

DANIEL MARTIN FEIGE,
JUDITH SIEGMUND (Hg.)

Kunst und Handlung

Ästhetische und
handlungstheoretische
Perspektiven

[transcript]

Daniel Martin Feige, Judith Siegmund (Hg.)
Kunst und Handlung

Edition Moderne Postmoderne

DANIEL MARTIN FEIGE, JUDITH SIEGMUND (HG.)

Kunst und Handlung

Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SFB 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin



Deutsche
Forschungsgemeinschaft
DFG

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



FACHINFORMATIONSDIENST
PHILOSOPHIE

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 Lizenz (BY-ND). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, gestattet aber keine Bearbeitung.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen oder Derivate einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2015 im transcript Verlag, Bielefeld

© Daniel Martin Feige, Judith Siegmund (Hg.)

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Norbert Axel Richter

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2796-1

PDF-ISBN 978-3-8394-2796-5

<https://doi.org/10.14361/9783839427965>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Judith Siegmund/Daniel Martin Feige | 7

I. GESCHICHTLICHE DIMENSIONEN

Kunst als *praxis*

Zu einem Motiv der ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹ (1906-1943)

Bernadette Collenberg-Plotnikov | 17

Sagen, Zeigen, Handeln

Eva Schürmann | 53

Ästhetisches Tun: Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes

Von Hölderlin zu Adorno

Johann Kreuzer | 73

Ruine Pergamon

Zur Selbsterkenntnis geschichtlichen Handelns durch künstlerische Praxis

Niklas Hebing | 93

II. KUNSTPHILOSOPHIE UND HANDLUNGSTHEORIE

Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst

Judith Siegmund | 119

Ästhetisches Handeln und der Formunterschied der Vernunftausübungen

Fabian Borchers | 143

Die Form künstlerischen Handelns

Eine Analyse aus dem Geiste ästhetischen Gelingens

Daniel M. Feige | 173

III. PRAXEN DER KUNST

Das Kunstwerk als verkörperte Intention

Anna Kreysing | 195

Praxisästhetik

Anke Haarmann | 215

Kopierhandlungen

Eberhard Ortland | 233

Autorinnen und Autoren | 259

Einleitung

Judith Siegmund/Daniel Martin Feige

In der Geschichte ästhetischer Theorie wurde oft und in unterschiedlicher Weise auf eine *Prozesshaftigkeit* der Kunst als ein wesentliches Moment ihrer Seinsweise verwiesen. Für eine solche Prozesshaftigkeit stehen zum Beispiel die Eingebundenheit der Kunst in geschichtliche Zusammenhänge (Heidegger),¹ Prozesse der Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken in Form der Erfahrung,² der Streit über ihre Interpretation (z.B. in der hermeneutischen Tradition bei Gadamer),³ die Auseinandersetzung mit ihrem gegenwärtigen Wahrheitscharakter (z.B. bei Adorno) sowie künstlerische Wirkungen ins Gesellschaftliche und Politische hinein (thematisiert z.B. von Rancière).⁴ Tendenziell ins Hintertreffen gerieten dabei handlungstheoretische Erwägungen, die die Frage betreffen, welche Arten von Handlungen künstlerische Objekte und Ereignisse in die Welt bringen und in welcher Weise entsprechende Objekte und Ereignisse durch solche Handlungen bestimmt sind. Die Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich unter historischer, theoriegeschichtlicher, zeitdiagnostischer und systematischer Perspektive just dieser Frage.

Dass diese Frage heute besonders drängend ist, rührt nicht zuletzt daher, dass auch aus den Künsten Impulse kommen, *Handlungen* als wesentlichen Aspekt künstlerischer Arbeit zu beschreiben. So werden vermehrt Alltagshandlungen Bestandteil künstlerischer Werke, und manche Künstlerinnen und Künstler verstehen ihre Kunst im Ganzen als ein Handeln, das in gesell-

1 | Vgl. Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks« (1935/1950), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. 2003, S. 1-74.

2 | Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung* (1934), Frankfurt a.M. 2010.

3 | Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen 1990.

4 | Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973; Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

schaftliche Wirklichkeit eingreift.⁵ Solche Entwicklungen werden vor allem in ästhetischen Theorien des Performativen aufgegriffen und in theaterwissenschaftlichen Theorien zu sozialen Künsten (Social Arts) thematisiert.⁶ Desgleichen steht ein Handeln in Formaten der künstlerischen *Partizipation* noch einmal auf eine ganz andere Art im Mittelpunkt. Charakteristisch für die Entwicklung in diesen Künsten ist, dass hier, auch wenn Fragen der Wirkung ebenso wie Zwecke der Kunst ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, die Kunst keineswegs auf externe Zwecke reduziert wird. Der vorliegende Band empfängt entsprechend wesentliche Orientierungen aus diesen Entwicklungen der künstlerischen Praxis, ohne sie bloß zu reproduzieren.

In der Kunstphilosophie führt eine solche Fragerichtung zum einen zurück zur theoriegeschichtlichen Tradition der Antike und dem Begriff der *Poiesis* sowie zum oft dazu in Opposition gesetzten Begriff der Praxis. Neben Fragen nach dem Verhältnis dieser zwei Handlungsformen gilt es auch zu prüfen, inwieweit aktuellere Handlungstheorien einen Beitrag zu Fragestellungen der Kunstphilosophie leisten können und wie sie sich mit bestehenden kunstphilosophischen bzw. kunsttheoretischen Debatten verbinden lassen. Im Rahmen dreier Sektionen werden diese Fragen in unterschiedlicher Weise in den Blick genommen.

I. GESCHICHTLICHE DIMENSIONEN

In den ersten vier Beiträgen, die die erste Sektion des Bandes bilden, thematisieren die Autorinnen und Autoren Formen des Handelns in verschiedenen Künsten und binden diese zugleich an etablierte historische Debatten zurück.

In ihrem an der Theoriegeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts orientierten Beitrag greift Bernadette Collenberg-Plotnikov Forschungen einer Bewegung wieder auf, die heute weitgehend vergessen ist – der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Collenberg-Plotnikov stellt die Überlegungen zweier ihrer Vertreter – M. Dessoir und E. Utitz – zur Deutung der Kunst und ihrer Werke als spezifischer Form menschlicher Praxis dar und kontrastiert sie im Rahmen aktueller Bestimmungen mit einer eher kantisch orientierten Theorietradi-

5 | Vgl. auch die Beiträge in Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Berlin 2010.

6 | Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004; Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011; Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011; Nato Thompson (Hg.): *Living as Form*, New York 2012; Hans-Thies Lehmann: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-JpOUg>, abgerufen am 7.11.2014.

tion, die die (prinzipiell nicht auf die Kunst festgelegte) ästhetische Erfahrung als Paradigma der Praxis begreift. Mit dem Begriff der »sinnvollen Form«, der bei Utitz die Kunst als singuläre Weise der Praxis charakterisiert, ist, so Colenberg-Plotnikov, ein Vorschlag formuliert, die Intentionalität der Künstler mit der emotionalen und ganzheitlichen Rezeption des Werks sowie mit dessen kultureller Wirksamkeit zusammenzudenken.

Eva Schürmann greift in ihrer Auseinandersetzung mit Velázquez' Jahrhundertbild *Las Meninas* auf kunsthistorisches Material zurück, um künstlerisches Darstellen als Vermittlungsarbeit im »iterativen Raum der Deutungen« zu qualifizieren. Handlungen sind demzufolge »eine Dimension der Freiheit«, was nicht ausschließt, dass sich auch Unbeabsichtigtes und Unvorhergesehenes in ihnen zeigt – ein Moment, das nach Schürmann zur Eigentümlichkeit jeder Darstellung gehört. Sie macht deutlich, dass der künstlerische Handlungsbegriff nicht allein das Darstellungshandeln der Künstlerinnen und Künstler umfasst, sondern auch die Werke als »Agenten« zu verstehen sind, die im Raum der Deutungen »rezeptionsästhetisch mitwachsen«. An solchem »Deutungshandeln« sind zudem Kunsthistoriker, Kritiker, Kuratoren und Galeristen beteiligt.

Der Beitrag von Johann Kreuzer über die »Verfahrensweise des poetischen Geistes« stellt mit Hölderlin die Frage nach einer möglichen Gesetzlichkeit der Hervorbringung von Kunst, einer Kunst, die von Hölderlin als Dichtung gedacht ist. Demzufolge geht es Hölderlin um Sprache, und zwar um eine »intentionlose Sprache des hervorbringenden Subjekts«, um eine Sprache, die quasi »für das Subjekt redet«. Intentionlosigkeit bedeutet hier allerdings nicht, dass es nicht doch eine »Erinnerung eines Anspruchs« gibt, »dem durch hervorbringendes Tun entsprochen werden soll«, wie Adorno in seiner Hölderlin-Exegese betont. Aber in der Sprache genauso wie in anderen Künsten zeigt sich laut Hölderlin Produktivität in Formen der Verdinglichung – dies ist eine Feststellung, die auch in Adornos Ästhetischer Theorie zum Tragen kommt.

Niklas Hebing widmet sich in seinem Beitrag dem Fries des Pergamonaltars und dessen Darstellung in dem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. Dabei erläutert er mit Hegel zunächst Kunst als »Vergegenständlichung geschichtlicher Handlungsprozesse« im Sinne eines »geschichtlichen Wissens«, welches als Subjektivität »aus den Kunstwerken befreit werden muss, damit sie zur Gegenwart zu sprechen vermag«. Unter Rückgriff auf die geschichtsphilosophischen Thesen von Walter Benjamin, der von einer Vergänglichkeit von Geschichte spricht, die sich nur anhand von »Ruinen« artikuliere, zeigt Hebing mit Peter Weiss, dass die dem Stein entrissene Narration nicht diejenige sein muss, die sich durch die »Einführung in den Sieger« der Geschichte bildet, sondern die Herausarbeitung eines »wahren Entstehungszusammenhangs« sein kann – eines Zusammenhangs, anhand dessen sich die eigene Erfahrung und Handlung als Widerstand gegen Bestehendes bildet.

II. KUNSTPHILOSOPHIE UND HANDLUNGSTHEORIE

Die zweite Sektion bilden drei Beiträge, in denen über systematische Zusammenhänge zwischen Kunstphilosophie und Handlungstheorie nachgedacht wird. Die grundsätzliche Fragestellung, die diese drei Aufsätze verbindet, lässt sich formulieren als die Frage, inwiefern der Begriff der Handlung überhaupt als ein Grundbegriff zur Erläuterung künstlerischer Arbeit geeignet erscheint.

In ihrem Beitrag zur Verhältnisbestimmung von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln gibt Judith Siegmund zu bedenken, dass Bedeutungsoffenheit als ein wesentliches Moment der Kunst nicht allein als ein Merkmal *künstlerischen* Handelns verstanden werden kann, denn »Unbewusstheit, Responsivität, Prozesshaftigkeit und Überschuss über Handlungsintentionen« sind Merkmale vieler Handlungen. Anhand ästhetischer Handlungstheorien von Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas möchte sie zeigen, »dass es in der philosophischen Theorie bereits Konzepte gibt, mit deren begrifflichen Mitteln [...] Einflüsse für eine zunehmende Integration der Kunst ins Gesellschaftliche diskutiert werden können«. Die dem Beitrag zugrundeliegende Diskussion einer veränderten Stellung der Kunst in der Gesellschaft ist nicht nur den veränderten Handlungsweisen der Künstlerinnen und Künstler geschuldet, sondern der kreativen Dimension allgemeinen Handelns, zu dem »künstlerisches Handeln nicht mehr als ein Außen [...] angesehen werden kann«.

Fabian Börchers beginnt seine Überlegungen mit einem Gedanken, der von Gottlob Frege aufgegriffen wurde, dass sich nämlich das Wort ›schön‹ der Ästhetik so zuordnen lasse, wie sich das Wort ›gut‹ der Ethik und das Wort ›wahr‹ der Logik zuordnen lässt. Im Lichte der Logik Freges deutet Börchers diese Aufteilung »als Erläuterungen dreier formal verschiedener Weisen der Sinnhaftigkeit [...], der Sinnhaftigkeit des schlussfolgernden Denkens, des absichtlichen Handelns und der ästhetischen Stimmigkeit«. Börchers stellt im Zuge seiner von Aristoteles geprägten Überlegungen die Frage, »wie eine Handlung absichtliche Handlung und also auf ein Gut gerichtet und zugleich ästhetisch sein kann«. Diese Frage nach der Absichtlichkeit künstlerischen Handelns im Lichte einer durchweg ästhetischen Bestimmung der Kunst beantwortet er, indem er herausstellt, dass die einerseits durchaus zulässige Beschreibung einer teleologischen Vernünftigkeit des Kunsthandelns von ästhetischen Bewertungsmaßstäben für diese künstlerische Handlung dennoch strikt zu unterscheiden ist.

Daniel Martin Feige vertritt in seinem Beitrag über die »Form ästhetischen Handelns« die These, »dass künstlerisches Handeln Aspekte dessen, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind, explizit macht«. In ästhetisch gelingenden künstlerischen Handlungen wird der Form nach thematisch, was es überhaupt heißt, zu handeln. Nach einer Unterscheidung

verschiedener Arten des Bezugs von künstlerischem Handeln zum Produkt dieses Handelns arbeitet Feige exemplarisch anhand der Improvisation im Jazz die besondere zeitliche Form künstlerischen Handelns heraus: Künstlerisches Handeln ist in der Weise retroaktives Handeln, dass der Sinn solcher Handlungen im Lichte zukünftiger Entwicklungen innerhalb wie außerhalb der Kunst prinzipiell immer wieder zur Disposition steht. In der Kunst tritt somit ein Moment der Unverfügbarkeit in allem Handeln explizit hervor.

III. PRAXEN DER KUNST

Die Beiträge der dritten Sektion widmen sich dem Verständnis zeitgenössischen Kunsthandelns und seinen konkreten Folgen für grundlegende kunstphilosophische Bestimmungen. Die Autorinnen (und ein Autor) entwerfen in jeweils unterschiedlicher Weise eine »Praxologie« der Künste, im Rahmen derer die Intentionen der künstlerischen Akteure eine zentrale Rolle für das Verständnis der Produkte ihrer Handlungen spielen.

Im Zentrum von Anna Kreysings Beitrag über »Das Kunstwerk als verkörperte Intention« steht die Intentionalität der Herstellung künstlerischer Werke. Kreysing zeigt, dass man als Rezipientin »Kunstwerken gerechtfertigterweise mit dem Anspruch, sie verstehen zu können, gegenüberreten kann«. Diesen Anspruch rechtfertigt sie durch die Bewusstheit künstlerischen Handelns. Die Spezifik der künstlerischen Intention provoziert eine eigene Art des Verstehens, welche über ein praktisches Benutzen der Kunstwerke hinausgeht. Eine »im Machen gefundene Intention« kann nicht im Rahmen bereits existierender Praxen erlernt werden, sondern »zeichnet sich [...] dadurch aus, dass hier keine konkreten Handlungsmuster, welche für alle Künstler gleichermaßen leitend sind, konstituiert werden«. Im Prozess einer Verkörperung im Material gehen dessen Qualitäten in die Praxis mit ein; der Künstler kann in dieser Dialogizität mit dem Material »sein zuerst nur vage vorhandenes Interesse justieren, verwerfen oder durchsetzen«.

Anke Haarmann entwirft eine Praxisästhetik der Kunst, die zunächst zeitgemäßen künstlerischen Arbeitsweisen gerecht zu werden versucht. Die »praxologische Wende« vollziehe sich, so Haarmann, anhand prozessorientierter und performativer künstlerischer Arbeit, welche ein praxisorientiertes ästhetisches Nachdenken motiviert. Haarmann legt eine »praxisorientierte Linie« durch die Geschichte der Ästhetik, die von Alexander Gottlieb Baumgarten über Hegel, Konrad Fiedler und Gadamer zu jüngeren »handlungstheoretischen Kunstbegriffen« wie dem von Dorothea Hantelmann führt. Das Kunstwerk selbst wird in Haarmanns Ausführungen »als Praxis verständlich, nicht weil es im 20. und 21. Jahrhundert als aktionistische Performance in Erschei-

nung tritt, sondern weil an ihm eine Ebene der Bedeutungsproduktion kenntlich wird, die physische wie mentale Effekte zeitigt«. »Die Werk-Welt erscheint als eine Handlung, mittels derer wirksam gesprochen wird.« Das »praxische Werksein« orientiert sich am aristotelischen Praxisbegriff, der von Haarmann im Sinne selbstzweckhaften Handelns gedeutet und damit bewusst von einem poetischen Begriff des Werks abgegrenzt wird.

Eberhard Ortland nähert sich der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Handlung von einer in der Kunsttheorie bisher wenig beachteten Seite, nämlich über eine Exploration des Kopierens und des Gebrauchs von Kopien in der Kunst und in kunstbezogenen Praktiken. Kopieren, so argumentiert er, ist allemal ein Handeln, ein absichtsvolles Tun: Kopien sind das Resultat – und mitunter selbst wiederum Gegenstand – von »Kopierhandlungen«. Im Hinblick auf unterschiedliche historische Entwicklungsstände, ästhetische Rollen und nicht zuletzt Funktionsweisen von Werken verschiedener Künste lotet Ortland aus, in welchem Sinne Kopierhandlungen gelingen oder scheitern können. Der Beitrag schließt mit Überlegungen zu der Frage, inwiefern und unter welchen Voraussetzungen Kopien überhaupt oder bestimmten Kopien so etwas wie eine Handlungsmacht (*agency*) zugeschrieben werden kann.

Im Lichte dieser drei Themenkomplexe und der verschiedenen Perspektiven, die die jeweiligen Beiträge erörtern, möchte der Band die Frage nach der Rolle, Logik und dem Sinn künstlerischen Handelns als philosophische Frage neu anstoßen.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973.
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung* (1934), Frankfurt a.M. 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen 1990.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Kunsthandeln*, Berlin 2010.
- Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerks« (1935/1950), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. 2003, S. 1-74.
- Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011.

Lehmann, Hans-Thies: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug>, abgerufen am 7.11.2014.

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form*, New York 2012.

I. Geschichtliche Dimensionen

Kunst als *praxis*

Zu einem Motiv der ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹
(1906-1943)

Bernadette Collenberg-Plotnikov

I. VON DER KUNST ALS ›HERSTELLEN‹ ZUR KUNST ALS ›HANDELN‹

Im Rahmen ihrer Politischen Philosophie unterscheidet Hannah Arendt zwischen drei menschlichen Tätigkeitsarten:¹ Die ›Arbeit‹ dient ausschließlich der biologischen Erhaltung, indem hier das beschafft wird, was für den Menschen – wie für jedes andere Lebewesen – zum Überleben notwendig ist. Ihre Produkte haben keinen Bestand, sondern sind für den direkten Verzehr bestimmt.² Im Unterschied dazu zielt das ›Herstellen‹ auf dauerhafte Produkte, die das bloß Lebensdienliche mehr oder weniger transzendieren, wie handwerkliche Gegenstände, die nicht unmittelbar konsumiert werden können, oder Gebäude, die Generationen überdauern sollen. Spezifisches Merkmal des Herstellens ist dabei sein instrumenteller Charakter. Denn der Vorgang des Herstellens ist linear auf ein vorgegebenes Ziel ausgerichtet: das herzustellende Produkt, in dem das Herstellen sein Ende findet.³ Das ›Handeln‹ schließlich ist, im Gegensatz zur Arbeit und zum Herstellen, die spezifisch freie Tätigkeit, insofern sein Sinn nicht in einem äußeren Ergebnis liegt. Vielmehr geht es im Handeln ausschließlich darum, dass Menschen in einen spontanen Austausch miteinander eintreten, der sich »aller Absehbarkeit und Berechenbarkeit entzieht« und in

1 | Vgl. Heiner Bielefeldt: *Wiedergewinnung des Politischen. Eine Einführung in Hannah Arendts politisches Denken*, Würzburg 1993, S. 41-47.

2 | Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich ¹²2001 (¹1967; zuerst engl. unter dem Titel *The Human Condition*, Chicago, Ill. 1958), S. 76-123, hier S. 88f.

3 | Vgl. ebd., S. 124-163, hier bes. S. 139-145.

dem sie sich als individuelle Persönlichkeiten zeigen und entfalten.⁴ Das Handeln ist daher für Arendt der Ort der Politik, deren Muster – wie unmittelbar auf der Hand liegt – der Austausch der freien Bürger in der griechischen Polis bildet: ein »Teilnehmen und Mitteilen von Worten und Taten«, wie Arendt mit Aristoteles formuliert, das »menschliches Zusammenleben« allererst »sinnvoll« macht.⁵ Der Unterschied zwischen »Arbeit« und »Herstellen« auf der einen Seite und »Handeln« auf der anderen Seite ist damit der schon von Aristoteles definierte Gegensatz von *poietischen*, auf einen äußeren Zweck gerichteten Tätigkeiten und einem *praktischen*, selbstzweckhaften Handeln.⁶ *Praxis* ist demnach Kommunikation, in der »wir nicht mehr fragen: Was sind wir, sondern: Wer sind wir.«⁷

Zu den Dingen, die Menschen »herstellen«, um ihrer labilen Existenz Stabilität zu verleihen, zählen nun allerdings auch bestimmte Gegenstände, die »überhaupt keinen Nutzen aufweisen« und zu deren angemessenem Umgang »sicher nicht das Brauchen und Gebrauchen« gehört,⁸ nämlich Kunstwerke:

»Kunstwerke sind die beständigsten und darum die weltlichsten aller Dinge. Der zersetzende Einfluß, den Naturprozesse auf alles Gegenständliche ausüben, bleibt nahezu ohne Wirkung auf sie, weil sie nicht dem Gebrauch lebendiger Wesen ausgesetzt sind, der sie in ihrer Eigentümlichkeit nur zerstören könnte, und nicht, wie im Falle von Gebrauchsgegenständen, eine ihnen inhärente Möglichkeit verwirklichen würde[.]«⁹

Kunstwerke gehören für Arendt somit in den Bereich des »Herstellens« und damit der *poiesis*. Denn sie haben zwar – anders als handwerklich hergestellte Gegenstände – keinen Zweck, dafür zeichnen sie sich aber in umso stärkerem Maße durch das aus, was diese Sphäre menschlicher Tätigkeit im Übrigen auszeichnet, nämlich eben die vermittels der hergestellten Gegenstände angestrebte Dauerhaftigkeit und Stabilität:

»Was hier aufleuchtet, ist die sonst in der Dingwelt, trotz ihrer relativen Dauerhaftigkeit, nie rein und klar erscheinende Beständigkeit der Welt, das Während selbst, in dem sterbliche Menschen eine nicht-sterbliche Heimat finden.«¹⁰

Demgegenüber ist der Staat als der Bereich der *praxis*, so Arendt,

4 | Vgl. ebd., S. 164-243, Zit. S. 167.

5 | Ebd., S. 190.

6 | Vgl. H. Bielefeldt: *Wiedergewinnung des Politischen* (Anm. 1), S. 44.

7 | H. Arendt: *Vita activa* (Anm. 2), S. 17.

8 | Ebd., S. 154.

9 | Ebd., S. 155.

10 | Ebd.

»schon darum kein Kunstwerk, weil er in seiner Existenz niemals unabhängig wird von dem Handeln der Menschen, die ihn hervorgebracht haben. Durch eine solche Unabhängigkeit der Existenz weist sich ein Kunstwerk als ein Produkt des Herstellens aus, und durch seine Abhängigkeit vom Weiterhandeln der Menschen weist sich der Staat als ein Produkt des Handelns aus.«¹¹

Der Kunstbegriff, den Arendt diesen Überlegungen zugrunde legt, ist damit an einem emphatischen Begriff des ›Werks‹ ausgerichtet. Ein solches werkbaiertes Kunstverständnis, wie es vor allem mit dem Namen Hegels verbunden wird, ist – maßgeblich angesichts der Transformationen der Kunst im Zuge der Wende zur Postmoderne – nachdrücklich problematisiert worden. Aber auch bereits die Moderne betrachtet man nun üblicherweise als »einen einzigen Prozeß der *Auflösung der Werkkategorie*«. ¹² Ob diese Diagnose dem Werkbegriff im Allgemeinen und dem Hegels im Besonderen tatsächlich gerecht wird, soll an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden. Vielmehr gilt es hier lediglich festzuhalten, dass es vor allem das Konzept der ›ästhetischen Erfahrung‹¹³ ist, das seit den 1970er Jahren als Versuch eingebracht wird, einen theoretischen Zugang zur Kunst zu entwickeln, der diesen Veränderungen gerecht zu werden vermag.

Gegen den Systematiker und Metaphysiker Hegel, der es über die Arbeit am Begriff versäumt habe, eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu ent-

11 | Hannah Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. v. Ursula Ludz, München/Zürich 2012 (zuerst engl. unter dem Titel *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York 1968), S. 207.

12 | Rüdiger Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos« (1980), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 70-98, hier S. 88.

13 | Als grundlegende Beiträge zur Bestimmung der ästhetischen Erfahrung seit den 1970er Jahren vgl. bes. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 2003 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7); Hans Robert Jauß: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972; ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982; Christoph Menke-Eggers: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1988; R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 10); Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990; Jens Kulekampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt a.M. 1994; Josef Früchtel: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitation*, Frankfurt a.M. 1996; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000. – Als Überblick über Positionen von Autoren unterschiedlicher Disziplinen zum Thema vgl. bes. Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003.

wickeln, wird dabei Kant mit seiner Analyse des Geschmacksurteils stark gemacht. Die Vorteile des kantischen Ansatzes sieht so der Philosoph Rüdiger Bubner darin, dass Kant, dank seines Ausgangs vom reflektierenden Bewusstsein, das die Konstitution des Ästhetischen allererst vornimmt, anders als Hegel, »ohne substantielle Kennzeichnungen desjenigen Gegenstands aus[kommt], dem die Urteile über das Schöne gelten«. Nur im Ausgang vom ästhetischen Bewusstsein des Subjekts kann man daher, wie Bubner erklärt, modernen Kunstwerken, »die mit jedem substantiellen Werkverständnis gebrochen haben«, überhaupt theoretisch gerecht werden.¹⁴

Kants Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung verdanken wir, so Bubner, namentlich die »wesentliche Einsicht«, dass Kunst nicht in »besonderen künstlerischen Objekten« dinghaft vorliegt. Sie konstituiert sich vielmehr »erst aus aktiven Leistungen der Vermittlung, die das Gegebene immer und notwendig überschreiten«. Und in der ästhetischen Erfahrung verselbständigt sich, so Kants zweite zentrale Erkenntnis, zugleich »eine unbegrenzte Freiheit intellektueller Betätigung zu einer Art Spiel [...], das durch keine begriffliche Bestimmtheit eingeschränkt und von dessen Teilnahme kein Subjekt ausgeschlossen ist«. Indem so die kantische Ästhetik mit der »Illusion« aufräumt, »in Werken gleichsam der leibhaftigen Kunst gegenüberzutreten, ihr[er] objektiv habhaft zu werden«, wird die Kunst aber aus dem Bereich des »Herstellens« bzw. der *poiesis* in den des »Handelns« bzw. der *praxis* gerückt:

»Es gibt Kunst offenkundig nur im Raume einer durch gewisse sinnliche Objekte ausgelösten Reflexionstätigkeit, die in einer *nicht endenden Bewegung* auf allgemeine Erfassung des Geschehenen hin und daher selbstvergessen reine Leistungen hervorbringt, die zu keiner Bestimmtheit gelangen, da sie auf Sinnlichkeit bezogen im Banne des Objekts verbleiben.«¹⁵

Im Zuge der Hinwendung zu einer intensivierten Reflexion der ästhetischen Erfahrung ist nun allerdings in den letzten Jahrzehnten mit aller Macht der fol-

14 | Rüdiger Bubner: »Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen« (1986), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 99-120, hier S. 111f. – Entsprechend resümiert Bubner: »Es ist an der Zeit, [Kants] vermeintlich durch Schelling und Hegel überholte Analyse der Wirkungen ästhetischer Phänomene auf das Bewußtsein wiederzuentdecken. Der kritische Blick auf die Moderne sollte gerade von einem festgelegten Werkkanon entbinden und das Spiel der Reflexion als ein durch Kunst angestoßenes, aber nicht präjudiziertes Freisetzen von Möglichkeiten des Bewußtseins wieder zu Ehren bringen.« (R. Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden?« [Anm. 12], S. 92)

15 | Rüdiger Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (1973), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 9-51, hier S. 38.

genreiche – von Bubner mit der Rede von der ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹¹⁶ zunächst nur gestreifte – Aspekt in den Blick gerückt, dass ästhetische Erfahrung keineswegs kunstspezifisch ist. Ästhetische Erfahrungen lassen sich nämlich, wie nun zunehmend deutlich wird, eben nicht nur an Gegenständen der Kunst, sondern ebenso etwa an der Natur, der Mode oder an sportlichen Ereignissen machen. Potentiell scheint alles Wahrgenommene zum Objekt einer ästhetischen Betrachtung werden zu können, sofern der Betrachtende einen entsprechenden Einstellungswechsel zu vollziehen gewillt ist.

Eine mögliche Konsequenz aus dieser Diagnose ist es heute, den problematisch gewordenen, da im Zeichen der ›ästhetischen Erfahrung‹ entgrenzten, Kunstbegriff in übergreifenden Leitbegriffen ›aufzuheben‹; besonders verbreitete Kandidaten in der jüngeren Debatte sind hier die ›Kultur‹ und das ›Bild‹. Wo die Kunstphilosophie dagegen weiterhin dezidiert als Philosophie der *Kunst* betrieben werden soll, ohne zugleich auf das in einem emphatischen Sinn verstandene ›Werk‹ als Schlüsselkategorie zurückzugreifen, wird es zu ihrer zentralen Herausforderung, die Kunst unter dem Aspekt der *praxis* zu bestimmen, ohne sie indes zugleich im Ästhetischen aufgehen zu lassen.¹⁷

Diese Überzeugung, dass die Kunst maßgeblich zum Bereich der kommunikativen *praxis* gehört, ist nun allerdings bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand einer breit angelegten Forschungsinitiative geworden, die über beinahe vier Jahrzehnte hinweg ihre Tätigkeiten entfaltet: der von Max Dessoir ins Leben gerufenen und heute beinahe vollständig vergessenen ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹.

Unter dem Gesichtspunkt einer Bestimmung der Kunst als *praxis* ist diese Initiative dabei vor allem insofern interessant, als es hier – wie schon der vollständige Name ›Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft‹ anzeigt – dezidiert darum geht, die ›Kunst‹ gegenüber dem ›Ästhetischen‹ als Sphäre *sui generis* zu bestimmen. Es handelt sich bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft nämlich maßgeblich um eine Reaktion auf die Entgrenzungserfahrungen, die die radikalen Transformationen in der Kunst und im Kunstverständnis bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts mit sich bringen.¹⁸ Und so bilden die im gro-

16 | Vgl. bes. Rüdiger Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (1989), in: ders., *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 12), S. 143-156.

17 | Als aktuelle Entwürfe einer kommunikationstheoretischen Bestimmung der Kunst vgl. bes. Reinold Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, 2., durchgesehene und korrigierte Auflage Frankfurt a.M. 2014 (¹1998), bes. S. 271-289; Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.

18 | Vgl. bes. Wolfhart Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 273-334, hier S. 275.

ßen Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft entstandenen Forschungen einen ganzen – bisher weitgehend unerschlossenen – Fundus an Studien gerade auch zu seinerzeit neuen Kunstformen sowie den verschiedensten künstlerischen Randerscheinungen und Grenzfällen von Fotografie, Film oder Hörspiel über Plakate, Artefakte von außereuropäischen Kulturen, Kindern und psychisch Kranken bis hin zu Zauberkunststück, Zirkusdressur oder ›Ingenieurkunst‹. So ist festzuhalten, dass die Allgemeine Kunstwissenschaft nicht zuletzt zur Vorgeschichte der aktuellen Kulturwissenschaft und insbesondere der kulturwissenschaftlich orientierten Bildforschung gehört.

Aus der Fülle an Beiträgen, die im Rahmen dieser Initiative entstanden sind, werden im Folgenden nur zwei Beispiele herausgegriffen, die paradigmatische Bestimmungen der Kunst als kommunikativer *praxis* leisten: die Positionen der beiden Hauptprotagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft, der Philosophen Max Dessoir (1867-1947) und Emil Utitz (1883-1956).

II. GRUNDZÜGE DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

Die Ziele und Inhalte, die sich mit der Allgemeinen Kunstwissenschaft als Vorstoß zur Einrichtung einer Art »Clearing-Stelle von Grundsatzfragen«¹⁹ der Kunstforschung verbinden, sind heute weitestgehend vergessen,²⁰ ihre Schlüsselstellung für die Entwicklung der Kunstwissenschaft insbesondere in Frankreich, den USA und der jungen Sowjetunion ist vorerst nur rudimentär

19 | Wolfgang Kemp: »Reif für die Matrix. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft«, in: *Neue Rundschau* 114/3 (2003), S. 39-49, hier S. 41.

20 | Die bisher ausführlichsten neueren Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ hat, beginnend in den frühen 1970er Jahren, der Philosoph Wolfhart Henckmann vorgelegt. Vgl. Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde. in 1 Bd., mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verf. hg. von W. Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20, München 1972; W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18). Siehe auch Reinold Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts«, in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, S. 53-67; Ursula Franke: »Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)«, in: Josef Früchtl/Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Hamburg 2007 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), S. 73-91; Heinrich Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: Tilmann Buddensieg/Kurt Düwell/Klaus-Jürgen Sembach (Hg.), *Wissenschaften in Berlin*, 3 Bde., Berlin 1987, Bd. 3, S. 53-57.

erforscht.²¹ Vor der handlungstheoretischen Rekonstruktion der Ansätze von Dessoir und Utitz soll daher zunächst der organisatorische und konzeptuelle Rahmen dieser Initiative skizziert werden.

II.1 Genese und Organisationsformen

Bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft handelt es sich um eine Initiative zur umfassenden Erforschung der Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Dessoir als *spiritus rector* und Utitz als programmatisch interdisziplinäres Vorhaben auf den Weg gebracht wird. Über mehr als drei Jahrzehnte bildet sie *das* Forum für den Austausch und die Zusammenarbeit von Kunstwissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen im deutschen Sprachraum und stellt damit ein – seinerzeit international beachtetes – Beispiel für das innovative Potential der Kunstforschung in Deutschland bis zum Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft dar.

Ihre ›Gründung‹ ist auf das Jahr 1906 festzulegen: Zum einen erscheint in diesem Jahr Dessoirs Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in der ersten Auflage (1923 folgt dann eine zweite »stark veränderte« Auflage).²² Zum anderen gründet Dessoir die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* – übrigens die erste Fachzeitschrift für Ästhetik überhaupt –, die er dreißig Jahre lang herausgeben wird. Vor allem Dessoir betrachtet die Entwicklung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft – genauer: das fruchtbare Zusammenwirken von Ästhetik und Allgemeiner Kunstwissenschaft – aber nicht zuletzt als wissenschaftsorganisatorische Herausforderung.²³ Dabei erstreckt sich diese auf drei Felder: die bereits erwähnte Zeitschrift, die Gründung einer

21 | Zu Frankreich vgl. bes. Céline Trautmann-Waller: »Victor Basch. L'esthétique entre la France et l'Allemagne«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 34/2 (2002), S. 77-90. – Zu den USA vgl. bes. Thomas Munro: »Aesthetic as Science: Its Development in America«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/3 (1951), S. 161-207; ders.: *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays*, New York 1956; s.a. Lydia Goehr: »The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of The Journal of Aesthetics and Art Criticism«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 99-121. – Zur UdSSR vgl. bes. Bernadette Collenberg-Plotnikov: »«Éстетика i obščee iskusstvoznanie». Ob odnom konceptual'nom istočnike GACHN« (»Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Zu einem konzeptionellen Bezugspunkt der ›GACHN‹«). Ins Russische übers. von Aleksej Grigorjev, in: Nikolaj Plotnikov (Hg.), *GACHN (1921-1930) kak forum teorii iskusstva* (GACHN als Forum der Kunsttheorie [1921-1930]), Moskau (im Druck).

22 | Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906; zweite stark veränderte Aufl. 1923.

23 | Zu den wissenschaftsorganisatorischen Bestrebungen im Kontext der Allgemeinen Kunstwissenschaft allgemein vgl. bes. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen

Gesellschaft²⁴ und die Organisation von Kongressen, von denen fünf realisiert werden.²⁵

Zwar ist das Personal, das für die Idee der Allgemeinen Kunstwissenschaft entsteht, durchaus nicht klar zu identifizieren – sieht man einmal ab von Dessoir²⁶ und Utitz²⁷. Aufgrund der gemeinsamen Zielsetzung und der gemeinsamen wissenschaftsorganisatorischen Formen handelt es sich bei dem Kreis um Dessoir dennoch nicht bloß um eine mehr oder weniger zufällige Konstellation von Wissenschaftlern. Vielmehr kann man hier durchaus von einer interdisziplinären »Forschergemeinschaft«²⁸ oder – wie Dessoir selbst unter dem Eindruck des enormen internationalen Erfolgs des ersten Kongresses – von einer wissenschaftlichen »Bewegung«²⁹ sprechen, der sich viele Forscher

Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 323-328; s.a. H. Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20).

24 | »Vereinigung für ästhetische Forschung« (1908-1914) sowie »Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (1925-1955). – Eine Rekonstruktion der Geschichte dieser Forschungsvereinigung bis zum Ersten Weltkrieg hat Toni Bernhart auf der Basis der erhaltenen Archivmaterialien vorgelegt: T. Bernhart: »Dialog und Konkurrenz. Die Berliner ›Vereinigung für ästhetische Forschung‹ 1908-1914«, in: Christian Scholl/Sandra Richter/Oliver Huck (Hg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 253-267.

25 | 1913 und 1924 unter der Leitung von Dessoir in Berlin, 1927 unter Leitung von Utitz in Halle, 1930 unter Leitung von Ernst Cassirer in Hamburg und 1937 unter Leitung von Victor Basch in Paris.

26 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22); ders.: »Eröffnungsrede [zum Ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1913]«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 42-54; ders.: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1/4 (1925), S. 149-152.

27 | Vgl. bes. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart*, Jg. 1 (1913), S. 322-364; ders.: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1913* (Anm. 26), S. 102-106; ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20); ders.: »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922), S. 433-451.

28 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 329; vgl. 298f. Siehe auch U. Franke: »Nach Hegel« (Anm. 20), S. 74.

29 | So z.B. Max Dessoir in der Ansprache auf der Abschiedsfeier zum ersten Ästhetik-kongress am 13. Oktober 1913, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1913* (Anm. 26), S. 530f., hier S. 531.

aus unterschiedlichsten Disziplinen mehr oder weniger eng und mehr oder weniger langfristig assoziieren.³⁰

Erst ab der Mitte der 1930er Jahre lässt das Interesse an der Programmatik dieser kunstwissenschaftlichen Initiative nach.³¹ Hinzu kommt, dass sie aufgrund ihres antitraditionalistischen Impulses, aber auch bereits infolge der jüdischen Herkunft zahlreicher ihrer Vertreter im nationalsozialistischen Deutschland in das Fadenkreuz des Propagandaministeriums gerät. So wird Utitz 1933 zunächst ›vorläufig beurlaubt‹, dann in den endgültigen ›Ruhestand‹ versetzt.³² Dessoir muss 1936 die Redaktion der Zeitschrift abgeben. Bereits zum Pariser Kongress von 1937 darf er nicht mehr anreisen. 1943 wird das Organ schließlich verboten. Auch die weiteren Aktivitäten der Forschungsinitiative kommen unter diesen Bedingungen zum Erliegen. Nach dem Krieg wird die bis heute bestehende Zeitschrift zwar als interdisziplinäres Forum kunstwissenschaftlicher Studien fortgeführt. Die mit ihr zunächst verbunde-

30 | So zeigt bereits ein Blick in die ersten Bände der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, dass hier nicht nur die seinerzeit bekanntesten Vertreter der philosophischen Ästhetik veröffentlichen wie Theodor Lipps, Konrad Lange, Johannes Volkelt, Hugo Spitzer, Jonas Cohn, Georg Lukács, darunter auch Phänomenologen wie Moritz Geiger und Waldemar Conrad. Ebenso finden sich hier Beiträge von Kunsthistorikern wie Richard Hamann, August Schmarsow, Erwin Panofsky, Edgar Wind sowie z.B. Wilhelm Worringer, Wilhelm Waetzoldt, Ernst Heidrich oder Hans Jantzen, von Literaturwissenschaftlern, Musikwissenschaftlern, Architekten, Pädagogen usw. Charakteristisch für den unorthodoxen Geist, mit dem hier Fragen der Kunst thematisiert werden, ist der oft unkonventionelle und multiperspektivische Blickwinkel auf die Kunst, wie er sich bereits aus den zahlreichen Mehrfachqualifikationen der Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft erahnen lässt. Hierzu gehören nicht nur etwa Dessoir und Utitz mit ihrer Qualifikation auf den Gebieten der Philosophie und der Psychologie, sondern auch, um nur wenige weitere Beispiele zu nennen, Wissenschaftler wie der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn oder der Soziologe, Ethnologe, Sozialpsychologe sowie Sozial- und Geschichtsphilosoph Alfred Vierkandt.

31 | Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 324.

32 | Die Personalakte von Utitz aus dem Ghetto Theresienstadt ist elektronisch einzusehen über URL: <http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/u/utitze.htm> [28.03.2015]. – Zur historischen Aufarbeitung von Utitz' Wirken nach seinem erzwungenen Ausscheiden aus den Aktivitäten der Allgemeinen Kunstwissenschaft vgl. bes. Reinhard Mehring: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung: Zur Charakterologie von Emil Utitz«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 51 (2003), S. 761-775; ders. (Hg.): *Ethik nach Theresienstadt: Späte Texte des Prager Philosophen Emil Utitz (1883-1956). Wiederveröffentlichung einer Broschüre von 1948 mit ergänzenden Texten*, Würzburg 2015.

nen weiteren wissenschaftlichen Bestrebungen finden dagegen keine Fortsetzung.

II.2 Inhaltliche Charakteristika

Zwar finden sich unter dem Titel ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ durchaus heterogene Ansätze zusammen. Und so betrachten bereits die Initiatoren selbst ihr Vorhaben weniger als abgeschlossene Theorie denn als *work in progress*.³³ Nichtsdestoweniger kann man bestimmte Grundzüge ausmachen, die für die Allgemeine Kunstwissenschaft als ganze charakteristisch sind. Einen geeigneten Ansatzpunkt hierfür bildet der Name des Hauptwerks von Dessoir, der zugleich der von ihm gegründeten Zeitschrift ihren Titel gegeben hat: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.³⁴ Es geht den Initiatoren dieses Projekts nämlich zum einen um die Entwicklung einer ›allgemeinen‹ Kunstwissenschaft und zum anderen um die Bestimmung von deren Verhältnis zur ›Ästhetik‹.

II.2.a ›Allgemeine‹ Kunstwissenschaft

Zur Rede von einer ›Allgemeinen‹ Kunstwissenschaft erklärt Dessoir selbst, das Beiwort ›allgemein‹ drücke aus, »daß es sich nicht bloß um bildende Kunst, um Kunst im Sinne des engeren Wortgebrauchs« handelt.³⁵ Ziel der Allgemeinen Kunstwissenschaft sei es vielmehr, aufzuzeigen, »welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen«. Man könne grundsätzlich »aber mit gleichem Recht von systematischer oder theoretischer Kunstwissenschaft sprechen«.³⁶

Charakteristisch für alle Vertreter der Allgemeinen Kunstwissenschaft ist dabei die Intention, die Kunstforschung als phänomennahe Wissenschaft zu betreiben, die diesen Namen dank strenger methodischer und systematischer Vorgaben auch wirklich verdient. Zu diesem Zweck ist aber nicht weniger als der provokative Bruch mit allen zentralen zeitgenössischen Formen der Kunstreflexion erforderlich: Die idealistische Ästhetik ›von oben‹, wie sie vor allem von Hegel begründet worden war, basiert auf metaphysischen Voraussetzungen – insbesondere der Annahme einer in der Kunst anschaulich werdenden absoluten ›Idee des Schönen‹ –, die inzwischen fragwürdig geworden sind.

33 | Vgl. z.B. Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 309; siehe auch S. 320 und S. 421f.

34 | Vgl. Anm. 22.

35 | Max Dessoir: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 35/44-45 (1914), Sp. 2405-2415, hier Sp. 2407.

36 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 152.

Allerdings betrachten die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft zugleich weder die positivistische Ästhetik noch den Psychologismus der Einfühlungsästhetik oder den neukantianischen Normativismus als tragfähige Alternativen zu einer Metaphysik des Schönen. Diese heben nämlich auf psychologische oder physiologische Gesetzmäßigkeiten ab. Indem sie so nicht die Werke selbst, sondern nur deren »subjektive Resonanz«³⁷ im Rezipienten erforschen, sehen sie jedoch nach Auffassung der Initiatoren der Allgemeinen Kunstwissenschaft von der Eigenart der Kunst als Kunst ab und thematisieren lediglich Gesetzmäßigkeiten, wie sie *auch* bei der Rezeption von Kunst auftreten. Weder die herkömmliche Metaphysik des Schönen noch die empirische Ästhetik jener Zeit, die unter dem starken Einfluss der von der Philosophie sich emanzipierenden Psychologie steht, erkenne daher die Kunst als ein Phänomen *sui generis* an. Vielmehr werde die Kunst hier zum Element einer hypostasierten Ideenwelt oder zum bloßen Teil eines Kontinuums von empirischen Daten bzw. psychischen Eindrücken reduziert.

Einer »Ist-Ästhetik« wie einer »Soll-Ästhetik«, die beide dem »eingeborenen Anspruch der Kunst« nicht wirklich gerecht würden,³⁸ wird so das Ideal einer unvoreingenommenen, am Phänomen selbst geschulten Bestimmung der Kunst entgegengestellt, die auch in Sachen Kunst nach »klarer Einsicht«³⁹ strebt und die Kunst als »objektive Tatsache«⁴⁰ – mehr noch, wie Utitz es in phänomenologischer Diktion formuliert: als »ungeheure Objektivität eigener Art«⁴¹ – begreift. Die für die neue Wissenschaft – zumindest wiederum von Utitz – reklamierte »einheitliche Forschungseinstellung«⁴² soll daher objektiv, nämlich durch den Nachweis, dass die zu untersuchenden Gegenstände, die Kunstwerke also, eine einheitliche Grundstruktur aufweisen, begründet werden.

II.2.b Die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft

Des Weiteren treffen sich die Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft in der Ablehnung des ›Ästhetischen‹ – d.h. hier: vor allem der ›Schönheit‹ und des ›Genusses‹ – als Leitbegriff für das Verstehen und Beschreiben von Kunstwerken. Zwar gehört das Ästhetische notwendig zum Kunstwerk und es ist nicht zu bezweifeln, »daß die Einstellung dem Kunstwerk gegen-

37 | Ebd., S. 150.

38 | Ebd.

39 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 7 / 2. Aufl. S. 5.

40 | Ders.: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 149.

41 | E. Utitz: »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 27), S. 438.

42 | Ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 11.

über eine ästhetische sein muß«. ⁴³ Aber entgegen dem ›dogmatisch erstarrten Glauben⁴⁴ an die prinzipielle Einheit von Ästhetischem und Kunst, der davon ausgeht, dass die Kunst wesentlich ein ästhetisches Phänomen sei, lässt sich nach Überzeugung der Verfechter einer Allgemeinen Kunstwissenschaft das Wesen des Ästhetischen weder aus dem Wesen der Kunst gewinnen, noch ist die Ästhetik in der Lage, der »Gesamttatsache der Kunst«⁴⁵ gerecht zu werden. Dabei heben sie zum einen hervor, dass der »Kreis des Ästhetischen weiter [...] als der des Künstlerischen« reicht. Schließlich können auch Naturerscheinungen und »Produkte ästhetischer Formung«, die »keine Kunstwerke sind«, »ästhetisch genossen« werden.⁴⁶ So spielt das Ästhetische etwa auch bei der »Gestaltung des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens«⁴⁷ eine maßgebliche Rolle. Aber ebenfalls die ›Schönheit‹ von Maschinen oder der »Lösung einer mathematischen Aufgabe« ist ihrer Auffassung nach durchaus »mehr als eine Redensart«.⁴⁸ Zum anderen erschöpft sich die Kunst nicht in ihrer ästhetischen Funktion, wenngleich diese Funktion ihr immer in mehr oder weniger starkem Maß zukommt, und die Kunst bildet somit auch keinen Teilbestand des Ästhetischen.⁴⁹ Schließlich ist es für den Kreis um Dessoir »klar«, dass letztlich »alle Kunstwerke mehr sein wollen als bloße Behälter für ästhetische Reize«.⁵⁰

Und dieses ›Mehr‹, wie es der Kunst im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft zugesprochen wird, lässt sich treffend als Rekurs auf ihre Eigenschaft als Form menschlicher *praxis* charakterisieren. Das spezifische Verständnis der Kunst als *praxis* zeigt sich dabei besonders deutlich in der Weise, wie hier die kantische Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als Zustand der ›Interesselosigkeit‹ aufgegriffen wird.

43 | Ebd., Bd. 2, S. 158.

44 | Vgl. ebd., Bd. 1, S. 2.

45 | Ebd., S. 32 u.ö.

46 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl., S. 4.

47 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 149.

48 | M. Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 113 / 2. Aufl. S. 58. – Vgl. z.B. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Kongress 1913] (Anm. 27), S. 103.

49 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl., S. 4; E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 2f.; ders.: »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7 (1912), S. 619–651, hier S. 328f.

50 | M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 26), S. 151.

III. EXKURS: ›INTERESSELOSIGKEIT‹ – A. C. DANTO VERSUS R. BUBNER

Im Rahmen seiner Analysen zum Verhältnis von Kunst und Philosophie unterscheidet der US-amerikanische Philosoph Arthur C. Danto zwei hauptsächliche Strategien einer ›philosophischen Entmündigung der Kunst‹, die seit Platons geringschätziger Bestimmung der Kunst als bloßer Traum, Schatten oder Spiegelbild – also als schieres Epiphänomen – das Feld bestimmen.

Auf der einen Seite sieht Danto die Strategie einer »Annexion« der Kunst durch die Philosophie, die darin besteht, Kunst kurzerhand demselben Anliegen wie die Philosophie zuzuordnen – nämlich der Selbsterkenntnis des Geistes. Der Kunst kann dann aufgrund dieser unterstellten Disposition, so Danto, zwar gönnerhaft »ein gewisses Maß an Gültigkeit« zugestanden werden. Zugleich handelt es sich aber um eine mehr oder weniger subtile Strategie ihrer Entmündigung. Denn die Kunst kann auf diesem Weg als etwas abgetan werden, das zwar grundsätzlich dasselbe macht wie die Philosophie; allerdings macht sie dies nur »sehr ungeschickt«, indem die Selbsterkenntnis hier eben nicht im angemessenen Medium der Reflexion, sondern im unangemessenen der Sinnlichkeit stattfindet.⁵¹ Für diese Strategie steht – wie kaum anders zu erwarten – paradigmatisch der Name Hegels.

Auf der anderen Seite sieht Danto dagegen eine Entmündigungsstrategie, die für ihn paradigmatisch mit dem Namen Kants verbunden ist.⁵² Nach Kant zeichnet sich die Haltung gegenüber dem Kunstwerk nämlich durch ihre Interesselosigkeit aus, womit gemeint ist, dass das, »was Männer und Frauen gewöhnlich reizt – Geld, Macht, Liebe und Sex –« in Sachen Kunst gerade keine Rolle spielt.⁵³ Für Danto handelt es sich bei dieser Bestimmung der Kunst als »Gegensatz zur praktischen Dimension der gelebten Existenz« um nichts anderes als eine weitere Form der Marginalisierung der Kunst.⁵⁴

Entschieden affirmativ referiert dagegen Bubner die kantische Auffassung, dass sich uns in der ästhetischen Erfahrung, die die Kunst vermittelt, ein außergewöhnlicher und unerwarteter Bereich völliger Funktionslosigkeit eröffnet:

51 | Arthur C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Übers. von Karen Lauer, München 1993 (zuerst engl. unter dem Titel *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986), S. 23-43, hier S. 29.

52 | Ebd.

53 | Ebd., S. 31.

54 | Ebd., S. 33.

»Natürlich läßt sich die Kunst in der Außenperspektive des Historikers, Soziologen oder Kritikers auf den Bildungs- oder Marktwert, auf propagandistische und politische Aufgaben, auf die Rolle der Erbauung, Unterhaltung oder ideologische Verschleierung hin untersuchen. Das sind zweifellos Funktionen, die die Kunst in bestimmten Zusammenhängen übernimmt. Aber diese Funktionen stellen nicht den eigentlichen Gehalt der ästhetischen Erfahrung selber dar. In der Innenperspektive dessen, der diese Erfahrung macht, dürfen sie getrost vernachlässigt werden.«⁵⁵

Denn in der Kunst begegnen wir, so Bubner weiter, dem »erlösenden Aussetzen jeglicher Funktion, das die Frage nach dem Wozu sinnlos macht, weil hier die Worte, Töne, Farben und Formen sich selbst genügen«: »Die ästhetische Erfahrung hat es mit einem Zustand zu tun, wo die Dinge ganz aus sich sprechen und daher auch von nichts anderem reden dürfen.«⁵⁶ Eben dies meint auch Kants Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung als Erfahrung einer »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«:

»Wir können keinen vom Phänomen noch unterscheidbaren Zweck angeben, müssen aber, um dem Phänomen gerecht zu werden, so etwas wie Sinnstruktur unterstellen. Diese theoretisch nicht vollends einzulösende Unterstellung eines Selbstzwecks hat den Effekt, uns vom Funktionsdenken zu befreien.«⁵⁷

Im Kontext einer restlos »durchfunktionalisierten Welt«, deren »unübersehbar wachsende Komplexität« den Menschen hoffnungslos überfordert, fällt der Kunst damit – paradox formuliert – gerade dank ihrer Funktionslosigkeit die Funktion der »Entlastung« zu, wie bereits Arnold Gehlen konstatiert hatte: »Entlastung wird in Gestalt eines durch Funktionalisierung nicht korrumpierbaren Residuums zuteil, wo alles so ist, wie es an ihm selbst ist, weil es gar nicht in den Dienst eines andern treten kann.«⁵⁸ In der sogenannten »Ritterschule«, vor allem bei Odo Marquard und Hermann Lübke, wird dieses Kon-

55 | R. Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (Anm. 16), S. 151.

56 | Ebd., S. 152.

57 | Ebd. – Der prominenteste Vertreter der These von der »totalen Autonomie« der Kunst ist im deutschsprachigen Raum zweifellos Theodor W. Adorno, den Bubner u.a. im Zusammenhang mit dessen heftiger Abwehr aller »engagierten Kunst« so referiert: »[N]ur die Kunst, die ganz sie selbst ist und nicht außerhalb ihrer eine bestimmte Wirkung sucht, hält der dominanten Erscheinungsform der Realität genügend Selbständigkeit entgegen, um im Auge des Betrachters den Gegensatz aufbrechen zu lassen. Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen radikal gegeneinander.« (R. Bubner: »Kann Theorie ästhetisch werden?« [Anm. 12], S. 84)

58 | R. Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt« (Anm. 16), S. 151.

zept der ›Entlastung‹ dann (nun allerdings im Rekurs auf Hegels Geschichts-teleologie der Formen des Geistes) durch das vor allem im deutschsprachigen Raum erfolgreiche Konzept der ›Kompensation‹ ergänzt.⁵⁹

Die wohl schlüssigste Kritik an einer solchen Kunst- und Kulturtheorie hat Herbert Schnädelbach unter Bezug auf die ›Kompensation‹ formuliert.⁶⁰ So kritisiert er u.a., das Kompensationsmodell vermische deskriptive und normative Elemente, indem es nicht nur davon ausgeht, dass Kultur kompensatorische Elemente *hat*, sondern generalisierend erklärt, dass Kultur Kompensation *ist*. Kultur habe nämlich nicht nur kompensatorische und präventive Funktion, sondern maßgeblich kreative Potenz.

Aber auch für Danto handelt es sich bei Kants Bestimmung der Kunst als »eine Art ontologischen Ferienort, fernab der Sorgen, die ein Merkmal des Menschlichen sind und denen gegenüber sie folglich ›nichts bewirkt‹«, um eine der Strategie der Entmündigung der Kunst durch ihre »Abschiebung ins Ephemere«, mit der Kant Platons Verortung der Kunst »außerhalb der menschlichen Ordnung« fortschreibt.⁶¹ Entmündigung durch Ästhetisierung – so heißt die Parole nicht nur in Bezug auf die gesellschaftliche Position der Frau, sondern auch der Kunst.⁶²

Dass es sich hierbei allerdings weniger um eine interesselose Diagnose als vielmehr um eine durchschaubare und »essentiell politische« Reaktion auf das Gefühl handelt, dass von der Kunst (sowie von der Frau) »eine dunkle Gefahr ausgehe«, die es durch die »Macht zur Klassifikation« zu beherrschen gilt, erhellt für Danto bereits aus der Vehemenz, mit der Platon die Kunst aus

59 | »Die Wandlungszwänge, denen wir in der dynamischen modernen Zivilisation unterliegen, sind auch ohne künstlerische Repräsentation unübersehbar und unabweisbar. Und so weit uns inzwischen weniger aufgehaltener Fortschritt, als die Folgelast stattfindenden Fortschritts zu schaffen macht, wissen wir die Kunst, statt als engagierte Kunst, kompensatorisch um so mehr als kulturelles Medium der Entlastung und der Versetzung in Lebenszusammenhänge zu schätzen, in denen wir Wandlungszumutungen nicht unterliegen.« (Hermann Lübbe: »Das Avantgarde-Paradox: Die Vergangenheit rückt der Gegenwart näher«, in: ders., *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg u.a. 1992, S. 91-106, hier: S. 101f.) – Vgl. auch Odo Marquard: »Kunst als Kompensation ihres Endes«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, S. 159-168.

60 | Vgl. Herbert Schnädelbach: »Kritik der Kompensation«, in: ders., *Zur Rehabilitation des ›animal rationale‹. Vorträge und Abhandlungen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1992, S. 399-411.

61 | A. C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst« (Anm. 51), S. 30f. und S. 33.

62 | Vgl. ebd., S. 34.

dem Staat zu verdrängen sucht.⁶³ Denn schließlich kann man sich, so Danto, fragen, warum »in der Politik die Meinung so verbreitet« ist, »daß Kunst gefährlich sei«, wenn sie tatsächlich so frei von jedem Lebensbezug ist, wie Platon und Kant dies suggerieren.⁶⁴ Dass diese Überzeugung, die in totalitären Regimes in der Tat absolut präsent ist (man denke etwa an den auch im Westen ausführlich zur Kenntnis genommenen Prozess gegen die Aktivistinnen der Punkrock-Band *Pussy Riot* 2012 in Moskau⁶⁵), in unseren Breiten allen Provokationsversuchen der Kunst zum Trotz so absurd wirkt, ist nach Danto aber eben weniger eine zutreffende Charakterisierung der Kunst als vielmehr der Beleg für den Erfolg der platonischen und kantischen Politik.

Gegen die in der Geschichte der Philosophie überaus erfolgreiche Vorstellung von der konstitutiven Funktionslosigkeit der Kunst als Inbegriff des Ästhetischen ist so nicht nur von Schnädelbach, sondern auch von Danto die Position gesetzt worden, dass die Kunst in der Kultur nicht allein immer schon verschiedene außerästhetische Funktionen, etwa im Kontext der Religion oder der Repräsentation von Macht übernommen hat; vielmehr sei dies auch in Zeiten ihrer nachkantischen Verortung in einer ›Kunstwelt‹ jenseits der alltäglichen Interessen (mit kunstspezifischen Institutionen wie der Kunstkritik, der Kunstgeschichte oder dem Museum als der sozusagen petrifizierten Interesselosigkeit) – also jenseits der (in der Regel marxistisch und/oder avantgardistisch inspirierten) Vorstellung von einer direkten Wirksamkeit der Kunst im Leben – grundsätzlich nach wie vor der Fall.⁶⁶ So vertritt Danto die These, dass von der Kunst zwar keine konkreten Handlungsanweisungen zu erwarten sind: Kunst kann keine unmittelbare Lebenshilfe sein; sie ist kein Mittel zum Zweck. Ihre ›Kraft‹ besteht dagegen darin, dass hier jemand – der Künstler –

63 | Ebd.

64 | Ebd., S. 25.

65 | Diesen wie auch andere Gerichtsverfahren der letzten Jahre gegen Künstlerinnen und Künstler in Russland hat der schweizerische Regisseur Milo Rau 2014 als eindrucksvolles Reenactment inszeniert und in dem Film *Die Moskauer Prozesse* dokumentiert. Vgl. URL: <http://www.realfictionfilme.de/filme/die-moskauer-prozesse/> [28.03.2015].

66 | Zur philosophischen Debatte vgl. bes. Reinold Schmücker: »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann/R. Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 13-33; siehe auch die zusammenfassende Darstellung der neueren Debatten bei David Novitz: Art. »function of art«, in: Stephen Davies/Kathleen Marie Higgins/Robert Hopkins/Robert Stecker/David E. Cooper (Hg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden, MA u.a. 2009 (1992), S. 297-301. – Zur kunsthistorischen Rekonstruktion der Kunstgeschichte als Geschichte ihrer Funktionen vgl. bes. Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München/Zürich 1987; Werner Busch/Peter Schmook: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*, Weinheim/Berlin 1987.

in struktureller Parallele zur Rhetorik etwas ins Spiel zu bringen vermag, was direkt nicht gesagt werden könnte und was sich von der Art und Weise, wie es ins Spiel gebracht wird, nicht trennen lässt, was aber als Appell an eine Verstehensbemühung, die freilich nie erschöpfend eingelöst werden kann, stets präsent bleibt.⁶⁷ Eben hierdurch unterscheidet sich die Kunst auch vom außerkünstlerischen Ästhetischen, dem ein solcher uneinlösbarer Verstehensappell abgeht.

Die mögliche *poietische* Handlungsrelevanz der Kunst ist daher stets geknüpft an diesen primären Vollzug als *praxis*. Denn das Kunstwerk ist nicht identisch mit dem hergestellten physischen Objekt, auf dem es beruht. Wie könnte es schließlich sonst möglich sein, dass unter zwei physisch ununterscheidbaren Objekten im Geiste von Warhols *Brillo Boxes* oder Duchamps *Fountain* und ihren Gegenstücken im Warenregal – dieses Motiv bildet das notorische Zentrum von Dantos Kunstphilosophie – eines ein Kunstwerk ist, das andere aber nicht?

Wie die Verfechter der Allgemeinen Kunstwissenschaft setzt sich so auch Danto für eine methodologische Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunsttheorie ein. Das Spezifikum, durch das die Kunst sich vom außerkünstlerischen Ästhetischen unterscheidet, ist dabei für Danto die ›Interpretation‹ als kommunikative *praxis*. Und dies gilt auch für das Ästhetische im Kunstwerk selbst. So lässt sich schlechterdings nicht sagen, was für »ästhetische Eigenschaften [am Kunstwerk] man nun würdigen soll, bevor man weiß, wie das Werk interpretiert werden muß«. ⁶⁸

Wenn aber die Rhetorik »die Funktion hat, das Denken und damit das Handeln der Menschen zu verändern, indem sie Gefühle weckt«, kann »vielleicht« auch die Kunst »etwas bewirken, wenn sie solche Handlungen zu provozieren vermag, die etwas bewirken können. Ein derartiges Wirken kann dem Kunstwerk nicht äußerlich sein, wenn die Struktur des Kunstwerks tatsächlich der Rhetorik entspricht. Und dann gibt es doch einen Grund, sich vor der Kunst zu fürchten.« ⁶⁹

67 | A. C. Danto: »Die philosophische Entmündigung der Kunst« (Anm. 51), S. 40, vgl. S. 42.

68 | Ebd., S. 40.

69 | A. C. Danto: »Würdigung und Interpretation von Kunstwerken«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst* (Anm. 51), S. 45-69, hier S. 56.

IV. BESTIMMUNGEN DER KUNST ALS PRAXIS IN DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT

IV.1 M. Dessoir: Künstlerische *praxis* als ›Funktion‹

Auch Max Dessoir hat sein Plädoyer für eine systematische Trennung der Kunst vom Ästhetischen mit einem Plädoyer für die Analyse der ›Funktion‹ der Kunst verbunden.⁷⁰ Und die Basis bildet auch hier die Wendung zum einen gegen Hegels Metaphysik des Schönen, die nur mit »lebensgefährlichen Sprüngen zu den erklärungsbedürftigen Tatsachen«⁷¹ gelange, zum anderen und vor allem aber gegen die kantische Rede »von interesselosem Wohlgefallen und von willensfreier Betrachtung«⁷² in Sachen Kunst. Man kann die Allgemeine Kunstwissenschaft, wie sie bei Dessoir ihre programmatische Formulierung findet, daher auch als eine Großoffensive gegen die ›philosophische Entmündigung der Kunst‹ in Gestalt ihrer Abschiebung in die Sphäre des rein Ästhetischen und der Interesselosigkeit bezeichnen. So gehört das Ästhetische, wie Dessoir notiert, zwar unveräußerlich zum Kunstwerk. Aber

»das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend ›die Kunst‹ nennen. Jedes wahrhaftige Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und dringt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind.

Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll.«⁷³

Die ›Funktion‹ der Kunst ergibt sich für den Dilthey-Schüler Dessoir aus dem Umstand, dass die Kunst nicht ausschließlich aus sich heraus bestimmbar ist, sondern »zur Kultur«, d.h. zum Strukturzusammenhang der kulturellen

70 | Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), Kap. »Die Funktion der Kunst«, 1. Aufl. S. 423-463 / 2. Aufl. S. 390-431.

71 | Ebd., 2. Aufl., S. 10.

72 | Ebd., 1. Aufl. S. 76 / 2. Aufl. S. 34.

73 | Ebd., 1. Aufl. S. 4f. / vgl. 2. Aufl. S. 2f.

Leistungen, gehört. Im Zusammenhang der kulturellen »Leistungen, die zu dauernden Formen sich verfestigt haben«, kommt ihr dabei ein »bestimmter Platz« zu, von dem aus sie ihre spezifische Funktionalität ins Spiel bringt. Insbesondere zeigt sich diese in dem Verhältnis, das die Kunst »zu Wissenschaft, Gesellschaft und Sittlichkeit als zu den nächst verwandten Bildungen« unterhält.⁷⁴ Dementsprechend unterscheidet Dessoir als die drei Hauptformen der Präsenz der Kunst die »geistige«, die »gesellschaftliche« und die »sittliche« Funktion, die sie in die Nähe der aristotelischen Deutung der *praxis* treten lassen.⁷⁵

Die *geistige Funktion* der Kunst ergibt sich für Dessoir – ganz im Sinne der interdisziplinären Anlage der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aus dem Verständnis, dass die Kunst sich erst in einer Kommunikation über sie realisiert. Als signifikant betrachtet er dabei die Weise, wie die Kunst in der einzelwissenschaftlichen Kunstwissenschaft konkret thematisiert wird. Dessoirs Beispiel ist hier die Werkbeschreibung innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte: Inwieweit gelingt es einer solchen nichtkünstlerischen Beschreibung, »die Anschauung eines Werkes der bildenden Kunst zu unterstützen und auf die Höhe einer genauen Erkenntnis zu heben«? Inwiefern vermögen gar »Worte das Bild zu *ersetzen*«?⁷⁶ Wo dies der Fall ist, zeigt sich, so könnte man sagen, die diskursiv vermittelbare geistige Funktion der Kunst. Wo dagegen eine derartige Ersetzung misslingt und damit die »Grenzen solcher Beschreibungen« hervortreten, lässt sich dagegen der genuine Beitrag der Kunst zu diesem Kommunikationszusammenhang ermessen, so dass »die Kunst als eine selbständige und selbstwertige geistige Funktion neben der Wissenschaft bestehen« bleibt.⁷⁷ So nimmt die Kunst insbesondere »im Gegensatz zur Wissenschaft die Erfahrungswelt mit dem einen oder anderen Teil ihrer Eigenschaften in neuartige Gebilde« auf, indem sie »Gebärden, Klänge, Worte, Raumformen gelten lässt« und diese »frei« zu »anderen Möglichkeiten« als den gewohnten verbindet, die sich zugleich durch eine »in ihnen mächtige Notwendigkeit« auszeichnen.⁷⁸

Die *gesellschaftliche Funktion* der Kunst zeigt sich für Dessoir gerade in den zeitgenössischen Bestrebungen einer doppelten Entgrenzung der Kunst, die die »Selbständigkeit der Kunst« in Frage zu stellen scheint: Zum einen verbindet sich, wie Dessoir notiert, mit dem »jetzt so stürmisch sich äußernden

74 | Ebd., 2. Aufl. S. 390; vgl. 1. Aufl. S. 423.

75 | Vgl. ebd., Kap. »Die geistige Funktion«, 1. Aufl. S. 423-439 / 2. Aufl. S. 390-405; Kap. »Die gesellschaftliche Funktion«, 1. Aufl. S. 439-452 / 2. Aufl. S. 405-419; Kap. »Die sittliche Funktion«, 1. Aufl. S. 452-463 / 2. Aufl. S. 419-431.

76 | Ebd., 1. Aufl. S. 428 / 2. Aufl. S. 397.

77 | Ebd., 1. Aufl. S. 428 und S. 439 / 2. Aufl. S. 397 und S. 405.

78 | Ebd., 2. Aufl. S. 403; vgl. 1. Aufl. S. 436f.

Verlangen, die Kunst aus einem Vorrecht weniger zu einem Besitz aller zu machen«, der Wunsch, »daß die Kunst auch aus einer anderen Abgeschlossenheit heraustrete, daß sie nicht in Museen und Büchersammlungen, in Luxustheatern und Konzertsälen sich absperrt, sondern überall mit unserem alltäglichen und häuslichen Leben verknüpft werde«, um letztlich die Indienstnahme »aller Objekte« für die Kunst herbeizuführen. Zum anderen strebt auch die Kunst selbst danach, sich jenseits tradierter gesellschaftlicher Hierarchien »aller Subjekte zu bemächtigen« und »alle Volksklassen und Lebensalter mit denselben Segnungen der Kunst zu beglücken«. ⁷⁹

Bei diesen Tendenzen handelt es sich, so Dessoir, keineswegs um bloße Verirrungen, und es wäre verfehlt, hier mit autoritären Restriktionsmaßnahmen die früheren Grenzen künstlich neu zu ziehen. Denn in der Tat hat die Kunst, wie Dessoir ausführt, diese soziale und rhetorische Hierarchien übergreifende, verbindende Kraft:

»Kunstschaffen steht nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Wirkung auf die Menschen, sondern ist geradezu eine Form der Mitteilung und hierdurch eine Form menschlicher Gemeinsamkeit. Die Austauschfähigkeit seelischer Vorgänge erhöht sich im Kunstwerk zum köstlichsten Einverständnis, das einer Berührung zwischen den Individuen nicht bedarf. In dieser Auffassung erscheint als Herzpunkt sowohl der Kunst wie des sozialen Lebens die Mitteilung.« ⁸⁰

Der mächtige »Trieb nach Zerstreung und Schaugeprägnis« ⁸¹ sollte allerdings Dessoirs Auffassung nach zugleich nicht die Basis für eine unangemessene Vereinheitlichung aller künstlerischen und ästhetischen Artikulationsformen sein. Vielmehr gilt es, durch eine breitenwirksame Kunstpädagogik – das entscheidende Stichwort für Dessoir ist hier die »Jugenderziehung« ⁸² – das Bewusstsein für Differenzen innerhalb der Kunst ebenso wie für die Differenz zwischen der Kunst und dem Leben zu schulen. Aber so bedeutsam der Unterschied zwischen dem »bloß« Ästhetischen und der Kunst für Dessoir auch ist – die »Grenzen zwischen Gewerbe und Kunst sind fließend und unterliegen dem geschichtlichen Wechsel«, denn »bei allen solchen Abgrenzungen und Titelverleihungen« sind »soziale Vorgänge maßgebend, die in der reinen Theorie nicht genügend berücksichtigt werden«. ⁸³

Die *sittliche Funktion* der Kunst schließlich findet statt in der durch die Kunst geleisteten »Verschmelzung ästhetischer Gestaltungskräfte mit Inhal-

79 | Ebd., 1. Aufl. S. 439-441 / 2. Aufl. S. 405-407.

80 | Ebd., 2. Aufl. S. 407; vgl. 1. Aufl. S. 442.

81 | Ebd., 1. Aufl. S. 447 / 2. Aufl. S. 414.

82 | Ebd., 1. Aufl. S. 449 / 2. Aufl. S. 416.

83 | Ebd., 1. Aufl. S. 112 / 2. Aufl. S. 57.

ten und Forderungen, die auf anderen Gebieten erwachsen sind«. ⁸⁴ Das heißt, die Kunst ist nicht nur Teil eines kommunikativen Zusammenhangs, zu dem auch andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens gehören, wie etwa die Ökonomie. Sie leistet vielmehr zugleich einen Beitrag zu einem Verständnis und damit zu einer Humanisierung dieser Kommunikation. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Kunst *praktisch* wirksam als Vermittlung der Gegensätze, die den Menschen als sittliches Wesen auszeichnen:

»Zwischen diesen beiden Seiten unseres Wesens, der tierischen und der göttlichen, scheint keine Verständigung denkbar. Dies aber ist die ungeheure Kraft der Kunst, daß sie das Unmögliche hier möglich macht. Sie kann Sinnliches so vergeistigen und Geistiges so versinnlichen, daß beide Sphären aneinanderrücken. Selbst wenn der ersehnte Friede nicht eintritt, sondern ein blutiger Kampf entbrennt, so ist dieser doch herbeigeführt worden, weil die Gegner auf gleicher Ebene sich getroffen haben. Was vorher zwei verschiedenen Ausmessungen angehörte, das wird solcherart auf denselben Raumteil und so in eine wirkliche Verbindung gebracht. Die Kunst ist freilich nicht imstande, sogleich die Gegensätze zwischen dem Niederen und dem Höheren des menschlichen Wesens fortzuwischen. Es wäre schlimm genug, wenn sie es täte, denn sittlich wird man nur durch Kampf. Sie versüßt nicht die Bitterkeiten des Lebens, wie das Schöne und ästhetisch Reizvolle. Sondern sie ermutigt zur Ausübung aller Kräfte. Dank ihr, daß sie so Großes leistet.« ⁸⁵

Die von Kant dem ästhetischen Urteil zugesprochene Interessellosigkeit trifft demnach für Dessoir – hierin paradigmatisch für die gesamte Initiative der Allgemeinen Kunstwissenschaft – auf die Beurteilung von Kunst nicht, genauer: nur in sehr eingeschränkter Weise zu.

Allerdings stellt Dessoir überdies – wie später insbesondere Vertreter der Analytischen Philosophie – in Frage, ob auch bereits die Erfahrung des Ästhetischen als solche mit dem Begriff der Interessellosigkeit tatsächlich angemessen bestimmt ist. So hält er es für verfehlt, die ästhetische Erfahrung als Erfahrung reiner Funktionslosigkeit zu verstehen, wie die Rede von der Interessellosigkeit es nahelegt. Schließlich hatte Kant selbst mit seiner Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als »ein freies Spiel der Kräfte, wie es weder der Zwang des Lebens noch der Ernst der Wissenschaft verstaten«, die eigene Rede von der Zweckfreiheit dahingehend unterlaufen, dass in einem solchen Vorstellungsmodus »der Sinn für anderer Menschen Art« erwache. ⁸⁶ Und die von Kant der ästhetischen Erfahrung zugesprochene »Belebung der Erkennt-

84 | Ebd., 1. Aufl. S. 452 / 2. Aufl. S. 419.

85 | Ebd., 2. Aufl. S. 430f.; vgl. 1. Aufl. S. 462f.

86 | Ebd., 1. Aufl. S. 255 / 2. Aufl. S. 200. – Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin ³1799 (¹1790), S. 179 (§ 44).

niskräfte«⁸⁷, die »Anregung des ›Lebensgefühls‹«⁸⁸, konterkariert gleichfalls deren Zweckfreiheit.⁸⁹ Für angemessener hält Dessoir es daher, mit Aristoteles' Bestimmung der *praxis* »den ästhetischen Seelenvorgang als die Freude an der Funktion selber« zu begreifen: »Im ästhetischen Genießen freut sich die Seele an dem Ablauf ihrer Vorgänge.«⁹⁰ Die von Arendt betonte kommunikative Funktion der *praxis* spielt allerdings im Zusammenhang der ästhetischen Erfahrung als solcher keine Rolle.

IV.2 E. Utitz: Künstlerische *praxis* als ›Gefühlserleben‹

IV.2.a Die methodische Grundlegung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft

Zwar ist die Unterscheidung zwischen Ästhetischem und Kunst für Dessoirs Ansatz zentral, ja sie bildet gerade sein Markenzeichen. Allerdings kann man bezweifeln, ob es Dessoir tatsächlich gelingt, »die Kunst trennscharf von anderen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung zu unterscheiden«.⁹¹ Dessoir selbst hat eine solche präzise, wissenschaftlich begründete Differenzierung nicht einmal für wünschenswert gehalten und »bewußt bzw. skeptisch« darauf verzichtet.⁹² Den Akzent seiner Wissenschaft sieht er nämlich weniger in der Gewinnung begrifflicher und methodischer Klarheit als vor allem darin, die vielfältigen Studien, die um die Jahrhundertwende zu diesen Themen entstehen, »aufgrund ihrer materialen Affinitäten« verschiedenen Problemkreisen – eben der Ästhetik und der Kunstwissenschaft – zuzuordnen, also eine Sichtung und Systematisierung des erreichten Forschungsstandes vorzunehmen. Er will Probleme weniger lösen als diese allererst zeigen. So propagiert er explizit einen »spielerischen Eklektizismus«⁹³ in Methodenfragen: »System und Methode bedeuten für uns: frei sein von *einem* System und *einer* Methode.«⁹⁴ Und in der Tat ist es dann eben diese von Dessoir vorgenommene

87 | I. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 86), S. 37 (§ 12).

88 | R. Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (Anm. 15), S. 37; vgl. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 86), bes. S. 4 (§ 1), S. 31 (§ 9).

89 | Vgl. bes. R. Schmücker: »Funktionen der Kunst« (Anm. 66), S. 19.

90 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 2. Aufl. S. 35; vgl. 1. Aufl. S. 76.

91 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 55; vgl. S. 59.

92 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 289.

93 | Ebd., S. 276.

94 | M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 22), 1. Aufl. S. 6 / 2. Aufl. S. 4.

»gedankliche Organisation der Problemkreise«⁹⁵, die nicht nur die Anlage der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* über Jahrzehnte prägt, sondern auch in der Forschung aufgegriffen wird.

Bei Dessoir schlägt sich dieser Verzicht auf Festlegungen hinsichtlich der Unterscheidung von Ästhetischem und Kunst dann etwa darin nieder, dass er 1923 in der zweiten Auflage seiner programmatischen Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* auf deren ursprüngliche Gliederung in die beiden »Hauptteile« »Ästhetik« einerseits und »Allgemeine Kunstwissenschaft« andererseits verzichtet und mitunter sogar im Text definitorische Bestimmungen, die sich in der ersten Auflage nur auf die Ästhetik bezogen, auf »Kunstwissenschaft und Ästhetik« ausweitet.⁹⁶

Es ist dagegen vor allem Utitz, der es sich in seinem kunsttheoretischen Hauptwerk, der 1914 und 1920 in zwei Bänden erschienenen *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*⁹⁷, aber auch in zahlreichen flankierenden Aufsätzen, zur Aufgabe macht, den Kunstbegriff in substantiellerer Weise zu begründen als dies bei Dessoir der Fall ist. Denn ihm ist jederzeit deutlich, dass »für die Plausibilität des Projekts einer allgemeinen Kunstwissenschaft alles davon abhängt, ob sich ein allgemeiner Kunstbegriff gewinnen und die von Dessoir bloß behauptete kunsttheoretische Defizienz der Ästhetik tatsächlich belegen lässt«. ⁹⁸ Dabei kommt Utitz dann auch zu einer präziseren Bestimmung der Kunst als *praxis* in Abgrenzung von der *praxis* in der »reinen« bzw. außerkünstlerischen ästhetischen Erfahrung. Die zentralen Argumentationslinien lassen sich hier insbesondere anhand von Utitz' Auseinandersetzung mit der Kunstphilosophie Konrad Fiedlers und dem Verständnis von Interesselosigkeit, das dort zum Tragen kommt, nachzeichnen.⁹⁹

95 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 289.

96 | Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 55. Solche Unklarheiten haben den von Utitz als Vorläufer der Allgemeinen Kunstwissenschaft apostrophierten Hugo Spitzer (vgl. bes. E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Anm. 20], Bd. 1, S. 14f.) zu der Kritik veranlasst, in Dessoirs Werken greife »sogar eine schlimmere Konfusion Platz, als man ihr in Schriften begegnet, welche die Scheidung [von Ästhetik und Kunstwissenschaft] nicht vornehmen« (Hugo Spitzer: »Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 29 [1908], Sp. 1541-1551, 1605-1615, 1669-1680, hier Sp. 1612; vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« [Anm. 18], S. 279f.).

97 | Vgl. Anm. 20.

98 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56. – Vgl. dazu bes. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Kongress 1913] (Anm. 27), S. 102f.

99 | Zu K. Fiedler vgl. auch den Beitrag von Anke Haarmann in diesem Band.

IV.2.b Die Stellung K. Fiedlers

Utitz nennt vor allem Fiedler nicht nur als einen Vorläufer, sondern als den eigentlichen Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Schließlich hatte dieser vehement für eine methodische Trennung von Kunstwissenschaft und Ästhetik plädiert und die Frage nach der Schönheit bei der Bestimmung der Kunst als irrelevant zurückgewiesen.¹⁰⁰ Entsprechend heißt es bei Utitz: »Ich glaube, daß man [...] sagen kann: mit Fiedler beginnt überhaupt eine neue Epoche der Kunstphilosophie, nicht etwa mit dem gleichzeitigen G. Th. Fechner, wie das häufig behauptet wird.«¹⁰¹

Entscheidend für die Schlüsselstellung, die Utitz Fiedler für die Konzeption einer Allgemeinen Kunstwissenschaft zuspricht, ist aber die Radikalität, mit der dieser die Kunst als genuine, nämlich nicht-propositionale Weise der Erkenntnis bestimmt hatte, um sie als Erkenntnisinstanz *sui generis* (mindestens) auf Augenhöhe mit den Wissenschaften zu rücken. Dabei hatte Fiedler die Frage, worin denn nun der Erkenntnischarakter der Kunst bestehe, ausgesprochen klar beantwortet und damit zugleich sein eigenes Forschungsfeld umrissen. Utitz referiert Fiedlers Position folgendermaßen:

»Erkenntnis soll die Kunst geben, aber nicht wissenschaftlich-begriffliche, sondern Formung und Gestaltung dienen allein dem Zweck, klare Anschauungen zu erzeugen. Diese sind nicht etwa vor der Kunst da und werden bloß von ihr übernommen, nein, durch sie erst geschaffen. Was die Wirklichkeit darbietet, ist lediglich ein Chaos sinnlicher Eindrücke; sie zum Kosmos klarer Anschauungen zu lichten wird ewige Aufgabe der Kunst. Keine andere kommt ihr zu. Wir haben von allem abzusehen, was die Kunst an Schönheit, geistigem Gehalt, Beglückung usw. offenbart. Mit rigoroser Strenge zieht Fiedler den Trennungsstrich.«¹⁰²

Erkenntnis findet nämlich nach Fiedlers Auffassung nicht allein in Form von Begriffen statt, wie dies in der Wissenschaft der Fall ist. Vielmehr findet Erkenntnis – der *conditio humana* entsprechend – ebenso im Medium der »Anschauung« statt, wie die Kunst sie leistet. Denn die Kunst zeigt – anders als die bloße Anschauung der Natur –, wie Wirklichkeit durch den Menschen sinnlich konstituiert wird. Dieses Erkenntnismedium ist daher

100 | Vgl. hierzu Gottfried Boehm: »Einleitung«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hg. v. G. Boehm, 2., verb. und erw. Aufl., München 1991 (1971), Bd. 1, S. XLV-XCII, bes. S. LXIX-LXXII.

101 | Emil Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, in: *Kant-Studien* 34 (1929), S. 6-69, hier S. 14.

102 | Ebd.

»kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches. Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor.«¹⁰³

Sie macht nämlich damit deutlich, dass, »da die Wirklichkeit ein geistiges Erzeugnis der Menschen ist, das diskursive Denken keineswegs das alleinige Privilegium für sich in Anspruch nehmen kann, etwas hervorzubringen, was wir Wirklichkeit, Wahrheit zu nennen berechtigt sind.«¹⁰⁴ Gegen die traditionelle Bestimmung der Kunst als Nachahmung einer unabhängig von ihr vorliegenden Wirklichkeit ist sie daher für Fiedler, mit Nelson Goodman gesprochen, eine »Weise der Welterzeugung«.¹⁰⁵

In der Kunst ist es so nach Fiedlers Überzeugung auch völlig nebensächlich, was dargestellt sein mag und welche Funktionen die Kunst ansonsten übernehmen mag.¹⁰⁶ Vielmehr zeichnen sich Kunstbilder dadurch aus, dass sie die Aufmerksamkeit ausschließlich auf sich selbst als »Sichtbarkeitsgebilde«¹⁰⁷ lenken. Kunst ist damit Interessellosigkeit *par excellence*, bzw. genauer: Hier findet eine radikale Ausblendung aller übrigen Interessen zugunsten des einen Interesses an der Erkenntnis der Konstitution von Sichtbarkeit statt.

»Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, so kann an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfenen

103 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 15; vgl. ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 4f.

104 | K. Fiedler: *Schriften zur Kunst* (Anm. 100), Bd. 2, S. 172.

105 | Vgl. Lambert Wiesing: »Konrad Fiedler (1841-1895)«, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, München 2005, S. 179-198, hier S. 191.

106 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 318.

107 | K. Fiedler: *Schriften zur Kunst* (Anm. 100), Bd. 1, S. 192 u.ö.

Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.«¹⁰⁸

Für Fiedler geht es in der Kunst also nicht um die psychologische Frage, wie eine Sache von einem konkreten Individuum gesehen worden *ist*, sondern um die erkenntnistheoretische Frage, wie die Welt überhaupt gesehen werden *kann*.¹⁰⁹ In dieser Auffassung hat auch Fiedlers strikte Trennung von Kunstwissenschaft und Ästhetik ihren sachlichen Grund: Beide verdanken »ihr Dasein einem ganz anderen geistigen Bedürfnis«, denn erkenntnistheoretische Anliegen spielen im Ästhetischen keinerlei Rolle.¹¹⁰

Zwar teilt Utitz mit aller Entschiedenheit Fiedlers Auffassung von der Kunst als einer spezifischen Form der Erkenntnis, seinen Bruch mit der Abildtheorie und der Reduktion der Kunst auf die Schönheit. So hält er im Sinne des Grundanliegens der Allgemeinen Kunstwissenschaft fest, Fiedler habe mit seiner Unterscheidung zwischen den »Anschauungen« der Kunstwerke und dem Natur-Anschaulichen »die Umrisse einer Kunsttheorie entworfen, die sich grundsätzlich mit dem Ästhetischen nicht deckt«. Auch seine radikale Hinwendung zum Kunstphänomen, d.h. vor allem seine programmatische Abwendung von der Frage nach der »Wirkung« hin zur »Objektivität« der Kunst, wird hier begrüßt, weil, wie Utitz notiert, auf dieser Grundlage eine Kunstwissenschaft, die ihre Begriffe weder der Psychologie noch der »allgemeinen Geschichte« entlehnen muss, erst möglich wird. Entsprechend resümiert Utitz Fiedlers Leistung: »Die Richtung zum Objekt hat gesiegt; Kunstwissenschaft wird Wissenschaft von Objekten und mit objektiven Methoden.«¹¹¹ Damit ist Fiedler nicht weniger als der Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aber auch nicht mehr. Utitz macht nämlich deutlich, dass diese kunstwissenschaftliche Bewegung in gewissem Sinn geradezu eine Gegenposition zu Fiedler einnimmt.

So deckt Utitz aus der Perspektive der Allgemeinen Kunstwissenschaft an Fiedlers Position »einige Mängel« auf, mit denen dieser sich die »Reinheit seines Standpunktes«, d.h. seine strikt formalistische Deutung der Kunst, erkaufen musste:

108 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 6; vgl. u.a. ders.: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445, hier S. 440; ders.: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 15f.

109 | Vgl. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 151f.

110 | K. Fiedler, zit. nach E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 16.

111 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 17.

»Fragt man nämlich, was von dem Kunstwerk bei Fiedler letzthin übrig bleibt, ist es allein das Problem der Gestaltung zur klaren Sichtbarkeit. Alles andere scheidet aus dem eigentlich Künstlerischen aus; darunter alles ›Geistige‹.«¹¹²

Mit seinem dezidiert antisemiotischen Kunstverständnis wird Fiedler aber, so Utitz, der »Gesamt Tatsache der Kunst«¹¹³ nicht gerecht:

»All die ästhetischen Werte, welche die Kunst offenbart, scheiden hier völlig aus der Betrachtung aus, nicht minder aber all die ethischen, religiösen, intellektuellen, funktionellen usw. Faktoren, welche durch die Kunst vermittelt werden und für ihr Werden, Sein und für ihre Entwicklung von wesentlicher Bedeutung sind.«¹¹⁴

Denn die Kunst ist zwar, wie Utitz erklärt, in der Tat ein ›autonomes‹¹¹⁵ Phänomen und eine genuine Weise der Erkenntnis; sie ist immer »Darstellung« bzw. »Gestaltung« oder »Formung«.¹¹⁶ Das heißt, um sie als Kunst wahrzunehmen, bedarf es »ihrer Wahrnehmung als eines gestalteten Objekts: als einer Komposition«.¹¹⁷ Damit schließt Utitz sich eng an Fiedlers Unterscheidung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen ästhetischen Gegenständen an. Sie ist aber seiner Auffassung nach eben nicht, wie Fiedler dies – sozusagen als methodologischer Gegenpol zu Dessoir – im Sinne der »Sauberkeit und Geschlossenheit der wissenschaftlichen Methode«¹¹⁸ annimmt, wesentlich ein reines Formereignis. Vielmehr übernimmt die Kunst in einer Kultur zugleich zahlreiche weitere Funktionen, wie sich etwa »bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw.«¹¹⁹ leicht erkennen lässt. Die Kunst ist nämlich maßgeblich Kulturphänomen oder, wie es bei Utitz immer wieder heißt, ein »überaus kompliziertes Kulturprodukt«.¹²⁰ Von Interesselosigkeit kann hinsichtlich der Kunst also nur in sehr eingeschränkter Hinsicht die Rede sein, es überwiegt vielmehr in aller

112 | Ebd.

113 | Vgl. Anm. 45.

114 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 10.

115 | Vgl. z.B. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 7.

116 | Ebd., S. 16f.

117 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56.

118 | E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 18.

119 | E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 27), S. 104.

120 | »Nur wenn wir das Kunstwerk als ein überaus kompliziertes Kulturprodukt auffassen, bedingt durch das Zusammentreffen verschiedenster Umstände, die in ihrem Wertertrag abgewogen werden müssen, um deren Notwendigkeit, Konstanz oder Variabilität genau zu bestimmen ist, nähern wir uns der Fülle und dem Reichtum der wahrhaft vorliegenden Verhältnisse. Erst dann können wir das Material nach allen Seiten hin

Regel die »intensive Interessiertheit«.¹²¹ Sie kann daher ohne den Rekurs auf ihre kulturelle Einbindung, d.h. ihren historischen und funktionalen Kontext, nur unzulänglich erfasst werden. Erst in diesem Kontext zeigt sich aber der Status der Kunst als spezifische Form der *praxis*.

IV.2.c Die ›sinnvolle Form‹

Entscheidend für diese Diagnose ist, dass Utitz als charakteristisches neues Moment der kulturellen Realität den Künstler ins Spiel bringt, der mit der Gestaltung seines Werks dem Rezipienten, anders als dies im außerkünstlerischen Ästhetischen der Fall ist, etwas »darzubieten beabsichtigt« – ohne dass diese Absicht notwendigerweise »dem bewussten Willen des Künstlers entspringen« muss.¹²² So setzt Utitz gegen die diagnostizierte formalistische ›Entleerung‹ der Kunst bei Fiedler und in dessen Nachfolge auch bei Wölfflin¹²³ als künstlerisches Grundprinzip die ›sinnvolle‹ bzw. »sinnerfüllte Form«¹²⁴, deren Sinn sich – im Gegensatz zu einem wissenschaftlichen Werk – erst dem »Gefühlserleben«¹²⁵ erschließt, weil sie wesentlich »Gestaltung auf ein Gefühlserleben«¹²⁶ ist. Das Gefühlserleben antwortet Utitz zufolge auf die im Kunstwerk als Gestaltung durch einen Künstler »notwendigerweise voraussetzende Intentionalität«.¹²⁷ Im Kunstwerk wird so nicht nur erfahrbar, wie andere Individuen sich innerhalb einer Kultur die Wirklichkeit im Medium des Gefühls erschließen. Vielmehr werden auch fremde Kulturen und vergangene Epochen als spezifische Gefühlswelten erfahrbar. Was »an sinnlichem Reiz, an Stimmung, Gefühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt«, darf also nicht von der Gestaltung abgetrennt werden, wenn deren »Sinn« nicht »verdunkelt« werden soll.¹²⁸ Eben dies ist aber nach

durchleuchten und bewältigen, und erst dann erstrahlt uns seine echte Gesetzlichkeit.« (E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Anm. 20], Bd. 1, S. 10)

121 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 104.

122 | Ebd., Bd. 1, S. 64; vgl. S. 55. – Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 56.

123 | Vgl. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« (Anm. 101), S. 18, 31, 56.

124 | Ebd., S. 18; vgl. bes. S. 20 und S. 31.

125 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 64 u.ö.

126 | Ebd., Bd. 1, S. 190 und S. 257 u.ö.

127 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 297.

128 | Emil Utitz: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445, hier

Utitz' Auffassung in Fiedlers »intellektualistischer Reduktion der Kunst auf anschauliche Erkenntnis« der Fall.¹²⁹

Mit der Charakterisierung der Kunst als ›Gestaltung auf ein Gefühlserleben‹ hin ist dabei nicht etwa gemeint, dass ein Kunstwerk besonders intensive oder leidenschaftliche Gefühle erweckt bzw. erwecken sollte. So notiert Utitz zwar im Anschluss an Dessoirs Analyse der ästhetischen Erfahrung die Tendenz, die »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«, also die »Freuden an heftigen, leidenschaftlichen, stürmischen Erregungen«, wie sie z.B. bei der »Freude am Wettrennen, zahlreichen Spielen, gefährlichen Zirkus- und Variétédarbietungen, Kinematographen, Kolportageromanen, Sensationsprozessen usw.« zum Tragen kommt, zu akzentuieren.¹³⁰ Diese Tendenz allein, mag sie auch noch so erfolgreich bedient werden, qualifiziert solche Phänomene aber noch nicht als Kunstwerk. Vielmehr geht es nach Utitz im Kunstwerk darum, dass hier eine »Erfahrensweise« geboten wird, »die das Gemüt des Menschen bewegt, ihn in seinem Lebensnerv trifft«. ¹³¹ So zitiert Utitz zustimmend Max Frischeisen-Köhlers Auffassung, die Kunst sei

»der mächtigste und eindringlichste Protest, den die Geschichte gegen den einseitigen Intellektualismus hervorgebracht hat. Sie sichert uns das Recht eines betrachtenden Verhaltens zu den Dingen, in welchem wir über die logischen Zusammenhänge der Berechnung hinaus, zu der die Wissenschaft gelangen kann, zu einem mitfühlenden Verstehen auch alles dessen, was sich nicht in das Netz der Begriffe einfangen läßt, uns erheben können.«¹³²

Fiedler hatte die Bestimmung der Kunst als Nachahmung unter Verweis auf ihren wesentlich produktiven Charakter zurückgewiesen. Ebenso betrachtet es auch Utitz als entscheidend für die Erfahrung der Kunst im ›Gefühlserleben‹, dass es hier nicht bloß um die nachahmende Wiederholung von Gefühlen des Künstlers geht. Denn schließlich ist der »Künstler eben nur als Kunstschöpfer Künstler« und kann als solcher allein »von dieser seiner Beziehung zur Kunst her erkannt werden«, aber nicht »als Mensch, wie er schläft und isst, trinkt

S. 441. – Vgl. hierzu auch U. Franke: »Nach Hegel« (Anm. 20), S. 84f.; R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 57.

129 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296.

130 | E. Utitz: »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß« (Anm. 49), S. 635.

131 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296.

132 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 321 (vgl. Max Frischeisen-Köhler: »Philosophie und Dichtung«, in: *Kant-Studien* 21 [1917], S. 93-130).

und atmet«. ¹³³ Es geht gleichfalls nicht etwa um die bloße Steigerung solcher individuellen Gefühle. Mit bloßer Schwelgerei oder Ekstase hat die Kunst nämlich auch für Utitz nichts zu tun. Vielmehr ist sie, wie bereits für Fiedler, auf Erkenntnis hin orientiert, nur eben nicht auf anschauende Erkenntnis (zumal diese sich – entgegen dem alle Künste übergreifenden Ansatz der Allgemeinen Kunstwissenschaft – notwendigerweise auf die bildenden Künste beschränkt), sondern auf emotionale Erkenntnis. Das Kriterium der ›sinnerfüllten Form‹ soll es dabei ermöglichen, auch unkanonische Phänomene wie die erwähnte Zirkusdarbietung vorurteilslos auf ihren Kunstwerkcharakter hin zu befragen.

So steht der Künstler als Künstler »seinem Leben gegenüber« und »erlebt es erst eigentlich im Schaffen. Und nur das in dieser Form Erlebte wächst zum Werke der Kunst.« Das heißt, den Künstler zeichnet »gerade das objektive Herausstellen des Subjektiven aus; dadurch verliert dieses nicht seine Einzigartigkeit, wohl aber die zufällig stoffliche Tatsächlichkeit.« ¹³⁴ Als Gestaltetes für das ›Gefühlserleben‹ kann daher das alltäglich Vertraute im ›Gefühlserleben‹ auf neue Weise erfahren werden:

»Wenn ich von ethischen, sinnlichen, sexuellen usw. Darstellungswerten spreche, meine ich natürlich nicht, daß Ethisches als Ethisches, Sinnliches als Sinnliches, Sexuelles als Sexuelles außerhalb der Kunst nicht vorkommen, wohl aber daß sie in der Kunst eine bestimmte, nur ihr eigene Gegebenheitsweise erlangen, eben Kunstsein, also eine Gestaltung auf Gefühlserleben, derart, daß der Sinn dieser Gestaltung in einem Gefühlserleben sich erschließt.« ¹³⁵

Zwar bleiben diese Lebensinhalte auch im Kunstwerk, was sie sind, und gehen nicht etwa im Ästhetischen auf. ¹³⁶ Aber wir »genießen sie nur ›schauend‹, und damit bahnt sich ein Erkennen ihrer an, das auf anderem Wege nicht in dieser Weise zu beschaffen ist.« ¹³⁷ Durch die Kunst werden daher die Gefühlsmöglichkeiten des Menschen erweitert, erneuert und verfeinert, und zwar in einem »aktualisierenden Sinn«, insofern das in der Kunst angesprochene Gefühlserleben »die hier und jetzt erfahrene Freisetzung der in der Gestaltung angelegten Gefühlsmöglichkeiten« bedeutet. ¹³⁸

Zwar ist der Vollzug des im Kunstwerk gestalteten Gefühlserlebens damit Sache eines Individuums. Das Werk bzw. der Sinn des Werks liegt also nicht

133 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 2, S. 166.

134 | Ebd., Bd. 2, S. 217f.

135 | Ebd., Bd. 2, S. 90.

136 | Vgl. ebd., Bd. 2, S. 91.

137 | Ebd., Bd. 2, S. 321.

138 | Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 296f., Zit. S. 297.

bereits im gestalteten Objekt dinghaft vor, sondern muss vielmehr erst spontan vollzogen werden. Aber dieser Vollzug ist immer auf einen intersubjektiven Austausch bezogen: Er antwortet auf die »Absicht« des Künstlers, »uns durch seine Gestaltung ein Gefühlserleben darzubieten«, aus der allererst »der Sinn der Gestaltung, ihr Richtungsziel« resultiert. »Aus ihr heraus wird die Gestaltung begriffen, und ist dies unmöglich, so geht der Kunstcharakter verloren.«¹³⁹ Dies bedeutet, dass für ein »angemessenes Kunstverhalten«¹⁴⁰ ein Kunstwerk zwar etwas ist, das das Individuum als solches anspricht und dessen Verständnis immer aspekthaft bleibt. Es steht indes zugleich nicht jeder beliebigen Deutung offen. Indem aber im Vollzug des Kunstwerks Utitz zufolge immer eine Intentionalität (des Künstlers) vorausgesetzt wird, auf die sich das Gefühlserleben verstehend bezieht, erhebt sich »die Gestaltung aus einer mechanischen Wirkungsrelation (Ursache für bestimmte Reize zu sein) in die Region einer freien Kommunikation«.¹⁴¹ Kunst, genauer: künstlerische Erkenntnis, ist so, mit Arendt und Aristoteles gesprochen, kommunikative *praxis*, deren Spezifikum in ihrer werkbedingten Diskontinuität liegt: Kunstwerke sind »Medien eines diskontinuierlichen Kommunikationsgeschehens«.¹⁴² In diesem Kommunikationsgeschehen, das wir als ganzheitlichen und unabschließbaren Prozess vollziehen, vermögen wir etwas über uns als Menschen zu erfahren, das uns in primär abstrakt-diskursiven bzw. zweckgebundenen Zusammenhängen ebenso verborgen bliebe wie in rein ästhetischen. In der jeweils spezifischen und funktionalen Einbindung der Gestaltung des Kunstwerks zeigt sich so zugleich die Gestaltbarkeit der Kultur als Realisierung des Menschlichen.

Diesem Kunstbegriff dürfte es ebenfalls kaum gelingen, die Kunst »trennscharf«¹⁴³ von nicht-künstlerischen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung zu unterscheiden. Und man kann zudem daran zweifeln, »ob der Begriff des Gefühlserlebens das, was sich in der Gestaltetheit eines Kunstwerks zu manifestieren vermag, umfassend und präzise genug beschreibt«.¹⁴⁴ Was diesem Kunstbegriff aber durchaus gelingt, ist es, zu zeigen, wie eine angemessene Reaktion auf die Entgrenzung des traditionellen Kunstbegriffs aus-

139 | E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Anm. 20), Bd. 1, S. 64.

140 | Ebd., Bd. 1, S. 229; vgl. S. 27 und S. 226. – Reinold Schmücker deutet diese Anlage des Kunstwerks, wie Utitz sie konzipiert, als Verschränkung von reflexiver (auf die individuelle ästhetische Erfahrung ausgerichteter) und gegenstandskonstitutiver (auf das bestimmte Kunstwerk ausgerichteter) Interpretation (vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Anm. 20], S. 61).

141 | W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Anm. 18), S. 297.

142 | R. Schmücker: *Was ist Kunst?* (Anm. 17), S. 282.

143 | Vgl. Anm. 91.

144 | R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Anm. 20), S. 57.

sehen kann: Diese kann nämlich keine bloße Erweiterung des Kreises der *poiesis* sein, die alles und jedes dem Bereich der Kunst eingemeindet. Sie kann aber auch nicht in der Kultivierung eines engen Kunstbegriffs liegen, der die Kunst in einer Sphäre reiner Interesselosigkeit bzw. Autonomie verortet. Und sie kann schließlich umgekehrt ebenfalls nicht im Verzicht auf den Kunstbegriff bestehen. Alle diese drei Optionen verfehlen nämlich gleichermaßen die differenziertere kulturelle Realität, in der verschobene oder auch durchlässige Grenzen nach wie vor Grenzen sind. Der Kunstbegriff der Allgemeinen Kunstwissenschaft, wie er bei Utitz seine substantiellste Ausführung erfährt, zeigt dagegen, dass es einer Bestimmung der Kunst im Zeichen der Entgrenzung ihres Begriffs darum gehen muss, Kunst (auch) als Form der Kommunikation zu charakterisieren, d.h. sie als kulturell wirksame – und vielleicht gar ›gefährliche‹ – *praxis* zu begreifen.

LITERATUR

- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich ¹²2001 (1967; zuerst engl. unter dem Titel *The Human Condition*, Chicago, Ill. 1958).
- : *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. v. Ursula Ludz, München/Zürich 2012 (zuerst engl. unter dem Titel *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York 1968).
- Bernhart, Toni: »Dialog und Konkurrenz. Die Berliner ›Vereinigung für ästhetische Forschung‹ 1908-1914«, in: Christian Scholl/Sandra Richter/Oliver Huck (Hg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 253-267.
- Bielefeldt, Heiner: *Wiedergewinnung des Politischen. Eine Einführung in Hannah Arendts politisches Denken*, Würzburg 1993.
- Boehm, Gottfried: »Einleitung«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hg. v. G. Boehm, 2., verb. und erw. Aufl., München 1991 (1971), Bd. 1, S. XLV-XCII.
- Bubner, Rüdiger: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« (1973), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 9-51.
- : »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos« (1980), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 70-98.
- : »Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen« (1986), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 99-120.
- : »Ästhetisierung der Lebenswelt« (1989), in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 143-156.
- Busch, Werner (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München/Zürich 1987.

- /Schmook, Peter: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*, Weinheim/Berlin 1987.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: »«Éстетика i obščee iskusstvoznanie». Ob odnom konceptual'nom istočnike GACHN« (»«Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft». Zu einem konzeptionellen Bezugspunkt der »GACHN««). Ins Russische übers. von Aleksej Grigorjev, in: Nikolaj Plotnikov (Hg.), *GACHN (1921-1930) kak forum teorii iskusstva* (GACHN als Forum der Kunsttheorie [1921-1930]), Moskau (im Druck).
- Danto, Arthur C.: »Die philosophische Entmündigung der Kunst«, in: ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. von Karen Lauer, München 1993 (zuerst engl. unter dem Titel *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986), S. 23-43.
- Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, zweite stark veränderte Aufl. 1923.
- : »Eröffnungsrede [zum Ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 1913]«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 42-54.
- : »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 35/44-45 (1914) Sp. 2405-2415.
- : »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1/4 (1925), S. 149-152.
- Dilly, Heinrich: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: Tilmann Buddensieg/Kurt Düwell/Klaus-Jürgen Sembach (Hg.), *Wissenschaften in Berlin*, Bd. 3, Berlin 1987, S. 53-57.
- Fiedler, Konrad: *Schriften zur Kunst*, hg. v. G. Boehm, München 1991.
- Franke, Ursula: »Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en)«, in: Josef Früchtl/Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Hamburg 2007 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), S. 73-91.
- Goehr, Lydia: »The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of The Journal of Aesthetics and Art Criticism«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 99-121.
- Henckmann, Wolfhart: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 273-334.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1799 (1790).
- Kemp, Wolfgang: »Reif für die Matrix. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft«, in: *Neue Rundschau* 114/3 (2003), S. 39-49.
- Lübbe, Hermann: »Das Avantgarde-Paradox: Die Vergangenheit rückt der Gegenwart näher«, in: ders., *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin/Heidelberg u.a. 1992, S. 91-106.

- Marquard, Odo: »Kunst als Kompensation ihres Endes«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, S. 159-168.
- Mehring, Reinhard: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung: Zur Charakterologie von Emil Utitz«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 51 (2003), S. 761-775.
- (Hg.): *Ethik nach Theresienstadt: Späte Texte des Prager Philosophen Emil Utitz (1883-1956). Wiederveröffentlichung einer Broschüre von 1948 mit ergänzenden Texten*, Würzburg 2015.
- Munro, Thomas: »Aesthetic as Science: Its Development in America«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9/3 (1951), S. 161-207.
- : *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays*, New York 1956.
- Novitz, David: Art. »function of art«, in: Stephen Davies/Kathleen Marie Higgins/Robert Hopkins/Robert Stecker/David E. Cooper (Hg.), *A Companion to Aesthetics*, Malden, MA u.a. 2009 (1992), S. 297-301.
- Schmücker, Reinold: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, 2. durchgesehene und korrigierte Auflage, Frankfurt a.M. 2014 (1998).
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts«, in: Alice Bolterauer/Elfriede Wiltschnigg (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, S. 53-67.
- : »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann/R. Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 13-33.
- Schnädelbach, Herbert: »Kritik der Kompensation«, in: ders., *Zur Rehabilitation des ›animal rationale‹. Vorträge und Abhandlungen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1992, S. 399-411.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Spitzer, Hugo: »Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft«, in: *Deutsche Literaturzeitung* 29 (1908), Sp. 1541-1551, 1605-1615, 1669-1680.
- Trautmann-Waller, Céline: »Victor Basch. L'esthétique entre la France et l'Allemagne«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 34/2 (2002), S. 77-90.
- Utitz, Emil: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde. in 1 Bd., mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verf., hg. v. W. Henckmann, Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20, München 1972.
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart* 1 (1913), S. 322-364.
- : »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht*, hg. vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 102-106.

-
- : »Allgemeine Kunstwissenschaft«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 18 (1920), S. 435-445.
 - : »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922), S. 433-451.
 - : »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, in: *Kant-Studien* 34 (1929), S. 6-69.
- Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997.

Sagen, Zeigen, Handeln

Eva Schürmann

I. EINLEITUNG

Austins Einsicht, dass man etwas tut, wenn man spricht, ist in verschiedenen Theoriekontexten bedeutsam, nämlich handlungstheoretisch ebenso wie sprachphilosophisch, und das heißt zudem medien- und repräsentationstheoretisch. Dass die Wörter die Dinge nicht einfach abbilden, sondern im Gegenteil hervorbringen, indem sie ihnen eine immer andere Form geben, durch welche soziale Wirklichkeit erzeugt wird, betrifft den Kern des Vermittlungsgeschehens zwischen Bewusstsein, Welt und ihren Repräsentationen¹ in Zeichenvorgängen und symbolischen Formierungstätigkeiten. Repräsentationen sind produktiv verstanden nicht nur Setzungen oder Stellvertretungen, sondern Verkörperungen, Vermittlungen und Vergegenwärtigungen in Ausdruck und Darstellung.

Das Anliegen der vorliegenden Überlegungen ist es, nach den Schnittstellen von Handlungs- und Medientheorie zu fragen, indem ein ganz bestimmtes Handeln, nämlich das Darstellen, untersucht wird. Eine handlungstheoretische Konzeption des Darstellens soll insbesondere das künstlerische Darstellen als Vermittlungstätigkeit im iterativen Raum der Deutungen ausweisen.

Mit Raum der Deutungen meine ich die interpretationsphilosophische Variante dessen, was im Anschluss an Philosophen wie McDowell und Brandom² gemeinhin Raum der Gründe genannt wird. Bei den genannten Autoren geht es vornehmlich um das argumentierende und rechtfertigende Geben und

1 | Im Folgenden wird anstatt von *Repräsentation* von *Darstellung* in dem noch zu entfaltenden Sinn die Rede sein, weil es mir mehr um Verkörperung als um Stellvertreterschaft zu tun ist. Zur epistemologischen Reichweite der sog. Krise der Repräsentation vgl. Silja Freudenberger/Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel*, Frankfurt a.M. 2003.

2 | Robert Brandom: *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Cambridge 1998; John McDowell: *Mind and World*, Cambridge 1996.

Nehmen von Gründen auf der Basis eines weitgehend rationalistischen Handlungsbegriffs. Demgegenüber berücksichtigt der Deutungsbegriff mehr den auslegenden Charakter sprachlichen Handelns, das häufig in der Formulierung einer Perspektive und der Darlegung eines Standpunkts besteht.

Interpretationsphilosophen wie Günter Abel und Hans Lenk³ haben die Interpretativität sämtlicher Selbst- und Weltverhältnisse expliziert, und Jacques Derrida hat mit der Figur der Iteration den Gedanken fortwährender Bedeutungstransformation im Zeichengebrauch formuliert.⁴ Mit der Berücksichtigung eines im Prinzip unendlichen Deutungsgeschehens sozialer Praxis rückt der Handlungsbegriff nicht mehr als Gegensatz zum Theorem des Mediums in den Blick und muss auch nicht in Opposition zum Begriff des Geschehens konzipiert werden, sondern kann als Bedingungszusammenhang von Strukturvoraussetzungen, Milieu und Akteuren entfaltet werden. Zudem liegt mit dem Augenmerk auf den verkörpernden Qualitäten des Handelns der Untersuchungsfokus nicht mehr allein auf Sprache, sondern auch auf Bildern und Performances.

In Deutschland unterscheidet man die darstellenden von den bildenden Künsten, um den Aufführungs- und Performanzcharakter von Tanz, Schauspiel und Musik vom Werkcharakter eines Bildes oder einer Skulptur abzugrenzen. Doch ist damit freilich nicht gesagt, dass Werke der Malerei oder der Literatur nichts darstellten. Im Englischen steht das Wort ›acting‹ nicht nur für Handeln im Allgemeinen, sondern auch für die Schauspielkunst im Besonderen. Alltagssprachlichen Wortbedeutungen nach hängen somit Tätigkeiten des Verkörperns, Handelns und Darstellens eng zusammen.

Auch in der Tradition der Rhetorik und Poetik wurde oft der konstitutive Zusammenhang von Darstellungen und Handlungen betont, insofern Erstere Letztere zum Gegenstand haben. Diese Auffassung reicht von Aristoteles' Mimesisbegriff bis zu Arendts Konzept von Erzählungen als dargestelltem Handeln.⁵ Mimesis hat bei Aristoteles freilich ihren poetischen Endzweck im Werk, im Unterschied zur Praxis des Tanzes beispielsweise, der sich in der Aufführung erfüllt. Erst die aufklärerische Poetologie und Ästhetik um Herder und Lessing⁶ unterläuft in gewisser Hinsicht die Opposition von Praxis

3 | Günter Abel: *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a.M. 1999; Hans Lenk: *Interpretationskonstrukte. Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993; sowie die Erörterungen in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 44 (1996) und *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 21 (1996).

4 | Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314.

5 | Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1994.

6 | Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998.

und Poesis, Handeln und Hervorbringen, indem etwa Schleiermacher und Bürger Mimesis mit Darstellung in aufführenden wie in bildenden Künsten übersetzen⁷ und Klopstock⁸ das Konzept der Handlungsdarstellung einbringt. In der Nachfolge von Kants Hypotypose-Konzept⁹ avanciert Darstellung zum Leitbegriff ästhetischer Reflexivität¹⁰ in Idealismus und Romantik.¹¹

An der Schnittstelle der genannten Theoriekontexte von Medien-, Repräsentations- und Handlungstheorie interessieren aufgrund dieser Konzeptionsgeschichte drei verschiedene Verhältnisbestimmungen: Handlungen als Gegenstände von Darstellungen, Darstellungen als Produkte von Handlungen sowie die Handlung des Darstellens selbst.

So viel als einleitende Bemerkungen zur Erläuterung der Voraussetzungen meines Klärungsinteresses und Sprachgebrauchs. Ich komme nun zum Handlungskonzept und werde danach versuchen, meine Theorie im Rekurs auf ein Kunstwerk zu vergegenwärtigen.

II. DARSTELLUNGSHANDELN UND DARGESTELLTE HANDLUNG

Das Charakteristische des Handelns wird kontrovers diskutiert,¹² einig ist man sich jedoch meistens darin, dass der Handlungsbegriff Veränderungen erklären und verstehen hilft. Im Unterschied zu Verhalten, aber auch zum Gesche-

7 | »Man merkt schon«, schreibt Bürger um 1777 in ›Von der Popularität der Poesie‹, »dass ich Darstellung an den Platz setze, wo sonst das erbärmliche Wort Nachahmung in den Poetiken stand. Nachahmung ist ein Bild, kümmerlich zurück geworfen von trüber Fläche; Darstellung aber leibt und lebt zurück vom blanken Spiegel.« In: Gottfried August Bürger: *Sämtliche Werke*, München 1987, S. 727.

8 | Winfried Menninghaus: »Darstellung. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 205-226.

9 | Rodolphe Gasché: »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152-174.

10 | Jan Urbich: »Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin«, in: Brady Bowman (Hg.), *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, Paderborn 2007, S. 211-230.

11 | Martin Götze: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn 2001.

12 | Überblicke über rationalitätstheoretische Handlungsbegriffe bieten die Sammelbände von Stefan Gosepath (Hg.), *Motive, Gründe, Zwecke. Theorien praktischer Rationalität*, Frankfurt a.M. 1999 sowie Christoph Horn/Guido Löhrer (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.

hen, bewirken Akteure mit ihrem Handeln Veränderungen der physischen und sozialen Wirklichkeit.¹³ Auch wenn man jene Konzepte des Handelns, denen zufolge planvolle Akteure wissen und wollen, was sie tun, rationale Zweck-Mittel-Kalküle anstellen und Absichten in die Tat umsetzen, für inadäquat hält und stattdessen die situative Einbindung intersubjektiver Retroaktivität und Vernetzung¹⁴ betont, steht und fällt der Handlungsbegriff noch mit dieser Veränderungsqualität. Handeln ist somit wesentlich eine Dimension der Freiheit, bzw. – wie Kant es für die Praxis formuliert – dessen, was aus Freiheit möglich ist.¹⁵ So bedingt diese Freiheit auch sein mag, so materiell und kontextuell konditioniert sie ist, Handeln widerfährt oder unterläuft nicht unwillkürlich, sondern Akteure bewirken damit etwas, auch wenn Unbeabsichtigtes und Unvorhergesehenes daran beteiligt sind.

Die Gründe, aus denen heraus man Intentionalität des Handelns bzw. der Handelnden für überschätzt halten kann, sind zahlreich. Bereits Hans Georg Gadamer kritisiert, dass »eine Theorie des Planens oder der Handlung niemals der Erfahrung von Geschichte gerecht wird, in der unsere Pläne zum Scheitern tendieren und unsere Handlungen und Unterlassungen zu unerwarteten Konsequenzen führen«¹⁶. Hans Joas legt insbesondere für kreatives Handeln überzeugend dar, warum die Vorstellung, »daß sich das menschliche Handeln am besten als Verfolgung vorgefaßter Zwecke verstehen ließe«¹⁷, problematisch ist. Ihm zufolge geht Intentionalität dem Vollzug nicht voraus, sondern aus ihm hervor.

An dieses Verständnis lässt sich für künstlerisches Handeln gut anschließen, dessen Akteure oft nicht mit Bestimmtheit sagen können, warum etwas präferiert wird oder wie es motiviert war, dass diese und keine andere Entscheidung getroffen wurde. Mit der Frage nach künstlerischem Handeln ist man daher von vornherein im Raum der Deutungen und im Diskurs dessen,

13 | Zur Beteiligung der Phantasie an dieser Veränderungskapazität insbesondere in pragmatischen Konzeptionen des Handelns vgl. den sehr instruktiven Beitrag von Richard J. Bernstein: »Die kreative Rolle der Imagination«, in: Bettina Hollstein/Matthias Jung/Wolfgang Knöbl (Hg.), *Handlung und Erfahrung. Das Erbe von Historismus und Pragmatismus und die Zukunft der Sozialtheorie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 51-68.

14 | Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007. Neuere Forschungsbeiträge in Tobias Conradi/Heike Derwanz/Florian Muhle (Hg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2011.

15 | Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A 800, B 828.

16 | Hans-Georg Gadamer: »Hegels Philosophie und ihre Nachwirkungen bis heute« (1972), in: ders., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991, S. 32-53, hier S. 46.

17 | Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992, S. 230.

was Arthur Danto als ›artworld‹ reflektiert, mithin im elaborierten Kontext von Geschichte und Theorie der Künste. In diesem Kontext ist das einzelne Werk insofern als Agent anzusprechen, als sein Bedeutungsgehalt rezeptionsgeschichtlich mitwächst. Weiter unten werde ich näher ausführen, dass hierin ein Deutungshandeln liegt, an dem Kunsthistoriker und Kunstkritiker, Kuratoren und Galeristen maßgeblich mitwirken.

Vermutlich gilt für künstlerisches Handeln in besonderem Maße eine Bestimmung, die Hannah Arendt vornimmt, wenn sie schreibt, dass Handeln und etwas Neues anfangen dasselbe¹⁸ seien. Mit den Artikulationen der Kunst und ihrer Rezeption wird immer wieder aufs Neue sichtbar gemacht und formuliert, verkörpert und aufgeführt. Daher muss der Raum der Deutungen iterativ sein, und das ist keine schlechte Unendlichkeit, wenngleich sehr wohl eine dezisionistische. Wie Benjamin einmal schreibt, entspreche es dem Wesen künstlerischen Tuns, dass das Ende willkürlich gesetzt sei bzw. dass Aufhören ein Abbrechen bedeute.¹⁹ Die Freiheitsdimension künstlerischen Handelns bemisst sich demnach gerade an seinem dezisionistischen Charakter, der nur dann nicht beliebig ausfällt, wenn Material, Diskurs und Geschichte eine Entscheidung gleichsam stützen und validieren.

Das Darstellungshandeln selbst beruht indes im Wesentlichen auf Tätigkeiten des Zeigens, Sagens, Ausdrückens und Verkörperns zur Erzeugung von Präsenz im Doppelsinn von zeitlicher und räumlicher Vergegenwärtigung und Evidenzstiftung.²⁰ Auch beim Präsenzbegriff handelt es sich freilich um einen umstrittenen Begriff. Während beispielsweise Hans Ulrich Gumbrecht²¹ Präsenz als leibhafte ästhetische Erfahrung gegen die Sinn-Emphase der Hermeneutik in Stellung bringen will, kritisiert Derrida als Metaphysik der Präsenz eine kolonialistische Ausgrenzung des Unsichtbaren.²² Für die Bestimmung des Kunsthandelns als Sichtbarmachung scheint es mir aber wichtiger, das Verhältnis von Intentionalität und Nicht-Intentionalität genauer zu bestimmen.

Die Intentionalität darstellerischen Handelns besteht im Zeigen-Wollen und Sehen-Machen, freilich unter Berücksichtigung des Eigensinns des Materials und in der Offenheit für das, was sich im Zeigen mit-zeigt, weil Sprache oder Bild es aufweisen. Auch kann die Ausdrucksdimension im Darstellen

18 | H. Arendt: *Vita activa*, S. 166.

19 | Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1989, S. 199.

20 | Campe, Rüdiger: »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, S. 107-133; Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.

21 | Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*, Berlin 2012; ders. (Hg.), *Latenz*, Göttingen 2011.

22 | Kommentare dazu in Tanja Prokić/Anne Kolb/Oliver Jahraus (Hg.), *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*, Frankfurt a.M. 2011.

dessen Intentionalität unter Umständen durchkreuzen, wenn etwa im Sagen die Stimme des Redners dessen Gestimmtheit offenbart. So zeigt sich in jeder Darstellungshandlung Nicht-Intendiertes mit. Akte intentionalen Zeigens und Sehen-Machens sind notwendig verquickt mit nicht-intentionalen und reflexiven Prozessen des Sich-Zeigens und Sehen-Lassens. Dieser Notwendigkeit stehen prinzipielle Freiheiten des Gestalten-Könnens gegenüber, des So-oder-anders-Formulierens, des Dieses-oder-jenes-Zeigens, des Perspektivwechsels, der Standpunktinversion, der produktiven Umdeutung etc. Während jede Perspektive ihre Abschattungen und blinden Flecken hat, kann jede Perspektivierung sich um eine produktive Neudeutung bemühen. Doch da solche Deutungsmöglichkeiten hernach wiederum der unabsehbaren Rezeption durch andere anheimgestellt sind, ist das, was gezeigt werden sollte oder wollte, nahezu unendlich unterwandert. Gewählte Formulierungen erscheinen und klingen in den Augen und Ohren der Rezipienten namentlich im Laufe der Zeiten anders als ursprünglich beabsichtigt oder erwartet.

Die weniger intentionale Schicht ästhetischen Sich-Zeigens und Präsent-Machens ist kein Epiphänomen künstlerischen Handelns, sondern es gehört zur Eigentümlichkeit jeder Darstellung, ins Undargestellte und Verdeckte involviert zu sein. Das Abwesen des Gezeigten, seine unsichtbaren Seiten spielen, wie die Erörterung des Kunstwerks erweisen wird, häufig eine ebenso große Rolle wie das Sichtbargemachte. Die Analyse der Auffassungs- und Sichtweisen, die in Darstellungen, Erzählungen und Bildern ermöglicht und verstellt werden, hat deswegen stets auch die Latenzen zu berücksichtigen.

Mit dem Sagen – worunter ich auch schriftsprachliches Darstellen verstehe, denn auch mit einem Text wird etwas gesagt – und dem Zeigen, das in weitestem Sinn auf ikonischen Figurationen innerhalb eines gesetzten Rahmens besteht, haben wir die beiden maßgeblichen Darstellungspraktiken im Blick. Zeigen nur als ein indexikalisches Anzeigen oder Hinweisen aufzufassen, verfehlt seine inkorporierende Kraft. Vielmehr stellt die Darstellung das Gezeigte in je spezifischem Lichte als dieses und kein anderes dar. Zeigen durch Darstellen, Verkörpern im Darstellen, bedeutet dementsprechend, Deutungen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck zu verleihen.

Der Wittgenstein des *Tractatus* hat mit der Differenz von Sagen und Zeigen eine Dichotomie eingeführt, an die viele Autoren gern durch weitere Polarisierungen anknüpfen. Die polemischen Abgrenzungen mögen Zuspitzungen aus forschungsstrategischen Gründen sein, führen jedoch zu Vereinseitigungen, die der Sache nicht gerecht werden. Im Rahmen seiner Abbildtheorie räumt Wittgenstein selbst bereits ein, dass ein Satz zeigt, was er sagt.²³ Den gegen

23 | Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M. 1984, Satz 4.461. Hierzu sehr schön Fabian Goppelsröder: *Zwischen Sagen und Zeigen*, Bielefeld 2007. Vgl. auch Gunter Gebauer, der eine Verwandtschaft der Figuren des Sich-Zeigens

eine Hegemonie der Sprache²⁴ und des Sprachdenkens in Stellung gebrachten Untersuchungen dieses Problemfeldes gegenüber mehrten sich mittlerweile die Stimmen, die sich für eine Entdualisierung aussprechen.²⁵ Unstrittig ist, dass beide inkommensurable, spezifische Ausdruckskapazitäten und Charakteristika aufweisen, wie etwa Sukzessivität des Propositionalen gegenüber Simultaneität der Präsenz. Insofern sind beide selbstverständlich durch eigene, medienpezifische Qualitäten zu unterscheiden.

Doch beschreibt man mit solchen Unterscheidungen keine ontisch getrennten Sphären, im Gegenteil geht darstellerisch die eine mediale Perspektivierung in die andere über. Das zeitliche Filmbild zum Beispiel zeigt sukzessiv mit jeder neuen Einstellung eine neue Rahmung und Anordnung, die meist von der Aussagekraft des gesprochenen Wortes begleitet wird. Es gibt eine Bildhaftigkeit der Sprache wie es eine Sprache des Bildes gibt, mit beiden kann man sagen und zeigen, beide sind im Hinblick auf ihre metaphorische Übertragungs- und Perspektivierungsleistungen Medien des Darstellens. Fragt man nach der Handlungsdimension und den Verkörperungsqualitäten beider, interessieren mehr die Verschränkungen in der Differenz als die Oppositionen.

Charakteristisch für beide Tätigkeiten ist, dass sich eine Ebene des Darstellenden von einer des Dargestellten differenzieren lässt, indem die Art und Weise des Darstellens, sein modales Wie, vom dargestellten Was analytisch zu trennen ist. Analytisch heißt hier so viel wie artifiziell und methodisch, denn im Werk oder seiner Performanz sind beide unzweifelhaft nicht nur verflochten, sondern ist das Wie für das Was konstitutiv. Gleichwohl kann eine theoretische Untersuchung Inhalt und Form, Semantik und Syntax, den Plot und seine Inszenierung auseinanderdividieren.

Handlungstheoretisch entscheidend ist aber, dass die konstitutive Kraft des modalen Wie für das gegenständliche Was systematisch mit dem Handlungscharakter des Darstellens zusammenhängt. Denn Handeln heißt etwas

und des Sehen-als erörtert: »Sich-zeigen und Sehen-als. Wittgensteins zwei Bildkonzepte«, in: Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, Paderborn 2010, S. 75-89.

24 | Zum Beispiel Gottfried Boehms Rede von der Logik des Bildes und Dieter Merschs Kontrastierung des Diskursiven und des Asthetischen: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007; Dieter Mersch: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens«, in: ders., *Die Medien der Darstellung*, München 2003, S. 9-49.

25 | Dies zeigt sich sehr schön an den neueren Beiträgen in Fabian Goppelsröder/Martin Beck (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich 2014. Für eine synthetisches Zusammenschau spricht sich aber beizeiten schon Sybille Krämer aus: »Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3 (2003), S. 509-519.

auf eine bestimmte Weise ausführen, wobei die Weise den Unterschied ums Ganze macht – auch dies im Übrigen eine sprechakttheoretische Einsicht.²⁶

III. GEZEIGTES ZEIGEN

Kommen wir nun auf das zu sprechen, was ich den iterativen Raum der Deutungen nannte.

Dass der Deutungsgehalt nicht allein in Darstellungen von etwas-als-etwas, sondern auch in Darstellungen von Darstellungen vernehmbar wird, zeigt sich besonders in der Reflexivität der Kunst. Zwar haben wir es allgemein in der Welt sozialen und interaktiven Handelns mit einander wechselseitig potenzierenden Prozessen des Wahrnehmens und Vorstellens, Darlegens und Auslegens zu tun. In der Kunst kann dies jedoch zum eigentlichen Thema werden. Wenn ein Kunstwerk zeigt, dass es zeigt, durchkreuzt es gewissermaßen seine Transparenz, indem es mit der zentralperspektivischen Illusion einer Durchsicht auf das Gezeigte vom Standpunkt des selbst Ungesehenen aus bricht.

Ein Bild, das paradigmatisch geeignet ist, dies zu exemplifizieren, ist Velázquez' Jahrhundertbild *Las Meninas*²⁷ (Abb. 1).²⁸ Das Bild thematisiert nicht allein zentrale darstellungstheoretische Tätigkeiten wie Zeigen, Sehen, Werk, Raum, Wirklichkeit etc. Es tut dies vielmehr auf eine Weise, die zu immer neuen Interpretationen aufruft. Wenn man es wagt, zu diesem Werk, das seit Jahrhunderten gedeutet wird, erneut das Wort zu ergreifen, dann einerseits, weil es sich um das Paradigma einer dargestellten Darstellung handelt. In Friedrich Schlegels Sinn²⁹ ist es ein Höhepunkt reflexiver Kunst, indem es seinen Raum

26 | Anderswo habe ich deswegen eine Analogie zwischen der Handlungsdimension des Sprechens, dem visuellen Wahrnehmen und dem Zeigen ausgewiesen: Wie es unmöglich ist, etwas zu sehen, ohne es zugleich auf eine bestimmte Weise, nämlich in bestimmter Hinsicht und aus bestimmter Perspektive zu sehen, so unmöglich ist es, etwas zu zeigen ohne eine Form von Einrahmung, Perspektivierung, Hinblicknahme. Die Rahmenvorgabe einer darstellerischen Zeigehandlung korrespondiert mit der Perspektivik der wahrnehmenden Aufmerksamkeit. Vgl. Eva Schürmann: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a.M. 2008.

27 | Öl auf Leinwand, 3,18 x 2,76 m, Prado, 1656, der ursprüngliche Titel lautete nicht »Die Hoffräulein«, sondern »Die Familie Philipps IV.«.

28 | Der nun folgende Teil ist ein Ausschnitt der noch unveröffentlichten Rede, die ich aus Anlass des 2014 erhaltenen Wissenschaftspreises der Aby-Warburg-Stiftung in Hamburg gehalten habe.

29 | Friedrich Schlegel: »Fragmente [aus dem Athenäum]«, Nr. 238, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, hg. v. Ernst Behler, Paderborn 1988, Bd. 2, S. 105-156.

und seine Perspektive, sein Sichtbarsein und den Malakt thematisiert. Es ist somit sowohl eine dargestellte Handlung als auch die Handlung des Darstellens.

Abbildung 1: Velázquez: Las Meninas. 1656, Öl auf Leinwand, 3,18 x 2,76 m, Prado; Bildvorlage: www.prometheus.de



Darüber hinaus aber lässt sich auch an der Fülle und Gegensätzlichkeit der Rezeptionen im Laufe einer fast vierhundertjährigen Geschichte beispielhaft erläutern, wie und wodurch Darstellungshandeln einen unendlichen Raum iterativer Deutungen eröffnet. Freilich liegt es in der Natur eines jeden großen Kunstwerks, dass seine Rezeption nie zum Abschluss kommt, aber die Analysen dieses Bildes sind Legion. Allein ein Methodenreader der Kunstgeschichte vereint eine ungewöhnliche Vielfalt methodisch und disziplinär divergierender Untersuchungen aus drei Jahrhunderten und verschiedenen Ländern, indem das Bild ikonographisch, diskursanalytisch, psychoanalytisch, rezeptionsästhetisch, werkimmanent, hermeneutisch, kunsttheoretisch, wir-

kungsgeschichtlich und soziologisch analysiert wird.³⁰ Zu Recht ist das gattungsgreifende Bild ebensowohl als Selbstbildnis des Malers, Porträt der Infantin, Historienbild, Atelierbild, Ereignisbild oder Gruppenbildnis anzusprechen, und nicht zuletzt ist es auch ein ›Lob der Malkunst‹.³¹

Für meinen Untersuchungsfokus kann es indessen auf sich beruhen, ob es als »Seminar des Gemeinwohls«³², als Urszene des Lacanschen Spiegelstadiums³³ oder als »Experiment im Namen von Nachruhm und Überleben«³⁴ zu deuten ist, denn es geht gerade darum, die Pluriperspektivität dieser möglichen Deutungen als darstellungs- und handlungstheoretisches Spezifikum zu erhellen. Deshalb interessiert die Frage, die die allermeisten Autoren umtreibt, ob der Maler im Bild gerade dabei ist, Philipp IV. und seine Frau zu malen, deren Spiegelbild wir an der Rückwand des illusionären Bildraumes sehen, oder ob er die Infantin malt, hier viel weniger als die prinzipielle Offenheit, wenn nicht Unentscheidbarkeit dieser Frage. Wir wissen es nicht, und das seit mehr als 350 Jahren aus einer ganzen Reihe von Gründen.

Geht man davon aus, dass auf der Leinwand im Bild das Porträt des Königs-paares entsteht, stößt man ebenso auf Widersprüche wie bei der Annahme, die Infantin stehe Modell. Der Kunsthistoriker Joel Snyder³⁵ hat die These entfaltet, dass der rückwärtige Spiegel unmöglich etwas reflektieren könne, das sich vor dem Bild befinde. Sehr wohl hingegen reflektiere er die Vorderseite der Leinwand, deren Rückseite wir im Bild sehen. Doch abgesehen davon, dass dies für die Frage nach den Porträtierten keinen Unterschied macht, muss so ein Nachweis spiegelungslogischer Unplausibilitäten keineswegs ein Ausschlusskriterium für eine bestimmte Lesart abgeben, denn schließlich könnte es sein, dass Velázquez – wie nach ihm beispielsweise Manet – Unrichtigkeiten

30 | Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.

31 | Ähnlich wie Vermeer van Delfts Atelierbild ›de Schilderkonst‹ 1664/68, Kunsthistorisches Museum Wien.

32 | Dies ist die Schlussfolgerung von Jan Ameling Emmens: »Las Meninas von Velázquez. Fürstenspiegel für Philipp IV«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 117-133, hier S. 128.

33 | So die originelle Lesart von Wolfram Bergande: »Das Bild als Selbstbewusstsein. Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez«, in: Karin Nitzschmann/Philipp Soldt (Hg.), *Arbeit der Bilder. Die Präsenz des Bildes im Dialog zwischen Psychoanalyse, Philosophie und Kunstwissenschaft*, Gießen 2009, S. 155-181, hier S. 169.

34 | Wolfgang Kemp: »Teleologie der Malerei«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 117-133, hier S. 240f.

35 | Joel Snyder: »Las Meninas and the mirror of the prince«, in: *Critical Inquiry* 11 (1985), No. 4, S. 539-572.

dieser Art bewusst in Kauf genommen hat.³⁶ Snyders Lesart beruht auf der realistischen Unterstellung, ein Bild müsse naturalistisch wiedergeben, was bei seiner Produktion sichtbar war, während es doch ohne weiteres der Fall sein kann, dass der Maler sich mit seinen Darstellungsabsichten genau darüber hinwegsetzt.

Einer anderen Deutung zufolge sehen alle Figuren, die wir im Bild erblicken, »tatsächlich« – aber was heißt hier überhaupt tatsächlich? – in einen riesigen Spiegel vor dem Bild hinein. Der Kunsttheoretiker Hermann Ulrich Asemissen³⁷ vertritt diese These, die immerhin den Modell-Charakter der Infantin plausibilisiert und erklärt, warum der Maler sein Sujet in Vorderansicht sieht, obwohl er hinter ihm steht. Doch ist das Erscheinen des Königspaares im rückwärtigen Spiegel damit nicht mehr erklärbar (es sei denn, es wäre kein Spiegel, sondern ein gemaltes Bild). Dafür hätte die Riesenspiegel-These den Charme, dass der Maler des Bildes und der Maler im Bild – der historische Velázquez von *Las Meninas* sowie der im Bild dargestellte Ritter des Santiago-Ordens – exakt dasselbe malten, so dass das Gemälde tatsächlich ein Bild der Entstehung seiner selbst wäre.

Malerei über Malerei ist es freilich so oder so. Doch gehen derart realistische Lesarten an der Pointe vorbei, dass jede Bildrezeption ein Spiel der Einbildungskraft mitspielt. ›Tatsächlich‹ heißt hier deswegen: Sofern unsere Imagination die imaginären Anspielungen mitspielt und die mit Ölfarbe bemalte Leinwand für das naturalistische Abbild eines Raumes nimmt, den es aktuell ›gibt, weil es ihn einstmals gab. Die annähernde Lebensgröße³⁸ der Figuren vermittelt den Eindruck, von einem realen Raum in einen realen Raum zu blicken.³⁹ Deswegen hat man das Bild im Übrigen auch mit einer fotografischen Momentaufnahme verglichen.⁴⁰

36 | Vgl. Max Imdahl: »Edouard Manets ›Un bar aux Folies-Bergère‹. Das Falsche als das Richtige«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 497-533.

37 | Hermann Ulrich Asemissen: *Las Meninas von Diego Velázquez*, Kassel 1981. Vgl. außerdem ders./Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

38 | Zum Format auch Hans Belting: »Der Blick im Bild«, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, 121-144, bes. 132ff.

39 | Zur Raumthematik im Vergleich zu anderen Kunstwerken vgl. die eindrucksvolle Studie von Ana Maria Rabe: *Das Netz der Welt. Zum Raum von Las Meninas*, München 2008.

40 | Den Momentaufnahmecharakter drückt Fritz Saxl schön aus, wenn er schreibt: »Wir sind verwirrt, weil wir das Gefühl haben, dass hier das Thema für einen Schnappschuss von Velázquez unvermittelt in ein repräsentatives höfisches Gemälde verwandelt wurde«; zit. nach Jonathan Brown: »Über die Bedeutung von Las Meninas«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 151-169, hier S. 152.

Für unsere Untersuchung ist indessen ein wichtiger Befund, dass keine Deutung unwidersprochen bleibt. Und dies nicht nur, weil es nun einmal zur Eigenart großer Kunst gehört, unabschließbar zu sein, sondern weil es zur kulturellen Praxis des Darstellens gehört – und in diese ist auch die kunsthistorische Rezeptionsgeschichte notwendig verwickelt –, ein iteratives Spiel gedeuter Deutungen zu ermöglichen. Keine Interpretation geht widerspruchsfrei auf, immer besteht das Bild in der Gleichzeitigkeit dessen, was sich ausschließt.⁴¹ Das Bild eröffnet Vorstellungsräume und Welten durch das, was es darstellt, und mehr noch durch das, was es nicht darstellt, aber auch in dem, was die Betrachterin sieht und nicht sieht und daher umso mehr imaginiert.

Michel Foucault hat in seiner berühmt gewordenen Analyse des Bildes, die er später einem seiner Hauptwerke, *Les mots et les choses*, als Einleitung⁴² voranstellte, darauf bestanden, dass die Positionen des Bildbetrachters und des Königspaares identisch seien.⁴³ Doch setzt er sich damit in einem Zeitsprung über eine kategoriale Raumdifferenz hinweg. Nichts zwingt zu der Annahme, dass der imaginäre Raum, in den der Maler im dargestellten Raum schaut, der reale Raum sein soll, in dem die Betrachterin sich befindet.

Ein vergleichender Seitenblick auf Rembrandt (Abb. 2) verdeutlicht das: Wie Rembrandts Tuchmacher-Zunftvorstände in seinem Gruppenbildnis ›Staalmeesters‹⁴⁴ im Moment des Sich-Erhebens, in ein Buch weisend, interessiert herausblickend gezeigt werden, sehen sie gerade nicht, wie Max Imdahl plausibilisiert⁴⁵, den Betrachter an, also nicht in dessen realen Raum vor dem Bild hinein – wie etwa die Mona Lisa oder Rembrandts Susanna ihre Rezipienten adressieren. Vielmehr entgrenzt das Bild sein imaginäres Bildgeschehen in einen weiteren imaginären Raum hinein, den man gleichsam mit-sieht, obwohl er nicht gezeigt wird.

41 | Am ehesten hält noch Svetlana Alpers diese Schwebung aus: »Interpretation ohne Darstellung oder: Das Sehen von Las Meninas«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 123-141.

42 | Michel Foucault: »Die Hofferäulein«, in: ders., *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971, S. 31-45 sowie S. 372-377.

43 | Und auch dagegen ist aus einem ähnlichen naturalistischen Selbstmissverständnis der Bildrezeption heraus eingewendet worden, dass beider Perspektiven nicht in demselben geometrischen Fluchtpunkt konvergierten. Arne Klawitter: »Sichtbare Bilder des unsichtbaren Denkens. Betrachtungen zu Velázquez, Manet und Margritte«, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014, S. 197-220.

44 | 1662, Öl auf Leinwand, 1,91 x 2,79 m, Amsterdam Rijksmuseum.

45 | Vgl. Max Imdahl: »Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 385-396.

Abbildung 2: Rembrandt: *De Staalmeesters*. 1662, Öl auf Leinwand, 1,91 x 2,79 m, Amsterdam Rijksmuseum



Ähnliches begegnet bei Velázquez – freilich nur, wenn man der Riesenspiegel-These nicht folgt. Auf die Frage, was die aus dem Bild herauschauenden Personen sehen, lautet die Antwort dann keineswegs: uns an der Stelle des Souveräns oder umgekehrt. Vielmehr wird im Bildraum ein Raum vor dem Bild unterstellt, der sich mit unserem Raum nicht in widersprüchlicher Weise kreuzt, wie Foucault und ähnlich Searle⁴⁶ behaupten, sondern der diesem vorgeschaltet ist, wenn man die Imagination, die das Bild eröffnet, ernst nimmt.

Richtig ist indessen, dass das, was die Darstellung darstellt, wesentlich auf dem beruht, was sie nicht darstellt: Das Bild zeigt nicht, wen oder was die Figuren erblicken, es zeigt nicht, woran der Maler im Bild arbeitet, und es zeigt nicht die Personen, die der Spiegel an der Rückwand des Bühnenkastenraumes zeigt. Hierauf beruht Foucault Unsichtbarkeitsempfasse. Dass es deswegen jedoch »Repräsentation eines wesentlichen Fehlens«, nämlich des repräsentierenden Subjektes wie des Souveräns sei, ist keineswegs mehr plausibel.

Denn es ist der Maler, der sich selbst als souveränen Schöpfer bei seiner Schöpfung zeigt, wen auch immer diese Schöpfung zeigt (Abb. 3). Nur des-

46 | Wir sehen, so Searle, »das Gemälde [...] vom Standpunkt des Dargestellten, nicht des Künstlers, aus gemalt.« Searle, John: »Las Meninas und die Paradoxa der bildhaften Repräsentation«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 172-182, hier S. 180.

wegen konnte so oft eine Nobilitierung der Malkunst⁴⁷ darin gesehen werden: Der Maler repräsentiert sich als jemanden, der seine Kunst beherrscht. Wie das kantische ›Ich denke‹ mein Denken muss begleiten können muss, begleitet hier das ›Ich male‹ den Malakt. Es zeigt damit, dass es zeigt, dass es um sein Zeigen weiß. Daher kann auch Foucaults Interpretation nicht unwidersprochen bleiben; es mag das Subjekt als Fluchtpunkt epistemischer Weltbeherrschung⁴⁸ fehlen, als Darstellendes ist es jedoch hochgradig präsent: als repräsentierender und repräsentierter Maler, der die Gabe besitzt, die Rollen des Sichtbaren und des Unsichtbaren zu vertauschen.

Abbildung 3: Velázquez: *Las Meninas* (wie Abb. 1), Detail



So ist es ein wichtiges Ergebnis, dass die Suche nach einer unwidersprüchlichen Position gerade am Witz des Ganzen vorbeigeht. Die Perspektivversionen und -transformationen sind geradezu Programm einer Darstellung,

47 | Jonathan Brown: »Über die Bedeutung von *Las Meninas*«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 151-169.

48 | Habermas schließt sich Foucaults Deutung an. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1991, S. 303f.

die Unmögliches ermöglichen und Ungesehenes zeigen will. Der Widerstreit⁴⁹ liegt in der Natur des Darstellungshandelns, welches durch Einrahmungen und Ausschnitte etwas konstituiert, das notwendig nur in sich stimmig sein kann, aber andere Rahmungen und Bezüge nicht ausschließt. Unter anderen Prämissen (zum Beispiel derjenigen, dass der Maler in einen Spiegel und nicht in einen Raum schaut) sind andere Versionen plausibel.

Deswegen ist der Hinweis des russischen Kunsthistorikers Michail W. Alpatow auf Leibniz' Monadologie weiterführend: »Alles hängt letzten Endes vom Standpunkt ab. Es gibt hier den Standpunkt von Philipp und Anna, es gibt den Standpunkt des Künstlers wie auch den des Betrachters. Das ganze bildet ein System einander durchdringender Welten – oder mit den Worten der Philosophie des 17.-18. Jahrhunderts ausgedrückt – Monaden. Jede davon ist rechtmäßig und beim Wechsel des Standpunktes ändert sich die Bedeutung des Ganzen.«⁵⁰

Polyperspektivität und Multifokalität sind ein wesentliches Charakteristikum einer künstlerischen Darstellung dieses Ranges. Sie eröffnen den iterativen Raum der Deutungen, der durch die Einbildungskräfte der Rezeptionen immer weiter geöffnet wird und viele Deutungen aufzeigt, ohne dass eine von ihnen ›recht behielte‹. Wie Monaden im beständigen Perspektivwechsel die Fülle des Seins spiegeln (vereinheitlicht freilich durch ein metaphysisches Vernunftprinzip), perspektivieren künstlerische Darstellungen eine Fülle möglicher Deutungen. Darstellung avanciert demnach zur Methode eines Geistes, sich etwas zu vergegenwärtigen, weshalb Leibniz, und nach ihm andere, »Darstellung mit Reflexion«⁵¹ identifizieren.

»Daß sich etwas dem Geist präsentiert«, so der Kunstphilosoph Louis Marin über die klassische Darstellung, »ist aber selbst immer schon von einer reflexiven Operation abhängig, die den Geist als denkendes Subjekt konstituiert – als ob die Präsenz als solche, [...] überhaupt nur denkbar sei, wenn sie in einer Re-präsentation flektiert [...] wird, die der Geist sich nicht aneignen könnte [...], wenn er sie nicht zu seinem Gegenstand machen würde.«⁵² Las Meninas vergegenwärtigt – und das ist für die hier explizierte Darstellungstheorie entscheidend – die Operationalität eines Geistes, der sich perspektivierend dessen versichert, was er perzipiert. Die Handlung des Darstellens ist – damit komme

49 | Vgl. zum prinzipiellen Charakter dieses ›Widerstreits‹ konkurrierender Darstellungen Jean-François Lyotards gleichnamiges Buch, München 1989.

50 | Michail W. Alpatow: »Las Meninas von Velázquez«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 98-114, hier S. 107.

51 | Willem van Reijen: »Darstellungen und Reflexionen. Leibniz – Kant – Lyotard«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, S. 139-151, hier S. 140.

52 | Louis Marin: »Die klassische Darstellung«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, S. 375-397, hier S. 375.

ich auf meine anfängliche These, dass zwischen Handlung und Medium kein echter Gegensatz besteht, zurück – die entscheidende Vermittlungsdimension zwischen Ich und Welt. Zugleich hat der Raum der Deutungen selbst den Charakter eines Mediums, indem er das mittelnde Milieu bildet, in dem und durch den andere Handlungen ermöglicht werden.

IV. SCHLUSS: DIE INTERPRETATION DER INTERPRETATION

Kommen wir zuletzt zurück auf den Gedanken der Iteration als fortwährender Umbildung von Identität. Wie der Kunsthistoriker Viktor Stoichita schreibt, ist Las Meninas gemalt, »um das Problem der Interpretation zu stellen«. ⁵³ Von diesem Problem gibt es, Derrida zufolge, seinerseits zwei grundlegende Interpretationen:

»Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name eines Wesens ist, das die Geschichte der Metaphysik und Ontologie-Theologie hindurch, [...] die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.« ⁵⁴

Vorschlagshalber sollten wir diese Problembeschreibung nicht als disjunkte Alternative auffassen, sondern als ein Weder-noch. Dann wäre die Freiheitsdimension des Kunsthandelns weder ursprungstheoretisch noch relativistisch zu verstehen, weder Wahrheitsgeschehen noch Beliebigkeit.

Gezeigt werden sollte die Handlungsdimension des Darstellens, aber auch seine Medialität. Das Kunstwerk ist eine Deutung, die in der Rezeptionsgeschichte vielfach gedeutet wird. Kunsthandeln hat darin zugleich eine mediale Dimension, weil es vermittelt, was es erzeugt. ⁵⁵ Zwar entscheiden Markt und Diskurs über Deutungsmacht einer Darstellung, aber dies wäre eine andere Untersuchung.

53 | Victor Stoichita: »Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, S. 208-234, hier S. 208f.

54 | Jacques Derrida: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 422-442, hier S. 441.

55 | Zur näheren Begründung dieser These vgl. Eva Schürmann: »Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Performanz, Performanz der Kunst*, Frankfurt a.M. 2004, S. 76-90.

LITERATUR

- Abel, Günter: *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a.M. 1999.
- Alpatow, Michail W.: »Las Meninas von Velázquez«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 98-114.
- Alpers, Svetlana: »Interpretation ohne Darstellung oder: Das Sehen von Las Meninas«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 123-141.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1994.
- Asemissen, Hermann Ulrich: *Las Meninas von Diego Velázquez*, Kassel 1981.
- /Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- Belting, Hans: »Der Blick im Bild«, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, 121-144.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1989.
- Bergande, Wolfram: »Das Bild als Selbstbewusstsein. Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez«, in: Karin Nitzschmann/Philipp Soldt (Hg.), *Arbeit der Bilder. Die Präsenz des Bildes im Dialog zwischen Psychoanalyse, Philosophie und Kunstwissenschaft*, Gießen 2009, S. 155-181.
- Bernstein, Richard J.: »Die kreative Rolle der Imagination«, in: Bettina Hollstein/Matthias Jung/Wolfgang Knöbl (Hg.), *Handlung und Erfahrung. Das Erbe von Historismus und Pragmatismus und die Zukunft der Sozialtheorie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 51-68.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007.
- Brandom, Robert: *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Cambridge, MA 1998.
- Brown, Jonathan: »Über die Bedeutung von Las Meninas«, in: T. Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 151-169.
- Bürger, Gottfried August: *Sämtliche Werke*, München 1987.
- Campe, Rüdiger: »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, S. 107-133.
- Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München 2011.
- Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314.
- : »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 422-442.

- Emmens, Jan Ameling: »Las Meninas von Velázquez. Fürstenspiegel für Philipp IV«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 117-133.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971.
- Freudenberger, Silja/Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel*, Frankfurt a.M. 2003.
- Gadamer, Hans-Georg: »Hegels Philosophie und ihre Nachwirkungen bis heute« (1972), in: ders., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991, S. 32-53.
- Gasché, Rodolphe: »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152-174.
- Gebauer, Gunter: »Sich-zeigen und Sehen-als. Wittgensteins zwei Bildkonzepte«, in: Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, Paderborn 2010, S. 75-89.
- Götze, Martin: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn 2001.
- Goppelsröder, Fabian: *Zwischen Sagen und Zeigen*, Bielefeld 2007.
- / Beck, Martin (Hg.): *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich 2014.
- Gosepath, Stefan (Hg.): *Motive, Gründe, Zwecke. Theorien praktischer Rationalität*, Frankfurt a.M. 1999.
- Greub, Thierry (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.
- (Hg.): *Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Göttingen 2011.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1991.
- Horn, Christoph/Löhner, Guido (Hg.): *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.
- Imdahl, Max: »Edouard Manets ›Un bar aux Folies-Bergère«
Das Falsche als das Richtige«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 497-533.
- : »Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 385-396.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 3/4, Frankfurt a.M. 1974.
- Kemp, Wolfgang: »Teleologie der Malerei«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 117-133.

- Klawitter, Arne: »Sichtbare Bilder des unsichtbaren Denkens. Betrachtungen zu Velázquez, Manet und Margritte«, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Un/sichtbar. Wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014, S. 197-220.
- Krämer, Sybille: »Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3 (2003), S. 509-519.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007.
- Lenk, Hans: *Interpretationskonstrukte. Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1993.
- Liotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1989.
- Marin, Louis: »Die klassische Darstellung«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 375-397.
- McDowell, John: *Mind and World*, Cambridge 1996.
- Menninghaus, Winfried: »›Darstellung‹. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 205-226.
- Mersch, Dieter: »Wort, Bild, Ton, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens«, in: ders., *Die Medien der Darstellung*, München 2003, S. 9-49.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Prokić, Tanja/Kolb, Anne/Jahraus, Oliver (Hg.): *Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*, Frankfurt a.M. 2011.
- Rabe, Ana Maria: *Das Netz der Welt. Zum Raum von Las Meninas*, München 2008.
- Reijen, Willem van: »Darstellungen und Reflexionen. Leibniz – Kant – Lyotard«, in: C. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt ›Darstellen‹?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 139-151.
- Schlegel, Friedrich: »Fragmente [aus dem Athenäum]«, Nr. 238, in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*, Bd. 2, Paderborn 1988, S. 105-156.
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a.M. 2008.
- : »Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Performanz, Performanz der Kunst*, Frankfurt a.M. 2004, S. 76-90.
- Searle, John: »Las Meninas und die Paradoxa der bildhaften Repräsentation«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 172-182.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Snyder, Joel: »Las Meninas and the mirror of the prince«, in: *Critical Inquiry* 11 (1985), No. 4, S. 539-572.

- Stoichita, Victor: »Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt«, in: Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 208-234.
- Urbich, Jan: »Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin«, in: Brady Bowman (Hg.), *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, Paderborn 2007, S. 211-230.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a.M. 1984.

Ästhetisches Tun: Die Verfahrensweise des poetischen Geistes

Von Hölderlin zu Adorno

Johann Kreuzer

1) Die »Anmerkungen«, die Hölderlin seiner Übersetzung von Sophokles' »Oedipus« beigegeben hat, beginnt er folgendermaßen:

»Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poësie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *μηχανη* der Alten erhebt.

Auch andern Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens sind sie bis izt mehr nach Eindrücken beurtheilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesezlichen Kalkul und sonstiger Verfahrensart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird. Der modernen Poësie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, daß nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann.«¹

Hölderlin geht es, das wird deutlich, um die *Hervorbringung* des Schönen, d.h. um ein Tun. Und es geht ihm um ein regelgeleitetes Handeln.² Poetisches Handeln sei zumindest insoweit regelgeleitet, dass ein bloßes Beurteilen nach dem Eindruck dem Anspruch des ästhetisch Hervorgebrachten nicht gerecht wird bzw. (vorsichtiger formuliert) diesen Anspruch unterschreitet. Denn es

1 | Vgl. Johann Christian Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zum Oedipus«, zit. nach: ders., *Theoretische Schriften*, mit einer Einl. hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998 (im Folgenden: ThSch), S. 94. – Zu Hölderlins Übersetzung des »Oedipus« (wie der »Antigonä«) vgl. Bernhard Böschstein: »Die Trauerspiele des Sophokles: Oedipus der Tyrann. Antigonä«, in: J. Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch*, Stuttgart 2002/2011, S. 279-289.

2 | Die Verfahrensart ist die »art und weise, wie man handelt und verfährt«, vgl. Art »Verfahrensart«, in: Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, ND München 1984, Bd. 25, S. 293.

sei ein *gesetzlicher Kalkül*, der in diesem Hervorbringen sich wirksam zeigt.³ Ist er wirksam – und mit ihm ästhetisches Tun keine bloße Willkür –, muss er sich entsprechend rekonstruieren lassen.

Zur Klärung der ›Grammatik‹ ästhetischen Tuns bzw. ästhetischen Handelns gehen die folgenden Überlegungen von zwei Feststellungen Hölderlins aus. Sie hängen mit der Verfahrensart der Hervorbringung des Schönen zusammen und mögen das Tun der ›Kunst‹ (wie Kunst als Tun) gerade in der Hinsicht erklären helfen, dass die Regeln, die dabei im Spiele sind, von ihrem bewusstseinsmäßigen Grund her als »Verfahrungsweise des poetischen Geistes« zu verstehen sind.⁴

Die beiden Hinweise finden sich im umfangreichsten Entwurf, in dem sich Hölderlin dieser ›Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ zu vergewissern sucht: in dem Text, der mit der konditionalen Wendung »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist [...]« beginnt. Hier hat er nach etwas mehr als einem Drittel des Textes das, worauf es ihm als die Produktivität ankommt, die (sich durch) poetische Tätigkeit reproduzieren soll, in der lapidaren Formel zusammengefasst, es komme dabei darauf an, »eine Erinnerung zu haben«.⁵ Wohlgemerkt: ›eine Erinnerung zu haben‹ – was mehr heißt bzw. sich nicht darin erschöpft, allein zu erinnern. Wie geht das – eine Erinnerung zu ›haben‹? Wodurch ist die Tätigkeit charakterisiert, die diese Produktivität des Geistes – Geist als Produktivität – selbst mitteilt bzw. mitteilbar macht?

Eine Antwort auf diese Frage formuliert Hölderlin am Schluss von *Wenn der Dichter ...*; die schöpferische Reflexion des Künstlers bestehe darin,

»daß er aus seiner Welt aus der Summe seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff [nimmt], um die

3 | ›Gesetzlich‹ ist hier in dem von *nomos* abgeleiteten Sinn zu verstehen, mit dem Hölderlin das Pindar-Fragment »Das Höchste« erläutert: als »die lebendigen Verhältnisse [...], in denen, mit der Zeit, ein Volk sich begegnet hat und begegnet« (zit. nach: ThSch, S. 114).

4 | Hölderlin geht es um die Klärung und (ihrer selbst bewusste) Anwendung dessen, was »genialisch und vom Urtheile geleitet in jedem ächtpoetischen Geschäfte bemerkbar ist [...]« (J. C. F. Hölderlin: »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist [...]« [im Folgenden: WdD], zit. nach: ThSch, S. 42).

5 | Vgl. WdD: »[...] und es ist seine [des poetischen Geistes, JK] letzte Aufgabe, beim harmonischen Wechsel einen Faden, eine Erinnerung zu haben, damit der Geist nie im einzelnen Momente, und wieder einem einzelnen Momente, sondern in einem Momente wie im andern fortdauernd [...] sich gegenwärtig bleibe [...]. Dieser Sinn ist eigentlich poetischer Charakter, weder Genie noch Kunst, poetische Individualität – und dieser allein ist die Identität der Begeisterung und die Vollendung des Genie und der Kunst [...] gegeben.« (Ebd., S. 49)

Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch diß verwandte Zeichen hervorzurufen, daß er also, in so fern er mir dieses Zeichen nennt, [...] mich veranlaßt, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen [...].⁶

Das Herausnehmen des Stoffs aus dieser Welt, die Überführung dieses Herausnehmens in das Geben und Nennen von Zeichen, umschreibt ein hervorbringendes (poetisches) Tätigsein, dessen Sinn sich darin erfüllt, dass die dadurch bezeichneten ›Töne des Geistes‹ zu einem entsprechend aktivierten (rezeptiven) Tätigsein anregen bzw. in ihm produktiv widerklingen. Das Nennen von Zeichen beschreibt damit ein Produktivsein, das nicht nur die Seite des Hervorbringens (des Gebens) von Zeichen, sondern gerade auch die Seite der Aufnahme (des Nehmens) von Zeichen betrifft.

Es ist ein *doppeltes* Produktivsein, das Hölderlin mit der Formel ›eine Erinnerung zu haben‹ angesprochen hat. Um dieses doppelte Produktivsein soll es im Folgenden gehen, und zwar anhand der Präzisierung des Sinns, den diese Formel bei Hölderlin hat – und anhand der Frage, inwiefern ihre Erfüllung nur in einem hervorbringenden Tun möglich ist bzw. sich in dinglich-materiellen Formen zeigen muss.

Am Schluss folgen Hinweise auf die Bezugnahme, die Hölderlins ›Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ – nicht nur terminologisch – in Adornos »Ästhetischer Theorie« erfahren hat.

Die Produktivität des Geistes markiert, so könnte man sagen, keinen Gegensatz von (oder ein idealistisches Sich-Befreien aus) Verdinglichung.⁷ Er-

6 | Vgl. ebd., S. 61.

7 | In der Tradition eines solchen idealistischen ›Anti-Verdinglichungs-Pathos‹ steht auch Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* inklusive der enormen Wirkung, die Lukács damit auf die weitere – nicht nur neomarxistische – Diskussion gehabt hat. – Adorno beispielsweise ist erst spät von der generalisierenden Ineinssetzung abgerückt, die Verdinglichung gleichsam automatisch unters Verdikt der alle Formen bürgerlicher Vergesellschaftung auf ›entfremdende‹ Weise durchwaltenden Logik des Warenfetischismus fallen ließ: Die »Kategorie der Verdinglichung« war, so wird er in der *Negativen Dialektik* notieren, »inspiriert [...] vom Wunschbild ungebrochener subjektiver Unmittelbarkeit« (vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1997, Bd. 6, S. 367). Das Verdikt über Verdinglichung gilt es zu ersetzen durch eine kritische Analyse der Formen, in denen die Produktivität des Geistes ›verdinglicht‹ erscheint – denn gerade das Wunschbild ›subjektiver Unmittelbarkeit‹ ist ein Fetisch von Verdinglichung. Programmatisch hatte Adorno schon im Februar 1940 in einem Brief an Walter Benjamin antizipiert, daß es sich »[...] bei der Auseinandersetzung mit der Frage der Verdinglichung [...] für uns nicht darum handeln kann, das Hegelsche Verdikt gegen die Verdinglichung nochmals zu wiederholen, sondern recht eigentlich um

kennende Selbstbeziehung ist zwar Bedingung der Möglichkeit dessen, was Geist ist, und damit Bedingung der Möglichkeit von dessen Produktivität. Aber sie realisiert sich als das, was sie ist, gerade nicht in der erkennenden Rückkehr des Geistes in oder zu sich selbst. Die Produktivität des Geistes zeigt sich vielmehr in den Formen seiner Verdinglichung.⁸

Was lässt sich in diesem Sinn dann als Bedingung der Möglichkeit bzw. der Wirklichkeit beschreiben, ›eine Erinnerung zu haben‹? – und was ist dabei bewusstseinsstrukturell impliziert? Was folgt daraus für jenes Tätigsein, welches die Transzendentalität des Sich-auf-sich-Beziehens der Vermögen des Geistes ›nach außen‹ wendet, um es in einem »schöpferischen Act« mitzuteilen?⁹

2) Was heißt es und was bedingt es, ›eine Erinnerung zu haben‹? – Den konzeptuellen Rahmen für diese Formel Hölderlins bilden die Entdeckungen, die von Fichtes Vortrag der Wissenschaftslehre 1794 in Jena ausgingen. Sie wurden Teil des – teils brieflichen, teils (in Frankfurt) direkten – Gesprächs zwischen Hölderlin und Hegel. Bei Hölderlin münden sie mit der Jahrhundertwende 1799/1800 in einen Akt reflexionsphilosophischer Selbstverständigung, der dem Sprachverständnis seiner Dichtung ab 1800 zugrunde liegt.¹⁰

2.1) Basis ist eine ›ursprüngliche Einsicht Fichtes‹. Was mit der Rede von Selbstbewusstsein gemeint wird, kann nicht wie ein Objekt des ›Subjekts‹ Selbstbewusstsein gedacht werden.¹¹ Es kann sich nicht voraussetzen, sondern muss sich als Beziehung – als tätiges Beziehen – begreifen. Im Unterschied zu Objekten oder Subjekten wissender Selbstbeziehung meint Selbstbewusstsein die Struktur wissender Selbstbeziehung selbst. Der Zirkel des »Fichtesche[n] Ausgangsproblems« bleibt bestehen, solange Selbstbewusstsein isoliert – unabhängig und losgelöst von den Formen, in denen es sich zeigt – betrachtet

eine Kritik der Verdinglichung, d.h. um eine Entfaltung der widersprechenden Momente, die im Vergessen gelegen sind« (Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*, hg. v. H. Lönitz, Frankfurt a.M. 1994, S. 418).

8 | Hölderlin wird von ›empirischer Individualisierung‹ sprechen (vgl. Anm. 38).

9 | In dem Fragment »Das untergehende Vaterland ...« – unmittelbar vor »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...« verfasst und dessen argumentlogische Voraussetzung – verwendet Hölderlin die Adjektive ›schöpferisch‹ und ›transcendental‹ einmal in einem explikativ-synonymen Sinn. Worin qua Erinnern »freie Kunstmachung« gründet, sei »[...] ein (transcendentaler) schöpferischer Act [...]« (vgl. »Das untergehende Vaterland ...« [im Folgenden: DuV], zit. nach: ThSch, S. 37).

10 | Vgl. Johann Kreuzer: *Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten »Das untergehende Vaterland ...« und »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...«*, Königstein/Ts. 1985; ders.: »Einleitung«, in: ThSch, S. VII-LIII.

11 | Vgl. Dieter Henrich: *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt a.M. 1967, S. 14.

wird.¹² Aus diesem Zirkel führt eine Auffassung von Bewusstsein heraus, die dem mental unverkürzten Sinn des Erinnerns entspricht. Das Schweben der Einbildungskraft, von dem Fichte gesprochen hat, lässt sich von der Semantik des Erinnerungsvermögens her verstehen und konkretisieren.¹³ Was Hölderlin dabei entdeckte, könnte man, analog zu der Fichtes, ›Hölderlins ursprüngliche Einsicht‹ nennen. Er erkennt, dass das Hervorbringen von Äußerungsformen sich nicht in jener arbiträren oder zufälligen Tätigkeit erschöpft, die ›der Geist‹ (verstanden als präproduktive Subjektivität) mit der Phantasie im Denken seiner Herrschaft unterstellt und aus der er sich auch in sich zurückzuziehen vermöge. Das ist die Option, der Hegel nach dem Gespräch mit Hölderlin folgen wird.¹⁴ Hölderlin stellt und hält dagegen fest: »[O]hne ein äußeres Object« ist es nicht möglich, (den Anspruch einzulösen) eine Erinnerung zu haben.¹⁵ Erst in der Beziehung auf das von der wissenden Selbstbeziehung des Geistes unterschiedene materiale Gegebensein von ›Objekten‹ wird die Produktivität, als deren Subjekt der Geist gedacht wird, in ihrer Wirklichkeit erkenn- und reproduzierbar. Erst in der Beziehung auf die Sphäre der Objekte teilt sich die Beziehung mit, die Erinnern seiner semantischen Natur nach als Grund wissender Selbstbeziehung bedeutet.

Diese Einsicht impliziert mehrerlei. Erinnern ist erstens kein Instrument einer sich autark wöhnenden Innenwelt des Geistes. Es ist vielmehr Bedingung der Möglichkeit jener Struktur, die Geist meint und in der Subjektivität

12 | Vgl. Jürgen Habermas: »Metaphysik nach Kant«, in: K. Cramer/H.-F. Fulda/R.-P. Horstmann/U. Pothast (Hg.), *Theorie der Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1987, S. 442.

13 | Vgl. Johann Kreuzer: »Vom Ich zur Sprache: Fichte und Hölderlin«, in: H. Girndt/K. Hammacher (Hg.), *Fichte und die Literatur* (Fichte-Studien Bd. 19), Amsterdam/New York 2002, S. 185-198.

14 | Im § 448 der *Enzyklopädie* spricht Hegel zwar von der »thätige[n] Erinnerung« (vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), unter Mitarb. v. U. Rameil hg. v. W. Bonsiepen u. H.-C. Lucas, Hamburg 1992, § 457, S. 444), doch bedeutet Tätigkeit hier nichts weiter als die innere Kopie einer gegebenen Anschauung. Erinnern als Tätigkeit im Sinne eines Vermögens, das mit den Gegenständen, auf die es sich richtet, *nicht* zusammenfällt, kommt dabei nicht in Blick. Vgl. auch §§ 373, 376, 379 der *Heidelberger Enzyklopädie* von 1817, in der diese aus systemarchitektonischen Gründen bewusst restriktive Sicht des Erinnerungsvermögens noch deutlicher wird (vgl. G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1817], unter Mitarb. v. H.-C. Lucas u. U. Rameil hg. v. W. Bonsiepen und K. Grotzsch, Hamburg 2000, S. 211-215). – Zur spezifischen Differenz, die sich hier zwischen Hölderlin und Hegel zeigt, vgl. Johann Kreuzer: »Zeichen machende Phantasie. Über ein Stichwort Hegels und eine ursprüngliche Einsicht Hölderlins«, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2008/2, S. 253-278.

15 | Vgl. WdD, ThSch, S. 50-52.

gründet. Was diese kennzeichnet, ist zweitens relationaler Natur: Es stellt eine Form von Relationalität dar, die auf keines der Relata hin auflösbar ist. Sie teilt sich drittens im Hervorbringen materiell erscheinender, in jeweiligen Arbeitsformen und Medien sich materialisierender Objektivationen (in ›Zeichen‹ und ›Tönen‹) mit. Hier werden viertens Differenzierungen virulent, die Hölderlin in zunächst geschichtsphilosophischer Hinsicht zwischen dem *Erinnerten* (den Gegenständen des Erinnerns), dem *Erinnern* als Vermögen, das mit seinen Gegenständen nicht zusammenfällt, und der *Erinnerung* als jener vollen Struktur vornimmt, zu der das Wissen gehört, dass Erinnern sich nicht ohne Zeichen mitzuteilen vermag, dass zu seinem ›Geist‹ deshalb die Notwendigkeit eines »Objects im vollendetsten Zustande« gehört.¹⁶ Erst indem es in die sinnliche Differenz der Zeichen übersetzt erscheint, wird Erinnern selbst erinnerungsfähig. Erst in den produzierten Zeichen vermag sich zu reproduzieren, was Erinnern ist. Nicht nur in bewusstseinstheoretischer Hinsicht kommt es deshalb fünftens auf die Klärung des »Verbindungsmittels zwischen Geist und Zeichen« an.¹⁷ Seiner eigenen Bestimmung entspricht, was Geist heißt, erst durch das Hervorbringen von Zeichen. Erst in der Hervorbringung (Setzung) empirischer – der Selbstbeziehung des Geistes gegenüber also wirklicher – Differenz vermag zu erscheinen, was selbst kein empirisches Objekt (des Geistes) ist. Paradigma dieser sinnlich-unsinnlichen/intellektuell-empirischen Einheit ist Sprache. In der »schöpferischen Reflexion der Sprache« zeigt sich (in Zeichen) die Wirklichkeit des Geistes.¹⁸ Der Satz: »So wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß [...]«, fasst das zusammen.¹⁹ Dieser Satz stellt in *Wenn der Dichter ...* so etwas wie die Antwort dar auf die Frage, was es heißt – und was Bedingung der Möglichkeit ist dafür –, ›eine Erinnerung zu haben‹.

Diese Antwort hat einige Voraussetzungen. Zwei sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

16 | Vgl. DuV, ThSch, S. 35.

17 | Vgl. DuV und WdD, ThSch, S. 37, 46.

18 | Zur schöpferischen Reflexion der Sprache vgl. WdD, S. 58-62, insbes. S. 61.

19 | Vgl. WdD, S. 58. – Zur Bedeutung, die das Verb »ahnden« hier hat, vgl. Kants Hinweis: »Man hat neuerlich zwischen etwas *ahnen* und *ahnden* einen Unterschied machen wollen; allein das erstere ist kein deutsches Wort und es bleibt nur das letztere. – *Ahnden* bedeutet so viel als *gedenken*. Es *ahndet* mir heißt, es schwebt etwas meiner Erinnerung [...] vor« (Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: ders., *Werke*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt a.M. 1968, Bd. 12, S. 492). Vgl. J. u. W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Art. »ahnden«, S. 192-195.

2.2) Im *Fragment philosophischer Briefe* – Hölderlins Antwort auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*²⁰ – heißt es: »Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß mehr als Maschinengang, daß ein Geist, ein Gott, ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigen, über die Nothdurft erhabnen Beziehung, in der er stehet mit dem was ihn umgiebt.«²¹ Die Frage, wie sich die Wirklichkeit der Freiheit, in der wir uns über die »physische und moralische Nothdurft« erheben, erhalten kann, wird zu der Frage danach, warum wir uns »eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem Geschick, das sich genau betrachtet weder recht denken ließe noch auch vor den Sinnen liege«. Hölderlin antwortet auf diese Frage mit der Einsicht, »daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt, als er sich seines Geschicks erinnern, als er für sein Leben dankbar seyn kann und mag.«²² Das Erinnern, von dem er hier spricht, steht für ein ›Geschick‹ im doppelten Sinn: Erinnernd wird uns zunächst bewusst, dass wir der Bedingung der Endlichkeit unterliegen – erinnern müssen wir, weil nichts in der Zeit bleibt (auch nicht das jeweilige Jetzt eines Erinnerns). Zugleich ist die Erinnerung jenes Vermögen oder ›Geschick‹, das uns das Zeitliche in seiner Unumkehrbarkeit transzendieren lässt: Erinnern besteht in der ›Geschicklichkeit‹, zwei oder mehrere distinkte Zeitpunkte über die Unumkehrbarkeit ihrer Sukzession hinaus und im Bewusstsein ihrer Verschiedenheit zu verbinden. Darin erheben wir uns über die ›Not‹ der Unumkehrbarkeit zeitlicher Sukzession.²³ Dieses Sich-Erheben gelingt oder glückt freilich erst dann, wenn es ein Zurückkommen zum Endlichen in seinem Vorübergehen einschließt und damit das Transzendieren der Bedingung endlichen Daseins (die ›physische Nothdurft‹) mit diesem Transzendieren selbst verbindet. Hölderlin nennt

20 | Dazu wie zum komplexen Verhältnis Hölderlin-Schiller insgesamt vgl. Johann Kreuzer: »Sonst haben wir keinen wie uns selbst.« Zur ambivalenten Beziehungsform von J. C. F. Hölderlin und J. C. F. Schiller«, in: T. Jung/S. Müller-Doohm (Hg.), *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*, München 2011, S. 13-26.

21 | J. C. F. Hölderlin: »Fragment philosophischer Briefe« (im Folgenden: FphB), zit. nach: ThSch, S. 10.

22 | FphB, S. 11.

23 | Zu den etymologischen Dispositiven dessen, was hier »Geschick« heißt, vgl.: »GESCHICK [...] subst. Verb zu schicken, ›machen dasz etwas geschieht‹ [...] ›geschicklichkeit, schicklichkeit‹ [...], *fatum, quod a deo mittitur cuique* [...], nach *heidnischen Anschauungen das schicksal als gottheit von dunkler vorstellung, das fatum, mit blind waltender macht*« (J. u. W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, 3870-72). »GESCHICKLICHKEIT [...] 1) *beschaffenheit, namentlich die richtige, gute* [...], 2) geschicklichkeit, *accomodatio*, [...] *concinnitas, opportunitas* [...] *naturanlage*, [...] *ingenium* [...], *geschicktheit, fähigkeit, begabung*, [...] *klugheit, weisheit*, [...] *kunst, tüchtigkeit* [...]« (ebd., 3877-79).

die Figur dieser Erfahrung den Dank des Erinnerns. Er wird nicht dadurch realisiert, geschweige mitgeteilt, dass wir auf ›vor den Sinnen liegende‹ oder moralisch zu postulierende Objekte zeigen. Wenn der Dank des Erinnerns nun nicht durch ein ›Zeigen auf‹ mitgeteilt werden kann, bleibt nur übrig – sofern er mitgeteilt werden soll –, dass er selbst gezeigt werden muss bzw. ›sich zeigt‹. Das lässt die Figur der Erfahrung, die der Dank des Erinnerns beschreibt, produktiv werden.

Der Dank des Erinnerns erfordert, er *ist* ein Tun. Das unterscheidet ihn (als praktisch werdendes Erinnern) sowohl vom ›Gedächtnis‹ wie von den ›Gedanken‹. Die »Befriedigung«, die der Dank des Erinnerns bedeutet, kann »weder bloß in Gedanken, noch bloß im Gedächtniß wiederholt werden.«²⁴ Mag für das Gedächtnis wie für die zeitenrückte Logik der Verstandesbegriffe zutreffen, dass sie einer Selbstübersetzung in Zeichen und Töne nicht bedürfen, so gilt dies nicht für den Dank des Erinnerns. Denn von seinem ›Geschick‹ müssen wir uns, da er mit den Gegenständen, auf die er sich bezieht, nicht zusammenfällt, eine Idee oder ein Bild machen, damit der Dank sowohl wie der Gegenstand, dem er gilt, ›vor den Sinnen liegt‹. Was Dank – als wiederholendes Zurückkommen – heißt, will hervorgebracht werden. Deshalb ist es »Bedürfniß der Menschen, [...] ihre verschiedenen Vorstellungsarten vom Göttlichen [...] sich einander zuzugesellen, und so der Beschränktheit, die jede einzelne Vorstellungsart hat und haben muß, ihre Freiheit zu geben, indem sie in einem harmonischen Ganzen von Vorstellungsarten [bzw. von Lebensweisen, JK] begriffen ist.«²⁵ Wir können unser Erinnern nicht lesen, deshalb muss es in Formen übersetzt werden, um es selbst erinnern zu können. Als das wirkliche ›Subjekt‹ der Erinnerung erweist sich so ein intersubjektives Bedürfnis. Das ›Sich-einander-Zugesellen‹ umschreibt die Form, in der der Dank des Erinnerns produktiv erscheint, um sich zeigen und mitgeteilt werden zu können.

2.3) Der Dank des Erinnerns verbindet zwischen Verganem und Gegenwärtigem. Warum muss hier verbunden werden? Diese Frage hat mit der Erfahrung kultureller Umbruchsprozesse und zugespitzt mit der revolutionärer Auflösungs- und Übergangssituationen zu tun.²⁶ Hölderlin erweitert sie in dem für sein ganzes weiteres Werk grundlegenden Fragment *Das untergehende Vaterland ...* zur Frage nach der Bedingung der Möglichkeit des Bestehens wie der Entstehung geschichtlicher Formationen oder Wechselwirkungen von Natur und Menschen und leitet daraus zugleich die Begründung des Anspruchs

24 | FphB, S. 12.

25 | Vgl. FphB, S. 11.

26 | Anstoß und Anlaß ist hier natürlich die epochale Zäsur der Französischen Revolution.

wie der Bedeutung ›freier Kunstnachahmung« ab.²⁷ Zunächst geschichtsphilosophisch wie zeittheoretisch motivierte Überlegungen – was schließt der Übergang von einer (nach dem Übergang ›alten‹) gesellschaftlichen Formation zu einer ihr nachfolgend ›neuen‹, von einem nach dem Übergang ›Vergangenen‹ zu einem ebenfalls nach dem Übergang dann Zukünftiggewesenen in sich? – führen auf bewusstseinstheoretische Entdeckungen, was die Natur bzw. Sinn und Semantik des Erinnerungsvermögens betrifft.

Was Bedingung der Möglichkeit geschichtlichen Bestehens ist, wird vor allem in epochalen Umbruchsituationen oder kulturellen Transformationsprozessen fraglich und deshalb bewusst. Was ist ›inmitten‹ geschichtlicher Realität jener schöpferische Grund, der jede besondere Wechselwirkung von Natur und Menschen als Begrenzung erfahren lässt? Hölderlin nennt ihn die »Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer *ist* und aus dessen Seyn alles angesehen werden muß«. ²⁸ Seine Bestimmung, Ermöglichungsgrund geschichtlichen Bestehens zu sein, erfüllt sich freilich nur dann, wenn die mit ihr gegebene »Unendlichkeit« nicht nur die Auflösung eines real bestehenden ›Vaterlandes‹ (einer »besonderen Wechselwirkung von Natur und Menschen«) bewirkt, sondern aus dieser Unendlichkeit auch wieder eine »endliche Wirkung hervorgeht«.

Die Erinnerung erfüllt hier eine doppelte Aufgabe. Ihr Sinn ist es zum einen, an die Notwendigkeit zu erinnern, dass aus einer Situation radikaler Auflösung (der Destruktion jeder Realität) übergegangen werden muss in die Herstellung einer neuen Realität bzw. aus ihr eine neue ›endliche Wirkung‹ hervorgehen muss. Zugleich – und zum anderen – ist erinnert, was zwischen zwei Formen geschichtlicher Realität wirklich war und nun selbst einer ›endlichen Wirkung‹ bedarf. Diese endliche Wirkung kann nicht die Form einer hergestellten Realität haben. Sie kann allein in der objektivierenden Darstellung bzw. Übersetzung jenes Erfahrungsgehaltes bestehen, der in den Augenblicken jeweiligen Übergehens wirklich ist.²⁹ Im Hinblick darauf kommt der Erinnerung nicht mehr nur eine (wie Hölderlin sagt: transzendente) Funktion im Kontext von Realität zu. Hier wird vielmehr der Bereich geschichtlicher Realität zum Gegenstand eines produktiven Aktes, in dessen dichtester Form »das Leben alle seine Punkte durchläuft«. ³⁰ Zum Erinnern gehört wesentlich die Erinnerung, dass die ›Unendlichkeit‹ reiner Übergängigkeit, die der Dest-

27 | Vgl. ThSch, S. 33-38. Mit *Vaterland* übersetzt Hölderlin *patrie*, vgl. die vorige Anmerkung. Zum Begriff ›freie Kunstnachahmung‹ vgl. ebd., S. 34. – Vgl. Anm. 10.

28 | Vgl. DuV, S. 33.

29 | Vgl. »[...] im übergehenden ist die Möglichkeit aller Beziehungen vorherrschend, doch die besondere ist daraus abzunehmen, zu schöpfen, so daß durch sie als Unendlichkeit die endliche Wirkung hervorgeht« (DuV, ebd.).

30 | Vgl. DuV, S. 35.

ruktion aller Verdinglichung entspricht, mit dem Bereich ›endlicher Wirkungen‹ zusammenzubringen ist. »Im Zustande zwischen Seyn und Nichtseyn wird aber überall das Mögliche real, und das wirkliche ideal, und diß ist in der freien Kunstnachahmung ein furchtbarer aber göttlicher Traum.«³¹ Die Erfahrung unbeschränkter Realitätslosigkeit ist »göttlich«, d.h. ursprünglich schöpferisch. Wird sie freilich nicht damit zusammengebracht, dass unter der Bedingung von Zeit alles lebendige Bestehen notwendig endlich ist und endlicher Wirkungen bedarf, dann wird dieser Traum »furchtbar«. Seine Objektlosigkeit wie die Dissoziation der Elemente der Realität kehren sich dann gegen sich selbst. Sie bedeuten die Negation der Möglichkeit lebendigen Bestehens. Ein realitätsloser, sich verdinglichenden Objektivationen verschließender oder verweigernder Selbstbezug des Geistes wird (selbst)destruktiv.

Diese Gefahr besteht immer dann, wenn die Akte des Erinnerns sozusagen mit sich allein bleiben und das ›Transzendente‹ des Werdens (des Übergangs zwischen jeweiligen Formen von Realität) dem Bereich geschichtlicher (›verdinglichter‹) Realität entgegengestellt wird. Der Sinn des Erinnerns erfüllt sich, wenn es gelingt, das ›Transzendente‹ (Ermöglichende/Bewirkende) des Übergangs mit dem ›Isolirten‹ (des Bewirkten) der Momente geschichtlicher und bewusstseinstheoretischer Realität zu verknüpfen: »[...] denn auch während des Übergangs sind Geist und Zeichen, mit andern Worten die Materie des Überganges mit diesem und dieser mit jener (transcendentales mit isolirtem) wie beseelte Organe mit organischer Seele, harmonisch entgegengesetzt Eines.«³² Was ›Geist und Zeichen‹ hier verbunden sein lässt, ist nichts – auch nicht durch mentalen Selbstbezug – Gegebenes. Es ist ein ›Traum‹, der durch Nachahmung realisiert werden will. Der ›Traum‹ des Zustandes zwischen Sein und Nichtsein bedarf der Übersetzung in Sprache bzw. allgemeiner: eines Tätigwerdens, das ihn in Formen der Äußerung übersetzt. Durch die Übersetzung in Formen der Äußerung wird die Realitätslosigkeit reinen Erinnerns selbst erinnerungsfähig und produktiv. Erst in den Formen, in denen sich Erinnern als Tätigsein nach außen wendet, vermögen wir uns des reproduktiven Aktes, der es ist, zu entsinnen. Gelingt dieses Sich-Entsinnen in Formen der Äußerung, erweist sich »die Sprache« als »Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen aber besondern Ganzen, welches eben wieder in seinen Wirkungen dazu wird.«³³ Die Synthesis, die Erinnern meint, kann sich nur mitteilen, indem sie sich darstellt – oder in Formen der Darstellung sich zeigt. Ohne die materielle Erscheinung, ohne das ›empirische‹ Gegebensein der ›endlichen Wirkungen‹, in denen die Realitätslosigkeit mit sich allein bleibenden Erin-

31 | DuV, S. 34.

32 | DuV, S. 37.

33 | DuV, S. 33.

nerns überschritten wird, um als Tätigkeit im Hervorgehen dieser Wirkungen selbst produktiv zu erscheinen, ist das nicht möglich.

3) Wie ist dieses Tätigsein, das in den jeweiligen Wirkungen als seinen ›Zeichen‹ sich mitteilt und reproduziert, zu beschreiben? Was ist der ›Geist‹ dieses Produktivwerdens oder der sich als Produktivwerden zeigende ›Geist‹?

Auf diese Frage antwortet Hölderlin – es wurde schon zitiert – mit der Emphase der ersten Person Singular: »ich sage, so ist nothwendig, daß der poetische Geist bei seiner Einigkeit, und harmonischem Progreß, auch einen unendlichen Gesichtspunct sich gebe, [...] und es ist seine letzte Aufgabe, beim harmonischen Wechsel einen Faden, eine Erinnerung zu haben.«³⁴

Eine Erinnerung zu haben, heißt nicht bloß, Erinnertes wiederzugeben. In *Das untergehende Vaterland ...* zeigt Hölderlin (wie gerade skizziert), dass das Vermögen der Erinnerung weder mit seinen Gegenständen (dem Erinnerten) identisch ist noch sich auf die Repräsentation von Vergangenen beschränkt. Zu differenzieren gilt es vielmehr zwischen dem, worauf sich Erinnern in seiner Realitätshaltigkeit bezieht (dem Erinnerten, mit dem es üblicherweise identifiziert wird) – dem Akt des *Erinnerns* selbst, der mit seinen Gegenständen nicht zusammenfällt, also nicht erfahrungsabgeleitet, sondern erfahrungskonstitutiv ist – wie schließlich jenem ›Erinnern des Erinnerns‹, in dem wir begreifen, dass die *Erinnerung* eine nicht vergangenheitsgebundene, sondern gegenwärtigkeitsorientierte Synthesis meint, die der Entäußerung (in und durch Zeichen) bedarf.

Wie teilt sich die Synthesis, die Erinnern ist, selbst mit?

Eine Erinnerung zu haben meint mehr, als bloß die Einheit des Erinnerns mit dem, worauf es sich bezieht, zu begreifen und damit in die Einheit des Bewusstseins zurückzuführen. Synthesis gibt es nur durch oder in Entgegensetzung (Differenz, Verschiedenheit), nicht durch deren Auflösung. Analog gibt es Erinnern nur *im* Wechsel, jeweils nur *in* Beziehung. Es reduziert sich nicht auf eine vom ›äußeren‹, zeitlichen) Wechsel unabhängige ›innere‹ Harmonie unverdinglicht-mentaler Selbstbeziehung.³⁵ Es bedarf der materialen Differenz objektiverer Äußerungsformen.

›Einheit‹ reproduziert sich nicht durch einen Rückgang des Geistes in sich. Einheit reproduziert sich nur, indem Synthesis als Tätigkeit sich darstellt. Nicht Einheit statt Differenz, sondern Einheit durch Differenz: An diese Struktur der produktiven Einbildungskraft knüpft Hölderlin insofern mit dem Postulat der Erinnerung an.³⁶

34 | Vgl. Anm. 5.

35 | Vgl. WdD, S. 45.

36 | Vgl. Dieter Henrich: »Hegel und Hölderlin«, in: ders., *Hegel im Kontext*, Frankfurt a.M. 1971, S. 34. Was in Differenz zu Hölderlin nun »Hegels eigentümlicher Gedanke«

Die Synthesis des Erinnerens gibt es nicht als Gegenstand des Erinnerens, sondern als dessen Beziehung auf Gegenstände (das jeweils Erinnernte). Das ist der Grund, weshalb Hölderlin betont, dass die poetische Individualität der Erinnerung »schlechterdings nicht durch sich selbst begriffen, [auch nicht durch, JK] sich selber zum Objecte werden darf, [...] [sie] kann der Reflexion [...] gar nicht erscheinen, oder nur im Charakter eines positiven Nichts, eines unendlichen Stillstands [...]«. ³⁷ Die Synthesis des Erinnerens – die Verbindung von Verschiedenem – gibt es nur als Wechselwirkung, d.h. im gleichzeitigen Erinnern der bleibenden Differenz des erinnert Verbundenen.

Wenn der Sinn der Erinnerung Verbindung ist, dann kann dieses Verbinden nicht wiedergegeben werden wie dasjenige, was verbunden wird. Das »Verbindungsmittel zwischen Geist und Zeichen«, als das die Erinnerung fungiert, kann sich deshalb nur im Machen oder Hervorgehen von Äußerungsformen zeigen. Man kann das mit folgendem Paradox formulieren: Erinnern entzieht sich der Übersetzung in propositionale Gehalte und bedarf gerade deshalb dieser Übersetzung. Es kann nicht gesagt, sondern nur in der »Wahl« einer äußeren Sphäre im Machen von Zeichen gezeigt bzw. »empyrisch individualisiert« werden. ³⁸ Empirische Individualisierung ist das Stichwort dafür, dass die Identität (einer Beziehung-auf-sich), die sich durch den Faden der Erinnerung im Gewebe der Zeichen bildet, kein *actus purus/internus* reflexiver Selbstbeziehung ist, sondern in der Verdinglichung in äußeren, zeitlich bestimmten Objekten (in der Beziehung-auf-anderes) eine Entsprechung erfährt. Die Synthesis, die Erinnerung ist, kann in den Formen der Äußerung *nur gezeigt* werden – sie kann aber *auch nur* in Formen der Äußerung gezeigt werden.

Ihr entspricht ein Zustand des Gemüts, der uns produktiv werden lässt. Genau in diesem Sinn versteht Hölderlin das Adjektiv »transzendental«. Was als Bedingung der Möglichkeit zu denken ist, wird wirklich, indem es schöpferisch wirkt: indem aus ihm eine Wirkung hervorgeht, wodurch, was wir als ursprüngliche Einheit denken, sich von sich unterscheidet wie sich selbst unterscheidbar macht. Nicht im Rückgang in sich, sondern dadurch, dass sie sich in

sei: »daß die Relata in der Entgegensetzung zwar aus einem Ganzen verstanden werden müssen, daß dieses Ganze ihnen aber nicht vorausgeht als Sein oder als intellektuale Anschauung, – sondern daß es nur der entwickelte Begriff der Relation selber ist« (ebd., S. 36) – dies ist in der Tat die Konsequenz aus Hölderlins ursprünglicher Einsicht, wenn er Sinn und Semantik der Erinnerung zum Grundbegriff der Poetik macht, auf der sein Spätwerk beruht: vgl. J. Kreuzer: *Erinnerung* (wie Anm. 10).

37 | Vgl. WdD, S. 49/50.

38 | Die Wahl eines »äußeren Objects« (vgl. WdD, S. 50) ist Bedingung dafür, dass der unendliche Gesichtspunkt der Erinnerung als durch diese »Wahl bestimmtes, empyrischindividualisiertes und charakterisiertes betrachtet« und reproduziert werden kann (vgl. WdD, S. 52).

Relation zu einem von ihr Verschiedenen selbst »empyrisch individualisirt«, reproduziert sich Einheit. Inbegriff wie Medium solcher »empirischen Individualisierung« ist Sprache. Nur »in der Äußerung kann gefunden werden«, was nicht bloß »Ideal« ist und »außerhalb der Äußerung nur in dem aus ihrer bestimmten ursprünglichen Empfindung hervorgegangenen Ideale gehofft werden kann«. ³⁹ Es gibt Erinnern nur in den Formen seiner Erscheinung bzw. den Zeichen seiner Äußerung. Das erkennende Selbstverhältnis, das Erinnern bedeutet, muss sich in der empirischen Individualisierung dieser Formen dahin verdoppeln, dass es selbst erinnerbar wird. Ohne das Machen von Zeichen – ohne die Produktivität eines Hervorbringens – ist dies nicht möglich.

Im Machen von Zeichen wird die relationale Synthesis der Erinnerung produktiv. Sie wiederzugeben und sich mitteilen zu lassen, wird zur Aufgabe poetischer Sprachfindung: »So wie die Erkenntniß die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntniß.« ⁴⁰ Das auch unterscheidet den Sinn produktiv werdenden Erinnerns, den Hölderlin »transcendentale Empfindung« nennt, von der »bloße[n] Harmonie«, die »die intellectuale Anschauung und ihr mythisches bildliches Subject Object, mit Verlust des Bewußtseins, und der Einheit« kennzeichnet. ⁴¹ Nur »in der Äußerung kann gefunden werden«, was nicht bloß »Ideal« ist und »außerhalb der Äußerung nur in dem aus ihrer bestimmten ursprünglichen Empfindung hervorgegangenen Ideale gehofft werden kann«. ⁴² In Akten der Sprachfindung wird die Einsicht, dass Erinnern »empirischer Individualisierung« bedarf, produktiv: »Das Product dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache.« ⁴³

Vor diesem Hintergrund resümiert Hölderlin gegen Ende von *Wenn der Dichter ...*, die schöpferische Reflexion des Künstlers bestehe darin,

»daß er aus seiner Welt aus der Summe seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff (nimmt), um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch diß verwandte Zeichen hervorzurufen, daß er also, in so fern er mir dieses Zeichen nennt, [...] mich veranlaßt, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen [...]«. ⁴⁴

39 | Vgl. WdD, S. 60.

40 | WdD, S. 58. – Adorno hat das in folgende Sentenz transformiert: »Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung.« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. v. G. Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970, S. 200)

41 | Vgl. WdD, S. 57.

42 | Vgl. WdD, S. 60.

43 | Vgl. WdD, S. 61.

44 | Vgl. WdD, S. 62.

Erinnern teilt sich mit, wenn uns Zeichen – welcher Art auch immer – beredt werden. Was sich als ›transzendental‹ im Erinnern erweist, ist keine (intra)mentale Logik, es bedarf vielmehr der äußeren Zeichen. In ihnen wird es produktiv.

Hat Hölderlins in der Epochenschwelle 1800 gewonnene Einsicht in die schöpferische Reflexion der Sprache mit der Gegenwart ästhetischer Produktivität – mit der Produktivität ästhetischen Handelns – zu tun?⁴⁵ Und wenn ja, was?

Auf diese Frage kann man vielleicht mit Hinweisen auf und aus Adornos Ästhetischer Theorie antworten – wobei nicht nur das gleichnamige Buch gleichsam untergründig Hölderlins Programmatik folgt.

4) Für Adorno ist Hölderlin nicht nur ein seit der Epochenschwelle 1800 herausragender Lyriker, sondern die zentrale Referenz dessen, was philosophische Reflexion zu leisten habe. Er gilt ihm als wegweisender Gesprächspartner im philosophischen Diskurs nach Kant und Hegel. So heißt es in der *Negativen Dialektik*, dass der die Dichotomie zwischen dem *mundus intelligibilis* und *sensibilis* repetierende »Kantische Block ein Schein« sei, »der am Geist lästert, was in den Hymnen des späten Hölderlin philosophisch der Philosophie voraus ist«. Hölderlin wird zum Kronzeugen »ungegängelten Bewußtseins« wie jenes »Offenen«, das den »Idealisten [...] fremd« war und »unter den gleichen Bann [geriet], der Kant zur Kontamination von Erfahrung und Wissenschaft zwang«. ⁴⁶ Der hier angesprochene ›Bann‹ ist der über ein Produktivsein, das realisiert, was noch nicht ist: das damit realisiert, was sich der Bestimmung durch ein Erkennen entzieht, das Erklären als Zurückführung auf Bekanntes und nicht als Erklärung der dabei im Spiele befindlichen ›Kräfte‹ versteht. Produktiv hingegen ist – im Anschluss an den Kant der *Kritik der Urteilskraft* – das Sich-Mitteilen der (Quellen der) Erkenntnisvermögen, die dabei im Spiele sind und durch die Produkte dieser Produktivität selbst fasslich werden.

Gleichsam zur Erläuterung dessen, ›was in den Hymnen des späten Hölderlin philosophisch der Philosophie voraus ist«, hatte Adorno in der Vorlesung über *Probleme der Moralphilosophie* am 30. Mai 1963 festgestellt, »daß die wahre Einheit eigentlich die Versöhnung des Vielen sei und nicht eine Identität«, und diese These bzw. programmatische Einsicht wie folgt erläutert: »[I]ch denke da vor allem an das, was man den philosophischen Gehalt von Hölderlin nennen könnte.«⁴⁷ Als Indikator dessen, was philosophisch heute anstehe, begreift

45 | Zum Kontext vgl. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie* I + II (Studienausgabe der Vorlesungen, Bde. 2 u. 3), hg. v. W. Fietkau, Frankfurt a.M. 1974.

46 | Vgl. Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, S. 381.

47 | Vgl. Theodor W. Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* (Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 10), Frankfurt a.M. 1996, S. 88.

Adorno Hölderlin vor allem deshalb, weil er bei ihm einen Stand ästhetischer Wirklichkeit erreicht sieht, den er dem beim späten Beethoven an die Seite stellt: »Die Sprache der Musik oder das Material der Musik redet in diesen Spätwerken selber, und nur durch die Lücken dieser Sprache hindurch redet eigentlich das kompositorische Subjekt, vielleicht nicht ganz unähnlich dem, was in dem Spätstil Hölderlins mit der dichterischen Sprache sich vollzogen hat.«⁴⁸ Das Reden des Subjekts in Formen der Äußerung ist die Materialisation der Produktivität des Geistes.

Es ist deshalb kein Zufall und auch kein sprachlicher Manierismus, dass sich Adorno den Ausdruck »Verfahrungsweise« durchgängig zu eigen macht. Er stellt das programmatische Gegenwort zu einem »Geist« dar, der für gleichsam reine, widerstandslose Produktivität steht – das Gegenwort zu einer »Produktivität«, die meint, mit der Realität jeweils produzierter Formen nichts zu tun zu haben. Die »Verfahrungsweise des poetischen Geistes« ist, wie wir gesehen haben, bei Hölderlin die aus der Forderung, »eine Erinnerung zu haben«, folgende schöpferische Reflexion, dass in der »Wahl eines Objekts« die Transzendentalität dessen, was zwischen zwei Formen von Realität ist – wie das »reine Erinnern«, das jeweils zwischen zwei Formen von Realität »ist« –, sich »empirisch individualisiert«. Bei Hölderlin wird einsichtig, dass Geist in mehr besteht als einer sich doch nur mit sich selbst vermittelnden, sich ungebrochen wählenden, weil sich doch nur auf sich selbst als Vermittlung beziehenden Form von Subjektivität. Sich als »Vermittlung« begreifen kann er sich nur an »etwas«, das nicht durch ihn schon vermittelt ist. Insofern muss der »Geist der Vermittlung« sich zeigen. Das kann er nur als ein Tätigsein, im Hervorbringen von Objekten.⁴⁹ Für Hölderlin ist dieses Objektwerden »Sprache«. Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes realisiert sich in den sprachlichen Verfahren der Dichtung.

In Hölderlins Sprachform, die »ins prälogische Medium hinab will« und sich zugleich in Zäsuren zur Synthesis zurückruft, »zeichnet sich ab, was erst Kultur wäre: empfangene Natur«. Dazu gehört, dass Hölderlin die Sprache über das Subjekt erhebt. Indem er dies tut, bewegt sich bei ihm Sprache »in der Gegenrichtung zum Subjektivierungsprozeß, ähnlich [...] Beethovens (und Schuberts) Musik«.⁵⁰ Subjektivierung, verstanden als Rückführung des Vielen in die Einheit eines Subjekts, unterschreitet die Einsicht, dass das Hervorbringen von Äußerungsformen für das, was Geist meint, sich nicht in einer arbi-

48 | Vgl. Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Texte* (Nachgel. Schriften, Abt. I, Bd. 1), Frankfurt a.M. 1993, S. 268.

49 | Hierher auch gehört Adornos Insistieren auf dem »Vorrang des Objekts«, vgl. z.B. *Negative Dialektik*, S. 184-193.

50 | Vgl. Theodor W. Adorno: »Parataxis«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1974, S. 477ff.

trären oder zufälligen Tätigkeit erschöpft. Was Geist meint, ist vielmehr auf Äußerungsformen – empirisch individualisierte – verwiesen. In diesem Verwiesensein gründet der Sprachcharakter der Kunst (nicht allein der der Dichtung). Es ist das ›Subjekt‹ einer vom Tätigsein her verstandenen Kunst. Denn »der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, was aus der Kunst rede; das eigentlich, der Hervorbringende nicht und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt.«⁵¹

Was ›Subjekt‹ meint, ist nicht die handlungstheoretische Voraussetzung eines (und sei es: genialen) ›Akteurs‹. Was Subjekt heißt, konstituiert sich vielmehr erst durch ästhetisch-produktives Hervorbringen. Bei Hölderlin finde sich dies in originärer Weise registriert:

»Das Subjekt wird es erst durch Sprache. Hölderlins Sprachkritik bewegt sich darum in der Gegenrichtung zum Subjektivierungsprozeß, ähnlich wie [...] Beethovens Musik [...]. Vorm Konformismus, dem ›Gebrauch‹, hat Hölderlin die Sprache zu erretten getrachtet, indem er aus subjektiver Freiheit sie selbst über das Subjekt erhob. [...] Die sprachliche Verfahrungsweise [...] redet [...] für das Subjekt, das von sich – Hölderlin war wohl der erste, dessen Kunst das ahnte – nicht mehr reden kann.«⁵²

Das ›Subjekt‹ wird, indem es in Tätigkeitsformen ›nach außen‹ wendet, was ihm selbst bzw. der Identität, die mit der Rede vom Subjekt gemeint ist, zugrunde liegt. Wenn das, was »Geist« heißt, »das sich selbst Erkennen im Andern« bedeutet« – wie Adorno im Anschluss an Hegel zu »Beethovens Verfahrungsweise« (also mit Hölderlins programmatischem Ausdruck) notiert⁵³ –, dann ist das ›Subjekt‹ dieses Hervorbringens a) das Verwiesensein auf Äußerungsformen wie b) die Erinnerung des Anspruchs, dem durch hervorbringendes Tun entsprochen werden soll.

Der ›Anspruch‹, dem sich hier das Subjekt des Hervorbringens gegenübersteht, ist die »Beredtheit eines Sprachlosen«, das durch und in Formen der Artikulation wiedergegeben und mitgeteilt werden will. In der Sprache von Hölderlins Dichtung fände sich dies beispielhaft verwirklicht, darin gründet ihre Affinität zur Musik: »Große Musik ist begriffslose Synthesis; diese das Urbild von Hölderlins später Dichtung, wie denn Hölderlins Idee des Gesangs streng für die Musik gilt, freigelassene Natur, die [...] eben dadurch sich transzendiert.«⁵⁴ Begriffslose Synthesis – das meint eine Synthesis, die dem hervorbringenden Tun (der jeweiligen Äußerungsform) nicht vorhergeht, sondern sich durch sie – und damit durch die Akte des Hervorbringens – erst ergibt.

51 | Vgl. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 249.

52 | Vgl. Th. W. Adorno: »Parataxis«, S. 477f.

53 | Vgl. Th. W. Adorno: *Beethoven*, S. 99.

54 | Vgl. Th. W. Adorno: »Parataxis«, S. 471.

Deshalb redet ›die Sprache für das Subjekt‹. Nicht weil sie ein Anonymon ist, redet ›die‹ Sprache, sondern weil sie selbst Übersetzung – der stummen Sprache der Natur in verlautende Formen der Artikulation – bedeutet wie des Übersetztwerdens bedarf.⁵⁵ Hölderlins »intentionslose Sprache«, die den logischen Ordnungen ausweicht, um sich von dem, was sie nachahmen will, bestimmen zu lassen, die, anders gesagt, auf das, was sie nachahmen will, »hört«, artikuliert und realisiert eben dies in paradigmatischer Weise.⁵⁶

Dass ›die Sprache für das Subjekt‹ redet, wird umgekehrt ohne das Produktivwerden des Selbstverhältnisses von Natur, das Geist meint, nicht zu haben sein. Erinnert sei hier an Kants Bestimmung, dass an einem ›Produkt der schönen Kunst‹ erinnerungsfähig und damit begreifbar wird, was uns in der Natur über Natur hinaus sein, d.h. den Zwang von Natur transzendieren lässt.⁵⁷ Sprache kommt der Natur nicht noch hinzu. Als Sprache stellt sich vielmehr dar, was uns in der Natur über Natur – als bloße Macht, als bloße Gewalt – hinaus sein lässt. Sprache ist, anders gesagt, das der Natur innewohnende Moment von Transzendenz. Gerade dies sei es, was sich an Hölderlins Sprache lernen lasse: »Denn Versöhnung, an der Naturverfallenheit ihr Ende erreicht, ist nicht über Natur als ein schlechthin Anderes [...]. Was dem Naturstand Einhalt gebietet, ist zu diesem vermittelt, nicht durch ein Drittes zwischen beidem sondern in der Natur selbst.«⁵⁸ Es sind Akte der Sprachfindung, die uns, so Adorno, in der Natur über Natur – sofern Natur für ursprüngliche Gewalt und Herrschaft steht – hinaus sein lassen. Das gelingt freilich nur, wenn sie als Entsprechung jenes stummen Bedeutens erscheint, das dem »idealistische[n] Hochmut« entgeht, der sich »gegen das an der Natur, was nicht selber Geist ist«, verschließt – wenn in ihr der Anspruch des »dem festen Begriff sich Ent-

55 | Im Hintergrund steht hier Benjamins Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, der in den Umkreis der Auseinandersetzung mit Hölderlin gehört und in dem Benjamin via Hamann jene Tradition des Denkens der Sprache fortsetzt, das seit Augustinus danach fragt, worin sich der schöpferische Sinn dessen zeigt, was wir als göttliches Wort erinnert haben. Vgl. Walter Benjamin: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 148 ff.

56 | Th. W. Adorno: »Parataxis«, S. 474, 476 ff.

57 | »An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. [...] Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d.i. schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.« (Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 45, B 179, zit. nach: Werke, hg. v. W. Weischedel, Bd. 10, S. 404f.)

58 | Th. W. Adorno: »Parataxis«, S. 490.

ziehende[n]«, das doch »die Substanz des Schönen selbst« ist, sich erfüllt.⁵⁹ Wofür Natur steht, bedarf der Formen, in denen dieser Substanz des Schönen entsprochen wird. Solche Entsprechung gibt es nicht ohne die sie hervorbringende Produktivität.

5) Fassen wir zusammen. Diese Überlegungen haben mit Hölderlins Einschätzung begonnen, dass es »gut sein« würde, die »Poësie« zur *mēchanē* der Alten« zu erheben. Das kann man nur, wenn sich die »genialisch und vom Urtheile« geleitete Verfahrensart, durch die »das Schöne hervorgebracht wird«, begründen und erläutern lässt.⁶⁰ Lässt sich eine entsprechende Verfahrensweise angeben, steht poetische Kreativität für ein reflexionsfähiges Handeln. Eine solche Beschreibung zu geben und damit nachprüfbar zu machen, ist der Anspruch von Hölderlins ›Verfahrensweise des poetischen Geistes‹. Die Sinnevidenz ihres Gelingens bedarf keiner Ereignismythologien. Sie bringt vielmehr zur Anschauung, dass sich die Produktivität des Geistes – Geist als Produktivität – in den Formen seiner/ihrer Verdinglichung darstellt. Auf diese Hölderlinsche ›Verfahrensweise‹ hat sich – nicht nur terminologisch, sondern explizit der Sache nach, die dabei auf dem Spiel steht – Adorno angesichts der Erfahrungs koordinaten berufen, die zum Erbe des 20. Jahrhunderts geworden sind. Gerade angesichts dieser Koordinaten – der Katastrophen, von denen das 20. Jahrhundert gezeichnet ist – gewinnt die Formel, in die Hölderlin zusammengefasst hat, was die Verfahrensweise des poetischen Geistes ausformuliere, unmittelbare Brisanz. Die Forderung, ›eine Erinnerung zu haben‹, ist zugleich ein Anspruch. ›Eine Erinnerung zu haben‹, erfordert und *ist* ein produktives Tun: ein Hervorbringen, ein ›Umschaffen‹ hätte Nietzsche vielleicht gesagt. Es ist die Produktivität eines ›Erinnerungsfähigmachens‹, die sich hierin zeigt – sowohl nach der Seite derer, die erinnern, wie im Hinblick darauf, was erinnert wird. Erinnerungsfähig machen unterscheidet sich davon, etwas zum Objekt des Erinnerns zu machen. Erinnerungsfähig machen heißt, Erinnern – und mit ihm den ›Traum freier Kunstnachahmung‹ – produktiv zu machen. »Die Wirkung der Kunstwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre Existenz zitieren [...]«. ⁶¹ Das ist eine zutiefst Hölderlins ›Verfahrensweise des poetischen Geistes‹ verpflichtete Formulierung. Man könnte sie als ihr zu einem *Aperçu* zugespitztes Update lesen. Die Praxis, von der hier, oder das Wirklichwerden, vom dem hier die Rede ist, betrifft sowohl die Seite produktiven wie die Seite rezeptiven Vermögens. Ästhetisches Handeln gelingt im Beleben beider.

59 | Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 118.

60 | Zu »genialisch und vom Urtheile geleitet« vgl. Anm. 4.

61 | Vgl. ebd., S. 359. – Vgl. Anm. 40.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.
- : *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1997.
- : »Parataxis«, in: ders., *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1974, S. 477ff.
- : *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1993.
- : *Probleme der Moralphilosophie*. Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1996.
- /Benjamin, Walter: *Briefwechsel 1928-1940*, hg. v. H. Lonitz, Frankfurt a.M. 1994.
- Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 148ff.
- Böschenstein, Bernhard: »Die Trauerspiele des Sophokles: Oedipus der Tyrann. Antigonä«, in: J. Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch*, Stuttgart 2002/2011, S. 279-289.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: Art. »Verfahrungsart«, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, München 1984.
- Habermas, Jürgen: »Metaphysik nach Kant«, in: K. Cramer/H.-F. Fulda/R.-P. Horstmann/U. Pothast (Hg.), *Theorie der Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1987, S. 425-443.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), hg. v. W. Bonsiepen, H.-C. Lucas und U. Rameil, Hamburg 1992.
- : *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), hg. v. W. Bonsiepen und K. Grotzsch, Hamburg 2000.
- Henrich, Dieter: *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt a.M. 1967.
- : »Hegel und Hölderlin«, in: ders., *Hegel im Kontext*, Frankfurt a.M. 1971, S. 9-40.
- Hölderlin, Johann Christian Friedrich : »Anmerkungen zum Oedipus«, in: ders., *Theoretische Schriften*, mit einer Einl. hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998.
- : »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...« in: ders., *Theoretische Schriften*, mit einer Einl. hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998.
- : »Das untergehende Vaterland ...« in: ders., *Theoretische Schriften*, mit einer Einl. hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998.
- : »Fragment philosophischer Briefe«, in: ders., *Theoretische Schriften*, mit einer Einl. hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998.
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Werke, hg. v. W. Weischedel, Bd. 12, Frankfurt a.M. 1968.

- : *Kritik der Urteilskraft*. Werke, hg. v. W. Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1974.
- Kreuzer, Johann: »Einleitung«, in: J. C. F. Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hg. v. J. Kreuzer, Hamburg 1998, S. VII-LIII.
- : »Vom Ich zur Sprache: Fichte und Hölderlin«, in: *Fichte und die Literatur* (Fichte-Studien Bd. 19), Amsterdam/New York 2002, S. 185-198.
- : »Zeichen machende Phantasie. Über ein Stichwort Hegels und eine ursprüngliche Einsicht Hölderlins«, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2008/2, S. 253-278.
- : »Sonst haben wir keinen wie uns selbst.« Zur ambivalenten Beziehungsform von J. C. F. Hölderlin und J. C. F. Schiller«, in: T. Jung/S. Müller-Dohm (Hg.), *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*, München 2011, S. 13-26.
- Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied 1968.
- Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie* I + II, Studienausgabe der Vorlesungen, Bde. 2 u. 3, hg. v. W. Fietkau, Frankfurt a.M. 1974.

Ruine Pergamon

Zur Selbsterkenntnis geschichtlichen Handelns
durch künstlerische Praxis

Niklas Hebing

Pergamon ist der ortlose Ort. Seine geschichtliche Gründungskontinuität ist abgerissen. Was ihn wesentlich als Ort auszeichnet, ist die Verbundenheit mit der Historie, und deren Relikte sind zerstreut auf viele Orte. Ihr wichtigster ist Berlin und nicht Pergamon; und selbst was gebündelt im Hauptort außerhalb Pergamons übrig ist, bleibt nurmehr Bruchstück einer Versteinerung. Dennoch – und gerade deshalb so signifikant: Dass ausgerechnet Bruchstücke einer Versteinerung des Untergegangenen ihren je verschieden bedeutsamen Sinn in bisher jede Gegenwart retten konnten, zeigt, wie tief die Spur des Vergangenen sich in den Reststein eingeritzt hat. Was das Vergangene ist, das sich vergegenständlicht hat, was wie aus Relikten gelesen werden kann, sind Fragen, auf die sich im Fortgang Antworten werden finden lassen.

Geschichte, Stein, Relikt – was im Folgenden vorgelegt werden wird, ist eine materialistische Verhältnisbestimmung von Kunst und Handlung. Zielpunkt des Unternehmens ist es, im Anschluss an Walter Benjamin und Peter Weiss durchsichtig zu machen, dass der Wahrheitsgehalt künstlerischen Ausdrucks die Vergegenständlichung geschichtlicher Handlungsprozesse ist.¹ Um die These auf diesem Argumentationsweg darlegen zu können, wird es notwendig sein, unter Rückgriff auf Fichte, Hegel und Engels einen Handlungsbegriff zu entwickeln, der intentionale Tätigkeit als Weltaneignung, Welterschließung, Weltbemächtigung denken lässt. Handlung ist Vergegenständlichung einer Zwecksetzung, deren Prozess und Resultat sich wiederum

1 | Benjamins und Weiss' Texte werden in der vorliegenden Studie mit den Siglen ›ÜBG‹ und ›ÄW‹ sowie Band- und Seitenzahl zitiert. Zur vollständigen Bibliographie: Walter Benjamin: ›Über den Begriff der Geschichte‹, in: Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19, hg. v. Gérard Raulet, Frankfurt a.M. 2010, S. 69-81; Peter Weiss: Werke, Bd. 3: *Die Ästhetik des Widerstands*. In drei Teilbänden. Frankfurt a.M. 1991.

Subjektivität konstituierend auswirken. Es ist vor allem Hegels Position, von der ausgehend solche Bestimmungen auf künstlerische Handlung übertragen und erweitert werden können. Hegel demonstriert an der antiken griechischen Kunst, dass ästhetische Praxis Manifestierung von Handlung als tätig erlebter Geschichte der kulturellen Selbsterzeugung des Menschen ist. Einen besonderen Stellenwert der Verbildlichung nimmt dabei der Götterkampf ein. Was in der Auseinandersetzung mit Positionen der klassischen deutschen Philosophie Lücke der Gedankenentwicklung bleibt, lässt sich mit Benjamins Geschichtsphilosophie der Ruine und Weiss' Ekphrasis der Altarreliekt von Pergamon ausfüllen. Auch bei Weiss ist anschauliches Werk der Verhältnisbestimmung von Kunst und Handlung der Götterkampf, versteinert im anschaulich und haptisch erfahrbaren Altarfries. Doch erst in der romanhaften Freilegung des Steins auf seinen Wahrheitskern kann die konkrete Handlung der geschichtlichen Subjektivität sichtbar gemacht und erkannt werden. So wird sich am Ende zuspitzen lassen, dass mit Hegel verstanden werden kann, wie handelnde Subjektivität sich im Kunstwerk materialisiert und Gelegenheit zur Selbstreflexion bietet, sowie dass mit Weiss verstanden werden kann, dass diese versteinerte Subjektivität aus den Kunstwerken befreit werden muss, damit sie zur Gegenwart zu sprechen vermag.

EBENE I: TITANENKAMPF — HANDLUNG ALS BEMÄCHTIGUNG UND BEHERRSCHUNG

Etymologischer wie essentialer Ursprung der Handlung ist die Hand. Wird diese Voraussetzung in den Vordergrund gestellt, lässt sich Handeln transitiv verstehen als Berühren, Bewegen, Bearbeiten von etwas, als einfache oder auch komplexere Hand-habung einer ganz bestimmten Sache.² In der Besinnung auf das Wesen der Handlung muss somit der Gegenstandsbezug immer schon mitgedacht werden. Doch selbst die basale Bestimmung der Handlung als Verrichtung der Hand mit oder an einem Gegenstand lässt sich nicht voraussetzungslos begreifen, sie muss vielmehr (natur)geschichtlich entwickelt werden. – Charles Darwin identifiziert den entscheidenden Übergang vom Affen zum Menschen mit der Entwöhnung vom Gebrauch der Hände zum Gehen und Klettern; erst verselbständigt können die Hände in ihrem Objektbezug für mannigfache Tätigkeiten und Techniken verfeinert werden.³ So kann die geschichtlich erlernte »Unterscheidung zwischen Kraft- und Feingriffen«,

2 | Vgl. Art. »Handlung«, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 10, Leipzig 1877, S. 404-407; Art. »handeln«, ebd., S. 373-379.

3 | Vgl. Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London 1871, S. 138ff.

die selbstregulierende Steuerungsfähigkeit einer Hand, die den Kraftaufwand oder die Gewaltanwendung angemessen dosieren kann, als »die bedeutendste evolutionäre Errungenschaft«⁴ betrachtet werden, die sich ausbildet zu einer Vielzahl verschiedener Griffformen.

Mit diesem qualitativen Schritt ist eine quantitativ grenzenlose Erweiterung möglich und wirklich geworden. Friedrich Engels führt in diesem Zusammenhang aus, trotz gleicher anatomischer Voraussetzungen sei die menschliche Hand gegenüber der animalischen »frei geworden«, sich »immer neue Geschicklichkeiten [zu] erwerben«; nur im Prozess der Handlung, »durch Arbeit, durch Anpassung an immer neue Verrichtungen« habe »die Menschenhand jenen hohen Grad von Vollkommenheit erhalten«.⁵ Aus diesem Grund nennt Hegel sie ein »absolute[s] Werkzeug«.⁶

Die Hand ist somit nicht nur Organ, sondern ebenso Produkt der Handlung; und dass sie sowohl Mittel als auch Zweck sein kann, gründet in der Eigenschaft der menschlichen Tätigkeit, gegenüber dem animalischen Instinkt zwecksetzende Handlung zu sein. Zu seinem Zweck kann der Mensch die Hand und in ihr für diesen Zweck den Gegenstand instrumentell als Mittel einsetzen. Erst die menschliche Hand ist zur formal wie inhaltlich unendlichen Handlung fähig, weil das Handlungssubjekt sich in der vorsätzlichen Tätigkeit ebenso unendlich verschiedene Zwecke setzen kann: Die Hand bildet sich den Gegenstand äußerlich gemäß ihren Bedürfnissen zurecht und bildet sich dabei selber durch Differenzierung innerlicher Fähigkeiten heran; sie passt also sowohl das Objekt als auch sich selber bildend an.⁷

Die Subjekt-Objekt-Relation der Handlung lässt sich allerdings als Machtverhältnis beschreiben, das näherer Betrachtung bedarf: Wenn sich das Handlungssubjekt immer neue Mittel durch immer andere Techniken zu immer neuen Zwecken erschließt, erscheint ihm die Gegenstandsseite seines Handelns lediglich als niederes Mittel zu seinem höheren Zweck. Was erfolgreich

4 | Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981, S. 20f.

5 | Friedrich Engels: »Antheil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen«, in: *Marx Engels Gesamtausgabe*, Bd. I, 26, Berlin 1985, S. 543f.

6 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hg. v. Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas, Hamburg 1992, S. 420.

7 | Es ist weitgehender Konsens aller Ansätze der philosophischen Handlungstheorie, in dieser Vorsätzlichkeit als Umsetzung eines gewollten Zwecks in die Realität das Wesen von Handlung zu entdecken, das damit Voraussetzung der ethischen Zurechenbarkeit einer Tat ist. Vgl. Christoph Horn/Guido Löhrer: »Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-45.

einen selbstgesetzten Zweck verwirklichen kann, gewinnt Macht über den allererst subjektiv als Gegenstand gesetzten Gegenstand. In diesem Sinne deutet Elias Canetti das Handeln als subjektive Machtausübung über ein Objekt, ganz basal bereits in der instinkthaften Ergreifung nützlicher Sachen. Die im Greifen bewiesene Macht strebt nach Erweiterung und muss daher über sich selber hinaus-greifen, d.h. sich neue Handlungsweisen erarbeiten, um ihren Machtbereich fortwährend vergrößern zu können.⁸ Diese Sphäre der Objektwelt muss aber an sich willenlos und damit rechtlos sein, soll sich ein Zweck ihrer erfolgreich bemächtigen können. In der Handlungstheorie der klassischen deutschen Philosophie wird diese Sphäre mit dem Begriff ›Natur‹ versehen, als das Andere einer zwecksetzenden Vernunft, weil Natur eben selber nicht zur Konstitution eines Begriffs von Zweckmäßigkeit gelangen kann; er kann ihr lediglich subjektiv unterstellt werden.

Hiermit ist Fichte aufgerufen, der den instrumentellen Zu-griff auf die Natur im Rahmen der zivilisationstheoretischen Anwendung seiner Transzendentalphilosophie angemessen durchdringen kann. In dieser vorökologischen Kulturphilosophie ohne Deduktion eines Eigenrechts der Natur wird der »Zweck der menschlichen Gattung« darin entdeckt, »die sie umgebende, und auf ihre Existenz, so wie auf ihr Handeln, Einfluß habende Natur, ganz und vollkommen unter die Botmäßigkeit des Begriffs« zu bringen. Kampf und Krieg sind die konkreten Handlungsformen der Bemächtigung; der Mensch ziehe »durch Naturwissenschaft und Kunst, durch schickliche Werkzeuge und Maschinen, bewafnet« in den Kampf, um »über alle Naturgewalt erhöht« zu werden, »so daß ohne viel Zeit, und Kraftaufwand alle irdischen Zwecke des Menschen erreicht werden«.⁹

Die Handlungsform des Kampfes ist für das Weitere ein wesentlicher Grundzug: Selbsterhaltung und Selbstbemächtigung vermitteln sich notwendig objektbezogen durch die Bemächtigung der umgebenden willen- und zwecklosen Natur. Dabei stoßen sie aber auch auf andere Selbste, die an sich den gleichen instrumentellen Bildungsprozess vollziehen wie das erste Selbst sowie entgegen der Natur und ebenso wie dieses darauf hinwirken, eigene Zwecke objektiv durchzusetzen. Nochmals mit Darwin, Engels und Canetti gesprochen: Der Ast, der dem Affen neben weiteren Ästen noch als Wegsystem der Nahrungssuche diente, wird vom Menschen abgebrochen und zum Stock; dieser wird als Waffe verwendet, um sich gegen fremde Zwecke zu behaupten. Im Zeichen der Macht stehen somit sowohl der Zweck als auch das Mittel zu diesem Zweck. In der langen Kulturgeschichte von Kampf und Krieg ist diese

8 | Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 249.

9 | Johann Gottlieb Fichte: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), in: ders., *Gesamtausgabe* Bd. I,8, hg. v. Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 323.

»naheliegendste Waffe« Stock dem Prinzip nach »nie aufgegeben worden«. ¹⁰ Zum Speer gespitzt, zum Pfeil gespalten, zum Schwert verwandelt, erweitert er die Tatmöglichkeiten der Hand. Die besagte Notwendigkeit des Über-sich-Hinausgreifens – hier wird sie wirklich. Die Machtverhältnisse der Selbste untereinander bestimmen sich fortan vor allem danach, wer Besitz an den am wirkungsvollsten gefertigten, qualitativ wie quantitativ überlegenen Waffen hat; und diese Waffen sind nicht lediglich vorhandener, passiv besessener Besitz, sondern mit ihnen will auch aktiv gehandelt werden. Wie schon am Prinzip des Brechens des Asts zum Stock als Voraussetzung der instrumentellen Handlung der Hand abgelesen werden kann, ist das Wesen der Handlung die Richtungsänderung des Telos des Gegenstandes; dies kann bis zur Zerstörung des angeeigneten Objekts reichen, das nicht auf Sachen beschränkt werden darf, sondern auch die anderen Selbste einschließt. Die Bedingung der ersten Waffe legt bereits die Substanz des Handelns als Brechen des dem Objekt einwohnenden Zweckes fest. Dieser Bruch geht fort bis zur Vernichtung des gegenständlichen Selbstzwecks für sich sowie weiter bis zur absoluten Negation eines objektgewordenen anderen Selbst durch dessen Tötung.

Bis zu diesem Punkt und als Grundlage für die weitere Thesenentwicklung kann somit festgehalten werden, dass Handlung als Naturaneignung und Objektbemächtigung erfasst werden muss. Es ist Hegel, der diesen Zusammenhang emblematisch verdichtet und auf den kunstphilosophischen Diskurs bezieht; vor allem im Rahmen der Ästhetik rückt er den Handlungsbegriff sehr nahe an den der Arbeit, quasi als konkret gewordene Handlung. ¹¹ Am Titanenkampf stellt Hegel heraus, wie sich kulturgeschichtlich in prototypischer Weise im Mythos das Selbstbewusstsein des zivilisierten Menschen konstituiert, in sich reflektierte, zwecksetzende Subjektivität zu sein – eine Subjektivität, die gerade in der tätigen Auseinandersetzung mit der bloß vorfindlichen äußeren Natur ihre eigene innere Natur zur zweiten Natur, und damit zur kulturell sich heranbildenden Vernunft, arbeitend überwindet. Hegel spricht von diesem Kampf der Arbeit als von einer »Umkehrung« der an die Naturmacht gebundenen individuellen Handlungsweise in eine selbständig geistige; und

10 | E. Canetti: *Masse und Macht*, S. 249.

11 | Vgl. zu Hegels Handlungsbegriff Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997, S. 98-123; Reiner Wiehl: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der hegelschen Ästhetik«, in: ders., *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, hg. v. H. J. Gerigk, Göttingen 2005, S. 88-123; Michael Quante: *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Berlin 2011, S. 196-206; Daniel Martin Feige: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012, S. 15-28; Klaus Vieweg: »Hegels Handlungsbegriff in der praktischen Philosophie und in der Ästhetik«, in: A. Gethmann-Siefert u.a. (Hg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin 2013, S. 177-196.

diese Revolution vollzieht sich wiederum in der Form des Krieges: »der Krieg der neuen Götter mit den alten«. ¹² Warum Krieg? Weil Krieg die radikalste Negation, der konsequenteste Umsturz und Übergang in einen neuen Zustand ist, hier in den der weiter fortgeschrittenen Zivilisation.

Auf dieser geschichtlichen Stufe ist es signifikant, dass das archaische Griechentum seine höchste Vorstellung vom Göttlichen noch in den Titanen als allgemeiner Naturmacht bzw. in den olympischen Göttern als beginnender Be- respektive Übermächtigung derselben weiß. Somit artikuliert sich das Selbstbewusstsein eines praktischen Weltbezugs, in dem das Handlungs-subjekt noch mit dem Natürlichen in Einheit steht, sich diesem teils noch subordiniert, teils aber bereits seine Erhabenheit ahnt. Als durch arbeitende Handlung Ordnungsgefüge herstellende Subjektivität, die sich diese selbstgeschaffene Ordnung zur ge-eigneten Bedürfnisbefriedigung an-eignet, hat sich diese noch nicht. Vielmehr wird die substantielle Macht gar als das Andere einer vor ihr ohnmächtigen Subjektivität aufgefasst, manifest etwa in der Nemesis als der bloß sie äußerlich gründenden Gleichheit und Rechtlichkeit. ¹³ Die Zeit personifiziert sich in Chronos, Himmel, Meer und Erde in Uranos – all dies sind formale Personen, gefangen in ihrer bewusstlos handlungsunfähigen Allgemeinheit. Natur verbleibt mittelpunktlos im abstrakten Zustand des Ansich, weil sie noch nicht die Bedeutung eines tätig gestifteten Erzeugnisses trägt. Wird hingegen das Moment der selbstreflektiert tätigen Subjektivität sowohl zur *causa efficiens* als auch zur *causa finalis*, und damit zur selbstgesetzt selbstgesetzlichen Macht über eine nur vermeintliche Naturmacht, konkretisiert sich die leere Person zum selbstbewusst in sich freien Individuum, zum olympischen Gott, der das ihn Umgebende seiner eigenen Bedürfnisstruktur anpassen kann, d.h. der die Natur seiner Vernunft unterwirft. Hegel deutet die griechisch-mythologische Narration somit um zu einer Verbildlichung handlungstheoretischer Kernbestimmungen seiner eigenen Philosophie.

Der Titanenkampf macht den spekulationsphilosophisch beschreibbaren Grundzug der Handlung anschaulich: Vermittelt über die zum individuellen Gegenstand angeeignete Natur schließt sich die oder der Handelnde mit sich selbst zusammen. An und für sich ist das Individuum nicht mehr und nicht weniger als die Summe seiner Handlungen. In ihnen enthüllt es sich zur Klarheit und Sichtbarkeit. Für sich erkennt es sich in eigenen Handlungen als sich selbst Hervorgebrachtes nach seiner individuellen Ganzheit von Denken und Tun, die beide erst in der vorsätzlichen Handlung identisch werden. Hegel sagt daher, »die Handlung ist das wodurch das Individuum sich zeigt was es

12 | G. W. F. Hegel: Vorlesung *Die Philosophie der Kunst. Im Sommer 1823*, nachgeschr. v. H. G. Hotho. Zitiert nach dem Manuskript, S. 149.

13 | Vgl. ebd., S. 150.

ist«, die »Wirklichkeit« seiner »Individualität«. ¹⁴ Diese Wirklichkeit ist auf das Engste mit Wissensakten als Selbsterkenntnisakten verknüpft.

Bisher konnte festgehalten werden: Zum Vollzug einer Handlung ist Zwecksetzung der Handelnden mittels eines Gegenstands nötig; kein gelungener Vollzug ohne bedingende reflektierte Absicht, die sich objektiv wirklich wird. Doch diese These muss erweitert werden, indem sie mit im engeren Sinne kunstphilosophischen Bestimmungen fortgesetzt wird; denn es sollte berücksichtigt werden, dass die Handlung sich prospektiv noch nicht umfassend weiß, erst ex post begreift das Handlungssubjekt seine Tat im Gesamt der Umstände und Kontexte. Das Handlungssubjekt erkennt Wesen und Ausmaß seiner Handlung im Handlungsresultat, das sich gegenständlich darbietet dem handelnden Bewusstsein von der eigenen Tat. Das Produkt verkörpert ihm somit Wissen von seiner Tat, die in diesem Wissen immer schon verbunden ist mit ihrem vorausgesetzten Gegenstand. Ist dieses Wissen aber ein kollektives, das wegen der Flüchtigkeit der Handlungserfahrung nach beständiger Manifestation verlangt, stellt sich den Subjekten als Erfahrungsträgern die Aufgabe, den gewussten Handlungsresultaten materielle Entsprechungen zur dauerhaften Sicherung dieses Wissens zu verschaffen.

Spätestens an diesem Punkt gerät der Konnex von Kunst und Handlung in Sicht; anknüpfend an Hegels Ausführungen wird er näher lokalisierbar: Wenn der volle Umfang der Handlung erst nachträglich ins Wissen gezogen werden kann und diese Handlung entweder Werk vieler Subjekte ist oder aber sich viele Subjekte ihre Handlungen repräsentativ verallgemeinert in einer einzigen bewusst machen, müssen Formen gefunden werden, in denen dieses Wissen erscheint. Solche Formen sind für Hegel u.a. die Kunstwerke. Ins Wissen ihrer selbst gesetzte Handlung verlangt nach künstlerischer Praxis im Sinne der Selbstgewissheit einer die Individualität in Handlungen stiftenden Praxis. Wenn sich in der Handlung die kollektive Individualität zur Identität enthüllt, ist sie dazu auf Formen angewiesen, in denen sie prozessual permanent mit sich identisch werden kann. Erst im künstlerischen Ausdruck wird sich diese Handlung in immanenter Bestimmtheit über sich selbst vollständig durchsichtig. – Was dieser abstrakte Begriff von künstlerischer Handlung konkret bezeichnet, verdeutlichen die folgenden Kapitel.

EBENE II: PERGAMON – DIE PRAXIS DER PLASTIK

Im Jahre 1879 kommt eine Schiffsladung skulpturaler Fragmente im Berliner Hafen an. Ihr Herkunftsort ist das türkische Bergama, nördlich von Izmir, besser bekannt unter seinem antiken griechischen Namen Pergamon, der u.a.

in der Johannes-Apokalypse (2, 12-17) prominente Erwähnung findet. Die Bedeutung des Inhalts der Holzkisten, heroisch geformter Stein, schätzen Berliner Altertumsforscher so hoch, dass ihm nur wenige Jahre später ein eigenes Museum geschenkt wird.¹⁵ Was dies mit dem Vorangegangenen zu tun hat? Unschwer zu erraten ist, dass die angedeutete Szene die allmähliche Überführung des Pergamonaltars ins Deutsche Kaiserreich zum Hintergrund hat, welches sich mit ihm ein monumentales Relikt des Hellenismus aneignet.¹⁶ Bedeutsam für das spätantike Griechenland ist das Kunstwerk, weil ihm der oben benannte Wesenszug künstlerischer Praxis in besonderer Weise zukommt: kollektiv angeschauter Ausdruck in ihm gewusster und selbstbewusster geschichtlicher Handlung der Selbstproduktion zu sein. So bedeutsam griechischer Geist der preußischen Antikenverehrung ist, so aussagekräftig vergegenständlicht der Altarfries diesen Geist in seiner Geschichte.

Johann Georg Sulzer hebt zur Handlung in der antiken Kunst hervor, ihre Künstler hätten es geschafft, mit einem »scharfen Beobachtungsgeist« »alles auf das lebhafteste zu schildern«, so dass sie »uns mit den berühmtesten griechischen und phrygischen Helden so bekannt gemacht, als wenn wir selbst mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugesehen hätten«.¹⁷ Allerdings – Sulzer übersieht diesen für die antike griechische Kunst nicht unbedeutenden Zusatz – ist es gerade kein singuläres historisches Ereignis, das im Falle des Pergamonaltars mit den Mitteln der Plastik nachgeahmt wird, um es für die kollektive Anschauung dauerhaft zu speichern und damit einem bloß historio-

15 | Mit umfangreichen Ausgrabungen der Überreste von Pergamon beginnen 1878 Carl Humann und Alexander Conze im Auftrag der Berliner Museen. Nach dem Abtransport der steinernen Überreste finden in Berlin erste Rekonstruktionen statt. Zuvor an unterschiedlichen Orten und in veränderten Fassungen gezeigt, werden sie ab 1930 im neugebauten Pergamonmuseum (Entwurf: Alfred Messel, Ausführung: Ludwig Hoffmann) ausgestellt. Die Anordnung der Steine wird verändert und ergänzt. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung. Altes Museum – Neues Museum – Pergamonmuseum*, hg. v. A. Schwarzmaier, A. Scholl und M. Maischberger, Darmstadt 2012, S. 320ff.

16 | Vgl. zum Pergamonaltar und seiner Bedeutung Heinz Kähler: *Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*, Berlin 1948; Elisabeth Rohde: *Pergamon. Burgberg und Altar*, Berlin 1961; Michael Pfanner: »Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Großen Frieses von Pergamon«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1 (1979), S. 46-57; Max Kunze: *Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion*, Mainz 1995; Martin Zimmermann: *Pergamon. Geschichte, Kultur, Archäologie*, München 2011; Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 318ff.

17 | Johann Georg Sulzer: Art. »Handlung«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte zweyte Auflage, Bd. 2, Leipzig 1792, S. 464.

graphischen Zweck zu dienen; es ist vielmehr eine mythologische Handlung, in welcher nicht ein einzelnes Ereignis, auch nicht eine Kette oder ein Cluster verschiedener, untereinander in Verbindung stehender historischer Ereignisse verdichtend nachgeahmt wird – sondern die Geschichte als empirische Geschichte wird zur allgemeinen Geschichtlichkeit transzendiert, ja in der mythologischen Handlung wird dem kollektiven Selbstbewusstsein ein allgemeiner Ausdruck des Begriffs geschichtlicher Handlung überhaupt verschafft. Wie an Hegels Gedanken der Permanenz kollektiven Handlungsbewusstseins gezeigt, wird hier ganz konkret die Material gewordene Vorstellung von sich angeschaut als sich selber durch Handlung geschichtlich Hervorgebrachtes, nicht als bloße Abspiegelung vereinzelter menschlicher Handlungen, sondern hypostasiert zu substantiellen Taten. Antik hypostasiert sind sie Taten von Göttern, die als höhere Mächte über die gegenständliche Welt der vorfindlichen Natur hinausgehen.

Wie drückt der Stein dies aber aus? Der Altarfries zeigt die plastische Darstellung einiger Elemente der bereits besprochenen Titanomachie sowie vor allem der Gigantomachie, die bereits von griechischen Autoren häufig miteinander verwechselt wurden. Gemäß dem herausgestellten allgemeinen Wesen der Handlung als Objektaneignung zur Objektbemächtigung stellt sich die künstlerisch verdichtete Handlung in der antiken Kunst in erster Linie als Kampf und Krieg dar: »besonders die des Zeus mit seinen Gegnern, den Titanen, wie im Giebel von Korfu, den Giganten, wie im großen Fries von Pergamon, und mit Typhon, wie auf vielen archaischen Bildern.«¹⁸ Zementierten Machtverhältnissen von Mensch und Natur, Feind und Feind werden ausdrucksstarke Bilder zwecks ästhetischer Veranschaulichung gegeben. So wird etwa in einem dieser Kämpfe das Gemächt des Titanen Uranos abgeschlagen, der Herrschergott besiegt, seine Macht kastriert, als deutlichste Veräußerung verlorener Potenz. Auch hier ist es eine Fortbildung des Stocks als Urinstrument und Verlängerung bzw. Umbildung der Hand, d.h. das Schwert, das diese Machtgeste vollführt. Hinwiederum auf dem Altarfries sind es in erster Linie Zeus und seine Geschwister, die bemächtigend handeln – demgegenüber erleiden die Giganten deren Macht mehr als dass sie ihren eigenen Zweck erfüllen, bis hin zur vollständigen Entmächtigung und absoluten Übermächtigung im Tod. Nichts ist auf dem Fries häufiger dargestellt worden als die Hand, die zur mörderischen Tat erhoben ist.

So zeigt sich sogleich in drei Sinnschichten, wie die herausgearbeitete zweckmäßige Übermächtigung der Naturunmittelbarkeit im Kontext der Friesdarstellung künstlerische Form annimmt: Zum einen materialisiert sich ganz direkt in der Architektur des Altars zweckgerichtete Handlung als harte

18 | Karl Schefold: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993, S. 44.

körperliche Umgestaltung der – hier überwiegend geologischen – Natur. Um nämlich den Südhang des Felsens in eine großflächige Terrasse verwandeln zu können, musste im Norden der anstehende Felsen brachial weggebrochen werden; das dabei anfallende Geröll diente zugleich der Unterfüllung des Burgbergs im Süden.¹⁹ Erst darauf konnte schließlich das Fundament errichtet werden. Zu seiner Überbauung mit der eigentlichen Altararchitektur und detaillierten Ausgestaltung der Frieze beschlugen die pergamenischen Arbeiter grobe Marmorblöcke, die aufwendig über längere Seewege hergebracht wurden, nach dem Generalplan einer kulturell verbindlichen, einheitsstiftenden Mythologie. Doch dabei gehen Architektur und Skulptur nicht nur eine äußerliche, bauplanerische, sondern zudem eine inhaltlich selbstreflektierende Verbindung ein. Von dieser ersten Schicht muss eine zweite unterschieden werden.

Die Friesdarstellung ist nicht nur Materialisierung von Handlung, sondern bildet den zugrundeliegenden Prozess künstlerischer Praxis selber ab, jedoch nicht mimetisch in bloß abgespiegelten Tätigkeiten, sondern begrifflich verdichtet zur besagten mythologischen Handlung des Kampfes. In allen Friesreliefs ist der instrumentelle Umgang des Menschen mit der geistlosen Unmittelbarkeit des Naturprozesses – Stein, Pflanze, Tier – veranschaulicht, oder zugespitzt: ist »Handlung« als zweckgerichtet die entgegenstehende Objektivität aneignende und verformende im Kampf der olympischen Vernunftgötter mit den Naturgottheiten vor Augen gebracht worden. Die Friesreliefs erzeugen das »Bild eines allumfassenden kosmischen Geschehens, in dem die Olympier, unterstützt von den Göttern des Tages und der Nacht, des Schicksals und des Meeres einen überlegenen Sieg über die Kräfte des Chaos in Gestalt der Giganten, den rebellierenden Abkömmlingen der Erdmutter Ge und des Tartaros, erringen«, naturhaft verwurzelt sind die »dämonischen Kräfte der Giganten durch Schlangenbeine, Tierköpfe und gewaltige Flügel als ganz und gar unmenschlich charakterisiert«.²⁰

Die thetische Entfaltung muss aber noch um eine dritte Schicht ergänzt werden. Der architektonisch-skulpturale Bezug auf das Wesen der Handlung, der wesentlich Selbstbezug ist, erschöpft sich nicht in der Veräußerung im Fries. Der Fries ist lediglich Schmuck, demgegenüber befindet sich der eigentliche Mittelpunkt des Altars im Innenhof, wo das Podium als Stätte für den Opferkult genutzt wurde. Hier wiederholt sich die bildlich gestaltete und dadurch selbstreflexiv gewordene Handlung der Götterszene im realen praktischen Vollzug des Gottesdienstes, und somit wiederholte sie sich in Pergamon zu regelmäßigen Kultzeiten: Auf dem Opferaltar wird der Sieg des Menschen, der seine instrumentell-zwecksetzende Vernunft zur Göttlichkeit hyposta-

19 | Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 322f.

20 | Ebd., S. 327ff.

siert, über die Natur zelebriert. Natur erscheint hier nicht als in einzelnen Göttern personifizierte Naturmacht, sondern als Opfertier, dessen graduelle Unterlegenheit in der Tötung demonstriert ist. Der Kehlschnitt trennt am Opfer zugleich die beiden religiösen Hauptsphären voneinander ab: die niedere, irdische, unreine Endlichkeit des animalischen Körpers, im Blut und blutigen Fleisch gegenwärtig, und die Zweck und Bestimmung des Opfers gebende göttliche Unendlichkeit, in dieser Zwei-Welten-Lehre die Substanz vermittelnde Welt des Absoluten, an welcher der Mensch dort, wo er gerade nicht ein solcher Körper ist, Anteil hat.

Kollektivität stiftet sich durch die im Kunstwerk anschaulich gemachte Geschichte der gesamtkulturellen Selbstproduktion des zivilisierten Menschen. In archaischen, noch weitgehend lose verrechtlichten Gesellschaften ist diese Geschichte kämpferische Handlung im weitesten und doppelten Sinne, verstanden als ›tätig erlebte Geschichte‹ der Naturbeherrschung und des Ausbaus der politischen Machtsicherung gegenüber anderen Staaten und Kulturen, summierte Erfahrung, die ihre Ganzheit nicht durch naturalistische Aneinanderreihung, sondern durch einheitsvolle Verdichtung der Erfahrungen in transzendent-allegorischer Mythologie gewinnt. In Kunst wird sie zur ästhetischen Gestaltung der Erfahrung, um – materialistisch gewendet und auf den Boden der Welthaltigkeit zurückgeholt – erlebte Geschichte der Nachwelt in der Erstarrung zu Stein aufzubewahren und zu tradieren.²¹ So muss in der plastischen Darstellung der Gigantomachie dieser doppelte Kampf der sich als Göttlichkeit verstehenden menschlichen Vernunft gegen die rohe Natur auch als ein Kampf der Vernunft um selbstgeschaffene Ordnung im Chaos und Zufall einer unbearbeiteten Welt gesehen werden.

Die Dynamik dieses komplexen Handlungsgeschehens wäre allerdings eine abstrakte, würde sie sich als Inhalt nicht auch an der Form ablesen lassen. Sie schreibt sich in das Gestaltgesetz dieser Kunst ein. Das »Dynamische [ist] Grundelement griechischer Bildauffassung«²² – im Pergamonaltar ist die Bewegtheit der Gestaltung zur Perfektion getrieben und zu plastischer Wirkung gesteigert worden. Hier liest sich der Wille ab, durch bildhauerische Handlung dem Stein größtmögliche Dynamik abzurufen. Das zeigt sich nicht zuletzt an einem als randständig erscheinenden Teilaspekt: Heinz Luschey verweist in einer Studie zu den Bewegungsrichtungen in der antiken Bildsprache darauf, in der Komposition des Drängens von links nach rechts liege ein »Aus-

21 | Vgl. Lisa und Wolfgang Abendroth: »Die ›Ästhetik des Widerstands‹ als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 18-28, hier S. 20.

22 | Heinz Luschey: *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Tübingen/Berlin 2002, S. 54.

druck von Sieg, von Überwindung, von Unwiderstehlichkeit des Ansturms, von heroischer Kraft«, aber auch von »Auszug« und Streben »in die Ferne«, also der Veränderung, Dynamik und des Neuen. Demgegenüber zeige sich die Linksrichtung in Szenen der »Heimkehr«, aber auch »des Raubes und der Entführung«. ²³ In dieser Verbindung aus Handlungsrichtung und Sinngehalt präsentiert sich der Pergamonfries als in Stein übersetzter dynamischer Geschichtsmythos.

Doch mit dieser Rechtsläufigkeit der Handlungsfolge im Stein geht einher, dass das Geschehen in seinem bildlichen Aufbau der Schriftrichtung entspricht und damit angezeigt, gelesen werden zu wollen wie ein Text in Bildern, der, weil er sich des Bildes bedient, schnell an die Grenzen der Bildlichkeit stößt. Die Darstellungsmittel sind in der Bildhauerei wie gezeigt selber Handlung, und mit der Begrenzung der Darstellungsmittel auf räumlich verengte, lediglich räumlich ineinander verschränkte, aber dem Räumlichen immer unterworfen bleibende Handlungsabläufe kann die Schranke dieses Kunstmediums gar nicht überstiegen werden. Im Pergamonfries verbleibt die geschichtsmythologische Handlung innerhalb der Grenzen der Plastik.

Hegel sagt, in der Handlung werde sich das Individuum wirklich und zeige sich in der Ganzheit seines Seins, doch die künstlerische »darstellung derselben gehört vorzüglich der Rede an; denn die andern Künste können nur ein einzelnes Moment herausheben, haben zu ihrem Mittel die ganze Gestalt, den Ausdruck der Gebärde und des ganzen Körpers. Aber diese Äußerung ist eine Weise, welche der Deutlichkeit durch die Rede nachsteht.« ²⁴

Die Darstellung als räumliches Bild der Plastik zeigt sich somit als Vergangenes. Im Werk selber bringt sich der Vergangenheitscharakter emblematisch zum Ausdruck: Der Altar ist bereits in frühbyzantinischer Zeit rückgebaut worden, um Steine bereitzustellen, eine neue Befestigungsmauer für Pergamon zu errichten. Heute ist er nur noch Ruine, Fragment, – mit Walter Benjamin gesprochen – »der Trümmerhaufen« ²⁵ der verschütteten Geschichte, der nie wieder vollständig rekonstruiert werden können. Was aber vergangen ist, was nur noch Fragment und Ruine ist, ist nicht zur Bedeutungslosigkeit verdammt – weit gefehlt. Was vergangen ist, provoziert einen neuen, veränderten Zugriff, und der stellt durch Inbezugsetzung zum Vergangenen einen neuen Sinngehalt her, der genuin dieser Verhältnissetzung eigentümlich ist. Der Schlüssel zur Ausformulierung dieses Gedankens liegt im bereits Darge-

23 | Ebd., S. 39.

24 | G. W. F. Hegel: *Die Philosophie der Kunst*, S. 85.

25 | ÜBG 75; vgl. zu Benjamins Begriff der Ruine als Sigle für historische Vergänglichkeit, Emblem des Vergeblichen, Zerbrechlichen, Zerbröckelnden, der Destruktivität Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M. 1993, S. 201ff.

stellen; er hat mit der Bestimmung in Kunst verdichteter Handlung als »tätig erlebter Geschichte« zu tun, und im Übergang von der Plastik zur Narration erlebt sich die Inbezugsetzung zum Vergangenen als Revolution, als Befreiung zu sich.

EBENE III: ALTARBESCHREIBUNG — HANDLUNG UND ERKENNTNIS

Der Altarfries ist stummer Stein. Sein monumentales Gemälde lebendiger Szenen spricht sich nicht aus. In poetische Sprache übersetzt werden kann es von der Literatur, die natürlich selber nicht mehr Plastik ist, also keine konkrete bildliche Anschauung liefert, sondern sich dieser beschreibend und kommentierend anzunähern strebt. In Ausführlichkeit begegnet das Unternehmen im Roman *Ästhetik des Widerstands* (1981) von Peter Weiss. In dessen literarischer Ekphrasis des antiken Altars ist vor allem das grobe Material des Bildnisses Thema, und in ihm wiederum die Präsenz des geschundenen Körpers in einer »Metamorphose der Qual« (ÄW I, 8): das nackte Fleisch, »ausgesetzt dem unerbittlichen Wettkampf, der Zerfleischung und Vernichtung«, mit »einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs«, »ein zerschundnes Gesicht, mit klaffenden Rissen, weit geöffnetem Mund, leer starrenden Augen, umflossen von den Locken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende«; das kriegerische Gemetzel qualitativ verstärkt durch die nur fragmentarische Überlieferung des Steins: »mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, raue Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgerekte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobener Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandenen Schwert«; Götter, die zur Steigerung ihrer Bestialität sich in Tiere verwandeln: »zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers zielend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag«, »Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust«; all diese Handlungsvollzüge hervorgebracht aus dem rohen, kalten Stein: »dieses Zertreten, dieses Sichaufbäumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken« (ÄW I, 7). Und allenthalben auf diesem Gemälde in Worten das wesentliche Organ der Handlung: die »Hand, aus dem rauhen Grund gestreckt, zum Griff bereit«, »mit Vogelkrallen versehne Hände«, die »mächtigen und zerstückelten Hände«, der »Sterbende[,] dessen

lahmwerdende Hand« zum Greifen und Handeln nicht mehr in der Lage und er darum dem Tode geweiht ist, »zärtlich auf dem Arm der Göttin lag [er], die ihn am Schopf hielt«, die Erdgöttin Ge, »den losgerissnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend ragte aus der Steinkante, und hinauf zum profilierten Vorsprung streckten sich langgliedrige knotige Finger, als wären sie noch unter der Erde und wollten das Gelenk der offenen daumenlosen weiblichen Hand erreichen«, und wieder Ge, diesmal mit ihrem Lieblingssohn Alkyneus, der »Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr«, oder ein anderer Niedergezwungener, dessen »linke Hand lag matt auf dem vorstürmenden lederbekleideten Fuß der Artemis« (ÄW I, 7ff.).

Mit der ausführlichen Beschreibung der Pergamon-Friese beginnt Weiss' Roman ganz unvermittelt. Ohne Hinführung und Vorbereitung steigt er mit den ersten Worten des Buches in die Altarbeschreibung ein, der vor allem eines meisterlich gelingt: die Bewegtheit des starren Steins zu versprachlichen und plastisch vor dem inneren Auge anschaulich werden zu lassen.

Doch mehr und mehr wird in die Darstellung die Narration ihres Anlasses eingeflochten: Drei junge Männer, unter ihnen der Ich-Erzähler, bereiten sich 1937 durch ästhetische Schulung an bedeutenden Kunstwerken auf den politischen Widerstand gegen den nationalsozialistischen Terror im eigenen Lande vor. Sogleich wird ersichtlich, welcher Poetik dieser Anfang folgt: Der Haupt-handlung vorangestellt, und zugleich bereits mitten in ihr, eröffnet Weiss dichtungsimmanent seine erkenntnistheoretische Programmatik. Analogien weist dieser Einstieg mit einem ganz anderen Text auf: Ebenfalls zu Beginn seiner Schrift *Sidereus Nuncius* (1610) verwendet Galilei viele Seiten darauf, zunächst sein Fernrohr ausführlich zu beschreiben, bevor er an die Niederschrift seiner im eigentlichen Sinne astronomischen Beobachtungen geht.²⁶ Für Weiss ist die Auseinandersetzung mit klassischen Werken der Kunstgeschichte das Erkenntnisinstrument, einem Fernrohr vergleichbar, durch das verschüttete Geschichte aus der Distanz herangeholt wird. In den Notizbüchern schreibt er: »Die wichtigste Arbeit [...] neben dem Aufbau des Neuen, ist die Klärung des Alten«; »kein Fortschritt ohne geklärte Vergangenheit«.²⁷

Mit solchen Sätzen schreibt sich Weiss unübersehbar in den Diskurs ein, der sich um Benjamins geschichtsphilosophische Thesen von 1940 aufspannt. In These V heißt es: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei« (ÜBG 71). Geschichtliches Handeln gefriert nicht von selber zu Dauerhaftigkeit, um für die Nachwelt aufbewahrt zu werden. Und dennoch, unter Berufung auf

26 | Vgl. Hans Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt a.M. 1965, S. 5-73; Joseph Vogl: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: L. Engell/J. Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 115-123.

27 | Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981, S. 380, 225.

Gottfried Keller muss ergänzt werden: »Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen« (ebd.). Von »tätig erlebter Geschichte« künden Ruinen wie Pergamon, durch künstlerische Praxis wurde in der Geschichte das Vergangene ins Werk gesetzt. Der Stein aber spricht nicht eindeutig aus sich, sondern muss zum Sprechen gebracht werden; um Erkenntnisinstrument sein zu können, hat er ins Wort übersetzt zu werden. Wie auch Goethe von der schweigenden Materie fordert: »Saget Steine mir an, o! sprecht, ihr hohen Paläste.«²⁸ Die Überführung seines Gehalts in Sprache ist die Befreiung des versteinerten und ruinös verschütteten Wahrheitskerns auf sich selber. Wie Weiss zur bildenden Kunst feststellt, sei ihre »Vision« stets »statisch«; selbst »wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen so bleibt die Komposition doch unveränderlich«; selbst »wenn eine Vielheit von verschiedenen Blickwinkeln zusammengelegt wird so befinden sich diese Verschiedenheiten doch nur in einer einzigen Situation«; die Literatur hingegen könne »Kontinuitäten aufbauen«, »den Leser nach allen Richtungen hin führen und ihm sagen was er sieht, hört, denkt, empfindet«.²⁹

Zugleich ist die kalte Ruine Voraussetzung der narrativen Erkenntnis: Die Prosa der Altarbeschreibung gewinnt Wahrheit aus der Anschauung, indem sie das räumlich Plastische in Sprache überführt, die erstarrte Bewegung offenlegt und zur Klarheit bringt. Erst Weiss' Ekphrasis des Tempelfrieses befreit aus dem stummen Stein die konkrete Handlung als die kollektive Wirklichkeit der geistigen Individualität der Unterdrückten. Denn mit »Worten [sei] die grösste Wirklichkeit zu geben«.³⁰ Zu dieser Lektüre der Skulptur bedarf es einiger Umdeutungen der bisher festgehaltenen Bestimmungen, die zu einer neuen Sicht auf das Projekt Pergamon und seine kunsttheoretischen Voraussetzungen führen. Die Umdeutung steht im Zeichen einer politischen Ästhetik, die bisher nur unter der Oberfläche sichtbar wurde. Sie berührt an ihren Fundamenten die Grundzüge von Benjamins materialistischer Geschichtsbeachtung.

Ein Bildepos der göttlichen Erhabenheit über alles Irdische, ein freuden-trunkenes Gemälde der Naturbeherrschung des kultivierten Menschen? Die »Spezialisten« im Berliner Ausstellungsraum »sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten« (ÄW I, 9), wie der Roman berichtet. Benjamin gibt solch einer Haltung zum Vergangenen und seiner Kunst den Namen »Historismus«: Dieser sitzt dem nur vermeintlich objektiven »Verfahren der Einfühlung« auf, das Einfühlung »in den Sieger«

28 | Johann Wolfgang Goethe: *Römische Elegien*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe) Bd. 3,2, München 1990, S. 39.

29 | Peter Weiss: »Einleitung zu einem Buch über »Die Avantgarde des Films«, in: H. Machnik/R. Niehoff (Hg.), *Filme*, Berlin 2012, S. 5.

30 | Ebd.

als Auftraggeber des Kunstwerks ist und sich lediglich auf die »Mühe der grossen Genien« (ÜBG 72f.) richtet, die es entworfen haben. Die materialistische Betrachtung kann nur im Gegenteil ihr Ziel finden: »In jeder Epoche muss versucht werden, die Ueberlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen« (ÜBG 72).

Das Gespräch der drei jungen Männer im Roman verhandelt, was tatsächlicher Inhalt des Frieses ist: »historische Ereignisse«, konkrete geschichtliche Handlungen, die »in mythischer Verkleidung« erscheinen, weltliche Herrscher, überhöht zur göttlichen Macht der Olympier, an sich menschliche Handlungen, doch »verständlich nicht als von Menschen hervorgerufen, sondern hinnehmbar nur als überpersönliche Macht, die Geknechtete, Versklavte wollte, in Unzahl« (ÄW I, 9). Sogleich wird der politische Hintergrund eröffnet: »Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen«; d.h. dargestellt sind zwar »Giganten, Titanen, Kyklopen und Erinnyen« (ÄW I, 9f.), doch ihre konkrete lebensweltliche Entsprechung sind die rechtlosen Sklaven im alten Pergamon, die im Klassenkampf unterliegen. Der Roman benennt diese Hintergründe direkt: »Die Gesetze der antiken Sklavengesellschaft bestanden fort. Trotz aller Revolten mußte die Vielzahl des Volks immer wieder für die Elite ins Feld ziehn« (ÄW I, 43) – nicht nur für Krieg, auch für tägliche Arbeit.

Hinter der Maske göttlich-menschlicher Travestie zelebriert die Herrscherdynastie eine bildgewaltige Machtinszenierung, ein »Denkmal ihrer eignen Größe und Unsterblichkeit« (ÄW I, 9), denn um den Schein der unumschränkten Macht zu tragen, inszeniert sich Macht in eindringlichster und nachdrücklichster Weise als mordende Macht. Es ist wieder Canetti, der diesen Zusammenhang von Macht und Mord beleuchtet: »Was bis zum Töten gehen kann, wird gefürchtet, was nicht unmittelbar dem Töten dient, ist bloß nützlich. Alle geduldigen Verrichtungen der Hand bringen denen, die sich auf sie beschränken, nichts als Unterwerfung ein. Doch die anderen, die sich dem Töten widmen, haben die Macht.«³¹

Das Museumsgespräch über die Entmythologisierung der Geschichte reflektiert den Entstehungszusammenhang des Altars: In Auftrag gegeben wird er vom pergamenischen König Eumenes II.; die Oberaufsicht überträgt er dem Gelehrten Krates von Mallos, der politisch-mythologische Einheit stiftet, die mehrere Bildhauer unter Mitwirkung einer Unzahl versklavter Arbeiter in Material bringen. Der Altar besitzt nicht allein einen Sockelfries mit den Szenen der Gigantomachie, sondern zudem einen kleineren Reliefzyklus im hochgelegenen Innenhof; er zeigt ausschnittartig die heldenhaft stilisierte Le-

31 | E. Canetti: *Masse und Macht*, S. 257.

bensgeschichte von Telephos, dem Gründer von Pergamon und Urahn des Königs.³² In der Heroisierung des Ahnherrn heroisiert sich der Auftraggeber selbst, er steht in ein und derselben Tradition und direkten Abstammungslinie mit Telephos. So muss auch der Handlungsbezug zur Macht des Olymp verallgemeinernd verstanden werden – beides zusammengenommen demonstriert: Der König von Pergamon verlangt, verehrt zu werden als endliches Abbild der neuen Götter, als ihre Repräsentation auf Erden, sein Tun als ein von ihnen geleitetes und durch sie verbürgtes. Seine Handlung setzt im Endlichen durch, was im Götterhimmel vorgezeichnet steht. Der Fries bezeugt die göttliche Abkunft der obersten Herrscherkaste von Pergamon gründungsgeschichtlich wie mythologisch.

In dieser Lesart wird der Altarfries als ein religiös überformtes Schlachtfest entlarvt, das die politischen Verhältnisse mythologisch darstellt, substantiell ein »Abbild seiner eignen Geschichte« (ÄW I, 9), in Marmor erstarrt. Der Pergamonmuseumskatalog hält fest: »Darstellungen vom Elend der Besiegten [nehmen] überhaupt eine zentrale Position in der hellenistischen Kunst von Pergamon ein« und treten häufig »wie hier im mythologischen Gewand«³³ auf. So dient die Kunst den Herrschenden, »ihrem Rang, ihren Befugnissen den Anschein des Übernatürlichen zu verleihen«, »kein Zweifel an ihrer Vollkommenheit durfte entstehn« (ÄW I, 10). Zugleich ist darin verschleiert, dass es die Besiegten sind, die den Marmor für die Künstler herbeizuschaffen hatten; mehr noch: dass sie dabei in ihren harten, schweißtreibenden Handlungen selbst das ideale »Modell« für die Künstler abgaben; in »ihren in Arbeit angestregten Leibern« ist idealtypisch zum Ausdruck gebracht, dass aus »Herrsucht und Erniedrigung Kunst« entsteht.³⁴ So wird ihre Handlung der Sklavenarbeit modellhaft angeeignet und zum ästhetischen Ausdruck dauerhaft festgestellt, indem sie sich im Stein materialisiert; »die Meißel und Hämmer der Steinmetzen und ihrer Gesellen hatten das Bild einer unumstößlichen Ordnung den Untertanen zur Beugung in Ehrfurcht vorgeführt« (ÄW I, 9). Im Fries ist die Handlung zum Gegenstand versteinert, doch im Kultus um diese Versteinierung der materielle Hintergrund der Handlung verschleiert zur Unkenntlichkeit. Die zugrundeliegenden Produktionsbedingungen löst erst Weiss' Roman aus der Versteinierung und macht sie hinter der Verschleierung sichtbar.

Das gibt der zuvor entwickelten Argumentation eine neue Richtung. Wenn zuvor thetisch erarbeitet werden konnte, dass Handlung als zweckgerichtete, instrumentelle Objektaneignung Machtverhältnisse schafft, muss auch der ge-

32 | Vgl. Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung*, S. 346ff.

33 | Ebd., S. 330.

34 | ÄW I, 14; vgl. Manfred Züfle: *Der bretonische Turm. Essays zur Macht- und Kulturkritik*, Berlin/Hamburg 1998, S. 57.

schichtlichen Handlung, welcher in mythologischer Verdichtung künstlerisch vermitteltes Selbstbewusstsein gegeben wird, das Attribut der Bemächtigung zur Konstitution von Herrschaft zuerkannt werden. Doch dieser Prozess des Selbstbewusstseins durch Kunst, in dem der Einzelne sich im politischen Kontext, im Subjekt-Objekt-Bezug in ganzer Tiefe erfasst, wird gestört und unterbrochen; er scheitert, wenn mythologische Verschleierung mit Verdichtung des Wahren verwechselt wird. An der Ruine Pergamon wird ablesbar, dass sie Kunst der ›Sieger‹ ist, in die sich einzufühlen Sache des Historisten ist; doch zugleich bewahrt sie unter ihren Krusten Versteinerungen des Schweißes und Bluts, die auf ihren wahren Entstehungszusammenhang verweisen; sie zeigt, dass sie »auch der namenlose Fron ihrer Zeitgenossen« ist, dass es »niemals ein Dokument der Kultur« geben kann, »ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« (ÜBG 73).

Weiss führt durch seine literarische Erschließung einzelner Werke eine wesentliche Eigenschaft der Kunst vor. Mit der Pergamon-Allegorie Vergleichbares durchzieht seinen Roman von Anfang bis Ende: bei der Beschreibung der Tempelanlage von Angkor Wat, bei der Verquickung des Berichts junger Arbeiter über die Gefahren in der Produktionshalle mit Momenten aus Dantes *Divina Commedia*, bei der Deutung von Géricaults *Floß der Medusa* unter dem Aspekt des Kolonialismus.³⁵ Es zeigt sich allenthalben, wie Vergangenes ästhetisch bedeutungsvoll werden kann für die Gegenwart. Es wird benötigt für die Stiftung eines umfassenden Geschichtsbewusstseins im Sinne Benjamins, das heißt es liefert dem gegenwärtigen »historische[n] Materialist[en]« den Ertrag, »Vergangenes historisch [zu] artikulieren«, »sich einer Erinnerung [zu] bemächtigen«, »ein Bild der Vergangenheit festzuhalten«, nicht wie der Historist, um Wissen aufzuhäufen, sondern um »im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen« (ÜBG 71f.), Hoffnung auf Erlösung der gegenwärtig Handelnden von Herrschaft und Unterdrückung. Es führt »Erkenntnisse, Bilder, Artikulationsmöglichkeiten« zu, um politische »Handlungsfähigkeit«³⁶ zu fördern. Mit diesem Impuls zur politischen Handlung befindet sich die Narration bereits auf der Ebene der Gegenwart.

35 | Vgl. Jost Hermand: »Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen*, Argument-Sonderband 75, S. 112-120, hier S. 115ff.

36 | Wolfgang Fritz Haug: »Vorschläge zur Aneignung der ›Ästhetik des Widerstands‹«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die »Ästhetik des Widerstands« lesen*, Argument-Sonderband 75, S. 29-40, hier S. 29.

EBENE IV: RAUS AUS DEM MUSEUM – HANDLUNG ALS WIDERSTAND

Nicht allein die Entstehungszeit, auch die Nachgeschichte des Altars steht im Zeichen der Demonstration und Ausübung von Macht. Weiss' Roman zeigt dies u.a. an den deutschen Ausgrabungen in Pergamon: »Als die Bildbrocken, die unter den Ablagerungen vorderasiatischen Machtwechsels vergraben gelegen hatten, ans Tageslicht kamen, waren es wieder die Überlegenen, die Aufgeklärten, die das Wertvolle zu nutzen wußten, während die Viehhüter und Nomaden, die Nachfahren der Erbauer des Tempels, von Pergamons Größe nicht mehr besaßen als Staub« (ÄW I, 13). Pergamon ist der Ort der Machtinszenierung im Gestern wie im Heute. Der Roman artikuliert literarisch, was Benjamin in der siebten seiner Thesen geschichtsphilosophisch festhält: Die »Herrschenden sind [...] die Erben aller, die je gesiegt haben« (ÜBG 73).

Ganz am Ende, nach mehr als 1000 Seiten, findet sich erneut eine Beschreibung der Pergamon-Friese, doch nun wird der Mythos überblendet vom »Lärmen [...] eisenbeschlagne[r] Stiefel« der marschierenden SS, vom »Knattern von Salven aus Maschinenpistolen«, von jungen Soldaten, die »einander würgen und zerstampfen«, die, »schwere[] Waffen schleppend, einander überrollten und zerfleischten« (ÄW III, 267). Die Geschichte holt die Protagonisten ein. Und wer an den Anfang zurückblättert, entdeckt, wie bereits die Altarbeschreibung auf die nationalsozialistische Katastrophe vorausdeutete: in der Rede von den »Hiebe[n] schwerer Waffen« und vom »Rollen gepanzerter Räder« (ÄW I, 7). Erst der narrative Einbezug der Gegenwart macht den unmittelbaren Handlungskontext der Museumsbesucher bewusst. »Auf dem Weg zum engen, niedrigen Ausgang an der Seite des Saals leuchteten uns oft aus den kreiselnden Verschiebungen in der Menge der Besucher die roten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen« (ÄW I, 11). Der Pergamonaltar wird »aufbewahrt in einem Museum, das wieder und noch gebraucht wird«, wieder und noch vom Nazi-Regime, von einer in historischer Kontinuität stehenden Machtelite »zur Verherrlichung ihrer Herrschaft«; diese Kontinuität reicht bis zu den Machtverhältnissen der Entstehungszeit zurück: »Im antiken Pergamon stand das Kunstwerk im abgeschlossenen Bezirk der Herrschenden und der Verwaltung, und das Volk, durch dessen Arbeit die Muße der Kultur überhaupt ermöglicht und von ihr und gegen sie erzwungen wurde, hatte nur an Festtagen Zutritt. Sehen und festhalten sollte das Volk auch in der Kunst nur, dass und was oben ist.«³⁷

Andererseits ist es aber die Nachgeschichte, die nachträgliche Aneignung, jede Gegenwart, der das Werk bedeutsam ist, die die Ruine aus ihrer Verschüttung befreit und in Kontinuität mit zeitgenössischer Erfahrung stellt. In der

vorliegend entworfenen Perspektive wird Kunst im Sinne einer Vergegenständlichung elementarer Handlungsakte als erlebte Geschichte verstanden. Verdichtete Handlungsakte liegen aber in unverstellter Klarheit nicht einfach vor, nach ihnen muss die Kunstgeschichte durchforstet werden. Der Autor Weiss entdeckt sie u.a. im Mythos des Gigantenkampfes und seiner antiken künstlerischen Bearbeitung im Pergamonaltar, als versteinerte Urform der gegenwärtigen politischen Verhältnisse; die Versteinerung im Sinne Benjamins als Weiterleben der bisherigen Geschichte in der Gegenwart.³⁸ Durch die kritische und Ideologeme enthüllende Auseinandersetzung kann Weiss das geschichts-emblematische Kunstwerk auf seinen Wahrheitsgehalt freilegen. Schließlich gewinnt er durch Inbezugsetzung des Vergangenen zur Gegenwart ein in ihr Orientierung stiftendes Bewusstsein.

Gemäß beiden Aspekten spricht Benjamin von ›Erlösung‹: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen ist«; es »besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem«, so dass sich zeigt, »wir [sind] auf der Erde erwartet worden« (ÜBG 70). Erlöst wird der Wahrheitsgehalt des Vergangenen von seiner verstellenden Überformung durch die herrschende Macht; dies ist im Vollsinn Befreiung der Handlung zu Erkenntnis und Selbsterkenntnis. Erlöst wird die Geschichte aber auch und vor allem im Sinne einer Vollendung des erst begonnenen Projekts: Die kollektive Handlung der »unterdrückte[n] Klasse« als »das Werk der Befreiung« wird »im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende [ge]führt« (ÜBG 77). In das Werk schreibt sich Weiss mit seinem Roman ein, ohne dass seine Zeit es vollenden kann. Zugleich ergeht bei Benjamin wie bei Weiss gerade wegen dieses Scheiterns der Appell an jede nächste Gegenwart, mit Hilfe ästhetischer Vermittlung die Gewordenheit des Bestehenden und Beständigkeit des Vergangenen durchzuarbeiten, um in der Gegenwart zur gestaltenden Handlung als Widerstand zu finden. Durch die Konfrontation mit dem Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, durch ästhetische Inverhältnissetzung, wird in der Gegenwart Erkenntnis und Handeln zur Weichenstellung der Zukunft. Vergangene Kunst besitzt durch beide Seiten ihres praktischen Vollzugs, als materielle Vergegenständlichung geschichtlichen Handelns und als »eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit« (ÜBG 78), die Verbindung zum gegenwärtigen Bewusstsein sowie der hoffnungsvollen Erlösung des Künftigen. So ist die jetztzeitliche Aneignung der objektiven Gestalt als Produkt künstlerischer Handlung und materialisierten Geschichtsbewusstseins nicht Nachvollzug klassischer Bildung, sondern Stiftung eines Bewusstseins, das sich in die Kontinuität der Geschichte stellt und seine eigene Situation als eine der im Kunstwerk verdichteten Situation analoge erkennt.

38 | Vgl. zu Benjamins Begriff der ›Versteinerung‹ S. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 88ff., 199ff.

Der Handlung von Weiss' Roman und der Entstehungszeit von Benjamins Thesen ist derselbe historische Zeitraum hinterlegt. Benjamin zeigt sich zuversichtlich, dass durch das in seiner Schrift entworfene Geschichtsverständnis »unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern« (ÜBG 74) werde. Dem Roman hingegen geht es um den Versuch realistischer Einschätzung: Einer Übermacht wie dem nationalsozialistischen Regime kann kein spontan wirkungsvoller Widerstand entgegengesetzt werden, in großen Teilen ist das Buch die Darstellung verzweifelten Scheiterns. Doch vereinzelte entschlossene Gruppen wirken auf den Fehler als (staatliches) System ein wie das Wasser gemäß dem ›Gesetz des geringsten Widerstands‹: Es ist im Stande, dichtere Materie auszuhöhlen.³⁹ So werden die Handlungsmöglichkeiten und Handlungsräume des Individuums, wie auch einer ganzen politischen Bewegung, unter den Bedingungen der Terrorherrschaft ausgemessen, um die Frage nach der geschichtlichen Bedeutung des Einzelnen und nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik aufzuwerfen.

Kunst ist nicht bloß das, was ist. Sie ist auch nicht bloß das, was sie selber ist. Kunst ist vergegenständlichtes Handeln und damit potentiell Bewusstsein dieses Handelns, sie ist also, was ist, das sie selber nicht ist, im Anderen ihrer selbst, denn sie selber ist ja nicht ihre eigene Voraussetzung. Sie ist Produkt der tätigen Arbeit der Handlung: auch des Erinnerns, Durchdenkens, Erkennens, und zwar des Gegebenen für das, was sich der Kunst eignet. Künstlerische Handlung überführt Zweck in Materie, gibt Materie geschichtlichen Zweck. Sie lässt teilhaben an der Erfahrung mit der Welt und gegen diese Welt. Denn die Erfahrung der literarischen Figur ist Erfahrung im Widerstand gegen Bestehendes, zielgerichtetes Handeln als Durchsetzung inneren Handlungszwecks in einer Welt, die diesen Zweck immerfort an ihrer kalten Schale abprallen, Enttäuschung und Zerschlagen zu den Resultaten des Handelns werden lässt. Bereits der Titel *Ästhetik des Widerstands* markiert den Schnittpunkt von Kunst und Politik – wirklich wird der Konnex durch den Handlungsbegriff.

LITERATUR

Abendroth, Lisa und Wolfgang: »Die ›Ästhetik des Widerstands‹ als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung«, in: K.-H. Götzke/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 18-28.

- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19, hg. v. G. Raulet, Frankfurt a.M. 2010, S. 69-81.
- Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt a.M. 1965, S. 5-73.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M. 1993.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a.M. 1980.
- Darwin, Charles: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London 1871.
- Engels, Friedrich: »Antheil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen«, in: *Marx-Engels-Gesamtausgabe* Bd. I, 26, Berlin 1985, S. 543f.
- Feige, Daniel Martin: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), in: ders., *Gesamtausgabe* Bd. I, 8, hg. v. Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang: »Römische Elegien«, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe) Bd. 3, 2, München 1990.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Art. »Handlung«, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Leipzig 1877.
- : Art. »handeln«, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Leipzig 1877.
- Haug, Wolfgang Fritz: »Vorschläge zur Aneignung der ›Ästhetik des Widerstands‹«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument Sonderband 75, Berlin 1981, S. 29-40.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung *Die Philosophie der Kunst. Im Sommer 1823*, nachgeschr. v. H. G. Hotho (Manuskript).
- : *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hg. v. Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas, Hamburg 1992.
- Herman, Jost: »Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben«, in: K.-H. Götze/K. R. Scherpe (Hg.), *Die ›Ästhetik des Widerstands‹ lesen*, Argument-Sonderband 75, Berlin 1981, S. 112-120.
- Hilmer, Brigitte: *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg 1997.
- Horn, Christoph/Löhrer, Guido: »Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-45.
- Kähler, Heinz: *Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*, Berlin 1948.
- Kunze, Max: *Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion*, Mainz 1995.

- Luschey, Heinz: *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Tübingen/Berlin 2002.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981.
- Pfanner, Michael: »Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Großen Frieses von Pergamon«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1 (1979), S. 46-57.
- Quante, Michael: *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Berlin 2011.
- Rohde, Elisabeth: *Pergamon. Burgberg und Altar*, Berlin 1961.
- Schefold, Karl: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993.
- Staatliche Museen zu Berlin: *Die Antikensammlung. Altes Museum – Neues Museum – Pergamonmuseum*, hg. v. A. Schwarzmaier, A. Scholl und M. Maischberger, Darmstadt 2012.
- Sulzer, Johann Georg: Art. »Handlung«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte zweyte Auflage, Bd. 2, Leipzig 1792.
- Vieweg, Klaus: »Hegels Handlungsbegriff in der praktischen Philosophie und in der Ästhetik«, in: A. Gethmann-Siefert u.a. (Hg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin 2013, S. 177-196.
- Vogl, Joseph: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: L. Engell/J. Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 115-123.
- Weiss, Peter: *Notizbücher 1971-1980*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981.
- : »Die Ästhetik des Widerstands«, in: Suhrkamp Verlag (Hg.), *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a.M. 1991.
- : »Einleitung zu einem Buch über »Die Avantgarde des Films«, in: H. Machnik/R. Niehoff (Hg.), *Filme*, Berlin 2012.
- Wiehl, Reiner: »Über den Handlungsbegriff als Kategorie der hegelschen Ästhetik«, in: H.-J. Gerigk (Hg.), *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, Göttingen 2005, S. 88-123.
- Zimmermann, Martin: *Pergamon. Geschichte, Kultur, Archäologie*, München 2011.
- Züfle, Manfred: *Der bretonische Turm. Essays zur Macht- und Kulturkritik*, Berlin/Hamburg 1998.

II. Kunstphilosophie und Handlungstheorie

Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst

Judith Siegmund

EINLEITUNG

Die ästhetischen Diskurse der letzten Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum sind vom Gedanken der Zweckfreiheit der Kunst geprägt. Der Terminus der Zweckfreiheit stellt sich hierbei als eine Art informelle Modifikation der Kantischen »Zwecklosigkeit ohne Zweck« dar und ist der letzteren gegenüber eine Vereinfachung, insofern er zumeist (entgegen Kants Intentionen) mit einer absoluten Funktionslosigkeit der Kunst zusammengedacht worden ist. Funktionslosigkeit der Kunst als ihre »absolute Funktion« ist dabei zumeist unausgesprochen mit Handlungsabstinenz bzw. mit einem Handeln, das seine Intentionen verfehlt, gleichgesetzt worden.¹ Aus einer solchen Perspektive betrachtet ›handelt‹ Kunst nicht, sondern unterbricht zum Beispiel Sinnerwar-

1 | Vgl. z.B. Friedrich Kambartel: »Zur Philosophie der Kunst. Thesen über zu einfach gedachte begriffliche Verhältnisse«, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 15-26, hier S. 16: »Eines der wichtigsten Probleme, welche dem gegenwärtigen Gebrauch des Wortes ›Kunst‹ (einen praktisch bestimmten) Sinn verleihen, besteht darin, daß wir den Situationen und Mitteln unseres Lebens eine *Gestalt* geben (müssen), welche nicht durch Zwecke unseres Lebens festgelegt (festlegbar) ist ...« Sowie ebd., S. 23: »Einen Gegenstand herzustellen, der die ästhetische (und d.h. insbesondere: nicht funktionale) Einstellung *paradigmatisch* ermöglicht – dies können wir, paradox, als die ›absolute‹ Funktion bezeichnen.« Eine Ausnahme stellen die sittlich orientierten Lesarten der *Kritik der Urteilskraft* von Kant dar, in denen aus rezeptionsästhetischer Perspektive Kunst als Handeln thematisiert wird. Vgl. Birgit Recki: »Das Schöne als Symbol der Freiheit. Zur Einheit der Vernunft in ästhetischem Selbstgefühl und praktischer Selbstbestimmung bei Kant«, in: Hermann Parret (Hg.), *Kant's Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin/New York 1998, S. 386-402, hier S. 401: »Es [das ästhetische Gefühl] stimmt uns zum Handeln.« Recki bestimmt die versinnlichte Idee der Freiheit im Kunstwerk als das Vermögen, Zwecke zu setzen. Vgl.

tungen, die sich typischerweise mit zielgerichtetem Handeln verbinden. Ihr Verhältnis zur Sphäre des Handelns ist generell negativ oder ironisch.²

Indessen verfolgen die konkreten Produzentinnen und Produzenten von Kunst in aller Regel irgendwelche konkreten Intentionen, wenn sie arbeiten; das heißt, was sie tun, ist etwas Intendiertes. Bei dem Gedanken der Zweckfreiheit handelt es sich daher in erster Linie um eine ›theoretische Deutung‹ künstlerischen Handelns seitens der Wissenschaft, nicht unbedingt um eine Selbstbeschreibung künstlerischer Praxis. Ästhetischer, wissenschaftlicher Diskurs und ästhetisches Selbstverständnis fallen in diesem Punkt auseinander. Entweder wurde den Künstlerinnen und Künstlern eine unbewusste, ja nicht-intendierte Handlungsweise zugeschrieben, oder es wurde das Übersteigen aller ihrer Absichten durch das ›von ihnen abgelöste Kunstwerk‹ konstatiert. Beiden Aspekten der Beschreibung künstlerischen Handelns kann man zwar zustimmen, jedoch stellt sich die Frage, ob Unbewusstheit, Responsivität, Prozesshaftigkeit und Überschuss über Handlungsintentionen nicht auch in vielen anderen Handlungsformen regelmäßig auftreten. Das Eigenartige dieser Deutung liegt also nicht im Konzedieren einer Bedeutungsoffenheit und des Überstiegs von Handlungsergebnissen über Autoren- bzw. Akteursintentionalität, sondern in der Zuschreibung solcher Handlungsformen *allein* an die Kunst. Die Distinktion der Kunst in der ästhetischen Theorie beruhte und beruht somit zu einem nicht unwesentlichen Teil auf impliziten Annahmen über ihre distinkten Handlungsformen.³

Vermutlich sind die Handlungen von Künstlern in den meisten Fällen unterscheidbar von Handlungen der Akteure in anderen Praxisfeldern, jedoch stellt sich die Frage, *anhand welcher Kriterien* sie unterschieden werden können. Die damit verbundene Frage, ob die Differenz von Kunst und Nichtkunst auf einer Entgegensetzung von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln beruhen muss oder ob nicht vielmehr künstlerisches Handeln zunehmend als eine Handlungsoption unter mehreren zu bestimmen wäre, soll

auch Klaus Düsing: *Die Teleologie in Kants Weltbegriff*. Kantstudien, Ergänzungsheft 96, Bonn 1968.

2 | Einer solchen Zweckfreiheit wären noch am ehesten künstlerische Absichten, zu stören oder zu verstören, bzw. Intentionen der Verweigerung von etwas vergleichbar.

3 | Vgl. die eben erschienene Analyse von Andreas Reckwitz, der aus solchen Gründen eine Überarbeitung der »sozial- und kulturwissenschaftlichen Analytik« fordert: »Es existieren auch ästhetisch-zweckrationale Mischtypen, die man ästhetisch imprägnierte Praktiken nennen kann.« Reckwitz geht es ganz allgemein um ästhetische Praktiken, er bezeichnet aber die Kunst als deren »Paradigma«. Andreas Reckwitz: »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«, in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 13-54, hier S. 30 u. S. 28.

in dem vorliegenden Text zur Debatte stehen. Ein Fokus des Nachdenkens über die Rolle der Kunst liegt häufig in einer Art soziologischer ›Draufsicht‹ aufs Gesellschaftliche, also z.B. in dem Versuch, der Kunst eine bestimmte gesellschaftliche Position zuzuweisen und dabei vom Handeln der produzierenden Subjekte abzusehen. Der vorliegende Text ist ein Versuch, diese soziale bzw. gesellschaftliche Bestimmung der Kunst mit handlungstheoretischen Überlegungen zusammenzudenken. Ich beziehe mich dabei im Folgenden auf für diese Fragestellung einschlägige Arbeiten von Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas. In der Lektüre der Hegelschen Ästhetik durch Robert Pippin wird bereits sehr deutlich, dass und wie sich Kunsthandeln als eine Handlungsform verstehen lässt, die – so wie andere Handlungen auch – immer ein Handeln im Öffentlichen ist. Der Sinn bzw. die Bedeutung von Handlungen und so auch der von künstlerischen Handlungen steht immer im Licht der Reaktionen anderer Menschen. Pippin vergleicht die Intentionalität der produzierenden Subjekte und die Interpretation der Werke in der Rezeption vor allem mit der Intentionalität und Interpretation (körperlicher) Handlungen. Während in Pippins Hegel-Lesart die Ungesicherheit, ja Prekarität von Bedeutungen, die Handlungen in der Moderne auszeichnet, im Vordergrund steht, bestimmt John Dewey in einer zwar verwandten, aber gegenläufigen Denkbewegung die Kompetenz künstlerischen und anderen spielerischen Handelns anhand der Möglichkeit, sich reaktiv auf einen unsicheren Bedeutungsrahmen einzustellen. Nicht nur in seiner Erfahrungstheorie der Kunst, sondern auch in seinen pädagogischen Texten geht es ihm um die Erläuterung einer spezifischen Handlungsstruktur anhand eines dynamischen Verhältnisses von anvisierten Zwecken und eingesetzten Mitteln. Die pragmatistische Idee einer durch große Anschaulichkeit und vorreflexive Körperlichkeit mitbestimmten Handlungsfähigkeit baut Hans Joas aus und entwickelt aus ihr unter dem Stichwort des kreativen Handelns eine nicht-rationalistische (oder genauer: nicht-nur-rationalistische) Handlungstheorie des Gesellschaftlichen. Abschließend wird zu fragen sein, wie sich eine solche Verankerung künstlerischer Handlungsformen im Gesellschaftlichen (die auch bei Pippin und Dewey ein zentraler Gedanke ist) auf eine mögliche Funktionalität der Kunst im heute neu zu bestimmenden sozialen Kontext auswirkt. Alle diese Fragen müssen aktuell auch im Rahmen jener gesellschaftlichen Entwicklungen diskutiert werden, die derzeit häufig als ›neoliberale Ökonomisierung‹ beschrieben werden.

Der Diskussion der drei Autoren möchte ich einige empirische Beobachtungen neuerer Phänomene und Debatten voranstellen, die auf einen funktionalen Wandel in den bildenden und performativen Künsten hindeuten. Es handelt sich um Phänomene einer Entautonomisierung der Kunst, die in den Debatten unterschiedlich bewertet werden. Weder geht es mir um eine pauschale Ablehnung solcher Entwicklungen noch darum, das Aufgezählte schon

deshalb zu affirmieren, weil es stattfindet. Die kurze Auflistung ist zunächst – im Sinne einer feststellenden Beobachtung – deskriptiv gemeint.

Die Absicht, die dem vorliegenden Beitrag als ganzem zugrunde liegt, ist also die, einen Blick auf Theorien zu werfen, an die sich im Nachdenken über aktuelle Entwicklungen eventuell anknüpfen ließe. In der philosophischen Theorie der Kunst, so die Intuition, gibt es bereits Konzepte, mit deren begrifflichen Mitteln die beobachtbaren Tendenzen einer zunehmenden Integration der Kunst ins Gesellschaftliche beschrieben und diskutiert werden können.

INTEGRATIVE TENDENZEN

Folgende Beobachtungen lassen sich als Indizien für eine solche Integrations-tendenz anführen:⁴ Erstens arbeiten viele Künstler explizit und implizit mit einem politischen Anspruch. Ich meine damit den Anspruch, direkt, kritisch und ungeschützt in gesellschaftliche und politische Vorgänge einzugreifen und so Einfluss auszuüben. Als Beispiel lassen sich hier aktivistische künstlerische Aktionen im sogenannten arabischen Frühling nennen; generell gilt aber diese Beobachtung für einen nicht unbeträchtlichen Teil der Kunst, die in gesellschaftlichen Unterdrückungs- und Umbruchsituationen geschaffen wurde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann direkt von einer »Ästhetik des Aufstands« spricht.⁵ Wichtig für die Bestimmung dieser Kunstformen sind nicht nur Überschreitungen von Gattungsgrenzen, konstitutiv für ihre Bestimmung ist vielmehr auch die politische Situation, in denen sie jeweils entstehen.

Zweitens haben sich ganze Kunstgattungen herausgebildet, deren Wirkungen eher im Sozialen und Regionalen liegen. Im englischsprachigen Diskurs hat sich für sie die Bezeichnung *Community Arts* oder *Social Arts* herausgebildet, im deutschen Kontext spricht man lieber von partizipativer Kunst oder Kontextkunst.⁶ Die Performancetheoretikerin Shannon Jackson beispielweise

4 | Diese Gedanken habe ich bereits (in leicht veränderter Form) geäußert in: Judith Siegmund: »L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2015.

5 | Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug>, abgerufen am 7.11. 2014.

6 | Vgl. Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011; Nato Thompson (Hg.): *Living as Form*, New York 2012; Karin Gludovatz/Dorothea Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hg.): *Handeln als Kunst und Kunst als Handeln*, Zürich 2010.

erklärt, dass es viele Wege für Künstler gebe, sich zu einer Heteronomie zu bekennen; diese Heteronomie kann laut Jackson beides zugleich sein: »ästhetisch präzise und sozial effektiv«. ⁷

Drittens schlagen immer mehr Akteure aus der Kunst, der Kunstvermittlung, aber auch aus der Politik vor, man möge Kunst – gerade im Zeitalter ihrer Massenproduktion – eher als kulturelle Arbeit oder als Bildungsarbeit verstehen. So verstanden wäre die Kunst ein kulturelles Feld, das durch seine Existenz eine Art Humus bildet, auf dem im Sinne einer demokratischen kulturellen Atmosphäre viel wachsen kann. Das wäre zugleich eine Art der Demokratisierung der künstlerischen Praxis. ⁸

Viertens sollte in diesem Zusammenhang auch kurz auf den kreativen Imperativ hingewiesen werden, dem heute viele, man könnte sagen, fast alle Menschen ausgesetzt sind. Freiheit als Aufforderung, ja als Zwang, kreativ und frei zu handeln, um überhaupt wettbewerbsfähig zu bleiben, bestimmt nach der Darstellung vieler Autorinnen und Autoren den Alltag der meisten Menschen. ⁹ Damit hat eine eigentümliche Aneignung von Strategien stattgefunden, die ehemals für die Kunst und das künstlerische Handeln reserviert gewesen sind. Die Zweckfreiheit des Künstlerischen oder Ästhetischen ist hier – auf den ersten Blick gesehen – instrumentalisiert im Sinne eines problem-lösenden Handelns.

Fünftens wird Kunst vonseiten der Künstler immer mehr als gesellschaftliche Arbeit ausgegeben. Wenn tatsächlich künstlerisches Handeln als gesellschaftliche Arbeit aufzufassen wäre, dann hätte sich historisch sehr viel geändert. Denn Kunst und Arbeit sind in der Geschichte der Moderne als Gegensatz aufgefasst worden. Dies bedeutete für die Kunst, dass sie gerade nicht den Gesetzen der Entlohnung und Bewertung, den Gesetzen der Nützlichkeit und des Warentauschs unterworfen werden konnte. Künstlerisches (und handwerkliches) Tätigsein lieferte vielmehr die Kontrastfolie für die in der Moderne im Allgemeinen »entfremdete« Arbeit. Vermutlich geht es Künstlerinnen und Künstlern bei der Rede von »gesellschaftlicher Arbeit« um mehr als nur um Anerkennung; es geht um Wirkungen und Auswirkungen der Kunst in die Gesellschaft hinein, und das begriffliche Instrument zur Formulierung eines solchen Wirkungsanspruchs ist der Arbeitsbegriff.

7 | S. Jackson: *Social Works. Performing Art*, S. 74.

8 | Vgl. Sabine Baumann/Leonie Baumann (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit*, Wolfenbüttel 2009.

9 | Vgl. z.B. Axel Honneth (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt a.M. 2002; Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M. 2000; Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010.

Sechstens wird Kunst in jüngeren Debatten häufig als Wissensproduktion oder als Forschung beschrieben. Man kann in diesem Zusammenhang eine institutionell geplante und durchgeführte Angleichung künstlerischer Projektarbeit an wissenschaftliche Forschungsprojekte beobachten, bei der eine Vergleichbarkeit beider in Bezug auf ihre Planung, Finanzierung, Durchführung und Evaluierung intendiert ist. Diese Umstrukturierung vollzieht sich ungeachtet mancher Kritik, die sie begleitet.¹⁰ Im Gegenzug nehmen aber auch einige Künstler die Begriffe des Wissens und Forschens in einem universellen Verständnis für ihre Arbeiten in Anspruch. In diesem Sinne beschäftigen sich zurzeit viele Autorinnen und Autoren mit Fragen wie der nach dem künstlerischen Wissen.¹¹

Alle aufgezählten Entwicklungen, Debatten und Phänomene verweisen auf die Notwendigkeit, den Distinktionsmodus und den Autonomiegrad der Kunst neu zu überdenken. Ließe sich künstlerisches Handeln als eine Handlungsoption unter mehreren beschreiben, so könnte man auch der in jüngsten Kunstentwicklungen auftretenden Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst Rechnung tragen. Die Notwendigkeit einer genaueren Bestimmung des Verhältnisses von künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln ist damit aber nicht ausgeräumt, sondern stellt sich lediglich in einer neuen Art und Weise.

ROBERT PIPPIN: KUNST ALS HANDLUNG

Ein grundlegendes Angebot, Kunst als das Ergebnis einer Handlung zu verstehen, die sich »in der Beziehung zwischen dem vom Künstler Angestrebten und der Antwort der Betrachter« vollzieht, präsentiert Robert Pippin in seinen Vorlesungen über die Hegelsche Ästhetik.¹² Damit nimmt Pippin eine wesentliche Akzentuierung innerhalb der Handlungstheorie vor: Die Resultate von Handlungen, so Pippin, hängen grundsätzlich nicht allein von Zweck und Mittel ab; vielmehr sind sie mit Hegel als etwas aufzufassen, dessen Sinn sich erst im Zuge der Reaktion Anderer bildet. Hegels »großes Projekt« be-

10 | Vgl. Tom Holert: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie«, in: Sybille Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 225-238.

11 | Die Debatten zu diesem Thema sind zu weitläufig, als dass sie im Rahmen dieses Aufsatzes dargestellt werden könnten. Stellvertretend sei genannt: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung – Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015.

12 | Robert Pippin: *Kunst als Philosophie*, Berlin 2012, S. 193.

steht laut Pippin in der Beschäftigung mit der Frage, »wie das Denken die Sinnlichkeit beeinflussen kann und wie das Denken in Körperbewegungen, die wir als zuschreibbare Handlungen ansehen, sein bzw. [...] am Werk sein könnte.«¹³ Ästhetische Intelligibilität wird von ihm als »eine bestimmte sinnlich-affektive Modalität der Intelligibilität« bestimmt, die sich in Kunstwerken, vor allem in den Werken der bildenden Künste, verkörpert. Unter Intelligibilität der Kunst versteht Pippin also nicht allein begriffliches Wissen – dies dürfte all jene interessieren, die sich bemühen, den Begriff des Wissens der Kunst als eines spezifisch künstlerischen Wissens zu erläutern. Die Manifestation eines Sinns durch seine Verkörperung in Kunstwerken ist bei Pippin aber durchaus nicht als eine spezifische Form der Intelligibilität angezeigt, die sich *allein* in Kunstwerken finden lässt; und deshalb kann die Intelligibilität der künstlerischen Praxis (deren Telos künstlerische Werke sind) nach Pippin mit derjenigen anderer Handlungen verglichen werden.¹⁴ So wie sich in einer Handlung »wahrhaft manifestiere, wer eine Person *wirklich ist*«¹⁵, so haben Kunstobjekte »für uns einen besonderen Sinn«.¹⁶ Der Kunst soll hier ein paradigmatischer Status zukommen, jedoch wird nicht ganz klar, was es ist, das diesen Status legitimiert.¹⁷ Künstlerische Handlungen sind also nicht als eigene Handlungen, die durch eine ästhetische Differenz zu bestimmen wären, anzusehen. Vielmehr baue »Hegels Auffassung der Intelligibilität von Kunstwerken parasitär auf seiner allgemeinen Auffassung der gesellschaftlichen Intelligibilität auf, unserer Intelligibilität füreinander, und zwar besonders parasitär auf seinem Verständnis der Intelligibilität unserer körperlichen

13 | Ebd., S. 63.

14 | Pippin sagt genau genommen mit Hegel: Es gibt verschiedene »Formen« des Begrifflichen – die Kunst hat eine andere als die Philosophie. Das hängt natürlich mit Hegels unüblichem Begriff des Begriffs zusammen.

15 | Ebd., S. 162f.

16 | Ebd., S. 205. Vgl. auch G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 1, § 140: »Was der Mensch tut, das ist er« (S. 277). »Wenn dann aber ein stümperhafter Maler und ein schlechter Poet sich damit trösten, daß ihr Inneres voll hoher Ideale sei, so ist solches ein schlechter Trost, und wenn sie die Forderung machen, man solle sie nicht nach ihren Leistungen beurteilen, sondern nach ihren Intentionen, so wird solche Präntention mit Recht als leer und unbegründet von der Hand gewiesen« (S. 278): Der Mensch ist wesentlich nichts als »die Reihe seiner Taten«.

17 | Vgl. R. Pippin: *Kunst als Philosophie*, S. 217: »Trotz aller Eingeschränktheit von Hegels Position gegenüber den schönen Künsten ist es doch die Kunst, die den unvermeidlich »amphibischen« Status des Menschen am besten manifestiert und daher, ihm zum Trotz, den Kampf um eine wechselseitige Intelligibilität und eine vereinbare Freiheit ohne Herren und Knechte, Experten und Patienten bezeugt.«

Bewegungen als Handlungen.«¹⁸ Dass Pippin bereit ist, die Distinktionsfigur der Kunst, die z.B. dem ›ästhetischen Urteil‹ Kants und seinen Lesarten im 20. Jahrhundert eingeschrieben ist, einzuschränken, wenn nicht gar aufzugeben, wird anhand seiner kurzen Auseinandersetzung mit Adornos Ästhetik klar. Adorno wirft Hegel vor, »die Rettung der sinnlichen Besonderheit der Kunst oder der Erinnerung an [die Sinnlichkeit, J. S.] als angemessene Aufgabe moderner Kunst« geopfert zu haben. Pippin bezeichnet diesen Anspruch Adornos, das Utopische im Sinnlichen aufzuheben und der Kunst als Statthalterin zu übertragen, als einen »romantischen Rückschritt [der] durch die Entwicklungslinie der modernen Kunst nicht bestätigt wird.«¹⁹ Erkenntnistheoretisch gedacht basiere Adornos »Antinomie« von historischer Kontextualität und formaler Reinheit der Kunst »auf der Voraussetzung der Trennbarkeit der sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten«, die »von Hegel heftig und nachhaltig angegriffen wurde.«²⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Pippin eine verbreitete Hegel-Lesart zurückweist, nach der »das Bedürfnis nach Kunst von der Philosophie befriedigt worden, die Kunst also in der Philosophie aufgegangen sei.«²¹ Kunst geht nach der Pippinschen Lesart Hegels nicht auf im Begrifflich-Philosophischen, ist aber auch nicht dessen sinnliches Gegenteil.

Kunst als eine Handlung anzusehen, bedeutet für Pippin, sich »auf dieselbe logische Struktur« zu beziehen, wie Hegel sie für die Darstellung der »Beziehung zwischen subjektiver Gesinntheit und Tat« im Allgemeinen in Anspruch nimmt. Die Intentionalität und Entäußerung der Künstlerin in die Verkörperung des Werks steht – wie jede Handlung – im kontextuellen ›Rahmen‹ einer (immer historisch verstandenen) Öffentlichkeit.

»Ich denke es wird deutlich, daß Hegel in Handlungen ebenso eine öffentliche, performative und daher gesellschaftshistorische Dimension sieht [...]. Dieses Merkmal beinhaltet, daß Handelnde in vollem Ernst Intentionen angeben können, die nicht ›in‹ der Tat erkennbar sind oder denen gar von dieser widersprochen wird (da die Tat für andere eine bestimmte Bedeutung zu einer bestimmten Zeit erhält), und daß individuelle Handelnde genausowenig über die angemessene Beschreibung dessen, was sie getan haben, verfügen, wie Künstler über eine urheberrechtlich geschützte Beziehung zur Bedeutung dessen, was sie hervorgebracht haben.«²²

18 | Ebd., S. 206.

19 | Ebd., S. 90.

20 | Ebd., S. 107f.

21 | Ebd., S. 153.

22 | Ebd., S. 93.

Maßgeblich an dieser Formulierung ist, dass Pippin nicht unterscheidet zwischen einer besonderen ›künstlerischen‹ Intentionalität und der Intentionalität eines zielgerichteten Handelns, das beispielsweise seine Ziele kennt und durchsetzt, wie z.B. im praktischen täglichen Handeln. Wenn wir also von einer Verkörperung der »Intentionen des Künstlers« reden, meinen wir damit eine Verkörperung, die nicht »notwendig an die expliziten Intentionen gebunden ist, die der Künstler selbst zu formulieren vermochte«. ²³ Pippin spricht in diesem Zusammenhang auch von der »Phänomenologie der ersten Person, die uns erst in die Lage versetzt, auf adäquate Art und Weise »darüber zu diskutieren, was Gelingen oder Scheitern für ein Darstellungsprojekt bedeuten«. ²⁴ Es besteht eben kein »bloß funktionaler« Zusammenhang zwischen einer Epoche und ihren künstlerischen Werken, die diese Epoche zeigen; sondern es ist ein je individuelles »Verständnis [...] der Welt, in der man lebt, ihrer Normen, Gebräuche, Ideale«, das sich anhand der künstlerischen Handlung verkörpert.

Diese intentionale Verkörperung sei Teil eines Narrativs, das in der »Antwort der Betrachter« entsteht. »[J]edes Erbe, egal wie ›abhängig‹ es von einer zuvor gemeinsam geteilten ›Gestalt des Geistes‹ ist«, muss ›herausgearbeitet werden«, »und zwar in einer vorläufigen Weise und mit einer performativen Dimension, die auch seine mögliche Rezeption und Revision durch eine Öffentlichkeit von Betrachtern impliziert«. ²⁵ Es zeigt sich also, dass dieses ›Herausarbeiten‹, das sich nicht im Geben von Gründen erschöpft, als Verkörperung gedacht ist. Verkörpertes kann ein Narrativ erzeugen oder verändern; der ›Antwortcharakter‹ des Narrativs bedeutet zugleich, dass sich ein solches Narrativ nicht von selbst fortschreibt, sondern dass seine Fortschreibung ein fortwährendes Reagieren auf Herausarbeitungen darstellt. Umgekehrt formuliert ist öffentlich geteilte Bedeutung immer auch als sinnliche Verkörperung zugänglich und nicht allein als eine Argumentationsstruktur des Gründegebens.

Von beiden Seiten aus gesehen – von der Seite derjenigen, die etwas »herausarbeiten«, indem sie sich in dieses entäußern, als auch von der Seite der fragenden Reaktion als Interpretation desselben – sind die Anerkennungsbedingungen für das Getane und Befragte »nicht stabil«. ²⁶ Generell werden »in unserer Zeit unter den Bedingungen der Moderne«, wie Pippin sagt, soziale Anforderungen unklar, und ästhetische Verbindlichkeit wird problematisch. ²⁷ Das »Versprechen auf Bedeutung« steht im Allgemeinen unter einem größeren Druck, ²⁸ Skepsis und Ungewissheit prägen unser Selbstverständnis. Ist es

23 | Ebd., S. 92f.

24 | Ebd., S. 127.

25 | Ebd., S. 193.

26 | Ebd., S. 80 u. 150.

27 | Ebd., S. 83.

28 | Ebd., S. 94.

überhaupt noch möglich, »sich selbst in seinen Taten zu erkennen«?²⁹ Jedenfalls bleibe es »ein modernes Schicksal«, es immer wieder zu versuchen und »auf einer Verbindung mit den objektiven Bedingungen« zu beharren.³⁰ Bedeutung ist nach Hegel von allgemein sozialer Natur, auch wenn sie heute prekär geworden ist.³¹ Dies manifestiere sich nicht allein in der Kunst. Aber wenn es um die »Verkörperung von Bedeutung« geht, dann sei die bloße Existenz der Kunst eine »Annahme über die Möglichkeit einer öffentlich geteilten Bedeutung«.³² Das könne als ein Versprechen auf Verstehen und Verständigung ausgelegt werden. Pippin spricht von einer »gewissen Vorwegnahme der Antwort des Betrachters«, die wiederum selbst historischen Modifikationen (Veränderungen im Lauf der Zeit) ausgesetzt ist.³³

Welche Konsequenzen ergeben sich aus Pippins Hegel-Lesart nun für die Distinktion der Kunst? Eine Unterscheidung, die Hegel noch traf, nämlich die zwischen der ›Prekarität‹ künstlerischer Praxis und einer »echten wechselseitigen Anerkennung, die sich in Institutionen der Gesellschaft objektiv verwirklichen« würde, revidiert Pippin. Hegel habe sich nicht geirrt über die Kunst, deren Bedeutung im Einzelnen instabil bleibe, aber er irrte sich über die »Verwirklichung der Freiheit« in den anderen Institutionen.³⁴ Pippin begründet das damit, dass Hegel »insbesondere nicht voraussah, daß die Institutionen, von denen er glaubte, sie würden echte wechselseitige Anerkennung objektiv verwirklichen, eben dabei versagen und damit die Verwirklichung der Freiheit, die den Kern seines Narrativs darstellt, problematisch machen würden.« Nach Pippins Einschätzung kann die künstlerische Praxis »am besten manifestieren [...], wie dieses jetzt unendliche ›Problem‹« der Instabilität aller Bedeutung »zu verstehen ist«.³⁵ Kunst als eine Praxis unter oder neben anderen Praktiken (»wie der Dekoration, der politischen Selbstglorifizierung, den religiösen Ritualen usw.«)³⁶ ist deshalb eine distinkte Praxis, weil sie möglicherweise genauer zeigt, was alle Handlungen sind bzw. was sie (im Zeitalter der Moderne) ausmacht. Das hieße, Kunst ist die *reine* Verkörperung von etwas, das in anderen Praxen nur in Vermischung mit anderem mitgeführt wird. Die Distinktion liegt also in der Reinheit der Verkörperung.

29 | Ebd., S. 96.

30 | Ebd., S. 98.

31 | Ebd., S. 103.

32 | Ebd., S. 152.

33 | Ebd., S. 152.

34 | Ebd., S. 104.

35 | Ebd., S. 217.

36 | Ebd., S. 69.

DEWEYS HANDLUNGSTHEORIE DER WISSENSCHAFT, KUNST UND ERZIEHUNG

Nicht Instabilität und Verunsicherung steht in Deweys pragmatistischer Theorie des denkenden Handelns im Vordergrund, sondern die menschliche Fähigkeit, mit Instabilitäten umzugehen, auf sie individuell problemlösend zu reagieren. Besonders in seinen pädagogischen Schriften macht Dewey klar, dass es nicht ausreicht, etablierte Handlungsmuster zu befolgen oder Gewohnheiten zu übernehmen. Gerade das, was Kindern problematisch erscheint oder sie irritiert, macht sie fähig, denkend und handelnd neue Ziele zu entwerfen.³⁷ Einen ähnlichen »Wandel von der Beobachter- zur Teilnehmerperspektive« versucht Dewey auch in den philosophischen Wissenschaften zu etablieren.³⁸ Und auch seine Überlegungen zum Status der Kunst sind geprägt von der Idee des Experimentierens, das Dewey als eine menschliche Aktivität auffasst, die reflexiv, ja erfinderisch und problemlösend eingreift in Situationen, die zunächst als unzureichende, d.h. als problematische Situationen erfahren worden sind. »Das Ziel, wie es zunächst auftaucht, ist nicht mehr als ein ›versuchsweiser Umriss‹. [...] In den meisten Fällen [...] bringt das Handeln aufgrund dieses Umrisses Bedingungen zutage, die bisher übersehen worden waren.«³⁹ Deweys Darstellung der Offenheit und Dynamik solcher Handlungen widerspricht »älteren Formen des Determinismus, der das Handeln zur bloßen Wirkung von Ursachen in Situationen [...] macht«. Sowohl vom Reiz-Reaktions-Schema des Behaviorismus als auch von der Auffassung, Handlungen seien als »Exekution von Absichten eines überpersonalen Geistes« aufzufassen, distanziert sich Dewey.⁴⁰ Diese Distanzierungen sind für Überlegungen zum Kunsthandeln von Bedeutung, wurden künstlerische Handlungen doch oft unter ähnlichen wie den hier zurückgewiesenen Prämissen dargestellt – z.B. wurde die »Idiosynkrasie« der Künstler als eine Art von Seismografie beschrieben, die lediglich das aufzeichnet, was sie verursacht hat, und die oben genannte, auch von Robert Pippin betonte Differenz zwischen einem kulturellen Erbe und dessen »Herausarbeitung durch die Künstler« vernachlässigt. Denkendes Handeln als die »Herstellung einer inneren Verbindung von Erkennen und Tun«⁴¹ wird von Dewey bei weitem nicht nur für die Kunst in Anspruch ge-

37 | Anna Kreysing: *Prozesse und Funktionen des Erkennens in ästhetischer Erfahrung*, Münster 2015, S. 80.

38 | Michael Hampe: *Erkenntnis und Praxis. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 2006, S. 242. Vgl. dazu auch John Dewey: *Die Suche nach Gewißheit*, Frankfurt a.M. 2001, S. 7-53.

39 | John Dewey: *Demokratie und Erziehung*, Braunschweig 1964, S. 143.

40 | Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992, S. 219.

41 | J. Dewey: *Die Suche nach Gewißheit*, S. 10.

nommen, und es stellt sich die Frage, ob künstlerisches Handeln mit Dewey als eine Option unter anderen Optionen verstanden werden muss.

Gutes und richtiges Handeln ist sinndurchströmtes Handeln, ist Handeln, das inneren und nicht äußeren Zwecken folgt.⁴² Ganz selbstverständlich nimmt Dewey damit für die Bestimmung gelingender Praxis die Kategorien Zweck und Mittel in Anspruch, nicht aber ohne sie zu modifizieren und von falschen Verständnissen des Zweck-Mittel-Verhältnisses abzugrenzen. Dewey unterscheidet dabei Handlungsziele von Handlungsergebnissen. Ähnlich wie Aristoteles geht er davon aus, dass ein zu erreichendes Ziel (telos) als Intention strukturell an das Handlungsende gesetzt wird, und ähnlich wie Aristoteles erläutert er die Annahme von Zielen als notwendige Voraussetzung von Handlungen. Jedoch weist er darauf hin, dass das Vorausschauen eines Zieles in der Gegenwart liegt, und das heißt, das Ziel gibt als »vorhergesehenes Endergebnis der Handlung die *Richtung*« und »beeinflusst die Schritte, die getan werden, um es zu erreichen.«⁴³ Ziele können somit immer wieder modifiziert werden: »Das Ziel ist genau ebenso ein *Mittel* zur Durchführung einer Tätigkeit wie irgendein anderer Teil derselben.«⁴⁴ Dewey spricht daher »von einer reziproken Beziehung zwischen Handlungszielen und Handlungsmitteln.«⁴⁵ Handlungsziele können einerseits unbestimmt sein, sie können aber auch durch die Konkretheit von zur Verfügung stehenden Mitteln spezifiziert werden. »Indem wir erkennen, daß uns bestimmte Mittel zur Verfügung stehen, stoßen wir erst auf Ziele, die uns vorher gar nicht zu Bewußtsein kamen. Mittel spezifizieren nicht nur Ziele, sie erweitern auch den Spielraum möglicher Zielsetzung.«⁴⁶

Geht man davon aus, dass den Handlungen von Künstlern und Künstlerinnen Intentionen zugrunde liegen (und vieles spricht dafür, dies zu tun), dann hieße dies, dass sich gerade durch die Auseinandersetzung mit Form- und Materialqualitäten Absichten und Ziele auch im künstlerischen Machen immer wieder ändern können. Das Verfolgen von Intentionen durch Künstler wäre somit nicht nach Art eines rationalistischen Handlungsmodells zu begreifen, in dem ein feststehendes Ziel durch einen korrekten Mitteleinsatz erreicht wird. Vielmehr modifizieren die eingesetzten Mittel die Zwecke; und Zwecke im Sinne von Zielsetzungen provozieren eine erneute Prüfung und Erprobung anderer Mittel.

42 | Ich gehe davon aus, dass die Handlungstheorie, die Dewey in *Demokratie und Erziehung* entwickelt, auch seiner Kunsttheorie zugrunde liegt. Zur Legitimation dieser Lesart seiner Kunsttheorie kann z.B. John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1988, S. 325-328 herangezogen werden.

43 | J. Dewey: *Demokratie und Erziehung*, S. 139f. (Herv. im Orig. gesperrt).

44 | Ebd., S. 145 (Herv. im Orig. gesperrt).

45 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 227.

46 | Ebd., S. 227.

Dewey wendet sich auch »gegen die gängige Tendenz, das Spiel durch seine Zweckfreiheit von der Arbeit zu unterscheiden. Das Spielen enthält, so Dewey, durchaus Zwecke im Sinne einer inneren Handlungsregulation; es besteht nicht in beliebigen Bewegungen, sondern erfordert oft höchste Konzentration [...]«⁴⁷ Spielen, Arbeiten und künstlerische Praxis sind daher bei Dewey eng verwandt. Sie sind gekennzeichnet durch die Freiheit, Zwecke zu etablieren und sie auch wieder fallenzulassen. »Arbeit, die von der Spielhaltung durchdrungen bleibt, ist Kunst [...] ihrem Wesen nach.«⁴⁸ Die wesentliche Unterscheidung, die Dewey trifft, ist nicht die zwischen einer Zweckfreiheit künstlerischer Handlungen und der Zweckgerichtetheit anderer Handlungsformen, sondern er unterscheidet zwei Arten von Zwecken bzw. Zielen – innere und von außen gesetzte. Handlungen verlaufen nach Dewey anders, je nachdem, ob sie im Sinne eigener Zielsetzungen als zweckhaft erfahren oder durch äußere Ziele erzwungen sind; erstere begleitet eine dynamische »Auffassung vom Wesen des Zieles«, letztere hingegen spiegeln den statischen Charakter des Ziels wider.⁴⁹ Über das von außen gesetzte Ziel schreibt Dewey:

»Es wird immer als *fest* angesehen; es ist etwas, das man erreichen und besitzen muß. Bei dieser Auffassung ist die *Tätigkeit* nur ein unentbehrliches *Mittel* zu etwas anderem, sie ist nicht um ihrer selbst willen wichtig oder bedeutsam. [...] [D]as von außen gesetzte Ziel führt zu einer Trennung von Mittel und Zweck, während das innerhalb einer Handlung erwachsende Ziel (im Sinne eines Planes für die Leitung einer Tätigkeit) stets zugleich Mittel und Zweck ist [...]«⁵⁰

Das bedeutet nichts anderes, als dass im Falle des »gelingenden«, weil intrinsisch motivierten Handelns die Handlung und ihre Resultate von der Handelnden selbst gerechtfertigt werden, während im Falle des von außen gesetzten Handlungsziels auch die Rechtfertigung der Handlung von außen gegeben ist, also nicht von der Handelnden selbst vorgenommen wird.⁵¹ Künstlerisches Handeln ist in diesem Sinne gelingendes Handeln, wenn man davon ausgeht, dass in ihm Ziele selbst gewählt, verfolgt und revidiert werden.

Es wäre zu überprüfen, inwieweit der Rahmen der Kunst heute eine solche Handlungsweise zulässt. Aber gehen wir einmal davon aus, dass Deweys Beschreibung der Dynamik einer intrinsischen Zweckhaftigkeit

47 | Ebd., S. 228.

48 | J. Dewey: *Demokratie und Erziehung*, S. 274.

49 | Ebd., S. 145.

50 | Ebd. (Herv. im Orig. gesperrt).

51 | Vgl. Niklas Luhmann: *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*, Tübingen 1968. Vgl. hierzu auch H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 218ff.

auf künstlerisches Handeln heute zutrifft, dann stellt sich die Frage nach der Vermittlung einer solchen Handlungsweise in ihren Resultaten und Wirkungen. In seinem in sich etwas widersprüchlichen Buch »Kunst als Erfahrung« geht Dewey davon aus, dass Kunst dem »Ziel der unmittelbaren Erfahrung« dient.⁵² Unmittelbare Erfahrung, im Sinne einer großen Intensität, bedeutet auch die Möglichkeit, neue Erfahrungen zu machen und sich so von Etabliertem abzusetzen – dies ist ein kollektiver Einfluss, den Kunst und künstlerische Werke ausüben. Freilich ist künstlerisches Handeln nicht die einzige Form des Handelns, die solche Resultate einer letztendlich kollektiven Neubesinnung hervorbringen kann – aber eine hervorragende, die sich durch einen hohen imaginären Anteil auszeichnet. Dewey fasst eine solche Imagination, die im Rahmen der ästhetischen Erfahrung von Kunst bzw. in der »Interaktion« mit Kunstwerken freigesetzt wird und im Sozialen ihre Anwendung findet, als Triebkraft gesellschaftlicher Veränderungen auf. Der Begriff Imagination steht bei Dewey für bildhaft-anschauliches Denken, das von ihm als ganzheitliche Erfahrung vor anderen Weltzugängen (wissenschaftlicher Erkenntnis, Handeln, sprachlichen Aussagen) ausgezeichnet wird. Aus dieser privilegierten Stellung der Imagination in der Kunsterfahrung lässt sich laut Dewey die allgemeine gesellschaftstransformierende Kraft der Kunst ableiten. Denn im imaginären Vorgriff auf Noch-nicht-Existierendes stecke die Triebkraft jeder demokratischen Entwicklung. »Die ersten Bewegungen der Unzufriedenheit und die ersten Ankündigungen einer besseren Zukunft sind immer in Kunstwerken zu finden.«⁵³ Auch hier scheint die paradigmatische Bedeutung der Kunst in ihrer »herausragenden« Vorbildrolle zu liegen; die Frage nach der Distinktion der Kunst scheint in Bezug auf die ihr eigenen Handlungsformen, aber auch in Bezug auf die Spezifität ihrer Erfahrungsformen letztendlich unbeantwortet zu bleiben. Kunst – ihre Handlungs- und Erfahrungsformen – stehen paradigmatisch für gelingendes Handeln in einer demokratischen Gesellschaft.

Deweys Vorschlag sollte auch an aktuellen Debatten zu »neoliberalen« Auffassungen kreativen gesellschaftlichen Handelns gemessen werden. Problemlösendes kreatives Handeln, das einen hohen imaginativen Anteil in sich birgt, ist längst zum Leitbild kreativer Ökonomien geworden, in denen der Kunst, aber auch der Wissenschaft eine eher dubiose Vorbildfunktion zugesprochen wird. »Es ist die Freude, an den vielen Herausforderungen der Erfahrung zu wachsen und sich den Anforderungen der Situation kreativ zu stellen.«⁵⁴ Stellt man eine »geglückte Handlung als erfolgreiche Anpassung an Umweltansprüche«

52 | J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 157.

53 | Ebd., S. 398.

54 | Jörg Volbers: »Zur Performativität des Sozialen«, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011, S. 141-160.

dar, ist damit auch jedem künstlerischen Handeln zunächst sein kritisches Potential entzogen – dieser Einwand scheint auf den ersten Blick berechtigt.⁵⁵ Horkheimers Einwand gegen Dewey, dieser behauptete, »dass unsere Ideen [...] wahr sind, weil unsere Erwartungen erfüllt werden und unsere Handlungen erfolgreich sind«⁵⁶, ließe sich als der Vorwurf reformulieren, Dewey habe eine Theorie der »Bestätigung durch Erfolg« entworfen.⁵⁷ Auch in Bezug auf diesen Einwand lässt sich mit Deweys Differenzierung von »inneren« und »äußeren Zwecksetzungen« argumentieren. Jeder inneren Zielsetzung kann ein kritisches Potential innewohnen – in dem Sinne, dass das zu lösende Problem erst innerhalb eines in einer konkreten Situation verankerten Prozesses entsteht und Bemühungen, es zu lösen, viel weniger instrumentalisierbar sind, als das zunächst erscheint. Anders formuliert: Nicht der Erfolg wäre das Ziel, denn dieser ist extern als Wert gesetzt. Eine Wahrheitsforderung, wie sie implizit in Horkheimers Kommentar zu Dewey als normativer Maßstab enthalten ist, ist ebenfalls immer extern im Sinne bereits geltender Regeln und Normen. Vielmehr ginge es um »intelligente« Lösungen »sozialer Herausforderungen«, solcher Herausforderungen, die zuerst einmal erlebt und gefunden werden müssen.⁵⁸ In künstlerischen Handlungen – so wie in anderen demokratischen Prozessen – geht es um das Erzeugen neuer Erfahrungen, um die Herausarbeitung von Nicht-Anerkanntem und Nicht-Etabliertem. Dass die Kunst so nicht Teil kreativer Ökonomien werden kann, ließe sich eventuell darstellen, geht es in deren Rahmung doch immer um ökonomischen (also extern verordneten) Erfolg sowie um die Bestätigung von Anerkanntem mit Hilfe neuer Mittel und Wege.

Ähnlich wie in Robert Pippins Lesart von Hegels Ästhetik ist Kunst hier doch letztendlich als gesellschaftlich nicht gesichert bzw. prekär gedacht, denn sie ist ihrem Wesen nach nicht auf externe Zwecke ausgerichtet, so Dewey. Sie ist begründet in der Intentionalität Einzelner, die nicht nur die Intention im Beginnen meint, sondern ebenso eine Rechtfertigung des Getanen, dessen soziale Anerkennung nicht gesichert ist. Ebenfalls als prekär deutet Dewey letztendlich die Situation politischer demokratischer Institutionen, für die die Dynamik künstlerischen Handelns eine Vorbildrolle darstellen kann. Diese institutionelle Prekarität in der Epoche der Moderne hatte Pippin gegen Hegels

55 | Thomas Noetzel: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, in: A. Brodacz/G. S. Schaal (Hg.), *Politische Theorie der Gegenwart*, Band I, Opladen 2002, S. 157-183.

56 | Max Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1967, S. 49.

57 | Vgl. Th. Noetzel: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, S. 167.

58 | Axel Honneth: »Demokratie als reflexive Kooperation. John Dewey und die Demokratietheorie der Gegenwart«, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 282-310, hier S. 298.

Verständnis von »Institutionen der Gesellschaft, in denen sich Anerkennung objektiv verwirklichen« sollte, geltend gemacht. Kunst führt bei Hegel in Pippins Lesart ihre prinzipielle Ungesicherheit vor, bei Dewey liegt der Schwerpunkt ihrer Bestimmung auf ihrer reaktiven Intelligenz und Intensität infolge des offenen Ausgangs ihrer Handlungen im unsicheren gesellschaftlichen Rahmen.

HANS JOAS: KREATIVITÄT ALS NICHTRATIONALES HANDELN

Hans Joas hat 1992 anknüpfend an John Deweys Handlungstheorie eine Theorie des kreativen Handelns entworfen und sie rationalen sowie normativ orientierten Handlungstheorien in Philosophie und Soziologie entgegengesetzt – oder besser gesagt: beiden Handlungstypen einen dritten Handlungstyp, den des kreativen Handelns, hinzugefügt. Joas macht sich Deweys Kritik an der Trennung von Erkennen und Handeln zu eigen und wirft rationalen Handlungstheorien vor, sie teilten implizit die »Annahme, daß das menschliche Erkennen vom Handeln unabhängig sei oder sich doch zumindest von diesem unabhängig machen könne und solle«. ⁵⁹ Besagte Trennung sei die Voraussetzung dafür, überhaupt nach dem Zweck-Mittel-Schema einen Akt der Zwecksetzung vorzunehmen. Er nennt dies »eine teleologische Deutung der Intentionalität des Handelns«, womit er den Teleologiebegriff problematisiert. ⁶⁰ Die Thematisierung der *Situation*, aus der heraus jedes Handeln stattfindet, wird von Joas einer Teleologie entgegengesetzt. ⁶¹ »Handlungen sollen damit als Antworten auf Situationen gedacht werden [...]«. ⁶²

Worauf es Joas in seiner weit ausholenden und kenntnisreichen Darstellung ankommt, ist, eine Handlungstheorie zu entwerfen, die sowohl in dem Begehren der Einzelnen verankert ist, ihre »sozialen Ordnungen anzuerkennen, als wären sie ein Werk ihres Willens«, als auch ihre kreativen Handlungen als im Sozialen fundiertes Handeln darstellt. ⁶³ Kreative individuelle Handlungen sind laut Joas nicht unter funktionalistischen Prämissen subsumierbar.

59 | H. Joas: *Kreativität des Handelns*, S. 231. Vgl. auch J. Dewey: *Die Suche nach Gewißheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt a.M. 1998.

60 | Meines Erachtens ist die Zurückweisung des Teleologiebegriffs nicht notwendig für Joas' Entwicklung des kreativen Handlungsmodells, er benutzt diesen Begriff zur akzentuierten Kennzeichnung rationaler und normistischer Handlungstheorien.

61 | Vgl. H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 235.

62 | Ebd.

63 | Ebd., S. 347.

Die Kritik an Theorien des rationalen Handelns bezieht sich dabei im Wesentlichen auf drei implizite Unterstellungen, die diese mit sich führen, »und zwar eben unabhängig davon, ob sie Rationalität enger oder weiter, utilitaristisch oder normativistisch fassen«: »Sie unterstellen den Handelnden erstens als fähig zum zielgerichteten Handeln, zweitens als einen Körper beherrschend, drittens als autonom gegenüber seinen Mitmenschen und seiner Umwelt.«⁶⁴ Alle drei Punkte werden von Joas problematisiert – in der Absicht, eine kreative Dimension allen Handelns aufzuzeigen, die in anderen Handlungsmodellen konstitutiv vernachlässigt bleibt. »Selbst innerhalb eines als Nutzenverfolgung gedachten Handelns tritt ja Kreativität auf, da die geeigneten Handlungsmittel oft nicht zuhanden sind, sondern erst geschaffen werden müssen, und da auch zur Konzipierung einer geschickten Strategie schöpferische Eigenleistungen erforderlich sind.«⁶⁵ Empirischer Beleg für eine solche Allgegenwart des Kreativen ist für Joas eine kulturelle Vielfalt, die einer Subsumtion durch »übergreifende Deutungssysteme« entgegensteht.⁶⁶ Ausgehend von der »postmodernen« Kritik, die er teilweise für berechtigt hält, korrigiert Joas nicht zuletzt die Handlungstheorie des Habermasschen Typs. Den durch die Postmoderne eingeforderten Versuch der Revision soziologischer Theorie nimmt Joas aus der Perspektive pragmatistischer Tradition vor. Ein weiteres Argument für die Notwendigkeit einer solchen Revision ist, dass Schemata teleologischer Handlungstheorien weder anwendbar seien auf »routiniertes noch sinnerfülltes, weder kreatives noch existenziell reflektiertes Handeln.«⁶⁷

Joas will nicht behaupten, alle gesellschaftlichen Prozesse seien als intentional zu verstehen, noch meint er, »unintendierte Handlungsfolgen würden latent zur Erfüllung eines funktionalistischen Systems beitragen.«⁶⁸ »Wenn funktionalistische Modelle damit gerechtfertigt werden, daß sie den Nutzen und das regelmäßige Auftreten solcher unintendierten Folgen systematisch ins Kalkül ziehen, dann läßt sich dem entgegenhalten, daß gerade auf die-

64 | Hans Joas: »Die Kreativität des Handelns«. Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 65, hg. v. Peter Probst (FU Berlin, Institut für Ethnologie, 1995), S. 2;

http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/publikationen/saap/SAAP_065_Hans_Joas_1995.pdf, abgerufen am 4.3.2015.

65 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 342.

66 | Ebd., S. 343.

67 | Ebd., S. 230. Damit widerspricht Joas in gewisser Weise seiner eigenen Darstellung von Deweys Handlungstheorie, die doch in einem modifizierten Zweck-Mittel-Deutungsschema operiert; Deweys Theorie nennt Joas nicht-teleologisch und unterscheidet sie somit von teleologischen Handlungsmodellen.

68 | Ebd., S. 336ff.

sem Wege das gemeinte Phänomen seiner Sprengkraft beraubt wird.«⁶⁹ Die Pluralität verschiedenster Akteure mit unterschiedlichen Intentionen sowie ihre unintendierten Handlungsfolgen widersprechen also »holistischen« oder funktionalistischen Modellen von Gesellschaft. Die Sozialität der Gesellschaft muss anders gedacht werden – als eine Synthese verschiedener Handlungen. »Integrierte Kreativität« ist laut Joas hierbei als eine fundamentale Kategorie zu berücksichtigen.

Zwei Nachfragen drängen sich vor dem Hintergrund heutiger Kreativitätsdebatten auf. Erstens: Ist problemlösendes Handeln überhaupt noch genuin kreatives Handeln? Oder ist die Kreativität darin derart in den Dienst genommen, dass sich gar nicht mehr von einer solchen sprechen lässt? Und zweitens: Lässt sich die Rolle, die kreatives Handeln in der Gesellschaft spielt, heute noch affirmativ bestimmen? Auch wenn es so erscheint, als seien die Hauptargumente in Bezug auf die erste Frage erst nach dem Erscheinen von *Die Kreativität des Handelns* in der Debatte entwickelt worden, leistet Joas doch bereits in seinem Buch eine systematische, theoriegeschichtlich begründete Positionierung. Die Verwirrung, die der Kreativitätsimperativ heute im Rahmen institutionalisierter Forderungen, die an die Subjekte herangetragen werden, stiftet, entsteht unter anderem daraus, dass Kreativität weithin als etwas aufgefasst wird, das sich weder mit problemlösendem Denken noch mit intentionalem Handeln verträgt.⁷⁰ Hier zeigt Joas – in gewisser Weise schon vor dem Entstehen der kritischen Debatten zur Kreativitätsanmutung – zwei Theorietraditionen des Begriffs auf: eine nietzscheanisch-lebensphilosophische Tradition einerseits und eine pragmatistische andererseits.⁷¹ »[D]er Pragmatismus verortet die Kreativität im alltäglichen menschlichen Handeln und sieht in der Wissenschaft eine Ausformung dieses Potentials; die Lebensphilosophie dagegen setzt Kreativität dem Alltag und der normalen Wissenschaft scharf entgegen.«⁷² Während pragmatistisches Denken laut Joas vornehmlich in den USA vorzufinden sei, habe sich in Deutschland und Frankreich eher die lebensphilosophische Lesart des Kreativitätsbegriffs durchgesetzt. Und hier scheint auch ein Schlüssel für unterschiedliche Zuordnungen künstlerischen Handelns zu Gesellschaft und Wissenschaft zu liegen. Denn in der lebensphilosophischen Auffassung der Kreativität »wird der Nexus zwischen Kreativität und Handeln durchschnitten« und »Kreativität wird als willkürliche Produktion von Bedeutungen und unkontrolliertes Spiel verstanden statt

69 | Ebd., S. 338. Als ein Beispiel funktionalistischer Handlungsmodelle nennt Joas die soziologische Systemtheorie Niklas Luhmanns, gegen die er sich (ebenfalls) wendet.

70 | Vgl. z.B. A. Honneth (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit*; U. Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*; Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012.

71 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 290.

72 | Ebd., S. 367.

als ständige Reorganisation unserer Verhaltensgewohnheiten und Institutionen«. ⁷³ Mit einem Zitat von Jochen Schmidt macht Joas klar, dass die Kunst innerhalb ihres Genialitätsdispositivs nichtfunktional gedacht werden muss und von künstlerischem *Handeln* nur in einem sehr eingeschränkten Sinn die Rede sein kann. Kreativität im Sinne von Genialität ist dann

»nicht schöpferisch im Sinne positiven Hervorbringens. Sie lebt aus einer negativen Dialektik, die erst in der Vernichtung aller konkreten Positionen das Gefühl schöpferischer Freiheit vermittelt, erst durch die Abschaffung bestehender Wirklichkeiten und Werte das schöpferische All der Möglichkeiten eröffnet und nicht mehr als dieses will. Es ist eine Genialität, die in einem abstrakten Absolutheitsanspruch sich selbst zum Ziele hat. Sie verzichtet der uneingeschränkten Potentialität zuliebe auf jede Aktualität.« ⁷⁴

Der hier formulierte Verzicht auf Aktualität und die Konzentration auf das Gefühl schöpferischer individueller Freiheit sind es, die die Forderung, Kreativität in ökonomische und gesellschaftliche Abläufe zu integrieren, als eine in sich widersprüchliche Programmatik kennzeichnen, in der die Subjekte dauerhaft mit einer Überforderung konfrontiert sind. ⁷⁵ Joas' eigenes Projekt, das sich auf einen pragmatistischen Kreativitätsbegriff beruft, wird vor der Folie dieser Unterscheidung verschiedener Kreativitätsauffassungen sehr deutlich, und die Erläuterung von Kreativität als problemlösendem Handeln bekommt so ihren theoriegeschichtlichen Kontext.

Aber lässt sich Kreativität ohne schlechtes Gewissen heute noch so uneingeschränkt affirmativ bestimmen? Dies war die zweite Frage. Sehr wichtig ist es, in diesem Zusammenhang auf Deweys Unterscheidung von internen und externen Zwecken zurückzukommen. Denn in einem Setting extern festgelegter Zweck- und Zielvorgaben kann Kreativität zwar auf den ersten Blick als problemlösend angesehen werden; es handelt sich dann nicht mehr um diejenige Kreativität, die Dewey meint und auf die Joas sich berufen möchte. Handlungsintentionalität wird von Joas daher auch nicht als ein Hinarbeiten auf Motive bestimmt oder als Durchführung von zuvor gefassten Plänen, sondern die eigene »Setzung von Zwecken [...] ist Resultat einer Reflexion auf die

73 | Ebd., S. 290.

74 | Ebd., S. 367f. Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde. Darmstadt 1985, S. 165.

75 | Vgl. Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008; U. Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*; Judith Siegmund: »Was ist das Andere des Prekären? Überlegungen zu prekärer Arbeit heute«, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 53/Juni 2012, S. 52-62.

in unserem Handeln immer schon wirksamen, vor-reflexiven Strebungen und Gerichtetheiten.«⁷⁶ Unter Intentionalität versteht Joas, dass wir unser Verhalten laufend steuern und uns hierbei auf der einen Seite ständig auf unintendierte Handlungsfolgen rückbeziehen wie auch auf der anderen Seite »Werte und ideale Vorstellungen über eine gelungene Persönlichkeit oder gelungene Gemeinschaft« als Maßstäbe einbeziehen.⁷⁷ Diese »kontinuierliche Revision«⁷⁸ versteht Joas zuletzt auch mit Abraham Maslow als eine Synthese von Rationalität und Kreativität: »[A]uf das Spontane folgt das Überlegte, auf die totale Akzeptierung folgt Kritik; auf die Intuition folgt strenges Denken; nach dem Wagnis kommt Vorsicht; nach der Phantasie und Imagination kommt die Wirklichkeitserprobung.«⁷⁹ Es müsste überlegt werden, warum der Begriff der Kreativität hier noch allein als Stichwortgeber fungiert, handelt es sich doch eher um eine Synthese von Ordnung und Unordnung, von rationalem und kreativem Handeln. Ganz deutlich wird indessen, dass ein solcher Handlungsmodus sich nicht mit extern gesetzten und starren Zwecksetzungen vertragen kann. Die Tatsache, dass sich uns die Welt im Rahmen unserer Handlungen erschließt, bedeutet eben im Rahmen einer solchen Theorie der integrierten Kreativität auch, dass die Handelnden im Zuge ihrer Handlungen verschiedene Deutungen anwenden und wieder verwerfen; das sind im Sinne des Versuchs der Anerkennung von Ordnungen auch teleologische Deutungen. Nicht nur Fremdzwang, sondern auch »Selbstzwang« kann ein kreatives Verhalten verunmöglichen, nämlich dann, wenn er eine starre Zwecksetzung nach sich zieht.⁸⁰

Nach diesem längeren Exkurs in die Sozialtheorie des kreativen Handelns lässt sich nun die eingangs gestellte Frage nach der Sozialität künstlerischen Handelns neu thematisieren. Joas stellt ganz richtig fest: »Jede Handlungstheorie, die beim rationalen Handeln einsetzt, produziert ja notwendig ein Gegenbild des Nicht-Rationalen. Sie wirft über die phänomenale Vielfalt des Handelns sogleich ein wertendes Raster.«⁸¹ Und als ein Gegenbild galten bzw. gelten zweifelsohne die Kunst und ihre Handlungsformen. Ändert sich die allgemeine Handlungstheorie der Gesellschaft in dem Sinne, wie Joas das ausführt, wird dem Handlungsmodell also gleichberechtigt eine kreative Dimension eingeschrieben und diese sogar mit rationalen Handlungsformen

76 | H. Joas: *Die Kreativität des Handelns*, S. 232, vgl. S. 237.

77 | Ebd., S. 238.

78 | Ebd., S. 237.

79 | Ebd., S. 373, vgl. Abraham Maslow: *Psychologie des Seins*, München 1986, S. 148.

80 | Ebd., S. 228.

81 | H. Joas, »Die Kreativität des Handelns«, *Sozialanthropologische Arbeitspapiere* Nr. 65 (s.o. Anm. 64), S. 1.

›versöhnt‹, so muss sich auch das Gegenbild der Kunst und ihrer Handlungen verändern. Zu erwarten ist daher, dass künstlerisches Handeln nicht länger als das schlechthin Andere oder als ein ›Außen‹ rationalen Handelns angesehen werden kann, da das spezifisch künstlerische Handlungsmodell nun – Joas sagt: konstitutionstheoretisch – Teil einer allgemeinen Handlungslogik geworden ist. Eine solche Umstrukturierung hat zur Folge, dass sich künstlerisches Handeln nun (mit Deweys Handlungstheorie) als ein Handeln verstehen lässt, das von inneren Zwecken und Zielen geleitet ist, die einer ständigen Revision unterliegen. In diesem Sinne lässt sich von einer Funktionalität der Kunst sprechen, die freilich nicht in den ›funktionalistischen‹ rationalen Handlungsmodellen aufgeht, von denen Joas sich in seinem kreativen Handlungsmodell abgrenzt. »Deweys Kritik des Zweck/Mittel-Schemas für die Deutung menschlichen Handelns ist [...] motiviert von seiner Weigerung, ein unter Fremd- oder Selbstzwang stehendes (Arbeits)Handeln als Prototyp für eine Handlungstheorie zu akzeptieren.«⁸² Das Eigene des künstlerischen Handelns wäre also gekennzeichnet durch eine solche Weigerung, die zugleich »auch Passivität, Sensibilität, Rezeptivität, Gelassenheit umschließt. Dies bedeutet einen Handlungsbegriff, der nicht die ununterbrochene Aktivität als Hervorbringung einzelner Akte bezeichnet, sondern eine bestimmte Struktur des Verhältnisses zwischen dem Organismus Mensch und seiner Umwelt.«⁸³ Kreatives Handeln, welches sich weigert, externe Zwänge als leitend anzuerkennen, wäre aber nicht genuin der Kunst vorbehalten.

VORLÄUFIGES FAZIT

Der Vorstellung, die Kunst sei von anderen Tätigkeitssphären aufgrund spezifischer Handlungsformen unterschieden, die unter anderem auf der Annahme distinkter und für die Kunst spezifischer Handlungsformen beruht, lassen sich Handlungstheorien gegenüberstellen, die eine ›Nichtdistinktion der Kunst‹ von anderen Handlungsformen konzipieren. Robert Pippin, John Dewey und Hans Joas haben je auf ihre Weise Handlungstheorien entwickelt, auf die das zutrifft. Mit Hilfe dieser Theorien lässt sich eine zu beobachtende Verwischung der Grenze zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln beschreiben. John Deweys Unterscheidung von internen und externen Zwecken als eine wesentliche Differenzierungsstrategie zur Unterscheidung instrumentellen und nichtinstrumentellen Handelns stellt dabei eine Begrifflichkeit zur Verfügung, mit deren Hilfe sich eine Instrumentalisierung der Kunst im Sinne ihrer Indienstnahme vor der Folie einer solchen nichtdis-

82 | Ebd., S. 9.

83 | Ebd., S. 11.

tinkten Handlungstheorie zurückweisen lässt. Der Verzicht auf eine strenge handlungstheoretische ›Autonomie‹ der Kunst führt also nicht zwingend zu einer Affirmation ihrer Instrumentalisierung. Die genannte Unterscheidung von internen versus externen Zwecken von Handlungen wird auch von Hans Joas aufgegriffen, dessen Theorie des kreativen Handelns gleichwohl unter dem Aspekt befragt werden muss, inwiefern sie eine ›neoliberale‹ Instrumentalisierung des kreativen Handelns denkbar macht oder nahelegt. Vielerlei Handlungen aber – auch innerhalb der Kunst – stehen nach wie vor unter Fremd- und Selbstzwang; auch hier lässt sich eine Verwischung der Grenze zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Handeln wahrnehmen.

LITERATUR

- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung – Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015.
- Baumann, Sabine/Baumann, Leonie (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen Konformität und Widerständigkeit*, Wolfenbüttel 2009.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M. 2000.
- Dewey, John: *Demokratie und Erziehung*, Braunschweig 1964.
- : *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1988.
- : *Die Suche nach Gewißheit*, Frankfurt a.M. 2001.
- Düsing, Klaus: *Die Teleologie in Kants Weltbegriff*. Kantstudien, Ergänzungsheft 96, Bonn 1968.
- Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008.
- Gludovatz, Karin/Hantelmann, Dorothea/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard (Hg.): *Handeln als Kunst und Kunst als Handeln*, Zürich 2010.
- Hampe, Michael: *Erkenntnis und Praxis. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1986.
- Holert, Tom: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissens-ökonomie«, in: Sybille Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 225-238.
- Honneth, Axel: »Demokratie als reflexive Kooperation. John Dewey und die Demokratietheorie der Gegenwart«, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 282-310.
- (Hg.): *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt a.M. 2002.

- Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1967.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York/London 2011.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1992.
- : »Die Kreativität des Handelns«. Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 65, hg. v. Peter Probst (FU Berlin, Institut für Ethnologie, 1995), http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/publikationen/saap/SAAP_065_Hans_Joas_1995.pdf, abgerufen am 4.3.2015.
- Kambartel, Friedrich: »Zur Philosophie der Kunst. Thesen über zu einfach gedachte begriffliche Verhältnisse«, in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 15-26.
- Kreising, Anna: *Prozesse und Funktionen des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung*. Diss., ETH Zürich (erscheint 2015 im mentis-Verlag, Münster).
- Lehmann, Hans Thies: »Ästhetik des Aufstands«. Vortrag zu den Berliner Festspielen am 16.10.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug>, abgerufen am 7.11.2014.
- Luhmann, Niklas: *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*, Tübingen 1968.
- Maslow, Abraham: *Psychologie des Seins*, München 1986.
- Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010.
- Noetzel, Thomas: »Die politische Theorie des Pragmatismus«, in: A. Brodocz/G. S. Schaal (Hg.), *Politische Theorie der Gegenwart*, Band I; Opladen 2002, S. 157-183.
- Pippin, Robert: *Kunst als Philosophie*, Berlin 2012.
- Recki, Birgit: »Das Schöne als Symbol der Freiheit. Zur Einheit der Vernunft in ästhetischem Selbstgefühl und praktischer Selbstbestimmung bei Kant«, in: Hermann Parret (Hg.), *Kant's Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin/New York 1998, S. 386-402.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin 2012.
- : »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«, in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 13-54.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 2 Bde. Darmstadt 1985.
- Siegmund, Judith: »Was ist das Andere des Prekären? Überlegungen zu prekärer Arbeit heute«, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 53/Juni 2012, S. 52-62.
- : »L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner

(Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2015.

Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form*, New York 2012.

Volbers, Jörg: »Zur Performativität des Sozialen«, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011, S. 141-160.

Ästhetisches Handeln und der Formunterschied der Vernunftausübungen

Fabian Borchers

Gottlob Frege beginnt seinen späten Aufsatz »Der Gedanke«, in dem er gegen Ende seines Lebens noch einmal seine grundlegenden Überlegungen zur Logik resümiert, mit dem eher selten zitierten Satz: »Wie das Wort ›schön‹ der Ästhetik und ›gut‹ der Ethik, so weist ›wahr‹ der Logik die Richtung.«¹ Ich möchte in diesem Aufsatz austesten, wohin es führt, wenn man diesen Satz ernst nimmt. Insbesondere möchte ich austesten, was dieser Satz, ernst genommen, für das Verständnis von ästhetischen Handlungen bedeutet, also von Handlungen, die man als Handlungen einerseits unter einer ethischen und andererseits einer ästhetischen Perspektive betrachten kann. Das heißt, ich möchte eine mögliche philosophische Perspektive auf eine gewisse Familie von Fragen besser verstehen, die häufig unter den Schlagworten der ›ästhetischen Autonomie‹ oder der ›ästhetischen Differenz‹ diskutiert werden. Ein vielleicht für manche überraschendes Ergebnis dieser Untersuchung wird sein, dass unter dieser Perspektive eine radikale, nämlich als Formunterschied aufgefasste Differenz zwischen der ästhetischen und einer ethischen Auffassung einer Handlung durchaus damit verträglich ist, dass eine ästhetische Handlung auch Teil einer ethisch gelungenen Lebensführung sein kann. Dadurch soll auch darauf hingewiesen werden, dass man den Gedanken der ästhetischen Differenz, nämlich den Gedanken, dass ästhetische und nicht-ästhetische Beschreibungen sich vollkommen unterscheiden, auf mindestens zwei ganz verschiedene Weisen zu fassen vermag.

Nun kann Freges Satz ernst zu nehmen nicht bedeuten, Frege als Ästhetiker ernst zu nehmen. Frege war kein Ästhetiker und brauchte es in seinen philosophischen Schriften auch nicht zu sein. Sein Thema war von den drei

1 | Gottlob Frege: »Der Gedanke«, in: ders., *Logische Untersuchungen*, Göttingen 1986, S. 58 (die Seitenangabe bezieht sich auf die in verschiedenen Ausgaben angegebene Originalpaginierung von 1918).

genannten Disziplinen allein die Logik. Trotzdem stellt sein Satz einen geeigneten Ausgangspunkt für eine Überlegung zum ästhetischen Handeln dar:

Zum einen, weil dieser Satz gerade *nicht* von Frege stammen müsste, sondern im Gegenteil im Gewande des gedanklichen Gemeinguts daherkommt (genau deswegen hat Frege ihn selbst wohl an den Anfang seiner eigenen Überlegungen gestellt). Er sagt etwas, das einem, vielleicht unter der Voraussetzung einer moderaten philosophischen Vorbildung, als Denkooption recht plausibel vorkommen kann. Er stellt so etwas wie eine mögliche allgemeine Sichtweise auf Charakter und Verhältnis der drei genannten philosophischen Themenfelder und damit auch der in diesen behandelten menschlichen Tätigkeiten dar, ohne diese bereits allzu präzise auszuformulieren: die Sichtweise, dass der Bereich des Logischen, der Bereich des Ethischen und der Bereich des Ästhetischen in einem fundamentalen Sinn analog sind und dass diese Analogie sich, in erster Näherung, durch die Unterscheidung dreier Wertsphären fassen lässt.

Zum anderen aber scheint der Satz als Ausgangspunkt geeignet, gerade *weil* er von Frege verwendet wird, und das heißt von einem Philosophen, der über einen Teil der aufgestellten Analogie, nämlich das Verhältnis der Logik – und das heißt des Denkens – zur Wahrheit sehr gründliche, interessante und eher unorthodoxe Überlegungen angestellt hat. Indirekt könnte er also durchaus etwas zur Erhellung der Ästhetik beitragen, indem er nämlich per Analogieüberlegung einige Fragen, die Freges Überlegungen im Bereich der Logik aufwerfen, für den Bereich der Ästhetik fassbar und adressierbar macht.

Der Text wird also im Folgenden einen vermeintlichen doppelten Umweg einschlagen: Er wird erläutern, wie man nach Frege die Logik und ihr Verhältnis zur Wahrheit verstehen kann (Abschnitte 1 und 2), dann auf dieser Grundlage ein analoges Verständnis des Handelns und von dessen Verhältnis zum Guten entwickeln (3-4), aus diesen beiden Überlegungen etwas zum Verhältnis von Denken und Handeln ableiten (5), um dann schließlich die Analogie zum Ästhetischen und Schönen sowie zum Verhältnis von ästhetischem und nicht-ästhetischem Handeln zu entwickeln (6-8). Insofern man aber die Überlegungen zur Ästhetik nur auf der Grundlage der Überlegungen zur Logik im richtigen Licht aufzufassen vermag, wird der vermeintliche Umweg tatsächlich nur ein vermeintlicher sein.

1. Zurück zu Freges Zitat: Wenn es uns irgendwohin bringen soll, so müssen wir verstehen, inwiefern das Wort ›wahr‹ der Logik die Richtung weist. Diese Formulierung mag einem für einen Logiker seltsam vage vorkommen. Sicherlich müsste man doch etwas Präziseres dazu sagen können, welche Bedeutung das Wort ›wahr‹ für die Logik hat, wenn man sich Gedanken über die Grundzüge der eigenen Disziplin macht – es sei denn, es handelte sich um eine nur vorläufige Redeweise zum Einstieg in das Feld. Wie wir noch

sehen werden (in Abschnitt 2), hat Frege tatsächlich gute Gründe, diese nur andeutende, unbestimmte Formulierung zu wählen. Sie ist mit einer zentralen Einsicht in den Charakter der Wahrheitsbehauptung verbunden. Ehe wir diese Gründe jedoch nachvollziehen können, müssen wir uns zunächst klarmachen, was es Frege zufolge überhaupt mit »der Logik«, der es die Richtung zu weisen gilt, auf sich hat.

Auch dieser Punkt ist für Frege alles andere als eine Trivialität. Tatsächlich hat Frege durchaus angestrengt um ein richtiges Verständnis dessen, was die Logik ist oder macht, gerungen, und sowohl dieses Ringen selbst als auch die Art und Weise, auf die sein Ergebnis unbefriedigend zu bleiben droht, sind philosophisch von Interesse. Hier allerdings kann es uns nur auf eine sehr kurze Skizze dieser Überlegungen ankommen:²

Zunächst muss man, wenn man von »der Logik« spricht, die Unterscheidung treffen zwischen der philosophischen Disziplin (oder »Wissenschaft«, wie Frege im Vokabular des 19. Jahrhunderts sagt) und dem, was in dieser Disziplin behandelt wird. Letzteres sind nach Frege die logischen Gesetze, und wir können ihm in dieser Redeweise (mit der Frege allerdings etwas ganz Bestimmtes meint) zunächst folgen. Wir sind also an der Frage interessiert: Was sind die logischen Gesetze – mit Gesetzen welcher Art haben wir es hier zu tun? Und das ist auch eine Frage, an der Frege gearbeitet hat. In der heute am weitesten verbreiteten Deutung der Logik, nämlich einer streng formalistischen, wird dieser Frage absichtlich der Wind aus den Segeln genommen. Nach dieser Deutung handelt es sich bei der Logik um eine Disziplin, die sich mit der Charakteristik bestimmter Zeichensysteme beschäftigt, die als solche keinerlei Bedeutung haben und *in diesem Sinne* rein formal sind (wir werden unten einen anderen Sinn einführen, in dem die Logik ›formal‹ ist, nämlich indem sie sich mit der Form des Denkens beschäftigt). Die Logik untersucht nun zum Beispiel, was sich, gegeben einige Ausgangszeichen (Axiome) und Umformungsregeln, an weiteren Zeichen ableiten lässt, ob es zu Widersprüchen im Zeichensystem kommen kann usw. Die Zeichen können dann in einem *weiteren* Schritt als inhaltlich bedeutsam interpretiert werden, doch ist diese Bedeutung nicht eigentlicher Teil der logischen Betrachtung. Logische Gesetze sind nach dieser Deutung (grob gesprochen) also Eigenschaften einer bestimmten Sorte von Zeichensystemen. Frege lehnt diese Deutung streng

2 | Die Ausführungen im Folgenden beziehen sich auf eine komprimierte Passage im Vorwort zu Freges Hauptwerk *Die Grundgesetze der Arithmetik*, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe von 1893, Hildesheim 1998, S. XIV-XVII. Für eine Einbettung von Freges Überlegungen zur Logik in eine weitere Perspektive des philosophischen Nachdenkens über die Logik und die Grenzen des Sinns vgl. James Conant: »The Search for Logically Alien Thought: Descartes, Kant, Frege, and the Tractatus«, in: *Philosophical Topics* 20 (1991), No. 1.

ab. Für ihn ist es wesentlich, dass die Logik diejenige Disziplin ist, die sich auf die grundlegendste Weise mit dem tatsächlichen, inhaltlichen Denken beschäftigt, das wir vollziehen, wenn wir unsere Vernunft auf eine gewisse Weise ausüben. Logische Gesetze sind für ihn die »Gesetze des Denkens«, die Gesetze, in denen erfasst wird, welchen Gesetzen unser Denken, egal worüber wir nachdenken, zu folgen hat. Die wissenschaftliche Disziplin Logik ist also entsprechend die philosophische Erläuterung dessen, was wir als Denken bezeichnen, und ist als Disziplin an dieser Erläuterungsleistung zu messen. Sie ist kein bloßes Spiel mit an sich bedeutungsleeren Kalkülen!

Doch diese Antwort, philosophisch gehaltvoll (und daher interessant) wie sie ist, wirft sofort die weitere Frage auf, in welchem Sinn logische Gesetze »Gesetze des Denkens« sein können. Eine Möglichkeit wäre es, die logischen Gesetze deskriptiv, also als (bereinigte) Beschreibungen der Art und Weise zu verstehen, auf die *wir* (als Einzelne oder als Lebensform) tatsächlich denken. So verstanden wäre die Logik eine Subdisziplin der Psychologie oder vielleicht der Soziologie, und auch dieses Verständnis lehnt Frege entschieden ab. Denn nach einem solchen Verständnis wäre es prinzipiell möglich, dass es verschiedene Wesen gibt, die nach unterschiedlichen, einander widersprechenden Gesetzen denken, und zum Verhältnis dieser beiden Denkart läße sich nichts weiter sagen, obgleich jede Denkart für sich den Anspruch erheben muss, auf die richtige Art und Weise zu denken (sonst wäre nicht mehr klar, was es denn hieße, über etwas nachzudenken). Die Logik kann kein anderes Denken neben sich dulden, denn jedes Denken, das nicht den logischen Gesetzen entspricht, muss notwendig als fehlerhaft aufgefasst werden. Eine relativistische Auffassung, wie es das psychologistische (bzw. soziologistische) Logikverständnis notwendig sein muss, nimmt für sich einen Standpunkt der neutralen Beschreibung (»wir denken so und so – die denken so und so«) in Anspruch, den es nicht einnehmen kann, da auch ein solcher Standpunkt gemäß den Gesetzen unserer – und das muss heißen: *der* – Logik gedacht werden muss.³

Es ist aber nicht leicht, eine Alternative zur deskriptiven Logikauffassung zu finden. Naheliegend wäre ein normatives Verständnis der Logik: ein Verständnis, nach dem die logischen Gesetze *vorschreiben*, wie wir zu denken zu haben, statt zu beschreiben, wie wir denken. Tatsächlich neigt Frege zu genau dieser Antwort. Doch eine solche Antwort muss etwas dazu sagen, wie man diese Vorschrift zu verstehen hat. Wieso sollte man so und nicht anders denken? Und mehr noch: Wenn die Logik es mit reinen Vorschriften zu tun hat, was ist denn eigentlich der Gehalt solcher logisch wahren Sätze (und das sind die Sätze, die Frege mit den logischen Gesetzen identifiziert: die Axiome des Systems der Logik und die ableitbaren Theoreme) wie etwa » $a=a$ « oder »nicht

3 | In einer einprägsamen Formulierung schreibt Frege an anderer Stelle, der Gegenstand der Logik sei der Geist, nicht die Geister (vgl. G. Frege: »Der Gedanke«, S. 74).

(p und nicht-p)«? Freges eigener Ansatz (mindestens zum Zeitpunkt der *Grundgesetze* ist, dass die logischen Gesetze genau deswegen unserem Denken etwas vorschreiben können, weil sie schlicht wahr sind, das heißt richtig erfassen, wie es sich in der Welt verhält. Ganz so, wie ein physikalisches Gesetz wie » $F=m \cdot a$ « richtig beschreibt, wie es sich mit physikalischen Körpern verhält, und uns entsprechend vorschreibt, wie wir über solche Körper zu denken haben, beschreibt ein logisches Gesetz wie » $a=a$ «, wie es sich mit *allem* verhält, worüber man nachdenken kann, und schreibt einem entsprechend auch vor, wie man über alles nachzudenken hat. Logische Gesetze nach Frege (zu diesem Zeitpunkt) sind die allgemeinsten Vorschriften des Denkens, weil sie die allgemeinsten Beschreibungen der Welt sind.

Diese Antwort ist jedoch ebenfalls problematisch und verfehlt einen Teil von Freges eigener Einsicht gegen den Psychologismus: Denn ein solches normativ-inhaltliches Verständnis der Logik muss weiterhin den Gedanken zulassen, dass jemand auf andere Weise nachdenken könnte (wenn auch notwendig falsch), wie auch den Gedanken, dass unsere Logik als solche falsch sein könnte (wenn denn die Welt anders wäre). Doch tatsächlich verstehen wir diese Möglichkeit nicht so recht: Denn wie sollten wir von jemandem sagen, dass er denkt (wenn auch katastrophal fehlerhaft), wenn er nach all unseren Kriterien des Schlussfolgerns daneben liegt? Vielmehr müssten wir sofort daran zweifeln, dass jemand das meint, was wir denken, was er meint, wenn er bereit ist, dies und zugleich etwas anderes zu akzeptieren, was damit vollkommen unverträglich ist. Wir haben keine Mittel an der Hand, uns überhaupt vorzustellen, was es heißen soll, nach einer anderen Logik zu denken und noch etwas zu tun, was wir als Denken identifizieren können. Ein Wesen muss logisch denken, um überhaupt zu denken. Fehler im Denken sind natürlich möglich (wir begehen sie alle ständig), aber die Fehler sind Fehler vor dem Hintergrund der Logik. Logik erfasst in diesem Sinne das Denken als solches: das, was man (und nicht: wir) als Denken bezeichnet. Die logischen Gesetze sind in diesem Sinn weder beschreibend (sie beschreiben weder unser Denken noch die Welt) noch vorschreibend, sondern für das Denken *konstitutiv*. Die Logik als Disziplin ist dann die philosophische Erläuterung, was das Denken ausmacht, insofern es überhaupt Denken ist. Wie wir sehen werden, ist es diese Auffassung der Logik, die am besten mit Freges etwas späteren Überlegungen zur Wahrheit in »Der Gedanke«, die uns zur Ästhetik führen werden, zusammenpasst.

2. Damit haben wir – etwas ausführlicher vielleicht als für unser Thema nahelegend, aber immer noch ziemlich knapp – etwas dazu gesagt, wie man nach Frege (mit leichter Verbesserung) die Logik als philosophische Disziplin verstehen kann: Es ist die philosophische Erläuterung dessen, was das menschliche Denken als solches auszeichnet. Doch wie steht dieses Logikverständnis nun zum Begriff der Wahrheit, der ihr »den Weg weisen« soll? Um dies zu

verstehen, lohnt es sich, wieder zum Aufsatz »Der Gedanke« zurückzukehren. Dort bestimmt Frege den Charakter der Logik etwas später, kurz nach einer Passage, die noch einmal seine im letzten Abschnitt erörterten früheren Überlegungen zu den Denkgesetzen aufnimmt, folgendermaßen: Die logischen Gesetze sind die Gesetze des Wahrseins (nicht des psychologischen Fürwahrhaltens) und: »In den Gesetzen des Wahrseins wird die Bedeutung des Wortes ›wahr‹ entwickelt.«⁴

»Entwickeln« ist dabei eine ähnlich vorsichtige Formulierung wie »Richtung weisen«. Sie ist mit Grund gewählt. Zunächst sagt sie, dass man nicht einfach mit einem *gegebenen* Verständnis dessen, was Wahrheit ist, anfangen und damit die Logik als die Wissenschaft von den Relationen von Wahrheiten *begründen* kann. Für die logische Reflexion ist es in gewisser Weise genauso offen, was Wahrheit ist, wie, was es bedeutet, richtig zu denken. Dies liegt daran, dass die Frage, was überhaupt das Denken ist, eng mit dem Verständnis von Wahrheit verbunden ist. Oder besser: was *dasjenige* Denken ist, das als Gegenstand der Logik gelten kann, für das also die logischen Gesetze gelten. Denn natürlich kann man diverse Tätigkeiten des Geistes zum Denken zählen, die mit der Logik nicht viel am Hut haben, jedenfalls nicht nach Maßgabe logischer Schlussregeln funktionieren, wie Tagträumereien, absurde Gedichte oder auch nur das Formulieren von Wünschen und Befehlen. Wenn man also fragt, *welche* Tätigkeiten des Geistes von der Logik erfasst werden, so kann man sagen: solche, bei denen es um die Wahrheit geht. Oder auch (unter Missachtung Fregescher Vorsicht): diejenigen geistigen Tätigkeiten, in denen wir etwas darüber feststellen, wie es sich in Wirklichkeit oder tatsächlich verhält. Entsprechend formuliert terminologisch Frege: »Ohne eine Definition geben zu wollen, nenne ich Gedanken etwas, bei dem überhaupt Wahrheit in Frage kommen kann. Was falsch ist, rechne ich also ebenso zu den Gedanken, wie das, was wahr ist.«⁵

Denken im Sinne der Logik (also Denken, das auf Wissen ausgerichtet ist, »Wissenschaft« nennt es Frege auch und hebt es von der »Dichtung« ab)⁶ ist Denken, das im Bereich der Wahrheit steht, denn es ist ein Denken, das sich in *Urteilen* (und Schlüssen, die das Treffen von Urteilen auf der Grundlage anderer Urteile sind) vollzieht. Wenn wir urteilend denken, dann denken wir stets, egal über was wir nachdenken: »So und so verhält es sich« oder »das ist wahr« und zwar ganz unabhängig davon, wie kompliziert oder alltäglich das ist, worüber wir gerade nachdenken. Der Tropenmediziner urteilt: »Das XY-Bakterium ist für diese Krankheit verantwortlich – so verhält es sich«, ich urteile: »Im Kühlschrank ist keine Milch mehr (und das ist die Wahrheit)«. Könnte man nun eine *Definition* von Wahrheit geben, wäre der Bereich der Lo-

4 | G. Frege: »Der Gedanke«, S. 59.

5 | Ebd., S. 60f.

6 | Vgl. ebd., S. 63.

gik schnell umrissen und philosophisch geklärt: Es wäre die Wissenschaft, die sich um das Erfassen von Sätzen mit diesem Charakter und ihren Relationen beschäftigt. Aber es ist eine bemerkenswerte Einsicht, zu der sich der spätere Frege nach und nach durchgerungen hat, dass genau eine solche Definition nicht möglich ist.

Dass sie nicht möglich ist, hängt mit dem Status der Logik als derjenigen Wissenschaft, die sich mit dem Denken als solchem beschäftigt, zusammen. Den Grund für diese Unmöglichkeit zu verstehen, hilft uns also zu verstehen, was es bedeutet, dass etwas (hier: der Wahrheitsbezug) das Denken *als solches* kennzeichnet. Freges Argument für die Nicht-Definierbarkeit von Wahrheit (eines der kuriosesten Argumente Freges und auch von einflussreichen Befürwortern Freges angegriffen)⁷ lautet folgendermaßen: Angenommen man hätte eine Definition von Wahrheit – die traditionelle Definition in der westlichen Philosophie ist natürlich, dass wahre Gedanken *mit der Wirklichkeit übereinstimmen* –, dann müsste man die Wahrheitsfeststellung, die in jedem Satz ja vorgenommen wird, sofern er ein Urteil ist, ersetzen können durch die Feststellung, ob die Wahrheitsdefinition durch den Satz erfüllt wird. Im traditionellen Fall: durch die Frage, ob der Satz tatsächlich mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Fragte man also, ob man urteilen kann, ob Milch im Kühlschrank ist, dann müsste man nun fragen, ob, dass Milch im Kühlschrank ist, mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Wir hätten also die ursprüngliche Frage durch eine neue ersetzt. Nur wie würde man sie beantworten? Natürlich durch ein Urteil, das den Gedanken, dass es tatsächlich mit der Wirklichkeit übereinstimmt, dass Milch im Kühlschrank ist, als richtig beurteilt. Als richtig beurteilen heißt aber als wahr beurteilen. Das heißt man müsste, wenn man denn *urteilt*, dass es mit der Wirklichkeit übereinstimmt, dass Milch im Kühlschrank ist, die *Wahrheit* dieses Gedankens feststellen und also, entsprechend der Wahrheitsdefinition, feststellen, ob es mit der Wirklichkeit übereinstimmt, dass es mit der Wirklichkeit übereinstimmt, dass Milch im Kühlschrank ist, und »so drehte man sich im Kreise«.⁸

Der entscheidende Punkt dieses in seiner Kürze verwirrenden Arguments ist dieser: Wenn man den Gehalt der Wahrheitsbehauptung, die jedes Urteil als solches ausmacht, durch eine Wahrheitsdefinition einfangen will, so wird dadurch das Treffen der Wahrheitsbehauptung zum Behaupten des Zutreffens eines speziellen Gedankeninhalts. Dadurch wird aber das, was es bedeutet,

7 | So kritisiert Michael Dummett das Argument in seinem monumentalen Kommentar *Frege: Philosophy of Language* als »sophistisch« (S. 443). Thomas Ricketts, dessen Überlegungen ich hier zum Teil adaptiere, verteidigt Frege gegen Dummett in »Logic and Truth in Frege«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volumes*, Vol. 70 (1996), S. 121-140.

8 | G. Frege, »Der Gedanke«, S. 60.

einen beliebigen Inhalt zum Urteil zu haben, so gedeutet, dass dieser Inhalt um einen bestimmten Inhalt erweitert wird – ein Urteil würde nach dieser Deutung also aus einem Inhalt einen neuen, komplexeren Inhalt machen, von dem man sich nun fragen müsste, warum man diesen komplexeren Inhalt einfach so hinnimmt. Müsste man ihn nicht, wenn man ihn denn akzeptieren soll, wiederum beurteilen, also wiederum um jenen besonderen Inhalt erweitern? Und so beginnt der Regress. Tatsächlich also liegt der Fehler einer Wahrheitsdefinition darin, eine Verwechslung davon, was es überhaupt bedeutet, ein inhaltliches Urteil zu fällen (nämlich etwas als so-und-so, und das heißt als wahr, hinzustellen), mit dem Akzeptieren *eines bestimmten* Inhalts (dem der Wahrheitsdefinition) vorzunehmen. Das, was einen Gedanken *als solches* ausmacht, soll durch *eine* bestimmte Sorte von Gedanken eingefangen werden. Man sieht schnell, dass dieser Fehler letztlich nicht an einer bestimmten Wahrheitsdefinition hängt, sondern daran, dass man die Wahrheitsbehauptung überhaupt als Teil des Inhalts eines Urteils auffasst und also »ist wahr« als eine *Eigenschaft* von Sätzen, deren Vorliegen man konstatieren müsste. Deswegen schreibt Frege: »Die Bedeutung des Wortes ›wahr‹ scheint ganz einzigartig zu sein. Sollten wir es hier mit etwas zu tun haben, was in dem sonst üblichen Sinne gar nicht Eigenschaft genannt werden kann?«⁹ In einer unveröffentlichten Schrift aus derselben Zeit wagt er diesen Gedanken zu bejahen.¹⁰

Anstelle des Zusprechens einer Eigenschaft ist für Frege die Wahrheitsbehauptung eines Urteils Ausdruck der »behauptenden Kraft«, mit der ein ernst gemeintes Urteil (im Gegensatz zum Beispiel zu einer bloßen Annahme) gesprochen wird. Das ist Freges Weise, auszudrücken, dass die Wahrheitsbehauptung darin liegt, einen Gedanken überhaupt ernsthaft im Sinne des logischen Denkens zu verwenden.¹¹ Eine andere Weise, in der Frege diesen Gedanken ausdrückt, ist diese: Die Wahrheitsbehauptung liegt in der Form eines Behauptungssatzes.¹² Wir können uns dieser Redeweise anschließen und sagen: Die besondere Rolle, die das Wort ›wahr‹ für die Logik hat, besteht darin, einzufangen, was einen Gedanken überhaupt zu einem Gedanken macht – vom Denken zu sagen, dass es auf Wahrheit aus ist, ist in diesem Sinne *Formbestimmung* des Denkens, es bedeutet nicht, einen besonderen Inhalt allen Denkens hervorzuheben.

9 | Ebd., S. 61.

10 | Vgl. Gottlob Frege: »Meine grundlegenden logischen Einsichten«, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Hamburg 1969, S. 271f.

11 | Das bedeutet, dass die bloße Annahme (das bloße Fassen eines Gedankens, ohne zu urteilen) dem Urteil gegenüber sekundär sein muss. Manche Stellen bei Frege klingen allerdings so, als würde er dies andersherum sehen.

12 | Vgl. G. Frege: »Der Gedanke«, S. 63.

In diesem Sinne können wir also nun Freges Rede davon, dass das Wort ›wahr‹ der Logik den Weg weist, verstehen: Sie ist Teil jenes Verständnisses der Logik, nach dem diese erläutert, was alles Denken, sofern es nur Denken ist, ausmacht, und nach dem diese (auch wenn Frege mit diesem Gedanken zu kämpfen hat) selbst keine im strengen Sinne inhaltliche Disziplin ist, sondern das Denken in seiner bloßen Form erhellt. Dass der Wahrheitsbegriff für diese Disziplin von zentraler Bedeutung ist, bedeutet, dass er in dem hier angedeuteten Sinn *formal* sein muss. Dass wir aber nicht ohne ihn auskommen, zeigt, dass er gleichwohl in einem anderen Sinne einen Gehalt hat: Er zeigt uns an, worum es uns im Denken geht (was wir verstehen, wenn wir das Denken verstehen), und er deutet auch an, was es bedeutet, im Denken die eigenen Standards des Denkens zu verletzen: nämlich nicht so zu denken, dass wir im Denken, im Urteilen und Schließen, die Wahrheit treffen. Denken im gelungenen Sinn ist wahres Denken, Denken im misslungenen Sinn ist ein solches, das auf verschiedene Weise am Standard der Wahrheit scheitert.¹³

3. Mit diesen Überlegungen haben wir nun einen Leitfaden an der Hand, wie wir Freges Analogiebehauptung in den Bereichen der Ethik und der Ästhetik weiterverfolgen können – also in den Bereichen, zu denen Frege selbst keine eigenen Überlegungen angestellt hat. Zunächst zur Ethik: Hier gilt es als Erstes, einem naheliegenden Missverständnis entgegenzutreten, das die Analogie von vornherein als wenig vielversprechend zu entkräften droht. Dieses Missverständnis betrifft den Charakter und Umfang der gemeinten Disziplin. Denn nach einem verbreiteten Verständnis ist ›Ethik‹ bloß ein anderes Wort für ›Moralphilosophie‹ und diese wiederum dasjenige Nachdenken, das sich philosophisch mit dem richtigen Umgang mit anderen Personen beschäftigt, das also Fragen der Gerechtigkeit, des Ursprungs und Charakters von moralischen Rechten und Pflichten etc. behandelt. Ethik in diesem Sinne hätte verglichen mit der Logik, die sich ja mit allem Denken, ungeachtet dessen, wer denkt und worüber er denkt, beschäftigt, ein eindeutig begrenztes Themenfeld.

Ein solches Verständnis der Ethik kann aber für die hiesigen Zwecke nicht das gemeinte sein – und muss es auch nicht sein, denn ›Ethik‹ hat ja zugleich und ursprünglich einen deutlich weiteren Sinn: den Sinn nämlich, den sie in den Ethiken des Aristoteles (und bei vergleichbaren Gedanken Pla-

13 | Das bedeutet nicht, dass man nicht zwischen einem richtigen Schlussfolgern aus falschen Prämissen und einem falschen Schlussfolgern aus richtigen Prämissen unterscheiden kann, aber beide Fälle sind letztlich nicht unabhängig voneinander erläuterbar: In beiden Fällen scheitert das Denken (auf unterschiedliche Weise) an seinem eigenen Standard, der Wahrheit.

tons)¹⁴ hat. So enthält die »Nikomachische Ethik« bekanntlich neben Ausführungen zur Gerechtigkeit und solchen zur Freundschaft oder zum richtigen Leben im Staat auch solche, die viel allgemeiner Fragen danach klären, wie eigentlich absichtliches oder wissentliches Handeln zu verstehen ist, wie es von unabsichtlichem Handeln zu unterscheiden ist, wie man Stärke und Schwäche des Willens begrifflich verstehen kann und so weiter und so fort.¹⁵ Zusammengefasst kann man sagen, dass Ethik in dem Sinne der aristotelischen Ethik (aber eben auch schon an verwandten Stellen bei Platon) eher eine Klärung des Begriffs der Tugend ist. Tugend aber wiederum, so kann man das etwas verkürzt und hemdsärmelig sagen, ist wiederum der Begriff derjenigen Fähigkeit, die uns auf richtige Weise handeln lässt.¹⁶ Ethik, so verstanden, ist dann die philosophische Beschäftigung mit der Frage des richtigen Handelns in jedem denkbaren Sinn (nicht nur im enger moralischen) oder auch: die philosophische Erläuterung dessen, was ein gelungenes Handeln ausmacht, dadurch, dass geklärt wird, was das Handeln als solches ist. Man kann sagen, dass Ethik nach dieser Auffassung Philosophie des Handelns, wenn auch in einem sehr reichhaltigen Sinn des Wortes ist. Auf diese Weise ist sie analog zu unserem ja ebenfalls eher reich ausgefallenen Verständnis von Logik.

Hält man sich nun probeweise an diesen »antiken« Ethikbegriff, so ist auch Freges Verbindung zum Wort »gut« keineswegs überraschend (natürlich meinte Frege es ja auch nicht überraschend), sondern entspricht wiederum genau der Art und Weise, wie Aristoteles und Platon selbst vorgehen. So beginnt Aristoteles die Nikomachische Ethik mit der Feststellung: »Jede Kunst und jede Lehre, desgleichen jede Handlung und jeder Entschluss, scheint ein Gut zu erstreben, weshalb man das Gute treffend als dasjenige bezeichnet hat, wonach alles strebt.«¹⁷ Und Platon geht im »Protagoras« ebenfalls ganz selbstverständlich davon aus, dass jedes Handeln auf das Gute gerichtet ist, so dass die besondere Eigenart der Tugend nur darin besteht, das in der Situation Gute richtig zu identifizieren und nicht etwa perspektivischen Verzerrungen zum Opfer

14 | Beispielhaft für solche Gedanken Platons (deren Einheitlichkeit im Gesamtwerk ja bezweifelt werden darf) ist der »Protagoras«-Dialog. Aber es lassen sich diverse verwandte Stellen in Nachbardialogen wie etwa dem »Menon« finden.

15 | Mit solchen Fragen beschäftigen sich vor allem die Bücher 1, 3, 6 und 7 der Nikomachischen Ethik, also ungefähr die Hälfte des Werks. Auch die andere Hälfte lässt sich nicht immer leicht mit dem in Deckung bringen, was wir heute als Moralphilosophie bezeichnen würden, indem es ihnen neben der Gerechtigkeit z.B. auch um die Freundschaft und das kontemplative Leben geht.

16 | Für eine entsprechende Auslegung von Aristoteles vgl. John McDowell: »The Role of Eudaimonia in Aristotle's Ethics«, in: ders., *Virtue and Reason*, Cambridge 1997.

17 | Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Philosophische Schriften, Bd. 3, Hamburg 1995, 1094a.

zu fallen, die einen das näherliegende kleinere Gut (schneller Reichtum, süße, fettige Nahrung) größer erscheinen lassen als sie tatsächlich sind.¹⁸ Beide halten sich an den entsprechenden Stellen auch nicht mit größeren Erläuterungen auf, sondern halten diese ihre gemeinsame These, dass jedes Handeln stets auf das Gute (oder ein Gut) gerichtet ist, wohl mehr oder weniger für unstrittig.

Diese scheinbare argumentative Sorglosigkeit wird uns moderne Leser vor Rätsel stellen, solange wir meinen, dass sich in ihr so etwas wie eine optimistische Grundhaltung dem Menschen gegenüber ausdrückt (»In der Tiefe unseres Herzens und alle Missverständnisse ausgeräumt sind wir doch alle gute Menschen«). Tatsächlich aber wäre das ein Missverständnis, dessen Anziehungskraft sich einem doch wieder untergeschobenen moralischen Verständnis von Ethik und entsprechend von »gut« verdankt. Stattdessen sollte man diese These lieber als eine Art Erläuterung dessen verstehen, was es überhaupt mit dem menschlichen Handeln als einer besonderen Art des Tätigseins auf sich hat – also mit einem Tätigsein, das sich vom rein »theoretischen« Tätigsein im nicht-praktischen Denken einerseits, aber auch von unwillkürlichen Bewegungen oder den Bewegungen der Tiere andererseits unterscheidet. Der Begriff des Guten ist dann (und darin wiederum dem Begriff des Wahren analog) der Versuch, einen ganz bestimmten charakteristischen wie grundlegenden Ausdruck unserer Menschennatur zu fassen zu bekommen: Wir sind die Wesen, die Handeln können, und das bedeutet, dass wir in unserem Tun ein Gut verfolgen. Die These, dass alles Handeln auf ein Gut gerichtet ist, ist dann eine Variante der in der gegenwärtigen Handlungstheorie sehr weitgehend akzeptierten These, dass menschliches Handeln sich dadurch auszeichnet, dass es auf eine bestimmte Weise *begründet* werden kann.¹⁹ Als Handelnder gilt man dann, wenn man seine Handlungen aus Gründen vollzieht (und nicht aus blindem Reflex, unbändigem Drang oder sonstwie uneinsichtigen Trieben), und das heißt eben, in einer minimalen Bestimmung, wenn man sagen kann, worauf es einem in der Handlung ankommt, was sie erreichen soll, eben was in diesem Sinne an ihr gut ist. Zu sagen, dass jede Handlung auf ein Gut aus ist, ist dann nicht eine (etwa moralphilosophische) Adellung ganz bestimmter Handlungen, sondern es ist eine Weise zu erläutern, dass menschliche Handlungen auf eine bestimmte Weise zielgerichtet sind – nämlich so, dass die Zielgerichtetheit, im Unterschied zu der Zielgerichtetheit tierischer Bewegungen, eine besondere Wendung erfährt: Ihre Zielgerichtetheit besteht darin, dass sie den Handelnden selbst einerseits *bewusst* ist (man weiß, was das Gute einer

18 | Vgl. Platon: Protagoras, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Reinbek 1994, 355b-357c.

19 | G. E. M. Anscombe, deren Buch *Intention* (Oxford 1957) Ausgangspunkt der modernen Handlungstheorie ist, hat dies so formuliert, dass absichtliche Handlungen solche sind, bei denen ein bestimmter (nämlich nicht rein kausaler) Sinn der Warum-Frage Anwendung findet.

Handlung ist), sie ist aber auch so beschaffen, dass sie sich *verteidigen* lässt. Ein Ziel zu haben bedeutet eben für den Menschen, etwas erreichen zu wollen, wofür etwas spricht, das sich als *erstrebenswert* darstellen lässt, auch wenn natürlich nicht alle einem in dieser Darstellung folgen werden.²⁰ Dies setzt nicht voraus, dass es so etwas wie ein einheitliches Kriterium dafür gibt, wann etwas eine gute Handlung ist (das dann herauszuarbeiten man von einer ›Ethik‹ in einem etwas verschobenen Sinn des Wortes erwarten könnte), so dass die Verteidigung einer Handlung als ›gut‹ das Anwenden dieses Kriteriums wäre. Aber es bedeutet, dass eine Handlung als eine Form zielgerichteten Tuns, eines Tuns, in dem man auf etwas aus ist, nicht als gänzlich neutral verstanden werden kann, sondern dass ihre Sinnhaftigkeit im Auf-etwas-Aussein an einer bestimmten Art der Erläuterbarkeit hängt. Wiederum analog zur Bedeutung des Wortes ›wahr‹ für die Logik kann man sagen: Dass Handlungen aufs Gute aus sind, ist keine substanzielle Bestimmung des besonderen Inhalts aller Handlungen (oder gar nur der ›ethischen‹ oder ›moralischen‹), sondern es ist eine Bestimmung absichtlich-zweckgerichteten Handelns als solchen, in der in einem Wort (dem Wort ›gut‹) sein Witz eingefangen wird. So wie man in einem Wort einfängt, was es denn bedeutet, urteilend und schlussfolgernd (»wissenschaftlich« in Freges Sinn) zu denken, wenn man sagt, dass man in ihm eben etwas als wahr darstellt, und dadurch keine tiefere substanzielle Begründung des Denkens gibt (es gibt keine Wahrheitsdefinition), fängt man mit dem Wort ›gut‹ in einer Wendung ein, was es bedeutet, in diesem besonderen Sinn absichtlich auf etwas aus zu sein, praktisch vernünftig zu sein.

4. Es lohnt sich, diesen Gedanken, dass der Bezug des Handelns aufs Gute keine inhaltliche Bestimmung aller Handlungen sei, sondern eine Erläuterung der Art und Weise, in der wir Menschen als vernünftige Wesen zielgerichtet handeln, etwas weiter zu verfolgen. Denn erstens ist er weniger leicht zu fassen, als es in dieser ersten Näherung den Anschein hat, und zweitens wirft er interessante Fragen über das Verhältnis von Denken und Handeln, theoretischer und praktischer Vernunftausübung, folglich Logik und Ethik auf, die im Weiteren für das Verhältnis von Ethik und Ästhetik richtungweisend sein können. Man sieht dies, wenn man sich eine sehr naheliegende Deutung dessen anschaut, was es denn überhaupt heißen könnte, dass wir in unserem Handeln aufs Gute gerichtet sind, insofern wir eben vernünftig handelnde Wesen sind und also unsere Handlungen zu rechtfertigen vermögen. Aufs Gute gerichtet zu sein, könnte man nämlich behaupten, heißt schlichtweg, dass man sich vor

20 | Anscombe, deren eigene Überlegungen sich als Auseinandersetzung mit der aristotelischen Tradition verstehen lassen, hat in diesem Kontext den Begriff der »desirability characterization« geprägt, durch den sie selbst den moralverdächtigen Begriff des Guten vermeiden möchte. Vgl. G. E. M. Anscombe: *Intention*, §§ 37-39.

dem Handeln überlegt, was in einer gegebenen Situation gut wäre, und sich von dieser Überlegung zum Handeln führen lässt. Insofern nun das Gerichtetsein aufs Gute eng mit der Idee einer vernünftigen Handlung verknüpft ist, könnte man nun weiter ausführen, dass eben dieser Umstand, dass wir unser Handeln aus einer Überlegung heraus ausführen können, also überlegt handeln können, Ausweis unserer Vernünftigkeit ist. Wir können eben darüber nachdenken, was wir in unserem Denken beabsichtigen sollten und was nicht! Insofern natürlich nicht jede Überlegung, die wir anstellen, für unser Handeln relevant ist oder uns in diesem Sinne zum Handeln führt oder unser Handeln anleitet (die Reichhaltigkeit der Ausdrücke, die wir für dieses Anleiten zur Hand haben, kann man als Ausweis nehmen, dass man auf der richtigen Fährte ist), können wir also zwischen solchen Überlegungen, die diese Rolle übernehmen können und also handlungsleitend oder ›praktisch‹ sind, und solchen Überlegungen, für die das nicht gilt und die daher ›rein theoretisch‹ sind, unterscheiden. Aristoteles selbst ist jemand, der eine solche Unterscheidung vorgenommen hat: Er unterscheidet zwischen theoretischen und praktischen Syllogismen (Schlüssen, Überlegungen) und man könnte also im Sinne Aristoteles' sagen, dass eine Möglichkeit, das Handeln des vernünftigen Tiers zu verstehen, darin besteht, zu erklären, was eine praktische Überlegung, ein praktischer Syllogismus ist.²¹

Dieser Gedanke hat, wenn man ihn nicht übermäßig eng versteht, eine große Plausibilität, und es spricht einiges dafür, ihn bei einer allgemeinen philosophischen Erläuterung des Handlungsbegriffs weiter zu verfolgen.²² Im Grunde wird durch ihn ausgedrückt, dass die Art und Weise, in der wir in unserem Handeln Zwecke verfolgen, indem wir Mittel ergreifen, durch die logische Ordnung einer Überlegung eingefangen werden kann, die uns darin anleitet, diese Mittel zu ergreifen – und natürlich hängt philosophisch alles daran, wie sich diese logische Ordnung der Überlegung beschreiben lässt. Es gibt in der gegenwärtigen Diskussion ein sehr reichhaltiges Angebot an Deutungsmöglichkeiten. Wir aber müssen uns an dieser Stelle die Frage stellen, was dieser Gedanke der praktischen Überlegung mit unserer Denkfigur des Auf-Gute-Gerichtetseins des Handelns macht. Denn als Erläuterung dieser Figur haben wir ihn ja eingeführt. Und hier gibt es nun wiederum eine naheliegende Auslegung, die aber in die Irre führen muss, auch wenn es vielleicht das ist, was wir zunächst selbstverständlich gemeint haben, als wir sagten, man müs-

21 | Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Buch 6. Die Diskussion, was denn eigentlich den Charakter einer praktischen Überlegung ausmacht, hat seit Anscombe in der zeitgenössischen Philosophie unüberschaubare Ausmaße angenommen.

22 | Nicht übermäßig eng heißt zum Beispiel, dass man nicht behauptet, dass es eine ausdrücklich bewusste Überlegung ›im Kopf‹ vor jeder einzelnen Handlung geben muss. Es reicht, dass man eine solche Überlegung anführen könnte, wenn man gefragt würde.

se überlegt handeln können, um vernünftig handeln zu können: die Deutung, dass wir eben über das, was wir erstrebenswert oder gut finden, nachdenken, um zu sehen, wie es sich erreichen lässt. Oder noch expliziter, weil die Formulierungen sich noch immer verschieden lesen lassen: die Deutung, dass es eben ein Nachdenken über bestimmte Inhalte oder Themen (z.B. das, was hier und jetzt das Gute ist) ist, das kraft dieser Inhalte handlungsleitend ist. Praktische Überlegungen sind nach dieser Deutung ein Sonderfall allen Denkens: ein Denken über Praktisches, über das Gute.

Dass diese Auslegung nicht funktionieren kann, hat Elizabeth Anscombe in ihrem Buch »Intention« mit einem Witz ausgedrückt:²³ Wenn man Aristoteles' Idee eines praktischen Schlusses so auffasst, dass man ihn als einen Fall des gewöhnlichen Nachdenkens, (»ordinary reasoning«)²⁴ auffasst, also eines Nachdenkens, das die Wahrheit einer Konklusion ausweisen will, dann unterscheidet sich ein *praktischer Schluss* in seiner philosophischen Bedeutung nicht von der genauso gut denkbaren Schlusssorte des *Mince-pie-Schlusses*. Mince-Pie-Schlüsse wären Schlüsse über Mince-pies (zum Beispiel darüber, dass sie Nierenfett enthalten), so wie praktische Schlüsse nach dieser Konzeption Schlüsse über Praktisches sind. Beide wären als Schlusssorten dann durch ihr Themenfeld definiert. Natürlich sind, wie Anscombe schalkhaft zugibt, praktische Schlüsse thematisch gewichtiger als solche über Mince-pies – aber *als Schluss* funktionieren beide vollkommen gleich und verdienen im Sinne einer philosophischen Erläuterung verschiedener Überlegungen dieselbe Aufmerksamkeit!

Anscombes Witz funktioniert als Witz, weil er uns – dadurch, dass wir es natürlich absurd finden, in so einem willkürlich gewählten Thema wie englischem Weihnachtsgebäck ein eigenes Studiengebiet der Vernunftforschung zu erblicken – den Unterschied zwischen der philosophischen Untersuchung von Themen, über die man etwas schließen kann, und der philosophischen Untersuchung der Form des Schließens verdeutlicht. Im Bereich von Überlegungen dazu, was im Handeln anzustreben gut ist, in dem *beide* Untersuchungen philosophisch relevant sind (die Untersuchung, was man denn im Handeln anstreben sollte, und die Untersuchung, was es denn heißt, etwas im Handeln anzustreben, indem man es zum Ausgangspunkt seiner praktischen Überlegung macht), ist eine Verwechslung beider Fragen naheliegend. Man könnte in unserem Sinne sagen, es handele sich um die Verwechslung zweier Verständnisse von Ethik: Ethik als inhaltliche moralphilosophische Bestimmung dessen, was man anstreben soll, und Ethik als Erläuterung dessen, was Handeln als solches ausmacht. Anscombes Witz zeigt uns, dass es sich dennoch um eine Verwechslung handelt.

23 | Vgl. G. E. M. Anscombe: *Intention*, § 33.

24 | Ebd., S. 58.

Und doch kann man Anscombes Argument an dieser Stelle für zu schwach halten. Was gezeigt wird, ist schließlich nur, dass man, wenn man versucht, die praktische Überlegung als eine Überlegung über einen bestimmten Inhalt zu verstehen, dadurch noch längst nicht erklärt hat, wie man eine praktische Überlegung als eine Überlegung *besonderer Art* verstehen kann – das heißt man kann nicht verstehen, was Anscombe, ganz im Sinne unseres Vokabulars, so ausdrückt: »There is a difference of form between reasoning leading to action and reasoning for the truth of a conclusion.«²⁵ Aber vielleicht stimmt das ja gar nicht. Vielleicht braucht man gar nicht die Idee einer formal verschiedenen praktischen Überlegung, um zu verstehen, inwiefern unser Handeln vernunftgeleitet ist. Vielleicht reicht ja eine gewöhnliche ›theoretische‹ Überlegung dafür aus, sofern sie nur den richtigen Inhalt hat. Ist es denn nicht eine vollkommen hinreichende Bestimmung einer absichtlichen Handlung, dass wir eben darüber nachdenken, was in einer bestimmten Situation zu tun ist (weil es z.B. das zu tun Gute ist), und dies dann tatsächlich tun? Warum brauchen wir hierzu eine besondere Art des Überlegens?

Man versteht den Biss von Anscombes Witz erst richtig, wenn man sich klarmacht, dass diese Antwort nicht funktionieren kann. Sie kann es nicht, weil nach ihr nicht erfasst wird, inwiefern denn zu tun, wovon man denkt, dass es das Gute ist, eine Vernunftausübung ist – inwiefern also entsprechend zu handeln vernünftig und dies nicht zu tun unvernünftig ist. Dies ist vielleicht nicht offensichtlich, weil man doch meint, dass es *selbstverständlich* unvernünftig ist, das nicht zu tun, wovon man denkt, dass man es tun sollte: Immerhin denkt man doch, dass man es tun sollte. Aber hier hat eine Verschiebung der Frage stattgefunden – es sind nun zwei Sinne von ›vernünftig‹ im Spiel. Zum einen der Sinn, in dem ›vernünftig‹ eben heißt, dass dies zu tun das Richtige oder Gute oder Vernünftige ist. Das ist das, was in der Überlegung herausgefunden wird, und insofern ich das für meinen Fall herausfinde, ist es eben das für mich Gute oder Vernünftige. Genauso gut könnte ich aber zum Beispiel durch Überlegung herausfinden, was für jemand anderen das zu tun Gute ist. Für diesen Anderen wäre es dann in diesem ersten Sinne vernünftig, es zu tun. Wenn er es aber wirklich tut, wäre diese Handlung – und hier kommen wir nun zum zweiten Sinn von ›vernünftig‹, der hier im Spiel ist – immer noch nicht *meine* Vernunftausübung, sondern eben *seine*, obgleich es doch meine Überlegung war, die zum Ergebnis hatte, was zu tun das Gute ist. Um diesen zweiten Sinn von ›vernünftig‹ im Sinne dessen, wann eine Handlung eine Vernunftausübung ist, muss es aber gehen, denn genau das sollte ja die Idee einer praktischen Überlegung erläutern: Eine Handlung sollte insofern als eine Vernunftausübung besonderer Art charakterisierbar sein, als sie infolge oder im Zuge einer praktischen Überlegung ausgeführt wurde. Die

Deutung einer praktischen Überlegung als Überlegung über praktische Inhalte kann das nicht leisten, weil sie überhaupt nicht erfasst, inwiefern diese Inhalte nun in die Tat umgesetzt werden. Um das zu leisten, müsste die Vernünftigkeit der Überlegung die Vernünftigkeit der Handlung bestimmen. Das heißt, die Kriterien, die über die Vernünftigkeit einer Überlegung entscheiden, müssten zugleich über die Vernünftigkeit einer Handlung entscheiden. Tatsächlich aber tun sie das nicht – denn durch diese Kriterien einer Überlegung in diesem »gewöhnlichen« Sinn, über den Anscombe sich lustig macht, ist allein bestimmt, zu welchen Urteilen man auf der Grundlage anderer Urteile kommen sollte, was also als wahr anzuerkennen man sich verpflichtet hat, wenn man anderes als wahr anerkennt. Nirgendwo wird durch sie festgehalten, dass man bei ganz bestimmten Wahrheiten, die man anerkennt, nun auch körperliche Handlungen zu folgen haben. Man möchte das sagen, weil dies doch *aus diesem bestimmten Inhalt* zu folgen scheint. Aber das hat nichts mit den Regeln des richtigen Überlegens oder Schließens zu tun – was hier passiert, ist das Wechseln des Registers bei der Rede von Richtigkeit. Oder, auf andere Weise verdeutlicht: Nach den Regeln der vernünftigen theoretischen Überlegung hat derjenige, den wir vielleicht willensschwach und in diesem Sinne unvernünftig nennen wollen, der *korrekt* darüber nachdenkt, was er tun sollte und es dann aber doch nicht tut, alles richtig gemacht, denn die Regeln der vernünftigen Überlegung bestimmen ja allein, wann etwas ein korrektes *Denken* ist. Das heißt, wenn die Vernünftigkeit der theoretischen Überlegung die *einzig*e Bestimmung von Vernünftigkeit wäre, über die wir verfügen, könnten wir diesen Willensschwachen schlichtweg nicht unvernünftig nennen. Willensschwäche (als provisorischer Name für ein Phänomen) hätte nichts mit Vernunft zu tun. Das aber heißt eigentlich nichts anderes, als dass es für die Vernünftigkeit einer Handlung *egal* wäre, ob sie stattfindet wie gefordert oder nicht – und das heißt, für unsere Vernünftigkeit im Praktischen wäre es egal, wie unsere Praxis, also unser Handeln, aussieht; und das ist absurd. Eine praktische Überlegung, soll sie das leisten, wozu sie eingeführt wurde – die Vernünftigkeit unseres absichtlichen Handelns erläutern –, kann also nicht als bloße theoretische Überlegung über Praktisches verstanden werden.²⁶

Damit ist nun der Gedanke, der hinter Anscombes Witz steht, eingefangen: Überlegungen über Praktisches sind eben keine praktischen Überlegungen, keine praktischen Vernunftausübungen – sie können nicht unser Handeln leiten, insofern sie unserem Handeln äußerlich sind. Eine echte praktische Überlegung, die als solche den vernünftigen Charakter einer Handlung bestimmt, müsste dagegen die körperliche Handlung umfassen: Sie müsste in analoger Weise zu einer körperlichen Handlung führen, wie eine theoretische

26 | Diese zugegebenermaßen etwas knapp gehaltenen Ausführungen sind eine Zusammenfassung von Kapitel 3 meines Buchs *Handeln*, Münster 2013.

Überlegung zu einem Urteil führt. Oder, in klassischem Vokabular: Ein praktischer Schluss muss *die Handlung selbst* als Konklusion haben.²⁷

Nun ist es alles andere als klar und entschieden, wie eine solche genuin praktische Überlegung auszusehen hat. Anscombe selbst, die hier nur Aristoteles auszulegen vorgibt, gibt lediglich Beispiele und Andeutungen. Für unsere Zwecke, die wir ja die Rolle des Guten als Formbestimmung des Beabsichtigens grundsätzlich skizzieren wollen, reicht es aber zunächst, Folgendes festzustellen: Wenn eine praktische Überlegung durch den Begriff des Guten bestimmt wird, dann nicht dadurch, dass sie das Gute zum Inhalt hat, sondern so, dass diejenigen Inhalte, die Ausgangspunkt einer praktischen Überlegung sind, insofern als gut aufgefasst werden, als sie eben Ausgangspunkt unserer praktischen Überlegung sind. Oder nochmal anders, nämlich im Sinne unserer Ausgangsüberlegungen gewendet: Etwas in einem praktischen Sinne als gut zu begreifen, *heißt*, dass es Ausgangspunkt oder Prämisse einer praktischen Überlegung ist, dass es das ist, was erstrebt wird – ganz so, wie dass etwas ›theoretisch‹ als wahr akzeptiert wird, eben heißt, dass es das ist, was wir in einem Urteil akzeptieren und insofern zum Beispiel zum Ausgangspunkt einer theoretischen Überlegung nehmen können.²⁸ Als gut akzeptieren, so vage diese Idee für diese Zwecke bleiben muss, ist Formbestimmung dessen, was es bedeutet, durch Überlegung von Zielen zu Handlungen zu kommen. So treffen sich unsere Überlegungen zu Frege und die Pointe von Anscombes Witz.

5. Diese Überlegungen zum Charakter der praktischen Überlegung und damit der Rolle des Begriffs des Guten für die Erläuterung des Handelns werfen nun ein interessantes Licht auf das *Verhältnis* von theoretischer und praktischer Vernunftausübung (das heißt in unserem Sinne: der Sphäre der Logik und der Sphäre der Ethik):

Das *Erste*, was man festhalten muss, ist, dass beide Sphären nicht identisch sind. Weder wird in beiden die Vernunft so ausgeübt, dass in einem identischen Sinn über das Wahre und das Gute nachgedacht wird. Der Witz unserer Überlegungen zu Frege war, dass im Denken in einem grundsätzlichen

27 | Diese Auffassung wird häufig Aristoteles selbst zugeschrieben. Dies geschieht meist auf der Grundlage von Ausführungen in seiner Schrift »Über die Bewegung der Tiere«.

28 | Wenn ich urteile: »Die Wand ist gelb«, dann erkenne ich diesen Gedanken damit als wahr an (ohne dass ich urteilen muss: »Es ist wahr, dass die Wand gelb ist«) – wenn ich mir zum Ziel setze, die Wand gelb zu streichen (und mir die entsprechenden Mittel zurechtlege *und ergreife*), dann erkenne ich damit an, dass es gut wäre, wenn diese Wand gelb wäre (ohne dass das Gute herzustellen der *eigentliche Zweck* meines Handelns wäre).

Sinn überhaupt nicht über das Wahre nachgedacht wird, sondern schlicht über Sachverhalte, die, insofern über sie nachgedacht wird, als wahr hingestellt werden, und der Witz unserer Überlegungen zu Anscombe war, dass wir in den vernünftigen Überlegungen, die unser Handeln anleiten, nicht schlichtweg über das Gute im Sinne eines Inhalts nachdenken, sondern darüber, wie etwas erreicht werden kann, das insofern als gut angenommen wird. Letzteres zeigt *zweitens*, dass praktisches Denken nicht einfach ein Sonderfall des theoretischen Denkens ist. Ethik (in unserem Sinn) ist also nicht auf Logik reduzierbar. *Drittens* erscheint es zumindest nicht sehr naheliegend, dass andersherum das theoretische Denken auf die praktische Vernunftausübung reduziert werden kann. Dazu müsste man ausführlich argumentieren, was hier nicht geschehen ist, aber es ist zumindest nicht naheliegend zu glauben, dass die Art und Weise, wie wir im Denken etwas als wahr akzeptieren, nur eine spezielle Variante dessen ist, dass wir in unserem Handeln bewusst auf ein Ziel gerichtet sind, das wir als erstrebenswert betrachten.²⁹ Die Sache ist allerdings kompliziert: Theoretische Überlegungen haben durchaus ihren Platz in unserem Handeln. Wir überlegen zum Beispiel theoretisch, wenn wir (um einen klaren Fall zu wählen) eine Rechnung anstellen, deren Ergebnis wir wissen müssen, um ein Haus bauen zu können. Das Rechnen ist in diesem Sinne Teil des Hausbauens (nicht weniger als das Beschaffen des Baumaterials). Aber *wie* wir die Rechnung vollziehen müssen, was wir aus was ableiten können, das wird uns nicht durch die teleologische Form einer praktischen Überlegung vorgegeben. Wir können z.B. sagen: Wenn wir diese theoretische Überlegung, die wir gerade ausüben (z.B. eine Berechnung), zu Ende bringen wollen (was wir wollen, um dieses und jenes Ziel zu erreichen), dann müssen wir folgende Schritte unternehmen und jene Konklusion akzeptieren. Wenn wir diese Beschreibung geben, haben wir die theoretische Überlegung als Teil einer Handlung durch die Logik einer praktischen Überlegung beschrieben. Aber dass wir gerade *diese* Konklusion akzeptieren müssen und dass dies nicht zu tun uns nicht offen steht, wenn wir entsprechende Prämissen akzeptiert haben, das folgt weder daraus, dass diese praktische Perspektive auf die theoretische Überlegung eingenommen werden kann, noch leitet es sich aus dieser Perspektive ab.³⁰

Wir können also sagen, dass Denken und Handeln (und in der Folge Logik und Ethik) zwei formal verschiedene, nicht aufeinander reduzierbare Ausübungsweisen der menschlichen Vernunft sind, deren Eigenart man jeweils

29 | Das heißt nicht, dass man im Umfeld pragmatistischer Theorien eine solche Reduktion nicht für erstrebenswert halten könnte.

30 | Oder in anderen Worten: Der praktische Syllogismus kann nicht den theoretischen Syllogismus ersetzen – selbst wenn man dieselbe Überlegung einmal durch einen theoretischen und einmal durch einen praktischen Syllogismus beschreiben kann.

durch den Verweis auf ein eigenständiges normatives Vokabular (das Wahre und das Gute) erläutern kann und die eigene Formcharakteristika wie z.B. Schlussregeln (wenn es denn solche im Praktischen gibt) enthalten. Wollte man zu einem etwas anderen Vokabular greifen, als wir das bislang getan haben, könnte man *in diesem Sinne* auch sagen, dass Denken und Handeln einander gegenüber *autonom* sind. Doch zugleich haben wir gerade schon bei der Feststellung des dritten Punktes (Nichtreduzierbarkeit des Denkens aufs Handeln) bemerkt, dass man die Verschiedenheit von Denken und Handeln auch nicht überzeichnen sollte. So haben wir schon gesehen, dass nichts uns daran hindert, ein Tun, das wir als eine theoretische Überlegung auffassen können, zugleich als Handlung oder Teil einer Handlung und damit als praktische Vernunftausübung zu beschreiben. Rechnen ist ein Beispiel, Deduzieren, wer der Mörder war, ein anderes – aber tatsächlich gibt es guten Grund anzunehmen, dass *jede* beliebige theoretische Überlegung einen Platz in unserer Lebensführung hat und in diesem Sinne als Handlung und auf ein Gut gerichtet betrachtet werden kann (und sei es nur das des Zeitvertreibs). Man kann sich schwer vorstellen, wie wir als körperliche, endliche Wesen etwas Vernünftiges tun können, das aus dem Gewebe unserer absichtlichen Handlungen gänzlich herausfällt. Wie stark man aber diesen Punkt philosophisch auch machen will, wir können als *vierte* Einsicht in das Verhältnis von Denken und Handeln festhalten, dass man das theoretische Handeln *auch als Handeln* auffassen kann – aber *wenn* man das tut, dann betrachtet man dieses Tun *formal anders*, als wenn man es *als (theoretisches) Denken* betrachten würde. Man betrachtet die Aktivität dann, wie jedes Handeln, als eine, die darauf ausgerichtet ist, ein Gut zu erreichen. Insofern die Aktivität ein Denken ist, ist das zu erreichende Gut im ersten Schritt, etwas Bestimmtes zu wissen (das man dann in weiteren Schritten für etwas Weiteres gebrauchen kann). Und das heißt natürlich wiederum, die Wahrheit über etwas herauszufinden. Aber die Wahrheit über etwas Bestimmtes herauszufinden, ist in diesem Fall nicht die formale Charakterisierung der Aktivität (dann würden wir sie *als Denken* betrachten), sondern die inhaltliche Bestimmung von einer Handlungsweise unter vielen, der Handlungsweise nämlich, die man theoretische Überlegung nennt. Oder wiederum anders gesagt: Wenn man Denken als Handeln begreift, wird seine formale Charakterisierung als Denken inhaltliche Charakterisierung einer bestimmten Handlung: Das Wahre kann *ein Gut unter anderen* sein. Ein Denken als ein Handeln zu betrachten, geht notwendig mit einem Gestaltwechsel (oder eben: Formwandel) des Betrachteten einher.

Dieser letzte Punkt lässt sich *fünftens* allerdings genauso gut auch umkehren. Denn während wir oben mit Anscombe zwar argumentiert haben, dass ein Nachdenken über Praktisches nicht schon eine praktische Überlegung sein kann, die uns in unserem Handeln anleitet und es dadurch zu einem vernünftigen macht, so bedeutet das doch nicht, dass ein solches theoretisches Nach-

denken über Praktisches nicht möglich ist. Natürlich ist es das! Es ist eben nur nicht handlungsleitend. Oder in Anlehnung an die Formulierung von vorhin: Das Gute kann Gegenstand des Denkens sein, es kann *eine Wahrheit unter anderen* sein, die festzustellen man im Denken bemüht ist. Wiederum gibt es gute Gründe anzunehmen, dass man praktisches Handeln gar nicht ohne diese Möglichkeit verstehen könnte: Oben haben wir die Idee einer absichtlichen Handlung so eingeführt, dass man etwas zu ihrer Rechtfertigung, etwas, das für sie spricht, anführen können muss. Rechtfertigen ist nicht handeln, es fällt in den Bereich der theoretischen Vernunft.

Zusammengenommen können wir nach diesen fünf Punkten also sagen: Denken und Handeln sind nicht aufeinander reduzierbar, aber sie sind auch nicht unabhängig voneinander, was sich darin zeigt, dass sie einander wechselseitig Form und Inhalt sein können oder wahrscheinlich sogar sein können müssen.

6. Damit nun haben wir endlich alles an der Hand, was wir brauchen, um zum ästhetischen Handeln³¹ zu kommen. Was also kann es heißen, dass der Bereich des Ästhetischen geradeso durch das Schöne seine Ausrichtung erfährt, wie der der Logik durch das Wahre und der der Ethik durch das Gute? Die Länge der Ausführungen zuvor macht es nun möglich, eher knapp vorzugehen. Zunächst muss man sich zwei Einwänden zuwenden, mit denen man sehr schnell konfrontiert ist, wenn man die Kunst (oder den Bereich des Ästhetischen im Allgemeinen) durch den Begriff des Schönen zu erfassen sucht. Deren erster sagt, dass eine solche Idee hoffnungslos veraltet ist: Früher vielleicht war einmal das Schöne der Leitgedanke der Kunst (aber sind nicht schon die antiken Tragödien schrecklich?), heute aber kann man sich kaum Fernerliegendes vorstellen. Design und Kitsch streben vielleicht noch nach dem Schönen, sicherlich aber nicht die aktuelle Kunst! Bloß schön zu sein ist heutzutage eher eine ästhetische Verdammnis als eine Wertschätzung, geschweige denn eine Wesensbeschreibung. Der zweite Einwand ist etwas expliziter philosophisch – aber unter Philosophen wiederum nicht weniger verbreitet und mit

31 | Wenn im Folgenden von ›ästhetischen Handlungen‹ gesprochen wird, so soll das zunächst so verschiedene Dinge meinen wie das Aufführen eines Musikstück, das Malen eines Bildes, das Vollziehen einer Performance oder das Mitwirken an einem Happening – d.h. Handlungen, die eine ästhetisch relevante Beschreibung erfahren können (was nicht weniger vage ist als die gerade gegebene unvollständige Liste). Dass diese Fälle sehr unterschiedlich sind und dass diese Verschiedenheit keineswegs irrelevant ist, wird im Folgenden noch (wenn auch nur anrisshaft) reflektiert. Für einige beispielhafte Analysen von künstlerischen Handlungen in diesem Sinn vgl. insbesondere die ersten drei Aufsätze in: Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea v. Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.

dem ersten verwandt. Nach diesem zweiten Einwand ist die Idee einer einheitlichen Charakterisierung der Kunst generell verfehlt und wird dem tatsächlichen Vokabular, der tatsächlichen Reichhaltigkeit unserer ästhetischen Wertschätzung nicht gerecht. Es mag Kunst geben, die schön ist (wenn auch nicht mehr so sehr viel), aber sie ist auch anregend, verstörend, verunsichernd, wahrnehmungstransformierend und vieles mehr.³² Die Idee, dies alles unter dem Deckmantel des Schönen zu fassen, kann höchstens ein philosophischer Trick sein, schlimmstenfalls aber ist sie ästhetisch repressiv.

Beide Einwände haben selbstverständlich als Zustandsbeschreibungen der zeitgenössischen ästhetischen Praktiken recht (auf den zweiten Einwand müssen wir in einer abgewandelten Form allerdings ganz am Ende des Textes noch einmal zurückkommen). Als philosophische Einwände gegen die hier vorgebrachte Idee können wir ihnen mit mehr Skepsis begegnen (und zwar unabhängig davon, ob wir diese Idee am Ende schlucken wollen oder nicht), denn sie erinnern stark an die analogen Einwände, die gegen das Gute als Erläuterung des absichtlichen Handelns erhoben werden. Im Fall des Guten haben wir auf die Unterscheidung einer inhaltlichen Interpretation des Auf-Gute-gerichtet-Seins (wir wollen immer etwas erreichen, wovon wir glauben, dass es eine ganz bestimmte allgemeine Eigenschaft hat) und einer formalen Interpretation unterschieden (wenn wir auf etwas im Handeln gerichtet sind, dann auf eine selbstbewusste Weise).

Eine ähnliche Unterscheidung kann man nun auch für den Bereich des ›Schönen‹ treffen. In Bezug auf ästhetische Handlungen etwa kann man die folgende inhaltliche Deutung des Schönseins geben: Eine ästhetische Handlung muss charakteristischerweise eine ganz bestimmte *Eigenschaft* aufweisen (z.B. als schöne Bewegung) oder auf das Erschaffen einer ganz bestimmten Eigenschaft aus sein (z.B. als künstlerischer Schaffensakt); nämlich Schönheit. Diese Eigenschaft müsste (interessanterweise) allen künstlerischen Handlungen als Eigenschaft oder Ziel zukommen, sie wäre sozusagen die oberste Sortierschublade, in die sich Kunst einordnen lässt, dasjenige, was,

32 | Der Verweis auf die Vielfalt der Kunst ist Teil der Gründungsbewegung der analytischen Ästhetik in den 50er Jahren. Vgl. hier z.B. Paul Ziff: »The Task of Defining a Work of Art«, in: *The Philosophical Review* 62/1 (1953); Weitz, Morris: »The Role of Theory in Aesthetics«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/1 (1956); Kennick, William E.: »Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?«, in: *Mind* 67 (1958). Diese Bewegung hat sich zum Teil durch dieselben Überlegungen Wittgensteins beeinflussen lassen, auf die im Folgenden Bezug genommen wird. Schon daran sieht man, dass alles von einem richtigen Verständnis des Einwandes abhängt. In der deutschen Diskussion wird eine Abkehr vom Begriff des Schönen häufig mit Adorno in Verbindung gebracht. Adornos Einwand scheint mir aber noch in eine andere Richtung zu gehen. Dazu mehr am Ende des Textes.

bei aller Diversität der Kunstgattungen (oder gar: von ästhetischen Phänomenen), jedem künstlerischen Gegenstand, jedem künstlerischen Ereignis, jeder künstlerischen Handlung zuzuschreiben ist, was sie alle *gemeinsam* haben. Es ist verständlich, dass diese Suche nach einer Eigenschaft, die alle Kunst eint, wenig vielversprechend erscheint, und es scheint mir genau eine Idee wie diese zu sein, gegen die sich unter anderen Ludwig Wittgenstein in seinen Cambridge Vorlesungen gewandt hat, wenn er sich laut Moore gegen ein bestimmtes vereinheitlichendes Verständnis des Wortes ›schön‹ ausgesprochen hat.³³

Wittgensteins Überlegungen können uns zugleich auch erste Anregungen dafür geben, wie man dagegen ein formales Verständnis des Wortes ›schön‹ (das natürlich in der Fluchtlinie unserer Überlegungen liegt) ins Auge fassen kann: Er merkt an, dass wir das Wort ›schön‹ für die Charakterisierung und Erläuterung von Kunstwerken oder künstlerischen Aufführungen nur sehr selten gebrauchen.³⁴ Stattdessen werden wir, wenn wir uns mit dem ästhetischen Charakter von etwas auseinandersetzen, eher sagen, dass etwas richtig (›right‹) oder nicht richtig ist – oder wir können auch sagen, dass etwas ›stimmig‹ oder ›unstimmig‹ ist. Diese Bemerkungen werden wir unterstreichen, meint Wittgenstein, indem wir verdeutlichen, wie zum Beispiel ein Gegenstand oder eine Aufführung weniger richtig (oder stimmig oder treffend) oder richtiger wäre. Das wiederum werden wir tun, indem wir zum Beispiel eine Musikpassage (Wittgenstein scheint in seinen Beispielen zumeist an Musik und Musikinterpretationen zu denken) in anderer Betonung spielen oder eine andere Passage zum Vergleich heranziehen oder sie mit einem anderen Werk, einer anderen Aufführung kontrastieren. Kurz: Die Bedeutung von ›richtig‹ oder ›stimmig‹ wird nicht durch das Aufzählen bestimmter Eigenschaften

33 | Vgl. George Edward Moore: »Wittgenstein's Lectures in 1930-33 III«, in: *Mind* 64/252 (1955), S. 1-27. Laut Moore hat sich Wittgenstein insbesondere dagegen verwahrt, dass z.B. ein bestimmtes Farbarangement *Symptom* für eine dahinterstehende allgemeine Eigenschaft der Schönheit sei. Aber der Punkt ist sicherlich allgemein gemeint: Die Idee, dass ästhetische Gegenstände neben ihren Eigenschaften auch noch die darüber hinausgehende Idee der Schönheit aufweisen, um ästhetische Gegenstände zu sein, ist das, was Wittgenstein zurückweist. Dies ist die Idee einer inhaltlichen Auslegung der Schönheit. (Eine weitere Überlieferung derselben Vorlesung findet sich in: Alice Ambrose (Hg.), *Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1935*, Oxford 1979, Part I.)

34 | Ein entsprechender Einwand wird auch (unter anderem in der Tradition Wittgensteins) gegen die Bedeutung des Wortes ›gut‹ für ethische Überlegungen erhoben. So zum Beispiel derzeit (unter Rückgriff auf Stanley Cavell, J. L. Austin und Iris Murdoch) von Sandra Laugier; vgl. dies.: »Importance of Importance«, in: Kathrin Thiele/Katrin Trüstedt (Hg.), *Happy Days*, München 2010). Was wir im Folgenden zur Differenzierung der Verwendung von ›schön‹ sagen, gilt in ähnlicher Weise für diese Diskussion.

erläutert, sondern dadurch, dass bestimmte Eigenschaften in ein Verhältnis zu anderen Eigenschaften oder Eigenschaften anderer Dinge gestellt werden. In diesem Verhältnis erst zeigt sich die Stimmigkeit oder Unstimmigkeit, an welcher sich ästhetische Charakteristika festmachen lassen sollen. Ästhetische Charakterisierungen lassen sich also dadurch geben und erläutern, dass man die ästhetischen Gegenstände in eine Art übersichtliche Darstellung mit anderen Gegenständen oder anderen Teilen ihrer selbst oder anderen Interpretationen etc. bringt.³⁵ Aus dieser übersichtlichen Darstellung oder Gegenüberstellung selbst muss der ästhetische Charakter, auf den es in der Darstellung ankommt, hervorgehen, ähnlich, so meint Wittgenstein, wie man einen mathematischen Beweis durch eine übersichtliche Darstellung eines mathematischen Zusammenhangs zum Beispiel in einem Diagramm oder einer Tabelle geben kann. Den Einzelelementen dieser Darstellung sieht man die ästhetische Charakteristik nicht direkt an, sie springt einem durch entsprechende Zusammenhänge ins Auge. Tut sie es nicht, kann man nicht durch das Aufzählen einzelner Eigenschaften (oder deren Summe) dafür sorgen, dass sie es tut (hier sieht Wittgenstein das Ende eines ästhetischen Streits gegeben). Keine Summe von Einzeleigenschaften ist identisch mit einer ästhetischen Charakterisierung.

Wenn Wittgenstein also zurückweist, dass man den ästhetischen Charakter von etwas dadurch bestimmen kann, dass man ihm die Eigenschaft der Schönheit zuweist, dann bestreitet er eigentlich, dass der ästhetische Charakter überhaupt auf der Ebene des Zuschreibens von Eigenschaften, sei es nun eine ›allgemeine‹ oder ›abstrakte‹ Eigenschaft wie die Schönheit oder eine beliebige Menge konkreterer Eigenschaften (man kann hier vielleicht an die Elemente einer Regelästhetik denken), eingefangen werden kann. Der Verweis auf die ›Richtigkeit‹ oder ›Stimmigkeit‹ in einer übersichtlichen Darstellung ist nicht der Verweis auf eine Eigenschaft dieser Art, und in diesem Sinne ist die Stimmigkeit, von der hier gesprochen wird, keine weitere Eigenschaft, sondern eine Charakterisierung von Eigenschaften in ihrem Zusammenhang. Entsprechend ist durch die Charakterisierung als ›richtig‹ oder ›stimmig‹ nichts Konkretes und auch nichts Abstraktes über ein Kunstwerk, eine Aufführung etc. gesagt. Etwas Konkretes oder Abstraktes sagt man, indem man tatsächliche Eigenschaften heranzieht und beschreibt und in eine übersichtliche Darstellung bringt. Die Charakterisierung als ›richtig‹ etc. (welche Vokabel man auch immer hier heranziehen will) zeigt nur, dass diese Eigenschaften in ihrem Zusammenhang als *in einer bestimmten Hinsicht* gelungen oder nicht gelungen angesehen werden können. Und auch damit ist noch nichts Weitergehendes

35 | Zum Begriff der ›übersichtlichen Darstellung‹ und ihrer Rolle auch für Wittgensteins philosophisches Vorgehen vgl. in den *Philosophischen Untersuchungen* § 122 und die umliegenden Paragraphen.

gesagt, denn man kann sofort zurückfragen: »In welcher Hinsicht gelungen, inwiefern stimmig?« – denn Eigenschaften können ja in sehr verschiedener Hinsicht passend, stimmig oder richtig sein (logisch widerspruchsfrei ist eine andere Art von Stimmigkeit, die hier nicht gemeint ist). Die Antwort kann hier nur sein: die Art von Stimmigkeit, die man durch diese bestimmte Art der Gegenüberstellung erkennen kann (wenn vielleicht auch nicht muss). Oder eben, um ein Wort zu haben, das aber nichts weiter erklärt: ästhetische Stimmigkeit. Was ästhetische Stimmigkeit ist, dazu gibt es nichts Allgemeines zu sagen (wenn man wahrscheinlich auch sehr viel Konkretes zu verschiedenen Bereichen dessen, was wir derzeit Kunst nennen, sagen kann und noch mehr und noch Bestimmteres zu einzelnen Werken), aber man kann ein Wort verwenden, um den Bereich dessen, in dem wir von dieser Art von Stimmigkeit zu sprechen gewillt sind, in seiner Einheit zu benennen – und das ist, traditionell, ›Schönheit‹.³⁶

7. Mit diesem sehr vorläufigen Verständnis von ›Schönheit‹ als Formcharakteristik eines Bereichs von Stimmigkeit haben die beiden Einwände, die wir oben gegen Freges Gedanken erhoben haben, nämlich, dass die Charakterisierung der Ästhetik durch das Schöne zu einheitlich und zu eng gefasst ist, zumindest auf den ersten Blick an Dringlichkeit verloren. Denn weder legt man sich dadurch darauf fest, dass es eine Eigenschaft gibt, die alle ästhetischen Phänomene zu fassen vermag, noch muss der Bereich der ›Schönheit‹ notwendig harmonistisch oder sonstwie harmlos altbacken verstanden werden. Schönheit in diesem Sinne soll zunächst alle Phänomene ästhetischer ›Richtigkeit‹ fassen, und das kann, je nach dem Stand unserer ästhetischen Lebensform, allerlei Reibungen, Schockmomente, Verstörendes, im alltäglichen Sinn Hässliches und so weiter enthalten (allerdings mag es hier eine Grenze geben – darauf kommen wir ganz am Ende des Textes zurück).

Gehen wir also weiter und fragen wir uns, was eine solche formale Charakterisierung, wenn sie denn gegeben werden kann, für das Verständnis ästhetischen *Handelns* bedeuten würde. Bislang haben wir von der Schönheit als der Einheit ästhetischer Charakterisierungen gesprochen – und das, vage wie diese Redeweise ist, scheint zunächst einmal die Frage zu betreffen, wie man Kunst oder allgemeiner ästhetische Phänomene *erkennen* oder *beschreiben* kann, und zwar unabhängig davon, um was für ästhetische Gegenstände es

36 | Wenn Adorno in der *Ästhetischen Theorie* (vgl. S. 85) sinngemäß schreibt, das Schöne müsse aus der Kunst um des Schönen willen ausgeschlossen werden, da das Schöne heutzutage nicht mehr schön sei, so könnte man diesen Gedanken in unserem Sinn also seiner eigentlichen dialektischen Intention entwinden, indem man sagt, dass das in einem formalen Sinn Schöne in der Kunst einem gewissen inhaltlichen Verständnis von Schönheit nicht mehr entspricht.

sich handelt. Vom Handeln war also bislang noch gar nicht die Rede, aber man kann in diesem Sinne schnell erklären, dass also künstlerische Handlungen, wenn es denn solche gibt, solche sind, die ebenfalls in den Bereich der ›Schönheit‹ fallen. Allein, mit dieser Charakterisierung ist sehr wenig gesagt, denn natürlich kann man sich sehr viele sehr verschiedene Weisen denken, in denen Handlungen in den Bereich des Ästhetischen fallen: das Schaffen einer Skulptur, das Aufführen eines Theaterstücks oder eines Musikstückes, das Durchführen einer Performance oder das Durchschreiten einer Installation sind nur vier Elemente auf einer nicht absehbar langen Liste. Nichts kann einem daran liegen, sie alle auf die gleiche Weise zu beschreiben. Aber unter Voraussetzung unseres bisherigen Argumentationsgangs kann man zumindest eine allgemeine *Frage* wie diese stellen: Wie kann man ästhetische Handlungen so beschreiben, dass sie sowohl der Charakterisierung absichtlichen Handelns, die wir hier gegeben haben, genügen wie auch der Charakterisierung ästhetischer Phänomene? Wie kann eine Handlung zugleich absichtliche Handlung und also auf ein Gut gerichtet und ästhetisch sein?

Eine einfache Antwort auf diese Frage wäre: Künstlerische Handlungen sind solche, die es beabsichtigen, die entsprechenden ästhetischen Charakteristika aufzuweisen, die also ihren ästhetischen Charakter zum Ziel haben. Man handelt so-und-so, *um* auf eine je konkrete Weise ästhetisch interessant, spannend usw. zu sein (man spielt zum Beispiel ein Musikstück so, dass man seinen Charakter auf eine bestimmte Weise zum Ausdruck bringt). Oder auch: Das Schöne (in diesem Sinne) *ist das Gut der jeweiligen Handlung!* Gegen eine solche einfache Antwort scheint allerdings zugleich sehr viel zu sprechen: Der allgemeinste Einwand ist, dass ›Schönheit‹, wenn überhaupt, Vollzugscharakter einer Handlung ist und nicht deren Ergebnis. Man macht etwas *auf eine schöne (interessante, verstörende etc.) Weise*, und nicht etwas, um Schönheit herzustellen. Andersherum kann man argumentieren, dass es für viele Kunst, wenn es um die konkreten Güter geht, die mit ihr erreicht werden sollen, genauso richtig oder vielleicht sogar treffender ist, zu sagen, dass sie dem Künstler Anerkennung, Ruhm und Auskommen verschaffen soll und dass vielleicht die Schönheit der Handlung in diesem Sinne nur Mittel zum Zweck ist. Schönheit als Ziel einer Handlung kann einem naiv erscheinen. Drittens und wiederum aus einer anderen Richtung kann man einwenden, dass eine ästhetisch wirklich wertvolle Handlung gerade eine solche ist, in der *gar kein* besonderer Zweck erfüllt werden soll, sondern die aus dem alltäglichen Verfolgen von Interessen irgendwie herausfällt, keinem speziellen Interesse dient. Diesen letzten Punkt *kann* man in einer bestimmten Deutung vielleicht auch so wenden, dass ästhetische Handlungen gar nicht die Form der Zweckmäßigkeit aufweisen, gar nicht teleologisch verfasst sind, sondern vielleicht eine ganz andere Struktur aufweisen, z.B. vielleicht rein expressiv sind, wie man es vielleicht auch von ekstatischen Ritualen sagen kann oder von so seltsamen

wie vertrauten Wuthandlungen wie dem Zerkratzen des Fotos einer verhassten Person.³⁷

Einige oder sogar alle dieser Einwände (und einige mehr) werden gelegentlich unter dem Stichwort der ästhetischen Differenz diskutiert, das heißt als Beleg für die These, dass sich ästhetisches Tun nicht nach denselben Kriterien bemessen lässt wie nicht-ästhetisches, sondern in einer wesentlichen Hinsicht anders ist. Das sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um sehr verschiedene Einwände handelt, die keineswegs eine einheitliche Behandlung verlangen. Der Punkt zum Beispiel, dass das Schöne Art und Weise und nicht Ziel des Handelns ist, scheint sich zwar mit dem letzten Punkt, dass künstlerische Handlungen vielleicht gar nicht zielgerichtet sind, zu vertragen, fordert diesen aber nicht ein, denn natürlich könnten schöne Handlungen immer noch andere Ziele haben als das Schöne. Sie könnten zum Beispiel die Arten von Zielen haben, die im zweiten (schönheitsskeptischen) Punkt thematisiert sind (Ruhm, Ehre, Reichtum), so dass diese beiden Punkte ebenfalls verträglich sind, während der zweite und dritte Punkt untereinander unverträglich wären. Kurz: Es gäbe hier ein breites Feld von philosophischen Untersuchungen, das noch breiter wird, wenn man zulässt, wie man sollte, dass ästhetische Handlungen ganz vielfältiger Natur sein können und sich daher in Bezug auf die erhobenen Einwände ganz unterschiedlich verhalten können (manche ästhetischen Handlungen sind vielleicht tatsächlich nicht mit der Idee der Zielgerichtetheit zu fassen, andere dagegen vielleicht schon). Unsere Überlegungen zum formalen Charakter des Schönen lassen aber doch folgende prinzipielle Überlegung zu: Wenn es stimmt, dass Schönheit keine konkrete Eigenschaft benennt, sondern eine bestimmte Art und Weise, Eigenschaften in ihrem Zusammenhang zu erfassen, dann kann »Schönheit« auch nicht die Rolle eines konkreten Handlungsziels spielen. Was in einer Handlung angestrebt werden kann, sind aber sicherlich so spezielle Dinge wie eine Bewegung der und der Art in diesem und jenem Kontext durchzuführen: Eine Farbe *dieses* Farbtons in *dieser* bestimmten Technik auf die Leinwand bringen, einen Satz mit *dieser* Betonung und Rhythmik sprechen, einen Raum auf *diese und jene* Weise durchschreiten usw. Zumindest für die meisten Fälle ästhetischen Handelns scheint es einleuchtend, dass wir es unter einer Beschreibung dieser Art mit absichtlichen Handlungen zu tun haben und mindestens in einer Vielzahl

37 | Das Beispiel von rituellen Handlungen bringt Hans Joas mit Verweis auf Durkheim in seiner Attacke auf eine rein teleologische Auffassung des Handelns in *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1996, S. 192-194). Die expressive Wuthandlung dient Rosalind Hursthouse als Beispiel für das Phänomen, das sie »arationalen Handlungen« nennt (»Arational Actions«, in: *The Journal of Philosophy* 88/2 [1991]).

von Fällen³⁸ scheint es weiterhin unproblematisch zu sein, diese Handlungen wiederum als Teilhandlungen von größeren Handlungen zu verstehen, denen man Beschreibungen geben kann wie ›ein Bild malen‹, ›ein Theaterstück auf-führen‹, ›eine Performance durchführen‹. In diesem Sinne kann man also ästhetische Handlungen problemlos als absichtliche Handlungen beschreiben, und insofern dieses bestimmte Handlungsziel jeweils ästhetisch gefordert ist, kann man auch sagen, dass das Gut meiner Handlung, das, was ich in meiner Handlung erreichen will, etwas mit ästhetischem Wert, etwas Ästhetisches, Schönes ist. Aber: Ähnlich wie wir oben gesagt haben, dass man zwar auch das schlussfolgernde Denken als Handeln beschreiben kann, ohne dass aus Überlegungen der Zweckmäßigkeit ableitbar wäre, *was* man zu denken hat (das ergibt sich vielmehr aus den Regeln des Schlussfolgerns), so können wir auch hier das ästhetische Handeln als zweckmäßiges Handeln beschreiben, ohne dass aus den Regeln der Zweckmäßigkeit schon folgen würde, wie eine Handlung beschaffen sein muss, um als ästhetische zu gelten. Man kann vielmehr eine Handlung und ihre Teilhandlungen gänzlich als teleologisch vernünftig beschreiben (etwa das Durchlaufen einer Performance), ohne dass dabei ästhetische Bewertungsmaßstäbe ins Spiel kommen, also ohne dass der ästhetische Charakter der Handlung berührt oder gar verstanden wird. Insofern dies eine Charakteristik des Formunterschieds von ethischer und praktischer Betrachtungsweise einer Handlung ist, ist die Idee eines solchen Formunterschieds eine Variante, den Gedanken der ästhetischen Differenz zu fassen.

Wie wir gesehen haben, schließt diese Variante der ästhetischen Differenz nicht aus, dass ästhetische Handlungen zugleich zielgerichtete, praktisch-vernünftige Handlungen sind (wenn es vielleicht auch andere Fälle gibt). Ja nach all dem, was hier gesagt wurde, ist ebenfalls nicht ausgeschlossen, dass solche Handlungen sich wiederum in noch weitere Handlungsbeschreibungen einbinden lassen, die gänzlich von ästhetischen Qualitäten absehen. So kann man problemlos verstehen, wie das Ziehen dieser Linie als Teil der Handlung des Bildmalens zugleich Teil einer Handlung ist, mir das nötige Geld für eine Reise auf die Bahamas zu verdienen. Warum nicht? Kunst-Handeln kann, wie jedes andere Handeln auch, instrumenteller Teil eines gelingenden Lebens sein.³⁹ Der Witz des Fregeschen Gedankens, den wir versucht haben zu skiz-

38 | Das heißt nicht, dass es nicht Handlungen in ästhetischen Kontexten geben kann, die nicht gänzlich unabsichtlich sein können – zum Beispiel Handlungen von ahnungslosen Passanten in einem Happening, die dennoch für den ästhetischen Charakter des Ereignisses wesentlich sind. Aber solche Handlungen sind nicht die einzigen und können auch nicht den grundlegenden Fall ausmachen.

39 | Wichtiger mag einem die umgekehrte Frage sein: Muss Kunsthandeln *instrumenteller* Teil sein, kann es nicht ganz für sich allein stehend ein solcher Teil sein? Oder anders gefragt: Kann es nicht sein, dass mein Fragen: »Warum machst Du das?« mit

zieren, ist nur, dass es *so betrachtet* in seinem ästhetischen Charakter unsichtbar bleibt.

8. Fassen wir zusammen: Wir haben versucht, Freges sich als allgemeine Sichtweise ausgebende Bemerkung, Logik, Ethik und Ästhetik seien in einem bestimmten Sinne analog und durch Wahrheit, das Gute und Schönheit erläuterbar, im Sinne des Fregeschen Logikverständnisses ernst zu nehmen. Im Sinne von Freges Erläuterung des Status der Logik als der Erläuterung dessen, was das Denken als solches ausmacht, und seiner Bestimmung der Wahrheitsbehauptung als Formcharakterisierung des Urteils hat dies bedeutet, Logik, Ethik und dann auch Ästhetik als Erläuterungen dreier formal verschiedener Weisen der Sinnhaftigkeit zu verstehen: der Sinnhaftigkeit des schlussfolgernden Denkens, des absichtlichen Handelns und der ästhetischen Stimmigkeit. Dass es sich jeweils um Formcharakterisierungen handelt, bedeutet, dass ihr Bezug auf Wahrheit, Güte und Schönheit nicht jeweils die Beschäftigung mit einer bestimmten Eigenschaft ihrer Gegenstände ist: Wahrheit ist keine Eigenschaft von Gedanken, die in jedem Urteil ausgesagt würde, Güte ist keine Eigenschaft, die im Denken festgestellt und deswegen im Handeln umgesetzt würde, und Schönheit ist nicht eine Eigenschaft von Gegenständen, die man feststellen müsste, um ein ästhetisches Urteil zu fällen, oder anstreben müsste, um eine ästhetische Handlung auszuüben. Statt dessen fassen diese drei Wörter die Einheit all dessen, worum es in den charakteristischen Tätigkeiten in diesen drei Sinnbereichen geht: was Urteile und Schlüsse sind, was Handlungen als Handlungen ausmacht und was es heißt, etwas ästhetisch aufzufassen. Dass diese drei Bereiche formal verschieden sind, bedeutet auch, dass sie nicht aufeinander reduzierbar sind: Handeln ist nicht das Umsetzen des theoretischen Nachdenkens über Praktisches, Schönheit nicht das, was in einem Urteil über eine bestimmte Eigenschaft festgestellt werden könnte, Denken ist nicht verständlich als eine Sonderform des absichtlichen Handelns, genauso wenig wie z.B. ästhetisches Handeln einfach nur eine Sonderform der praktischen Vernunftausübung wäre. In diesem Sinne gibt es eine ›radikale‹ (nämlich formale) Differenz zwischen diesen drei Bereichen. Wir haben aber auch gesehen, dass dies nicht bedeutet, dass diese Bereiche einander ausschließen würden: Man

der Antwort: »So ist es (ästhetisch) richtig!« oder »Das zu tun ist schön!« *abschließend* beantwortet ist? Die Frage zu beantworten setzt voraus, dass man weiß, was überhaupt eine solche abschließende Antwort sein kann und woran man erkennt, wann man es mit einer solchen zu tun hat (Kandidaten wären: »Ich hatte Hunger!« oder »Er brauchte meine Hilfe!«). An dieser Stelle sei nur auf die Parallelfraße in Bezug auf das urteilende Denken verwiesen: Kann man auf die Frage: »Warum hast Du diese Überlegung durchgeführt?« mit »Um die Wahrheit rauszufinden!« antworten? Es scheint mir nicht offensichtlich zu sein, dass dies in allen Fällen verständlich wäre.

kann über Praktisches und Ästhetisches nachdenken, theoretisches Denken ist ein Teil von Handlungen und ästhetische Handlungen haben ihren Ort in unserem praktischen Leben. Ihr Verständnis geht nur nicht darin auf.

In all diesen Überlegungen sind wir bislang Freges Ausgangsüberlegungen gefolgt, auch wenn das bedeutet hat, weit über ihn hinauszugehen. Insbesondere sollte die gewählte Darstellung uns davor bewahren, Frege allzu schnell und aus den falschen Gründen zurückzuweisen. Das heißt aber nicht, dass man ihn nicht zurückweisen kann, denn wofür wir an dieser Stelle nicht argumentiert haben, ist, *dass* man Freges Gedanken überhaupt folgen muss. Freges Ausgangspunkt ist eine bestimmte Sichtweise des Verhältnisses der drei philosophischen Disziplinen: nämlich dass sie sich tatsächlich mit drei positiven Bereichen von Sinnhaftigkeit beschäftigen. Für diese Auffassung lassen sich aus seiner Philosophie weitreichende Überlegungen gewinnen. Weist man aber diese Auffassung zurück, so wird man ihn in keinem Schritt folgen wollen. Diese Zurückweisung könnte nun wiederum selbst auf ganz verschiedene Weise passieren. Eine Weise wäre es, zu sagen, dass alle drei (oder zwei der drei) Bereiche letztlich doch zusammenfallen. Dagegen hätte Frege etwas zu sagen. Eine andere Weise wäre es aber, zu behaupten, dass nicht alle drei Disziplinen sich mit einem positiven Bereich des Sinns beschäftigen, sondern dass eine Disziplin sich mit etwas beschäftigt (bzw. mehrere Disziplinen sich mit etwas beschäftigen), was nur eine Reflexionsform auf eine der anderen Disziplinen oder beide oder deren Verhältnis darstellt. Diese Sichtweise ist bekanntlich für die Ästhetik prominent vertreten worden (vielleicht schon von Kant, sicher aber von Adorno). Schönheit wäre dann keine positive, wenn auch formale, Charakterisierung, sondern eine Charakterisierung, in der etwas über die Art und Weise, wie wir denken oder handeln, aufgetan wird.⁴⁰

40 | Vgl. hier zum Beispiel Christoph Menkes Verständnis von ästhetischer Kraft, nach dem in ästhetischen Vollzügen dunkle (das heißt nicht im Sinne von dieser oder jener Fähigkeit auf den Begriff zu bringende) Kräfte dergestalt wirken, dass die ästhetischen Vollzüge die vernünftige Fähigkeit, als deren Ausübung sie eigentlich begonnen haben und als deren Ausübung sie eine vernünftige absichtliche Handlung gewesen wären, übersteigen und eventuell transformieren. Nach einer solchen Sichtweise können ästhetische Handlungen keine absichtlichen Handlungen sein. Sie erfahren aber auch durch die Bezeichnung als schön (was natürlich nicht Menkes Redeweise ist, aber wir können probeweise den Begriff so verwenden) keine irgendwie nicht-absichthafte positive Charakterisierung, da ihre Schönheit nicht in einer besonderen (nicht absichtlichen, nicht logisch-schlüssigen) Form der Stimmigkeit besteht, sondern darin, gegen unsere Absicht etwas mit unserer spezifisch-bestimmten Handlungsfähigkeit zu machen, ihre Bestimmtheit aufzulösen. Schönheit nach einem solchen Verständnis wäre eine Bestimmung ästhetischer Freiheit, nicht ästhetischen Sinns. Vgl. Christoph Menke: *Kraft*, Frankfurt a.M. 2008, insbes. Kap. IV.

Wenn man eine solche Sichtweise von Ästhetik einleuchtend findet und mit ihr ein entsprechendes Verständnis, was die ästhetische Differenz ausmache, verbindet, wird man Frege nicht folgen wollen. Es lohnt sich aber in jedem Fall, den Unterschied zwischen diesen beiden Verständnissen von ästhetischer Differenz so klar wie möglich vor Augen zu haben.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.
- Ambrose, Alice (Hg.): *Wittgenstein's Lectures. Cambridge, 1932-1935*, Oxford 1979.
- Anscombe, G. E. M.: *Intention*, Oxford 1957.
- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Philosophische Schriften, Bd. 3, Hamburg 1995.
- Borchers, Fabian: *Handeln*, Münster 2013.
- Conant, James: »The Search for Logically Alien Thought: Descartes, Kant, Frege, and the Tractatus«, in: *Philosophical Topics* 20/1 (1991), S. 115-180.
- Dummett, Michael: *Frege: Philosophy of Language*, Cambridge 1993.
- Frege, Gottlob: »Meine grundlegenden logischen Einsichten«, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Hamburg 1969, S. 271f.
- : »Der Gedanke«, in: ders., *Logische Untersuchungen*, Göttingen 1986.
- : »Die Grundgesetze der Arithmetik«, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe von 1893, Hildesheim 1998.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.
- Hursthouse, Rosalind: »Arational Actions«, in: *The Journal of Philosophy* 88/2 (1991), S. 57-68.
- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M. 1996.
- Laugier, Sandra: »Importance of Importance«, in: Kathrin Thiele/Katrin Trüstedt (Hg.), *Happy Days*, München 2010.
- McDowell, John: »The Role of Eudaimonia in Aristotle's Ethics«, in: ders., *Virtue and Reason*, Cambridge 1997.
- Menke, Christoph: *Kraft*, Frankfurt a.M. 2008.
- Moore, George Edward: »Wittgenstein's Lectures in 1930-33 (III)«, in: *Mind* 64/252 (1955).
- Platon: »Protagoras«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Ricketts, Thomas: »Logic and Truth in Frege«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volumes*, Vol. 70 (1996), S. 121-140.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders., Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 225-580.

Die Form künstlerischen Handelns

Eine Analyse aus dem Geiste ästhetischen Gelingens

Daniel M. Feige

EINLEITUNG

Auch dann, wenn künstlerische Objekte und Ereignisse Kontingenzen als wesentlichen Aspekt inkorporieren können, und auch dann, wenn künstlerische Objekte und Ereignisse eine kritische Thematisierung der Möglichkeit von Handlungsfähigkeit überhaupt leisten können, ist jedes künstlerische Objekt und Ereignis immer auch das Ergebnis von Handlungen. Das gilt selbst für solche Fälle, in denen das eigentliche Kunstwerk in der Bereitstellung von Artefakten zur Generierung von Artefakten besteht: Die Algorithmen der Computerkunst und das mechanische Moment von Kunstmaschinen sind nicht selbst wiederum algorithmisch oder mechanisch in die Welt gekommen; zudem ist der ästhetische Witz solcher Maschinen und Programme keineswegs schon hinreichend unter Bezugnahme auf die entsprechenden durch sie produzierbaren Artefakte erläutert, insofern solche Maschinen und Programme in der Kunst zumeist auch als Thematisierungen dessen zu verstehen sind, was es überhaupt heißt, Kunstwerke zu produzieren.

Gehört Kunst in den Bereich menschlichen Handelns, so wird einem solchen Bereich üblicherweise das Reich natürlicher Vorkommnisse gegenübergestellt. Handeln und Denken lassen sich von natürlichen Vorkommnissen anhand ihres jeweils unterschiedlichen Verständlichseins abgrenzen:¹ Verstehen wir natürliche Vorkommnisse unter Rekurs auf *Ursachen*, die zu ihrem Eintreten geführt haben, verstehen wir menschliches Handeln und Denken im Lichte der *Gründe*,² die zu entsprechenden Überzeugungen und Handlungen

1 | Vgl. in diesem Sinne Wilfried Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge/Mass. 1997.

2 | Ich halte das Präfix ›menschlich‹ an dieser Stelle – anders als etwa die Anhänger der Philosophie Latours oder die Anhänger des reduktiven Naturalismus – letztlich für redundant. Handeln und Denken bezeichnen Aspekte der Form dessen, was es heißt,

gen geführt haben. Sind natürliche Vorkommnisse eine *deskriptive* Angelegenheit, sind Überzeugungen und Handlungen eine *normative* Angelegenheit, insofern Gründe für Überzeugungen und Handlungen gute oder schlechte Gründe sein können.³ Selbst die lange Zeit in der Philosophie des Handelns als Standardtheorie geltende kausalistische Theorie Donald Davidsons konterkariert nicht den Gedanken, dass wir Handlungen dergestalt im Raum der Gründe verorten – er deutet lediglich die Handlungserklärung derart als Sonderfall der Kausalerklärung, dass der Grund, der den Akteur zur Handlung bewogen hat, zugleich auch die Ursache der Handlung ist.⁴ Durch die sehr basale Unterscheidung zwischen dem Raum der Gründe und dem Reich der Gesetze ist natürlich noch keine Unterscheidung zwischen Überzeugungen und Handlungen markiert; es sind mit den interdependenten Gedanken der Ansprechbarkeit für Gründe und der Kritisierbarkeit von Gründen allein Momente dessen bezeichnet, was es heißt, dass wir in theoretischer wie praktischer Hinsicht vernünftige Lebewesen sind.

Der leitende Gedanke, der die folgende Analyse prägt, lautet, dass wir es in der Kunst mit einer Form des Handelns zu tun haben, die nicht auf Begriffe des Handelns, wie sie unter der Perspektive einer Theorie der praktischen Vernunft formuliert worden sind, reduzierbar ist. Es ist also nicht so, dass wir schon wissen, was künstlerisches Handeln ist, wenn wir wissen, was sonstiges Handeln ist; künstlerisches Handeln ist kein bloßer Fall von bloßem Handeln. Das ist natürlich nicht so gemeint, dass man darauf pocht, dass künstlerische Handlungen hinsichtlich ihres *Inhalts* von sonstigen Handlungen unterschieden sind. Es geht hier nicht um einzelne Handlungen, sondern vielmehr um eine Art des Handelns. Es ist vielmehr so gemeint, dass künstlerisches Handeln eine andere *Form* des Handelns als sonstiges Handeln gewinnt. Unter Form verstehe ich hier im Anschluss an einen durch Hegel gelesenen Aristot-

ein menschliches Lebewesen zu sein. Vgl. in diesem Sinne Matthew Boyle: »Essentially Rational Animals«, in: Günther Abel/James Conant (Hg.), *Rethinking Epistemology*, Berlin 2012, S. 395-427.

3 | Vgl. im Sinne dieser Unterscheidung auch den Aufsatz von Georg H. von Wright, der eine gute Zusammenfassung seiner Position ist: »Erklären und Verstehen von Handlungen«, in: Ralf Stöcker (Hg.), *Handlungen und Handlungsgründe*, Paderborn 2002, S. 49-64.

4 | Vgl. Donald Davidson: »Handlung, Gründe und Ursachen«, in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a.M. 1985, S. 19-42. Vgl. zur Alternative der teleologischen Handlungserklärung auch Christoph Horn/Guido Löhrer: »Einleitung. Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010, S. 7-45.

teles den Gedanken,⁵ dass es Gegenstände gibt, die aufgrund ihrer Seinsweise unterschieden sind. In eine Bestimmung des Was geht hier eine Bestimmung des Wie ein. Tier und Mensch etwa unterscheiden sich nicht anhand abzählbarer biologischer Eigenschaften, so dass das Vorliegen einer oder mehrerer biologischer – oder auch anderweitiger – Eigenschaften verbürgen würde, dass wir es mit einem Menschen und nicht mit einem Tier zu tun haben. Der Unterschied zwischen beiden ist überhaupt kein solcher inhaltlicher Unterschied in dem Sinne, dass es eine besondere Eigenschaft oder mehrere besondere Eigenschaften gäbe, die den Menschen vom Tier unterscheiden, so dass der Mensch gewissermaßen ein Tier ›plus‹ eine oder mehrere weitere Eigenschaften wäre. Der Mensch ist demgegenüber in bestimmter Hinsicht zugleich nichts anderes als ein Tier und doch etwas anderes als ein Tier. Er ist in dem Sinne nichts anderes als ein Tier, dass er eben keine gegenüber dem Tier weitere oder andersartige Eigenschaft oder Eigenschaften aufweist. Zugleich ist er doch etwas anderes als ein Tier, insofern seine natürlichen Anlagen eine andere Form gewinnen als beim Tier, die sich derart bestimmen lässt, dass der Mensch ein vernünftiges Tier ist – wobei der Begriff der Vernünftigkeit aber eben nicht derart verstanden werden darf, dass er ein weiteres Merkmal neben den natürlichen Anlagen des Menschen bezeichnen würde. Kurz gesagt sind Menschen, wenn man sie als besondere Art von Tieren beschreiben möchte, Tiere einer gänzlich anderen Art, so dass ihr Vernünftigsein eben nicht ein weiteres oder anderes Merkmal meint, das ihnen gegenüber den Tieren zukommt.

Genau ein solcher Unterschied steht im Hintergrund der folgenden Überlegungen: Künstlerisches Handeln ist der Form nach unterschieden von sonstigem Handeln. Das lässt sich bereits daraus ersehen, dass das Misslingen von Kunstwerken eine andere Art des Misslingens ist, als die Arten und Weisen, auf die Handlungen misslingen oder schlecht sein können – etwa in Form von Privationen dessen, was sie eigentlich sind bzw. etwa im Sinne von schlechten Gründen. Dass es hier einen kategorialen Unterschied gibt, ist darauf zurückzuführen, dass es in der Kunst keine vorgängigen Kriterien gibt, anhand derer

5 | Vgl. als Explikation eines solchen Begriffs der Form Michael Thompson: *Leben und Handeln*, Berlin 2011, v.a. die Einleitung. Anders als Michael Thompson möchte ich den Formbegriff aber durch Hegel gelesen als nicht-formalistischen Begriff der Form verstanden wissen. Vgl. als Erläuterung eines solchen Gedankens mit Blick auf den Begriff des Genres in den Künsten Daniel M. Feige: »Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik«, in: Hanno Berger/Frederic Döhl/Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres*, Bielefeld 2015, S. 17-30. Vgl. als Formulierung eines neoaristotelisch geprägten Begriffs des Handelns auch Fabian Börchers: *Handeln. Zum Formunterschied von theoretischer und praktischer Vernunftausübung*, Münster 2013.

das Produkt evaluiert wird.⁶ Vielmehr etabliert jedes Kunstwerk zugleich die Kriterien, anhand derer es gemessen werden will – ein Gedanke, den ich im Folgenden in Abschnitt II noch genauer entwickeln werde. Aus solchen Überlegungen den Schluss zu ziehen, dass Kunstwerke deshalb nicht das Produkt von Handlungen wären, ist gleichwohl keine befriedigende Option. Das ist nicht allein deshalb so, weil Kunstwerke eben keine natürlichen Vorkommnisse sind; es ist vielmehr vor allem auch deshalb so, weil der Künstler – wie man gegen eine Karikatur der Genieästhetik einwenden könnte – nicht ein bloß passives Medium ist, durch das sich das Kunstwerk einen Ausdruck verschafft,⁷ sondern das Kunstwerk Produkt vielfältiger Entscheidungen und Einübungen des Künstlers ist. Wir stehen damit vor der Situation, dass *Kunstwerke in bestimmter Weise zugleich Produkte von Handlungen sind, wie sie keine Produkte von Handlungen zu sein scheinen*.⁸ Diese Situation kommt dadurch zustande, dass wir weder den Gedanken aufgeben können, dass Kunstwerke wesentlich das Produkt von Handlungen sind, noch den Gedanken aufgeben können, dass sie sich wesentlich von anderen Produkten von Handlungen unterscheiden. Will man mit dem Gedanken ernst machen, dass künstlerisches Handeln eine andere Form des Handelns als sonstiges Handeln gewinnt – eine Form, die nicht im Register *praktischer* Vernunft zu denken ist, sondern vielmehr im Register *ästhetischer* Vernunft –, so dürfte eine wesentliche Aufgabe einer solchen Theorie der Form ästhetischer Vernunft sein, den eigentümlichen Charakter künstlerischer Handlungen derart aufzuklären, dass in ihnen ein gegenwendiges Moment zum sonstigen Handeln verständlich wird.

Wie lässt sich ein solches gegenwendiges Moment genauer erläutern? Ich werde im Folgenden den Gedanken verfolgen, dass dieses gegenwendige Moment künstlerischen Handelns weniger im Sinne einer Negation oder Dekons-

6 | Mit Blick auf das Ästhetische hat Kant deshalb bekanntermaßen von einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck gesprochen. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 134ff.

7 | Vgl. in diesem Sinne auch Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007, S. 83.

8 | Christoph Menke hat in diesem Sinne darauf insistiert, dass das Können des Künstlers letztlich als besondere Form des Nichtkönnens bestimmt werden muss. Das ist nicht so zu verstehen, dass Übung und der Erwerb von Fähigkeiten in der Kunstpraxis keine Rolle spielen. Es ist vielmehr im Sinne des ästhetischen Witzes oder Sinns der entsprechenden Praxis zu verstehen: Die ästhetische Logik fügt sich nicht der diskursiven Logik, und in und durch das Ästhetische kommt ein Moment des Anderen und Gegenwendigen in der diskursiven Logik zum Vorschein. Vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2008.

traktion sonstigen Handelns zu explizieren ist,⁹ sondern vielmehr derart, *dass künstlerisches Handeln Aspekte dessen, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind, explizit macht*. Der Formunterschied künstlerischen Handelns zum sonstigen Handeln bestünde damit darin, dass im künstlerischen Handeln das, was Handeln ist, *explizit* ist, wohingegen das, was Handeln ist, im sonstigen Handeln *implizit* ist. Handelt es sich dabei um eine Formunterscheidung und nicht um einen Unterschied des Inhalts, so ist diese These gerade nicht derart zu verstehen, dass jedes künstlerische Handeln ›über‹ das, was Handeln ist, in dem Sinne wäre, dass das Handeln das Thema eines jeden Kunstwerks wäre – eine These, die offensichtlich viel zu inklusiv wie zu exklusiv wäre.

Ich möchte Überlegungen zu einer derartigen Form künstlerischen Handelns im Folgenden in drei Schritten entwickeln. Zunächst (I.) werde ich unter der Perspektive des künstlerischen Handelns eine grundsätzliche Unterscheidung im Bereich der Kunst vorschlagen, die mit der Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Künsten zusammenfällt. Dann (II.) werde ich anhand einer Rekonstruktion der musikalischen Improvisation im Jazz als einer paradigmatischen Praxis in den performativen Künsten gleichwohl geltend machen, dass sich ein einheitlicher Begriff künstlerischen Handelns erarbeiten lässt, der sich aus einer Analyse dessen gewinnen lässt, was es heißt, dass etwas ästhetisch gelingt. Diese Analyse ästhetischen Gelingens werde ich schließlich (III.) derart reformulieren, dass in künstlerischem Handeln als künstlerischem Handeln der Form nach Aspekte sonstigen Handelns explizit sind.

I. PERFORMATIVE KÜNSTE UND NICHT-PERFORMATIVE KÜNSTE. EINE UNTERSCHIEDUNG

Man muss festhalten, dass es in der Kunstwelt ausgesprochen unterschiedliche Arten von Handlungen gibt,¹⁰ mehr noch: Man könnte sogar die These vertreten, dass die Kunstwelt wesentlich auch durch Handlungen und die sie instanzierenden Rollen – etwa Komponist, Performer, Zuhörer usf. – konstituiert wird.¹¹ Mit Blick auf den Unterschied zwischen Handlungen von Re-

9 | Die erste Option lässt sich ausgehend von Adorno verständlich machen, die zweite ausgehend von Derrida. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973; Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 2000.

10 | Vgl. dazu auch die Beiträge in Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.

11 | Vgl. in diesem Sinne insgesamt George Dickie: *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

zipienten und Handlungen von Produzenten ist die Rede von *künstlerischen* Handlungen begrifflich wohl zuallererst mit Blick auf die Handlungen von Produzenten sinnvoll – was nicht den Gedanken konterkariert, dass Formen der Wertschätzung auf Seiten der Rezipienten selbst mit vielfältigen Handlungen einhergehen oder sogar wesentlich in diesen bestehen. Wir würden aber vom Lesen eines Romans und dem Betrachten eines Gemäldes, die zweifelsohne selbst Handlungen sind, nicht sagen, dass es sich um künstlerisches Handeln handelt, sondern dass es sich vielmehr um ein Handeln handelt, das auf Kunstwerke bezogen ist und im Lichte ihrer Wertschätzung verständlich wird. Spricht man unter produktionsästhetischer Perspektive von künstlerischen Handlungen, so ist eine Unterscheidung aufschlussreich, die letztlich eine handlungstheoretische Reformulierung des Unterschieds zwischen performativen und nicht-performativen Künsten bedeutet: Bei *nicht-performativen Künsten* wie der Malerei ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung herkömmlicherweise in dem Sinne abgelöst von seinem Produktionsprozess, dass Prozess der Hervorbringung und Produkt nicht in eins fallen. Bei *performativen Künsten* wie der Musik ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung demgegenüber herkömmlicherweise nichts anderes als das, was im Moment der Hervorbringung von Musik getan worden ist; Produktionsprozess und Ergebnis fallen hier in eins. Mit Blick auf diese Unterscheidungen sind vier Präzisierungen nötig.

Erstens ist im Sinne einer Einschränkung festzuhalten, dass ich, wenn ich davon spreche, dass das bei entsprechenden Künsten wie der Malerei und der Musik *herkömmlicherweise* der Fall ist, *nicht* behaupte, dass das für *alle* Arten von Malerei und Musik gilt. Für die Wertschätzung des Action Paintings Jackson Pollocks etwa scheint zugleich eine Wertschätzung des entsprechenden Produktionsprozesses wesentlich zu sein, der von diesen Werken immer auch exemplifiziert wird. Für eine Aufführung eines Werks der neuen Musik wie etwa die seit 2001 in der Sankt-Burchardi-Kirche in Halberstadt begonnene und auf 639 Jahre angelegte Darbietung von John Cages Werk *Organ2/ASLSP* gilt sicherlich, dass hier das Konzept der musikalischen Performance von innen heraus kollabiert. Mit Blick auf Musik muss man aber gar nicht an musikalische Avantgarden denken, um die Grenzen der Reichweite meiner These zu sehen: Für viele Arten von Musik, etwa einen Großteil der Popmusik, gilt, dass das, was hier Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung ist, die Aufnahmen sind, die keine Aufnahmen musikalischer Performances sein müssen.¹² Wenn ich von performativen Künsten wie der Musik und von nicht-performativen Künsten wie der Malerei spreche, so möchte ich mich dabei also nicht auf die

12 | Vgl. in diesem Sinne Andrew Kania: »Making Tracks: The Ontology of Rock Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/4 (2006), S. 401-414; Daniel M. Feige: »Zur Ontologie der Popmusik«, in: *Musik & Ästhetik*, im Erscheinen.

These verpflichten, dass *alles*, was unter den Begriff der Musik und der Malerei fällt, einer entsprechenden Zuordnung gehorcht.

Zweitens muss hinsichtlich der Musik, aber auch vielen Formen des Theaters ein Unterschied gemacht werden zwischen dem Fall, in welchem die entsprechende Performance eine Darbietung eines Werks ist, und dem Fall, in welchem die Performance keine Darbietung eines Werks ist. Wenn es sich um eine Darbietung eines Werks handelt, so ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung die Darbietung *als* Darbietung eines Werks. Um bei der Musik zu bleiben: Ein wichtiger Unterschied zwischen musikalischen Darbietungen, die keine Darbietungen von Werken sind, und solchen Darbietungen, die Darbietungen von Werken sind, ist, dass es sich hier um zwei verschiedene Formen der Evaluierung handelt. So kann ich etwa eine Darbietung von Beethovens Klaviersonate G-Dur, Opus 14 Nr. 2 für missglückt halten, ohne dass ich deshalb schon die Klaviersonate selbst für missglückt halten müsste. Bei einer musikalischen Darbietung, die keine Darbietung eines Werks ist, ergibt ein solcher Unterschied keinen Sinn; bei den meisten Jazz-Performances etwa gibt es keinen anderen Beitrag als denjenigen des Performers oder der Performer.¹³

Im Sinne einer dritten Präzisierung muss festgehalten werden, dass die These, dass der Gegenstand der Wertschätzung bei einer Performance das ist, was die Musiker während der Performance tun, *nicht* mit der These zu verwechseln ist, dass entsprechende Performances *voraussetzungslos* sind. Denn es gibt schlicht und einfach keine künstlerischen Ereignisse, die voraussetzungslos wären – musikalische Improvisation setzt im Regelfall die Einübung der Musiker auf ihren Instrumenten in Praktiken der Improvisation voraus, und selbst in dem Fall, in dem der ästhetische Witz einer improvisatorischen Darbietung derjenige ist, dass die Musiker ihre Instrumente gerade nicht spielen können, ist dieser wiederum nur vor dem Hintergrund einer musikalischen Praxis verständlich zu machen, an der etwas durch dieses Vorgehen thematisch wird. Die These lautet somit nicht, dass musikalische Performances voraussetzungslos sind, sondern nur, dass das, was hier wertgeschätzt wird, das ist, was die Musiker während der Performance tun.

Viertens schließlich kann man festhalten, dass auf der Ebene der Voraussetzungen von Performances in der Musik und Gegenständen in der Malerei der Unterschied, um den es mir hier geht, keineswegs immer kategorialer Art sein muss. Denn es geht hier – noch einmal – um *Voraussetzungen* dessen, was Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung ist, nicht aber um das, was *Gegenstand* der ästhetischen Wertschätzung ist. In den meisten Fällen ist es sicher

13 | Um die Sache mit Blick auf performative Künste weiter zu differenzieren, muss man natürlich noch festhalten, dass man bei Aufführungen von Werken des Theaters anders als bei Darbietungen musikalischer Werke nicht allein zwischen Werk und Aufführung unterscheiden muss, sondern zwischen Werk, Aufführung und Inszenierung.

so, dass die entsprechenden Voraussetzungen musikalischer Performances kein Analogon zu Teilen der Handlung oder Teilhandlungen sind, die ein Gemälde in die Welt gebracht haben. Aber wenn man etwa an Vorstudien zu Gemälden denkt, so kann es durchaus sein, dass die entsprechenden Vorstudien ein Analogon zu Übungen von Instrumentalisten sind, deren Witz im Fall der Darbietung von Werken die Fähigkeit ist, entsprechende Werke zu spielen, während er im Fall von Darbietungen, die Improvisationen sind, in der Fähigkeit des Improvisierens überhaupt besteht. Aber auch dann, wenn die Vorstudien eines Malers Übungen derart sind, dass er ausgehend von ihnen dann am Ende ein Werk malt, das er als fertiges Werk ausstellt, gilt: Die Übungen der Musiker haben ihr Telos in einem musikalischen Ereignis, sind aber nicht selbst *Teil* dieses Ereignisses, während die Tätigkeiten des Malers ihr Telos in einem Gegenstand haben und zugleich etwas hervorbringen, was selbst Teil dieses Gegenstandes ist. Noch einmal: Das liegt im Fall performativer Künste daran, dass hier Prozess der Hervorbringung und Produkt der Hervorbringung zusammenfallen, was in den nicht-performativen Künsten üblicherweise auch dann nicht der Fall ist, wenn sie hinsichtlich der Voraussetzungen ihres Produzierens nicht immer kategorial unterschieden sind.¹⁴

Ist es also so, dass aus diesem Unterschied folgt, dass es zwei streng unterschiedene Formen künstlerischen Handelns gibt, die einerseits mit den nicht-performativen Künsten und andererseits mit den performativen Künsten verbunden sind? Ist es kurz gesagt so, dass wir hier höchstens zu einem Verzeichnis verschiedener Weisen künstlerischen Handelns kommen, aber keineswegs einen Begriff *des* künstlerischen Handelns formulieren können? Anhand einer Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz möchte ich jetzt zeigen, dass das nicht der Fall ist: Der Unterschied zwischen performativen und nicht-performativen Künsten, so wichtig er auch ist, ist in anderer Hinsicht als der hier bislang diskutierten keineswegs derart kategorial, wie er zu sein scheint. Denn hinsichtlich der Frage, was es heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt, ist der Unterschied keiner mehr.

II. ÄSTHETISCHES GELINGEN. EINE ANALYSE

Improvisation gibt es nicht allein in der Musik, sondern in allen Künsten, wie sie in verschiedenen Formen und Graden daherkommen kann.¹⁵ War die Im-

14 | Vgl. schon Philip Alperson: »On Musical Improvisation«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1984), S. 17-29, Teil II.

15 | Vgl. dazu auch die Beiträge in Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010.

provisation ehemals auch ein konstitutiver Bestandteil der Tradition europäischer Kunstmusik, dürften derzeit die meisten Westeuropäer, wenn man sie nach musikalischer Improvisation fragt, wohl an die Musik denken, für die sie tatsächlich heute so paradigmatisch ist wie für keine andere Musik: den Jazz.¹⁶ Mit Blick auf die musikalische Improvisation im Jazz geht es mir um folgende These: *Die ästhetische Zeitlichkeit des Jazz ist eine retroaktive Zeitlichkeit, insofern der Sinn jedes Moments einer Improvisation erst im Lichte der zukünftigen Momente der Improvisation herausgearbeitet worden sein wird – und damit niemals abschließend.* Wenn diese Analyse richtig ist und es zugleich möglich ist zu zeigen, dass diese Form der Zeitlichkeit für Kunstwerke insgesamt gilt, lassen sich daraus Konsequenzen für einen angemessenen Begriff künstlerischen Handelns ziehen – die kurz gesagt darin bestehen, *dass der Sinn künstlerischen Handelns in bestimmter Weise unbestimmt ist bzw. in unbestimmter Weise bestimmt ist.* Mit Blick auf die These, dass Improvisation in verschiedenen Graden daherkommt, gilt die These der retroaktiven Zeitlichkeit natürlich nicht für alle Arten musikalischer Improvisation in dem handgreiflichen Sinne, wie ich ihn im Folgenden analysieren werde: Die Praxis des Verzierens im Barock fällt zunächst einmal ebenso wenig darunter wie die Praxis des Umspielens im Pop. Wie jedoch noch ersichtlich werden wird, fallen Barockmusik und Popmusik in einer anderen Hinsicht durchaus unter die hier herauszuarbeitende ästhetische Zeitlichkeit – nämlich mit Blick auf das, was es überhaupt heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt.

Beginnen wir mit einer kleinen Phänomenologie der Improvisation im Jazz aus produktionsästhetischer Perspektive:¹⁷ Spiele ich etwa einen Jazzstandard – also eines der Stücke, die so etwas wie den Kanon des Jazz bilden und zu denen etwa bestimmte Chansons und viele Songs des Great American Songbooks gehören –, so beginne ich über das Thema des entsprechenden Standards vielleicht derart zu improvisieren, dass ich seinen Rhythmus variiere und das Thema dabei etwa gegen die Taktart verschiebe und dann einige Töne ändere. Vielleicht kann man sagen, dass ich hier eine musikalische Idee variiere – und durch verschiedene derartige Transformationen komme ich dann zu einer neuen musikalischen Idee, die ich wiederum einige Zeit in der einen oder anderen Weise durchdekliniere. Ich könnte meine Improvisation allerdings auch derart beginnen, dass ich im Spielen das entsprechende Thema gewissermaßen dialektisch dadurch zurückweise, dass ich sogleich eine ganz

16 | Vgl. als Analyse wesentlicher Aspekte des Jazz, die gleichwohl keine jeweils notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen darstellen, auch Daniel M. Feige: »Jazz als künstlerische Musik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 29–47.

17 | Vgl. ausführlich auch Daniel M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014, v.a. Kapitel 3.

andere musikalische Idee in den Ring werfe. Wichtig ist mit Blick auf das, was immer ich hier tun werde, Folgendes: Musikalische Improvisation kennt auch dann, wenn sie auf dem Erwerb vielfältiger Fähigkeiten beruht, keinen vorgängigen Fahrplan im Sinne eines gegebenen Algorithmus, der dann bloß noch abgerufen würde. In diesem Sinne exemplifiziert eine Improvisation nicht allein die entsprechenden Fähigkeiten, sondern stellt zugleich immer auch eine Weiterentwicklung derselben dar. Musikalische Improvisation ist kurz gesagt nicht mechanisch, sondern wesentlich dynamisch in dem Sinne, dass im Vollzug der Improvisation etwas irreduzibel Neues entsteht. Negativ lässt sich dieser Gedanke auch folgendermaßen reformulieren: Rufe ich in einer Improvisation bloß Versatzstücke von etwas vorgängig Erworbenem im Sinne melodischer Fragmente oder etwas Ähnlichen ab, so ist die Improvisation ästhetisch misslungen. Das ist nicht so sehr deshalb so, weil sie dann eine Kombination nicht improvisierter Teile wäre, sondern das ist vielmehr deshalb so, weil es der Improvisation dann nicht gelingt, im entsprechenden Moment auf andere Musiker oder auf die Situation im Sinne dessen, was ich vorher getan habe, angemessen zu reagieren. Diese These ist nicht mit der falschen These zu verwechseln, dass man sich von Linien und Prinzipien der Entwicklung von Melodien in jedem Moment trennen sollte; sie ist vielmehr so zu verstehen, dass es in der Improvisation darum geht, eine Art ästhetischer Einheit herzustellen, die auch noch für solche Improvisationen charakteristisch ist, die in einem manifesten Sinne fragmentarisch oder zerrissen sind – man denke etwa an die expressiven Soloimprovisationen am Klavier von Cecil Taylor oder an das energetische Saxophonspiel Peter Brötzmanns.

Was heißt es nun, in diesem Zusammenhang von einer retroaktiven Zeitlichkeit zu sprechen? Diese Redeweise artikuliert den Gedanken, dass die Zeitlichkeit der Improvisation eine rückblickende wie rückwirkende Zeitlichkeit ist, was den ästhetischen Sinn oder, wie man auch sagen könnte, den ästhetischen Witz der entsprechenden Improvisation in ihrer Einheit angeht. Der ästhetische Sinn der einzelnen Züge der Improvisation ist keiner, der vorgängig festgelegt wäre, sondern er wird vielmehr erst im Lichte *zukünftiger* Züge herausgearbeitet. Der Sinn der entsprechenden Transformationen meiner musikalischen Ideen, die ich in der Improvisation artikuliere, zeigt sich somit immer erst vom *Ende* her, aber nicht bereits durch meine Eröffnungszüge. Denn diese Züge sind nur die, die sie sind, indem sie sich als diese oder jene im Lichte der weiteren Züge erwiesen haben werden. Mit anderen Worten: Es ist nicht so, dass mich meine entsprechende Eröffnung der Improvisation auf etwas festlegt. Es ist vielmehr so, dass sich erst im Lichte dessen, was ich danach getan haben werde, herausgestellt haben wird, was überhaupt mein Eröffnungszug war. Das ist nicht so zu verstehen, dass die Eröffnung einer Improvisation leer wäre. Es ist vielmehr so zu verstehen, dass ihr ästhetischer Witz erst im Lichte dessen, was danach passiert, herausgearbeitet worden sein wird. Genau

deshalb steht in der musikalischen Improvisation im Jazz in jedem Moment alles auf dem Spiel: Es entscheidet sich mit jedem Zug, den ich mache, erneut, ob und inwieweit es mir gelingt, hier sinnvoll etwas zu entwickeln; es steht der Sinn der ganzen Improvisation mit jedem neuen Zug auf dem Spiel.

Wenn dem so ist, dass die musikalische Improvisation im Jazz von einer entsprechenden retroaktiven Zeitlichkeit geprägt ist, so ist es auch so, dass sie die Kriterien ihres ästhetischen Gelingens selbst aushandelt. Man kann nicht schon vor der Improvisation wissen, was es heißt, dass eine Improvisation gelungen ist; in diesem Sinne ist die Redeweise von ›Zügen‹ eine möglicherweise schiefe Redeweise, insofern die musikalische Improvisation im Jazz keine konstitutiven Regeln kennt. Selbst noch die Einheit einer Improvisation ist nichts, das inhaltlich vor entsprechenden Improvisationen schon bestimmt wäre. Das kann man sich klarmachen, wenn man zunächst Aufnahmen Charlie Parkers hört und danach Aufnahmen des späten John Coltrane: Die Spielweisen auf beiden Aufnahmen exemplifizieren zwar eine Form ästhetischer Einheit, diese ist aber jeweils so unterschiedlich, dass sie keinen gemeinsamen Kriterien genügen, die festlegen würden, was es heißt, dass sie eine solche Form ästhetischer Einheit exemplifizieren. Vorgängige Maßstäbe der Evaluation treten nur dann ins Spiel, wenn eine Improvisation misslingt; in diesen Fällen kann man sinnvoll sagen, dass eine entsprechende Improvisation hinter das zurückfällt, was getan worden ist – etwa von Charlie Parker und John Coltrane. Aber das liegt eben nicht daran, dass diese vorgängig gegebene Kriterien erfüllen würden, sondern vielmehr daran, dass sie jeweils unterschiedlich ästhetisches Gelingen in entsprechenden musikalischen Improvisationen hergestellt haben. Das, was es heißt, dass eine Improvisation gelingt, wird also von jeder gelungenen Improvisation neu ausgehandelt.

Möglicherweise missverständlich an der bisherigen Beschreibung ist gleichwohl, dass sie so klingt, als hätten Improvisationen Charlie Parkers und Improvisationen John Coltranes nichts miteinander zu tun. Das stimmt zwar derart, dass aus einem Nachvollzug des ästhetischen Gelingens, das eine Aufnahme einer Improvisation Charlie Parkers exemplifiziert, noch nichts über das ästhetische Gelingen gesagt ist, das eine Aufnahme einer Improvisation des späten John Coltranes exemplifiziert. Gleichwohl geschieht musikalische Improvisation nicht im luftleeren Raum: Musikalische Improvisationen *antworten* aufeinander.¹⁸ Was John Coltrane getan hat, steht somit auch in einer *Tradition* dessen, was Charlie Parker getan hat, auch wenn es auf das, was Charlie Parker getan hat, nicht verrechenbar ist; was Bill Evans getan hat, stellt eine irreduzible Form des Gelingens dar und ist dennoch nicht verständlich ohne sein Anknüpfen an das, was andere vor ihm getan haben – unter anderem

18 | Vgl. zu diesem konstitutiv dialogischen Moment der Improvisation im Jazz D. M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Kapitel 4.

etwa an Lennie Tristano und das, was in der Tradition romantischer Klaviermusik getan worden ist. Zu sagen, dass jede musikalische Improvisation im Jazz aus sich heraus aushandelt, ob sie gelingt oder nicht, und damit zugleich aushandelt, was es heißt, dass sie gelingt, heißt also nicht, dass sie das ohne Affirmation oder Negation dessen, was vorher musikalisch getan worden ist, tun würde. Aber das verhandelt sie gewissermaßen in und durch die Improvisation selbst, insofern nur dann der Hinweis, dass der und der Musiker von dem und dem Musiker beeinflusst worden sei, tatsächlich erhellend ist, wenn das in der einen oder anderen Weise auch derart hörbar wird, dass seine Improvisationen diese Auseinandersetzung exemplifizieren. Dass Improvisationen immer auf Improvisationen antworten, beinhaltet auch die Tatsache, dass der Sinn einer Improvisation selbst dann noch nicht abschließend bestimmt ist, wenn die Improvisation zu einem Abschluss gekommen ist. Denn nicht allein im Verlauf einer Improvisation steht mit jedem neuen Zug das Ganze zur Disposition, sondern auch nach dem Abschluss der Improvisation steht zur Disposition, wie es um ihren Sinn steht. Improvisationen, die vor zwanzig Jahren frisch geklungen haben mögen, sind im Lichte neuer Improvisationen schal geworden; frühe Einspielungen von Coltrane haben im Lichte der Entwicklung, die er in der Spätphase seines Schaffens genommen hat, einen anderen Sinn bekommen. In bestimmter Weise, so lautet die entscheidende Lektion dieser Überlegungen, kommt die Improvisation hinsichtlich ihres Sinns niemals wirklich zum Abschluss; auch dann nicht, wenn eine Improvisation zu Ende gegangen ist. Anders kann man auch sagen, dass die Bestimmtheit einer Improvisation immer eine *unbestimmte Bestimmtheit* ist.

Ist die ästhetische Zeitlichkeit der musikalischen Improvisation im Jazz im Sinne einer retroaktiven Zeitlichkeit zu begreifen, im Rahmen derer zugleich die Kriterien ihres eigenen Gelingens ausgehandelt werden, wird verständlich, warum jedes Spielen eines Standards diesen vor dem Hintergrund vorangehenden Spiels dieses Standards oder anderer Standards gewissermaßen neu erfindet: Es gibt hier faktisch nichts, was sakrosankt wäre – ohne dass das heißen würde, dass der Standard nur noch in loser Weise als Vorlage für eine Improvisation genutzt würde, die mit ihm eigentlich nichts zu tun hat.¹⁹ Es stellt somit einen Fehlschluss dar, wenn man meinen würde, man könnte radikale von weniger radikalen Interpretationen eines Standards trennscharf unterscheiden. Denn ein Standard ist nichts anderes als das, als was er im Moment seines Spielens neu erfunden wird vor dem Hintergrund vorangehenden Spielens. Einen Standard als den Standard zu spielen, der er ist, heißt immer

19 | Stephen Davies und Dierich Diederichsen treffen sich tendenziell in diesem problematischen Urteil über das Spielen von Jazzstandards. Vgl. Stephen Davies: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford 2001, S. 16; Dierich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, Dritter Teil.

schon, ihn zu etwas Eigenem gemacht zu haben – und der Unterschied zwischen einer eher konventionellen Praxis wie dem Spielen von Standards und eher avantgardistischen Formen musikalischer Improvisation im Free Jazz ist letztlich kein kategorialer Unterschied, da es eine konventionelle Praxis und eine avantgardistische Praxis als klar unterschiedene letztlich gar nicht gibt. Natürlich gibt es unterschiedliche Stile des Spielens – aber diese werden in ihren inhaltlichen Konturen selbst wiederum durch gelingende Improvisationen neu verhandelt; der modale Jazz ist durch Bill Evans' Spielweise auf *Kind of Blue* nicht ›fertig‹ konturiert gewesen, ebenso wenig wie er durch die Spielweise McCoy Tyners auf den Aufnahmen des späten Coltrane in seinem Sinn ›fertig‹ bestimmt worden wäre. Jedes Spielen eines Standards ist als gelingendes Spielen gleichermaßen Neuerfindung wie Anschließen an vorangehendes Spielen – und ein Verweis etwa auf historische Jazzstile stoppt diese Dynamik hier nicht, da für sie dieselbe retroaktive Logik gilt.

Natürlich drängt sich angesichts dieser Analyse musikalischer Improvisation im Jazz nicht allein mit Blick auf die im letzten Kapitel entwickelte handlungstheoretische Reformulierung der Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Künsten die Frage auf, welchen Stellenwert diese Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz hinsichtlich künstlerischen Handelns insgesamt beanspruchen kann. Es drängt sich kurz gesagt der Einwand auf, ob hier nicht ein eher exotischer Sonderfall oder zumindest ein auf eine besondere Spielart der performativen Künste beschränkter Fall analysiert worden ist. Ich möchte jetzt zeigen, dass es sich bei musikalischer Improvisation im Jazz keinesfalls um einen exotischen Sonderfall handelt, sondern vielmehr um etwas, *dessen grundsätzliche Logik charakteristisch für den Sinn der Kunst als solcher ist*. Auch dann, wenn im Lichte des letzten Kapitels mit Blick auf Gemälde und Jazzperformances *anderes* hinsichtlich seines ästhetischen Gelingens beurteilt wird, ist der Sinn dessen, was es *heißt*, dass hier etwas ästhetisch gelingt, *derselbe*. Zunächst möchte ich erstens zeigen, dass ästhetisches Gelingen auch in dem Fall, in welchem in performativen Künsten Werke dargeboten werden, anhand des Paradigmas der musikalischen Improvisation im Jazz verständlich gemacht werden kann. Dann möchte ich zweitens zeigen, dass ästhetisches Gelingen auch in den nicht-performativen Künsten nach dem Vorbild der musikalischen Improvisation im Jazz gedacht werden kann.

Zum ersten Gedanken gilt es Folgendes festzuhalten. Der Einwand ist naheliegend, dass man gegen die hier vorgestellte Analyse geltend macht, dass ästhetisches Gelingen mit Blick auf das Spielen musikalischer Werke, paradigmatisch für die Tradition europäischer Kunstmusik spätestens seit Beethoven, etwas anderes heißt als mit Blick auf musikalische Improvisation.²⁰

20 | Er ist etwa von den Vertretern einer sogenannten Ästhetik der Imperfektion mit Blick auf den Jazz vertreten worden, denen zufolge gerade das am Jazz geschätzt wird,

In bestimmter Hinsicht ist dieser Hinweis natürlich völlig richtig: Zwischen einer Jazz-Improvisation und der Darbietung eines Werks in der Tradition europäischer Kunstmusik bestehen wichtige Unterschiede, zu deren wesentlichsten mit Blick auf das Spielen von Werken die Orientierung an einer Partitur gehört, was für musikalische Improvisation nicht gilt. Aber solche Unterschiede sind deshalb nicht kategorial, *weil die Darbietung eines Werks nicht auf das, was in der Partitur angegeben ist, verrechenbar ist und das Werk allein in und durch seine Darbietungen lebt*. Der ästhetische Sinn und Witz eines Werks muss sich kurz gesagt in seinen Darbietungen zeigen; bleibt er hier außen vor, ist die entsprechende Darbietung entweder misslungen oder das Werk selbst ist tendenziell zu einem bloß noch historisch interessanten Gegenstand herabgesunken.²¹ Die These, dass die Darbietung nicht auf die Angaben in einer Partitur verrechenbar ist, wäre falsch verstanden, wenn man sie derart verstehen würde, dass die Partitur zwar *einige* der musikalischen Parameter zweifelsfrei angibt, wohingegen sie *andere* an die Interpretation delegiert. Diese Erläuterung ist deshalb problematisch, weil dabei das musikalische Werk in konstitutive und nicht-konstitutive Aspekte aufgeteilt wird, die als einander äußerlich begriffen werden. Gegenüber dieser Deutung gilt es festzuhalten, dass die Darbietung eines Werks, wenn sie gelingt, eine *Einheit* ist und es keineswegs derart ist, dass man hier sinnvoll sagen könnte, die Partitur sei einerseits korrekt erfüllt worden und darüber hinaus sei die Interpretation des Tempos und die Phrasierung noch eigenständig gewesen. *Jede gelungene Interpretation arbeitet demgegenüber den Sinn des Werks in neuer Weise heraus*. Es ist also nicht so, dass das Werk vor seinen Darbietungen sozusagen als fertiges schon auf die Darbietung warten würde und die Partitur ein transparenter Zugang in Form von Anweisungen wäre, wie ein derart vorgängig gegebenes Werk im Spielen zu erfassen wäre.²² Da jede gelungene Interpretation eines Werks dessen Sinn in neuer Weise herausarbeitet, *ist das Werk selbst vielmehr etwas konstitutiv*

was nach Maßstäben des Darbietens von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik nicht gelingt. Vgl. paradigmatisch etwa Andy Hamilton: »The Aesthetics of Imperfection«, in: *Philosophy* 65/253 (1990), S. 323-340. Vgl. als kritische Abrechnung mit der Imperfektionsästhetik die überzeugende argumentative Zurückweisung von Alessandro Bertinetto: »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 105-140.

21 | Vgl. in diesem Sinne auch Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 169ff.

22 | Dass zudem der ontologische Status eines solchen Werks letztlich unverstänlich werden würde, hat Lydia Goehr überzeugend in ihrer klassischen Studie herausgearbeitet. Vgl. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

Unabgeschlossenes. Der Sinn des Werks ist nicht vorgängig gegeben, sondern vielmehr etwas, das in und durch gelingende Darbietungen in jeweils neuer Weise herausgearbeitet wird. Der ästhetische Sinn eines Werks ist damit letztlich ein wesentlich unabgeschlossenes Produkt einer Geschichte der Darbietungen dieses Werks. Man kann deshalb in folgender Hinsicht sagen, dass die anhand einer Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz ausgewiesene Logik auch für das Spielen von Werken gilt: *Die Relation der einzelnen Züge der Improvisation ist identisch mit der Relation der einzelnen Darbietungen eines Werks*.²³ Darbietungen von Werken antworten immer schon auf vorangegangene Darbietungen von Werken, wie immer puristisch – etwa in Form eines bestimmten Verständnisses der historischen Aufführungspraxis – sich eine Praxis des Spielens solcher Werke auch geriert. Dieses Argument ist nicht so zu verstehen, dass gegenüber so etwas wie dem reinen Bezug auf die Partitur uns die Geschichte der Darbietungen des Werks in die Quere kommen würde; es ist vielmehr so zu verstehen, dass ein Werk zu spielen als das, welches es ist, *immer schon heißt*, sich explizit oder implizit zu vorangehendem Spielen zu verhalten. Ästhetisches Gelingen ist hier wie im Jazz eine horizontale Relation zwischen Aufführungen und keine vertikale Relation zu einer Partitur, die selbst schon ihre Darbietungen determinieren würde.²⁴

Mag man mir jetzt vielleicht die These abkaufen, dass die anhand der musikalischen Improvisation im Jazz ausgewiesene Zeitlichkeit ästhetischen Gelingens somit letztlich auch für das Darbieten von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik bestimmend ist; damit ist natürlich noch nichts zur Frage gesagt, inwieweit eine solche Zeitlichkeit auch für Werke der nicht-performativen Künste Gültigkeit besitzen könnte (ii). Eine solche These scheint auf den ersten Blick auch schwer verständlich zu sein: Während Musik, Theater und Tanz in ihren Aufführungen leben, leben Gemälde und Skulpturen demgegenüber in ihrem Ausgestelltwerden. Und handelt es sich bei Gemälden und Skulpturen nicht um Arten von Kunstwerken, die nicht eine derartige handgreifliche Temporalität aufweisen, wie sie für die Musik charakteristisch ist? All diese Unterschiede muss man nicht bestreiten, um die These zu vertreten, dass mit Blick auf das, was es heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt, auch der ästhetische Sinn von Werken der bildenden Kunst in Begriffen einer retroaktiven Zeitlichkeit zu denken ist – womit auch Werke der Malerei und Plastik keine vorhandenen Objekte wären, sondern Gegenstände, die unter der Perspektive ihres ästhetischen Sinns in Bewegung wären. Wie bereits mit

23 | Vgl. ausführlich noch einmal D. M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Kapitel 3.

24 | Vgl. zu einer Praxeologie des Spielens von Partituren auch Albrecht Wellmer: »Das musikalische Kunstwerk«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 133-175.

Blick auf die Explikation einer solchen Logik als Logik des Darbietens von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik muss man auch mit Blick auf Werke der bildenden Künste festhalten, dass eine solche Zeitlichkeit vor allem ausgehend von dem Verhältnis von Werken der bildenden Künste zueinander zu deuten ist – und damit unter der Perspektive dessen, was es heißt, dass ein Werk lebendig ist. Werke der bildenden Künste sind dementsprechend derart dynamisch, dass ihr ästhetischer Sinn im Moment ihrer Fertigstellung durch den Künstler nicht abgeschlossen ist; sie sind in bestimmter Weise als Kunstwerke *niemals fertig*, da im Lichte zukünftiger Interpretation und auch zukünftiger Kunstwerke ihr Sinn jeweils neu herausgearbeitet worden sein wird. Zugleich sind sie in der Weise dennoch *immer schon fertig*, dass eine derartige Unbestimmtheit nichts mit einem primordialen Entzug zu tun hat. Sie hat vielmehr etwas damit zu tun, dass Kunstwerke keine überzeitlichen Gegenstände in einem ewigen Pantheon der Kunst sind, sondern Gegenstände, deren ästhetischer Witz – und damit auch ihr Charakter als Kunstwerke – geschichtlich immer wieder zur Disposition steht.²⁵ Mit anderen Worten: Kunstwerke müssen sich Rezipienten immer wieder neu zeigen können, um noch Kunstwerke zu sein – und der Gedanke der retroaktiven Zeitlichkeit ästhetischen Gelingens besagt, dass sie sich ihnen deshalb auch immer wieder *anders* zeigen, ohne dass das Kunstwerk dadurch in ein Vexierspiel von Perspektiven seiner Rezeption aufgelöst würde.²⁶

Die hier vorgestellte Analyse ästhetischen Gelingens, die anhand des Paradigmas musikalischer Improvisation im Jazz entwickelt worden ist, hält fest, dass ästhetisches Gelingen hinsichtlich seines jeweils spezifischen Sinns wesentlich mit Momenten der Unbestimmtheit einhergeht. Mit der Fertigstellung des Werks ist das Werk in bestimmter Weise dennoch nicht fertig bestimmt. Sind Kunstwerke immer auch das Ergebnis von Handlungen, so schlägt diese These direkt auf künstlerisches Handeln durch: *Künstler schaffen bestimmte Gegenstände, die in ihrem Sinn zugleich unbestimmte Gegenstände sind*. Ich verstehe eine solche Unbestimmtheit dabei nicht als etwas, was dem Gedanken widerspricht, dass der Künstler in seiner Hervorbringung eines Kunstwerks etwas Bestimmtes tun würde. Aber diesem Bestimmten eignet insofern eine Unbestimmtheit, als sein ästhetischer Sinn sich nicht schon selbst aus dem Handeln des Künstlers ergibt.

25 | Arthur C. Danto verzeichnet meines Erachtens durch seinen hypothetischen Intentionalismus diese wesentliche Einsicht, für die seine Theorie ansonsten hinreichend Ressourcen hätte. Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1991, etwa S. 173ff.

26 | Nicht von ungefähr mag man sich bei dieser Wortwahl an Gadammers Konzept der Wirkungsgeschichte erinnern fühlen. Vgl. H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 279ff.

III. KÜNSTLERISCHES HANDELN UND SONSTIGES HANDELN. EINE THESE

Natürlich kommt damit, dass der Künstler etwas produziert, auch etwas zum Abschluss: Ein Gemälde wird in die Welt entlassen und eine musikalische Performance gelangt an ihr Ende. Hat die Handlung des Künstlers also einen Abschluss in dem Moment, wo der Bildhauer, der Maler und der Komponist ihre Werkzeuge beiseitegelegt haben bzw. die Musiker, Tänzer und Schauspieler die Bühne verlassen, ist gleichwohl der *Sinn* dessen, was Bildhauer, Maler und Komponist bzw. Musiker, Tänzer und Schauspieler getan haben, damit noch nicht abschließend bestimmt. Man kann auch sagen: Der Sinn von Kunstwerken ist offen im Lichte der vielfältigen Konsequenzen, die diese ästhetisch zeitigen. Derartige Konsequenzen sind nicht in Begriffen der Verzerrung des Sinns von Kunstwerken zu deuten, sondern vielmehr als jeweils erneutes Herausarbeiten des Sinns zu verstehen.²⁷ Mit Blick auf den Unterschied zwischen dem, was hier zum Ende kommt, und dem, was hier nicht zum Ende kommt, muss damit Folgendes festgehalten werden: Im Lichte dessen, was hier nicht zum Ende kommt, steht auch das, was hier zum Ende gekommen ist, zur Disposition. Es ist also nicht so, dass das, was der Künstler getan hat, von den späteren Deutungen unberührt bleiben würde. *Vielmehr steht im Lichte der Herausarbeitung des Sinns des Kunstwerks immer auch der Sinn der Handlungen des Künstlers auf dem Spiel* – und das in einem ästhetisch weitreichenderen Sinne als etwa dem, dass die Spielweise Bill Evans' als Vorläufer der Spielweise Brad Mehldaus' qualifiziert werden kann.

Damit komme ich zum Beginn dieser Überlegungen zurück: Inwieweit lässt sich ausgehend von einer solchen Analyse nun mit Blick auf meine einleitenden Bemerkungen behaupten, dass künstlerisches Handeln eine andere Form gewinnt als sonstiges Handeln? Die Antwort hierauf lautet: *Im künstlerischen Handeln ist die Offenheit von Sinn explizit, während sie im außerkünstlerischen Handeln implizit ist.* Die Offenheit von Sinn ist, anders als im außerkünstlerischen Handeln, im künstlerischen Handeln somit selbst im Offenen.

In zweierlei Weise darf dieser Gedanke dabei nicht missverstanden werden. Erstens ist dieser Gedanke nicht so zu verstehen, dass die Produkte künstlerischen Handelns derart ›über‹ die Offenheit von Sinn wären, dass diese Offenheit ihr Thema wäre. Zwar mag es Kunstwerke geben, deren Sinn nicht allein in der angesprochenen Weise offen ist, sondern deren Thema zugleich auch ihre Offenheit des Sinns selbst wäre. Aber so etwas lässt sich schwerlich von allen Kunstwerken behaupten. Zweitens ist dieser Gedanke nicht so zu verstehen, dass die Explizitheit bzw. Implizitheit der Inhalt von Handlungen wäre; die Begriffe Explizitheit und Implizitheit sollen vielmehr einen Unter-

27 | Vgl. noch einmal H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 169ff.

schied der Form der Handlungen markieren. Was aber heißt es demgegenüber, dass in künstlerischen Handlungen die Offenheit von Sinn selbst im Offenen ist, wohingegen sie das in außerkünstlerischen Handlungen nicht ist? Es meint, dass der Sinn *aller* Handlungen in bestimmter Weise immer ein unbestimmter Sinn im Lichte der Konsequenzen dieser Handlungen ist.²⁸ Der Gedanke, dass er durch den Handelnden in einer Weise kontrollierbar sei, dass er im Moment der Handlung fertig bestimmt sei, erweist sich dergestalt im Lichte der Möglichkeit zukünftiger Neubeschreibungen und Rekontextualisierungen – verstanden als Entdeckungen dessen, was der Handelnde eigentlich getan hat – als problematisch. Der handlungstheoretische Witz der Kunst wäre somit insgesamt darin zu sehen, dass im künstlerischen Handeln anders als im außerkünstlerischen Handeln die Unbestimmtheit und Offenheit dessen, was es überhaupt heißt zu handeln, offen zutage tritt. In diesem Sinne ist das Kunstwerk letztlich nicht sowohl das Produkt von Handlungen wie es nicht das Produkt von Handlungen ist. Vielmehr ist es Produkt von Handlungen, in denen das, was es überhaupt heißt zu handeln, explizit zum Vorschein kommt. Dass es im außerkünstlerischen Handeln nicht explizit zum Vorschein kommt, darin liegt kein Mangel; das macht es der Form nach zu außerkünstlerischem Handeln. Was im außerkünstlerischen Handeln der Form nach implizit ist – und das heißt nicht, dass in dem Sinne von implizit, um den es geht, die Form implizit wäre, sondern vielmehr, dass etwas der Form nach implizit ist –, ist im künstlerischen Handeln der Form nach explizit.²⁹

LITERATUR

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973.

Alpenson, Philip: »On Musical Improvisation«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1984), S. 17-29.

Bertinetto, Alessandro: »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 105-140.

Börchers, Fabian: *Handeln. Zum Formunterschied von theoretischer und praktischer Vernunftausübung*, Münster 2013.

28 | Man könnte in diesem Zusammenhang auch Hegels Unterscheidung zwischen Handlung und Tat in zweckentfremdeter Weise interpretieren. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt a.M. 1986, § 119ff.

29 | Für Kommentare zu einer früheren Fassung dieser Überlegungen danke ich Fabian Börchers und Judith Siegmund.

- Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1991.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 2000.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.
- Feige, Daniel M.: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014.
- : »Jazz als künstlerische Musik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 29-47.
- : »Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik«, in: Hanno Berger/Frederic Döhl/Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres*, Bielefeld 2015, S. 17-30.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/von Hantelmann, Dorothea (Hg.), *Kunsthandeln*, Zürich 2010.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- Hamilton, Andy: »The Aesthetics of Imperfection«, in: *Philosophy* 65/253 (1990), S. 323-340.
- Kania, Andrew: »Making Tracks: The Ontology of Rock Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/4 (2006), S. 401-414.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1973.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2008.
- Sellars, Wilfried: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge/Mass. 1997.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Thompson, Michael: *Leben und Handeln*, Berlin 2011.
- Wright, Georg H. von: »Erklären und Verstehen von Handlungen«, in: Ralf Stöcker (Hg.), *Handlungen und Handlungsgründe*, Paderborn 2002, S. 49-64.

III. Praxen der Kunst

Das Kunstwerk als verkörperte Intention

Anna Kreysing

»Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«, lautet ein häufig geäußelter Kommentar, wie man ihn in Galerien und Museen oder zu anderen Anlässen der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst aufschnappen kann. Dieser nicht besonders originelle, aber doch sicher alltagsnahe Kommentar wird zum Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen gemacht, die sich wie folgt gliedern: Im ersten Abschnitt werden die impliziten Voraussetzungen, welche die Äußerung des Kommentars sinnvoll werden lassen, herausgestellt. Die durch vergleichende Beobachtung gewonnenen Einsichten werden dann ein Motiv dafür liefern, warum man Kunst und Handlung zusammendenken sollte in der Hinsicht, dass ein Kunstwerk als Produkt einer Handlung eines Künstlers oder einer Künstlerin aufzufassen ist. In diesem zweiten Abschnitt werden Gemeinsamkeiten und Differenzen von Handlungen von Künstler*innen¹ zu alltäglichen Handlungen hervorgehoben. Im dritten Abschnitt wird die dem ersten Abschnitt innewohnende Intuition im Detail diskutiert und die Idee eines ›Verstehens durch Kunst‹ problematisiert, so dass in diesem Abschnitt ein Fundament für die Anschlussfähigkeit meiner Überlegungen an eine aktuell diskutierte Fragestellung der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie geschaffen wird. Nachdem ich dargelegt habe, ob und wie Produktion und Rezeption von Kunstwerken Prozesse des Erkennens anleiten können, beziehe ich im vierten Abschnitt Stellung zu der Frage, ob Kunst Forschung ist.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, plausibel zu machen, dass man Kunstwerken gerechtfertigterweise mit dem Anspruch, sie verstehen zu können, gegenüber treten kann. Diese Rechtfertigung lässt sich darlegen, wenn man die Kunstwerke² als Produkte einer bewussten Handlung begreift, die Ästhetische Er-

1 | Die Begriffe ›Künstler‹ oder ›Rezipient‹ werden im Folgenden um der Kürze willen gebraucht, nicht um das Geschlecht von Künstler*innen und Rezipient*innen zu betonen.

2 | Wenn in diesem Aufsatz von Kunstwerken gesprochen wird, so sind in erster Linie Werke der Bildenden Kunst seit dem Beginn der klassischen Moderne gemeint. Zwar soll nicht ausgeschlossen werden, dass sich Aspekte der Überlegungen auch auf andere

fahrungen³ ermöglichen, wobei diese Erfahrungen Prozesse des Erkennens in Gang setzen oder ein Verstehen von etwas anleiten oder vertiefen können.⁴

Dieses Verständnis von Kunstwerken stellt eine Abgrenzung zur kunsthistorischen Auffassung dar, nach welcher Kunstwerke als Gegenstände der ikonografischen und ikonologischen Interpretation mit dem Ziel der Entdeckung von symbolischen Werten begriffen werden. Problematisch an dieser Auffassung ist die Annahme, dass die zu entdeckenden, symbolischen Werte dem Künstler selbst häufig unbekannt sind oder gar entscheidend von dem abweichen, was der Künstler ausdrücken wollte.⁵ Statt dass der Künstler so als ein bewusst Handelnder verstanden wird, wird ihm die Autorität über den Ausdruck des Werkes abgesprochen und es entsteht der Eindruck, dass seine Werke dem Publikum nur durch die Erklärungen eines »zivilisierten Kritikers«⁶ zugänglich werden können. Die folgenden Schilderungen des Schaffens von Kunstwerken sowie der Ästhetischen Erfahrung der Rezipienten beabsichtigen daher, den Ausdruck von Kunstwerken durch das materielle Gemachtsein und nicht durch ikonologische Interpretationen zu begreifen.

I.

Zurück zum Ausgangsbeispiel: Ein Museumsbesucher steht vor einem Kunstwerk und äußert den Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«. Ob der Kommentar laut geäußert wird, beispielsweise an einen anderen Besucher oder das Personal des Museums gerichtet, oder ob er vielmehr in einer Art Selbstgespräch nur gedacht wird, ist hierbei nicht entscheidend. Viel wichtiger erscheint die Frage, warum der Kommentar, in diesem Kontext geäußert, sinnhaft sein kann und nicht einfach ein unsinniger Satz ist.

Formen der Kunst übertragen lassen, allerdings würde es den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von verschiedenen Kunstformen in Bezug auf die künstlerische Handlung einzugehen.

3 | Die Majuskel im Begriff »Ästhetische Erfahrung« soll anzeigen, dass es sich um ein Verständnis von ästhetischer Erfahrung handelt, das Prozesse des Erkennens einschließt. Ein solches zu begründen war Ziel meiner im Jahr 2013 abgeschlossenen Dissertation mit dem Titel »Prozesse und Funktionen des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung« (ETH Zürich). Die Arbeit wird im mentis Verlag erscheinen.

4 | Für hilfreiche Kommentare und Korrekturen danke ich Leonie Krafzik, Byung Chul Kim, Ulrich Kröger, Eva Kreysing und Daniel Martin Feige.

5 | Vgl. Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1955, S. 31.

6 | Sol LeWitt schreibt: »The editor has written me that he is in favor of avoiding »the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic.« (Sol LeWitt: »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 79-83, hier S. 79).

Durch den folgenden Vergleich dreier Kontexte, in welchen der Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« geäußert wird, soll das Ausgangsbeispiel differenzierter betrachtet und dadurch seine Sinnhaftigkeit expliziert werden. Meine Ausgangsintuition, die den folgenden Vergleich anleitet, ist, dass der Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« nur in bestimmten Kontexten sinnvoll⁷ geäußert werden kann.

Man stelle sich einen zweiten Fall vor, nämlich eine Person, welche beim Anblick eines atemberaubenden Bergpanoramas den Satz »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« äußerte. Eine Gemeinsamkeit dieses Szenarios mit dem ersten besteht darin, dass hier etwas ästhetisch erlebt werden kann. Im ersten Fall kann das Kunstwerk in seiner Materialität, Form und Farbigkeit, im zweiten Fall eine Aussicht sowie die Luftbeschaffenheit, das Licht und eine außergewöhnliche akustische Situation erlebt werden. Unsere Sinne werden von etwas physisch Existierendem angesprochen und unser Gemüt in einen eigentümlichen Zustand des Staunens oder Sich-Wunderns, eines Erlebens von beispielsweise Ehrfurcht etc. versetzt. Ein Unterschied besteht darin, dass das physisch Existierende im ersten Fall gemacht, im zweiten gegeben ist (vorausgesetzt man ignoriert die Möglichkeit einer göttlichen Schöpfung). Weil das Bergpanorama kein hergestelltes Artefakt ist, können wir nicht sinnvoll hinterfragen, wozu – oder man könnte auch sagen, in welcher Absicht – es hergestellt wurde.

Eine weitere Differenz scheint darin zu bestehen, dass das Alpenpanorama anders als das Kunstwerk nicht in einer Ausstellungssituation präsentiert ist. Die Alpen haben einen natürlichen Ort, sie lassen sich nicht einfach versetzen, und demnach, so könnte man meinen, können sie nicht an einem bestimmten Ort in einer bestimmten Absicht präsentiert werden. Während man wohl bereitwillig zustimmen wird, dass die Alpen kein in einer bestimmten Absicht hergestelltes Artefakt sind, ließe sich im Punkte der absichtsvollen Präsentation ein Einwand formulieren, den ich unter Rekurs auf einen Aufsatz der Technikgeschichte zum Gegenstand der Alpenansicht hier anführen werde.

Auch wenn man nicht sagen wird, dass es die Absicht des Bergpanoramas ist, Ehrfurcht einzuflößen oder die Schönheit der Natur erlebbar werden zu lassen, wird man gleichwohl zugestehen, dass der Anblick eines Alpenpanoramas ehrfurchteinfößend sein und Naturschönes erlebbar werden lassen kann. Hierzu bedarf es, folgt man den Ausführungen des Historikers Daniel Speichs, jedoch einiger Hilfen. In seinem Aufsatz »Alpenblick mit Geländer«⁸

7 | ›Sinn‹ verstehe ich gemäß alltagssprachlicher Verwendung, nach dem das Gegenteil von ›Sinn‹ ›Unsinn‹ ist (vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-223, hier S. 9 (Vorwort).

8 | Daniel Speich, »Alpenblick mit Geländer«, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder*, Zürich 2002, S. 47-65, hier S. 49f.

beschreibt er die technische Bedingtheit von Naturerlebnissen am Beispiel des Zürcher Alpenpanoramas. Das Alpenpanorama wurde erst zum Ende des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand eines möglichen ästhetischen Erlebnisses. Während die im Kern mittelalterlich gebaute Stadt Zürichs sich rechts und links der Limmat erstreckte und sich hier auch der Alltag des Zürchers abgespielt haben wird, kam dem See, so schreibt es Speich, keine städtebaulich exponierte Rolle zu. Vielmehr war – bis durch die Erfindung und Verbreitung der Eisenbahn eine Alternative für den Transport von Gütern geschaffen war – der See vorrangig als Transportweg für die Schifffahrt wichtig. Das Seeufer war für die Bewohner der Stadt hingegen nicht erschlossen. Erst indem durch den Verschönerungsverein der Stadt weitreichende Maßnahmen beschlossen und umgesetzt wurden, darunter der Bau einer Uferpromenade, die Errichtung einer seenahen Brücke über die Limmat und die Installation eines Alpenanzeigers, schaffte man die Bedingungen für ein Naturerleben der Alpen vom Ufer des Sees.

Dieses Beispiel aus der Geschichte Zürichs vermag zu veranschaulichen, dass das Erleben eines Naturschönen kein natürliches im Sinne eines nicht kulturell und technisch konstruierten Erlebens ist, sondern ein durch technische Vorrichtungen ermöglichtes. Durch das Schaffen von Flaniermeilen, Geländern, Aussichtsplattformen und Alpenanzeigern wird hier ein Erleben ermöglicht. Diese technischen und kulturellen Voraussetzungen für das Erleben des Alpenausblicks sind vergleichbar mit der Präsentation eines Kunstwerkes. In beiden Fällen kann man von einer absichtsvollen Präsentation oder Inszenierung sprechen. Man kann so weit gehen zu behaupten, dass ohne den vom Menschen durch technisch hergestellte Hilfsmittel⁹ konstruierten Kontext ein Erleben des Naturschönen nicht möglich wäre. Kann man daher aber behaupten, dass Kunsterlebnisse und Naturerlebnisse gleich zu behandeln sind? Verfolgte man nämlich diesen Gedankengang, könnte man die Parallele von Naturschönem und Kunstschönem dahingehend fortführen wollen, dass die Naturgegenstände gleichsam Readymades sind und die technischen Hervorhebungen und Hinweise eine dem White-Cube¹⁰ ähnliche Funktion haben: Erst durch sie wird etwas als etwas erlebbar.

9 | Natürlich ist hier der Einwand möglich, dass nur durch nicht-technische Geräte ein Erlebnis möglich wird und daher zum technikgeschichtlichen Aspekt immer auch ein kulturgeschichtlicher gedacht werden muss. Speich schreibt sehr einleuchtend: »Visuelle Erlebnisse brauchen Vorbilder [...] und Standardansichten.« Diese Vorbilder und Standardansichten können sich jedoch nicht nur in technisch hergestellten Bildern oder landschaftsarchitektonisch gestalteten Ausblicken und Blickachsen finden, sondern beispielsweise auch in der Literatur.

10 | Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*, Berlin 1996, S. 141.

Warum sich diese Parallelisierung nicht zu einer Analogie vervollständigen lässt, zeigt sich jedoch, wenn man nun zum Ausgangsbeispiel des Kommentars zurückkehrt und die Unterschiede der Kontexte betont: Der Satz »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« kann im Beispiel des Alpenenerlebnisses nur in einer Hinsicht sinnvoll geäußert werden. Wem beispielsweise die Funktion eines Alpenanzeigers nicht vertraut ist, der mag diesen betreffend fragen, was der am Ufer des Zürichsees denn solle. Dass der Kommentar sinnvoll ist, lässt sich daran erkennen, dass man als Kundiger hierauf eine sinnvolle Antwort geben kann: Der Alpenanzeiger lenkt den Blick und informiert über die Berge, welche sich vom Seeufer aus entdecken lassen. Der Kommentar hinterfragt also die Absicht der Präsentation bzw. Inszenierung. Im Kontext des Museums hingegen kann der Kommentar nicht nur auf die Art der Präsentation, sondern auch auf das Kunstwerk in seinem Gemachtsein selbst bezogen werden. Gefragt wird dann nicht nach der Absicht der Präsentation, sondern nach der Beschaffenheit des Kunstwerkes. Die Beschaffenheit des Kunstwerkes lässt sich daher durch den Kommentar »Ich verstehe nicht, was das hier soll« hinterfragen, weil der Betrachter davon ausgehen kann, dass das Kunstwerk ein Artefakt, ein in einer bestimmten Absicht hergestelltes Ding ist. Hier muss demnach die Parallele zum Naturerleben aufgegeben werden. Da die Alpen nicht gemacht sind, ist es wenig sinnvoll zu hinterfragen, was sie »sollen«, also in welcher Absicht sie da sind.

Um die Absicht des Gemachtseins von Kunstwerken, welche für ihr Verstehen wichtig ist, von anderen Absichten des Gemachtseins von Objekten zu unterscheiden, sei ein weiteres Beispiel genannt, in welchem ein Objekt in seinem Gemachtsein hinterfragt wird. Auch ein gestalteter Alltagsgegenstand, verstanden als Gegenstand des Produktdesigns, kann einen Kommentar des Nichtverstehens ernten. Eine merkwürdig gestaltete Zitronenpresse, die sich nach mehrfachen Versuchen nicht als allzu praktikabel erweist, könnte den Kommentar »Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll« motivieren. Man fragt sich kurz, was der Designer beim Erschaffen dieses Objekts wohl gedacht haben mag. Auch in dieser Situation macht der Kommentar Sinn, scheint aber einen ganz anderen Anspruch auf Verständlichkeit zu offenbaren als im Fall des Kunstwerkes. Der Anspruch, der sich in der enttäuschten Erwartung offenbart, betrifft die Funktionalität des Objekts: Wenn die Zitronenpresse zum Auspressen von Zitronen ungeeignet ist, stellen wir die Absicht ihres Gemachtseins in Frage. Das Unverständnis, mit welchem wir kopfschüttelnd der verfehlten Absicht begegnen, zeigt, dass auch praktische Alltagsgegenstände in ihrem Gemachtsein Objekte des Verstehens sein können. Dieses eher praktische Verstehen zeigt sich wahrscheinlich eher selten in einem intellektuellen Begreifen, sondern einfach in der verständigen Praxis, d.h. dem zielführenden Umgang mit dem Objekt – man versteht hier ganz einfach, wozu etwas gut ist, indem man es dazu benutzt.

Die Abgrenzung zur Äußerung des Kommentars des Unverständnisses in diesem dritten Kontext soll deutlich werden lassen, dass wir unterschiedliche Ansprüche des Verstehens an absichtsvoll hergestellte Dinge haben, je nach Absicht des Hergestelltseins. Während entworfene Alltagsgegenstände u.a. in ihrer Praxistauglichkeit bzw. Funktionalität verstanden werden können, muss es sich bei Kunstwerken wohl um eine andere Form des Verstehens handeln, da diese sich nicht in einer verständigen Praxis zeigen kann. Das Kunstwerk ist dem Betrachter nicht zu Diensten wie eine gelungene hergestellte Zitronenpresse. Dennoch ist es nicht unsinnig zu behaupten, dass das Hervorbringen eines Kunstwerkes eine Absicht verfolgt. Diese Absicht kann, das zeigt der Vergleich, nicht als praktische Funktion verstanden werden.

Zusammengefasst führen diese vergleichenden Beobachtungen zu folgenden Aussagen über den Hintergrund des Kommentars des unverständigen Kunstbetrachters:

T₁. Hier wird etwas absichtsvoll dargeboten; es gibt eine Absicht der Präsentation/Inszenierung.

T₂. Das absichtsvoll Dargebotene ist absichtsvoll hergestellt; Absicht/Intention des Gemachtseins.

T₃. Personen haben die Erwartung, dass absichtsvoll hergestellte, dargebotene Objekte in ihrem Hergestelltsein verstanden werden können. (Dies zeigt sich im Ausbleiben des Verstehens, in der Enttäuschung der Erwartung.)

Das Verstehen von Kunstwerken kann sich anders als bei anderen Objekten, auf die T₃ auch zutrifft, nicht in einem gelingenden Umgehen mit ihnen, im Sinne eines praktischen Benutzens zeigen.

II.

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass das Unverständnis eines Kunstbetrachters aufgrund von mindestens zwei Absichten bestehen kann: der Absicht oder auch Intention des Hergestelltseins (T₂) und der Absicht der Präsentation (T₁). Da Absichten ein Merkmal von Handlungen sind, liegt es nahe, die Handlungen näher zu betrachten, denen diese Absichten zugrunde liegen.

Die Intention des Künstlers wird hier zunächst im Kontrast zu einer Vorstellung der Intention einer alltäglichen Handlung beschrieben. Ich entlehne dazu das Beispiel des Kuchenbackens aus einer Vorlesung John McDowells.¹¹

11 | John McDowell: »Some Remarks on Intention in Action«. *The Amherst Lecture in Philosophy* 6 (2011), S. 1-18, hier S. 6f.; http://www.amherstlecture.org/mcdowell2011/mcdowell2011_ALP.pdf (abgerufen am 28.3.2015).

Die Intention einer Handlung kann hier verstanden werden als ein Vorhaben für eine zukünftige Handlung. Wer einen Kuchen backen will, der weiß im Vorhinein, was er zu tun hat, um die Handlung in die Tat umzusetzen: Er sollte Zutaten kaufen, Utensilien bereitstellen und die Schritte des Rezeptes befolgen. Die Intention des Backens eines Kuchens, welche schon vor der Handlung besteht, wird dann Schritt für Schritt gemäß dem Rezept umgesetzt. Das Handlungsbeispiel des Kuchenbackens, welches sich durch das Befolgen eines Rezeptes erklären lässt, macht eine Vorstellung von Intention als einer der Handlung vorausgehenden Absicht plausibel. Diese Vorstellung fußt jedoch auf der irrtümlichen Gleichsetzung von Intention und Rezept. Die Intention der Handlung ist das Backen eines bestimmten Kuchens, z.B. eines Zitronenkuchens in Gugelhupfform, und somit bestimmt durch den praktisch wirksam werdenden Willen, dieses Ziel zu erreichen. Das Rezept hingegen gibt lediglich den Weg zum Erreichen der Intention vor. In diesem Beispiel wird die Intention (vergleichbar mit T₂) durch das Ziel vorgegeben.

Nicht alle Arten von Handlungen lassen sich jedoch auf diese Art zergliedern und in Analogie zum Backen eines Kuchens beschreiben, da sie keine durch klare Vorstellungen fest umrissenen Ziele verfolgen und oft der Handelnde auch nicht über ein Rezept verfügt, welches das Erreichen der Intention seiner Handlung verlässlich ermöglicht.

Es kann hier selbstverständlich keine Phänomenologie der verschiedenen Handlungsarten vorgenommen werden, dennoch sei in aller Kürze auf Arten alltäglicher Handlungen verwiesen, die sich nicht als Ausführungen gemäß Rezepten zum Erreichen von durch klare Vorstellungen fest umrissenen Zielen begreifen lassen: Zu denken ist hier an Handlungen, die in einem intuitiven Erwägen und Erproben von Möglichkeiten bestehen, die den Prozess einer Handlung leiten, ohne dass das Ziel im Vorhinein durch eine klare Vorstellung umrissen werden kann. Problemorientiertes Handeln verfolgt beispielsweise ein Ziel, ohne dass dabei bereits vorher eine klare Vorstellung der Lösung vorliegt. Unroutinierte Handlungen exemplifizieren, dass im Prozess des Handelns nach Wegen zum Erreichen eines Ziels gesucht wird und erst durch in zahlreichen Versuchen gewonnene Einsichten sich Muster herausbilden, die später die Routinen wie unausgesprochene Rezepte anleiten können.

Begreift man das Herstellen eines Kunstwerkes als Handlung,¹² so ist es sinnvoll, die Charakteristika der beiden zuletzt genannten Handlungsarten

12 | Das Erschaffen eines Kunstwerkes wird hier als Form einer komplexen Handlung verstanden, obgleich einige Gründe auch gegen eine solche Behandlung sprechen – so könnte man das Erschaffen von Kunstwerken als eine besondere Form der Arbeit begreifen. Für das vorgeschlagene Verständnis spricht jedoch, dass das Erschaffen eines Kunstwerkes einen zeitlich begrenzten, durch ein Subjekt willentlich initiierten Prozess umfasst, der ein Ziel, nämlich das Hervorbringen eines Kunstwerkes verfolgt. Wenn im

zu berücksichtigen. Eine Handlung, welche das Ziel verfolgt, ein Kunstwerk hervorzubringen, kann als problemorientiert verstanden werden und als eine, welche nicht auf Routine zurückgreifen kann.

Der künstlerische Arbeitsprozess beginnt mit dem Verfolgen einer eventuell erst nur vagen Idee oder einem noch nicht scharf umrissenen Interesse. Das Problem des Künstlers ist, dieses Interesse zu konkretisieren und durch eine materielle Gestaltung zu artikulieren. Von ›Problem‹ kann hier deshalb gesprochen werden, weil er hierbei nicht auf Routinen zurückgreifen kann, sondern einen eigenen Weg der Artikulation finden muss.

Die künstlerische Arbeit kann mit dem Skizzieren, Planen, Visualisieren von Vorstellungen oder Notieren von Ideen beginnen, wobei das Interesse allmählich etwas konkreter wird. Möglicherweise schließen sich hieran Studien und das Anfertigen von Modellen an, bevor Materialerprobungen stattfinden. Im fortschreitenden Prozess, der sich als ein intuitives Erwägen und Erproben von Materialeigenschaften und Möglichkeiten der Gestaltung beschreiben lässt, kann sich eine Idee immer weiter herauskristallisieren und konkreter zutage treten. Es ist aber auch möglich, dass eine Idee verworfen werden muss. Unvorhergesehenes kann geschehen: Passungen, die sich aus Materialresten zusammenfügen, Brüche, die ungewollt entstehen, Materialkombinationen, die plötzlich überzeugend erscheinen, können die Arbeit mitsamt ihrer angedachten Intention in andere Bahnen lenken. Das Finden der Intention kann als Prozess der materiellen Umsetzung eines konkretisierten Interesses begriffen werden, welcher nicht linear verläuft.

Im Wechsel von materieller Umsetzung und Betrachtung des Gefertigten erlebt der Künstler, wie sich die Intention des Werkes langsam formt. Da der Künstler die gewählten Materialien nicht beliebig in ihrem Ausdruckspotential verändern kann, kann gesagt werden, dass er nicht die alleinige Gewalt über die Intention des Kunstwerkes hat. Der Künstler arbeitet mit Material, das immer schon abhängig von der Kultur bestimmte Konnotationen hervorruft.

Da nicht nur der Künstler ein konkretisiertes Interesse artikulieren möchte und daher nach einer Möglichkeit der Artikulation durch ein materiell geschaffenes Werk sucht, sondern auch das Material eigenständig den Ausdruck des Werkes mitgestaltet, muss die künstlerische Arbeit als von diesen zwei Aspekten bedingte gesehen werden: Im Prozess des Arbeitens kann der Künstler als jemand vorgestellt werden, der beim Arbeiten mit sich selbst redet – also in Kants Sinne denkt.¹³ Das Selbstgespräch findet zwischen dem Künstler in

Folgenden dennoch das Wort ›Arbeit‹ gebraucht wird, so ist damit ein befristetes, auf ein Ziel gerichtetes Tätigsein gemeint.

13 | Vgl. Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 39, in: Akademieausgabe Bd. VII, hier S. 192, abgerufen über das Bonner Kant-Korpus: <http://www.korpora.org/kant/aa07/192.html> (abgerufen am 28.02.2015).

der Rolle des materiellen Erprobers und der Rolle eines gedanklich antizipierten Betrachters statt. Im ›Dialog‹ mit den Qualitäten des Materials kann der Künstler sein zuerst nur vage vorhandenes Interesse justieren, verwerfen oder durchsetzen. Der Entschluss, eine Intention (T₂) gefunden zu haben, besiegelt dann die Arbeit und schließt die Handlung, ein Kunstwerk zu erschaffen, ab. Für diesen Entschluss ist die Absicht der Präsentation (T₁) relevant, da bereits im Prozess des Schaffens der Rezipient als Adressat der Präsentation mit einbezogen wird. Hieraus ergibt sich, dass T₂ nur unter Einbezug von T₁ zu verstehen ist, genauer, dass diese beiden Intentionen analytisch zwar zu trennen sind, phänomenologisch jedoch zusammengehören.

Diese Überlegungen zeigen, dass im Kontrast zur Intention beim Backen eines Kuchens die Intention des Künstlers, ein bestimmtes Kunstwerk zu schaffen, nicht als seiner Handlung vorausgesetzt betrachtet werden kann. Der Künstler mag zwar Ideen, Interessen und Neigung haben, ein Kunstwerk zu einem Thema oder einer Stimmung zu schaffen, allerdings ist diese Neigung noch kein antizipiertes, bestimmtes Kunstwerk. Die Bestimmung der Intention des Werkes ist stattdessen das manifeste Resultat des künstlerischen Herstellungsprozesses. Denn erst im Prozess der materiellen Umsetzung formt sich die Intention als manifeste Verkörperung im Material. Es handelt sich um eine im Machen gefundene Intention.¹⁴

Das Ziel der Handlung, ein Kunstwerk zu schaffen, kann im Vorhinein gegeben sein, ohne dass sich jedoch eine leitende Vorstellung oder gar Anweisungen wie bei einem Rezept finden lassen. Da die Intention als eine materielle Verkörperung eines sich im Arbeitsprozess konkretisierenden Interesses zu verstehen ist, kann sie erst im Abschluss der Handlung festgestellt werden. Erst der zufriedene Blick und die die Arbeit abschließende Überzeugung, jetzt ein Kunstwerk geschaffen zu haben, das das konkretisierte Interesse einfängt und erlebbar werden lässt, kann die Intention der Handlung rückblickend bestimmen.

Nachdem nun der Begriff der Intention der Handlung des Schaffens eines Kunstwerkes unter Rekurs auf den Prozess der materiellen Erprobung und Umsetzung erläutert worden ist, soll durch den Verweis auf den Kontext dieser Handlung dargelegt werden, worin die Herausforderung dieser Handlung begründet liegt. Dazu dient ein Vergleich mit nicht-künstlerischen Handlungen, wobei der Vergleichspunkt für die verschiedenen Handlungsarten im Begriff der *Praxis* liegt.

Handlungen werden zumeist nicht als isolierte Ereignisse verstanden, sondern als ein bewusstes Verhalten einer Person, die Teil einer Gemeinschaft ist. In der Gemeinschaft handeln Personen meist vor dem Hintergrund einer

14 | Sabine Ammon: *Wissen verstehen. Perspektiven einer prozessualen Theorie der Erkenntnis*, Weilerswist 2009, S. 113.

bereits existierenden Praxis. Wer beim Fahrradfahren an einer Kreuzung den linken Arm seitlich ausstreckt, tut dies zu dem Zweck, den Abbiegevorgang zu signalisieren. Weil dieses Verhalten einem Aspekt der gesellschaftlich etablierten Praxis des Radfahrens im öffentlichen Straßenverkehr entspricht, kann er davon ausgehen, dass sein Verhalten von den anderen Verkehrsteilnehmern verstanden wird. Allgemeiner formuliert bedeutet dies, dass eine Handlung in Interdependenz zur gesellschaftlichen Praxis ihren Sinn erhält.

Vor diesem Hintergrund kann gefragt werden, welche Praxis¹⁵ die Handlung, ein Kunstwerk zu erschaffen, bedingt oder ihr einen Sinn verleiht. Verfolgt man diese Frage, stößt man auf eine Disanalogie der komplexen Handlung des Schaffens eines Kunstwerkes zu alltäglichen Handlungen. Der Künstler kann sich nur in einem sehr abstrakten Sinn nach Konventionen richten, die durch eine Praxis, Kunstwerke zu erschaffen, vorgegeben wird: Er kann die Konvention befolgen, im Bemühen um das Erschaffen eines Kunstwerkes nicht andere Stile zu kopieren, da ihn das vom Künstler zum Epigonen degradierte. Genau genommen wäre dies eine negative Konvention, da sie nur ein Vermeiden beschreibt. Da das Schaffen von Kunstwerken als Praxis – zumindest seit der klassischen Moderne – in einem so starken Maß durch die individuellen Handlungen permanent neu konstituiert wird und die möglichen Handlungsoptionen mannigfaltig und unvorhersehbar sind, kann kaum *eine* Praxis als leitendes Gesamtgefüge von Handlungen zur Herstellung eines Kunstwerkes gelten. Hier besteht ein großer Unterschied zu alltäglichen Arten der Praxis einer Gemeinschaft: Während sich alltägliche Arten von Praxen durch Beobachtungen und Nachahmen, durch ein allmähliches Hineinwachsen verstehen lassen, wird eine Person, die beim Versuch, Kunstwerke zu schaffen, einen Künstler kopiert, keine Kunstwerke erschaffen. Jemand kann einer Praxis teilhaftig werden, indem er langsam in bestehende Strukturen, Regeln und Routinen hineinwächst, sich bewusst oder unbewusst nach den Mustern richtet, welche den Handlungen der anderen Praxisteilnehmenden zugrunde liegen. Der Praxis (bzw. den Praxen) des Erschaffens von Kunstwerken hingegen kann eine Person nicht durch ein Nachahmen und Hineinwachsen allein teilhaftig werden. Vielmehr zeichnet sich die Praxis dadurch aus, dass hier keine konkreten Handlungsmuster, welche für alle Künstler gleichermaßen leitend sind, konstituiert werden. Es gibt keine Konventionen, an welche man sich beim Erschaffen eines Kunstwerkes halten sollte, und auch keine allgemeingültigen Verhaltenserwartungen, welchen der Künstler ausgesetzt ist – jedenfalls, wenn man sich den Künstler als einen autonom Handelnden denkt. Vielmehr scheint es so zu sein, dass Künstler in dem sehr abstrakten Gefüge der Kunst, in ihrem Bemühen um das Erschaffen von Kunstwerken,

15 | Für die Diskussion zum Praxisbegriff bin ich meinem guten Freund Ulrich Kröger dankbar.

eigene Praxen ausbilden, so dass das Gesamte der Kunst so viele Praxen wie Künstler beherbergt oder, um auf Nelson Goodman zurückzugreifen, dass durch das Etablieren von individuellen Praxen ein Pluralismus von Welten entsteht,¹⁶ wobei dieser Pluralismus in einer vorsichtigen Lesart zunächst nur metaphorisch und nicht ontologisch verstanden wird.

Im Ausbilden einer individuellen Praxis sowie im Erschaffen eines Kunstwerkes ist der einzelne Künstler zwar keinen Handlungsmustern unterworfen, in seinem Handeln wird er jedoch dadurch herausgefordert, dass das Material, welches er benutzt, als ein dem Rezipienten und anderen Künstlern bekanntes Material Konnotationen mit sich führt, die trotz individueller Praxis des Künstlers nicht beliebig gestaltbar sind. Mit Goodman kann gesagt werden, dass die neuen Welten – angenommen, dass eine künstlerische Praxis eine Welt ist – immer in Abgrenzung zu den alten entstehen: »*Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking.*«¹⁷ Dass das Schaffen eines Kunstwerkes durch das Ausdruckspotential des verwendeten Materials bedingt ist, wurde bereits angesprochen. Mit Goodman kann nun gesagt werden, dass die Schwierigkeit der Artikulation eines konkretisierten Interesses in einem materiellen Werk darin besteht, dass das jeweilige Material nicht nur in der Welt des Künstlers vorkommt, sondern Bestandteil vieler Welten ist, dort in jeweilige Praxen eingebettet ist und dementsprechende Konnotationen mit sich führt oder Assoziationen hervorruft. Die Schwierigkeit im Schaffen eines Kunstwerkes besteht darin, eine Praxis zu konstituieren oder zum Aufbau einer neuen Welt beizutragen, die sich signifikant von den anderen Welten unterscheidet, obwohl in ihr das gleiche Material verwendet wird wie in bereits bekannten Welten. Das Material sollte so behandelt oder bearbeitet werden, dass es nicht allein die Konnotationen der Welt aktualisiert, der es entstammt, sondern dass es neue Assoziationen hervorruft, etwas in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Ein besonders gelungenes Beispiel für eine solche eigenständige Welt ist Thomas Schüttes Werkgruppe *Frauen*.¹⁸ In zahlreichen überlebensgroßen Plastiken formuliert er ein klassisches Thema der Kunstgeschichte neu, wobei durch die Kombination von sich teilweise auflösenden weiblichen Formen und hochglänzend farbig lackiertem Aluminium eine neue Erfahrung des weiblichen Aktes möglich wird.

Nach diesen Ausführungen zur künstlerischen Handlung und Praxis kann nun an das anfängliche Szenario, welches diesen Aufsatz eingeleitet hat, angeknüpft werden. Im Folgenden wird ein möglicher Grund für das Unverständnis eines Kunstbetrachters (»Ich verstehe jetzt nicht, was das hier soll«)

16 | Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1985, S. 11f.

17 | Ebd., S. 6.

18 | Vgl. Andrea Bellini/Dieter Schwarz (Hg.): *Thomas Schütte. Frauen*, Düsseldorf 2012.

gegeben. In einem zweiten Schritt soll dann genauer erläutert werden, was genau unter einem glückenden Fall des Verstehens von Kunstwerken vorgestellt werden kann.

III.

Die Frage, wie das Betrachten und Erleben von Kunstwerken mit einem Verstehen zusammenhängt, kann nicht beantwortet werden, wenn nun – nachdem auf die Rolle des Produzenten eingegangen wurde – der Rezipient nicht bedacht wird. Der Rezipient geht, das wurde bereits festgestellt, von zwei Intentionen aus, erstens von der sich im Material manifestierenden Intention (T₂) und zweitens der Intention der Präsentation (T₁), von denen im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, dass diese Intentionen im Schaffen des Werkes zusammenwirken. Zudem findet die Betrachtung eines Kunstwerkes unter der Voraussetzung statt, dass absichtsvoll hergestellte Dinge in ihrem Gemachtsein zu verstehen sind (T₃). Angenommen, dass der Rezipient mit T₃ nicht irrt, könnte man folgern, dass er die im Kunstwerk verkörperte Intention zu verstehen sucht. Diese erlebt der Rezipient zunächst aufgrund der materiellen Realisation in einer sinnlichen Wahrnehmung. Wenn sich in diesem anfänglichen Erleben bereits ein Unverständnis bemerkbar macht, kann dies dadurch erklärt werden, dass der Rezipient beim Betrachten eines Kunstwerkes in seinen Erfahrungen der Kunstrezeption neu herausgefordert wird – beispielsweise weil der Künstler eine Ästhetik des Hässlichen verfolgt, die dem Rezipienten bis dahin unbekannt war. Dass sich das Erlebnis eines neu entdeckten Kunstwerkes, wie Judith Siegmund schreibt, »sich nicht ohne Weiteres in den Bedeutungshorizont des Rezipienten eingliedern lässt«¹⁹, liegt, dafür kann nun argumentiert werden, in der individuellen Praxis eines Künstlers begründet: Da es keine allen Künstlern gemeinsame Praxis des Erschaffens von Kunstwerken gibt, sondern einen Praxis-Pluralismus, kann der Rezipient nicht auf eine einmal bekannte Praxis zurückgreifen und durch Reflexion des Werkes vor dem Hintergrund dieser einen Praxis das Kunstwerk erschließen. Stattdessen muss er jedem Werk mit einer Unvoreingenommenheit und Offenheit begegnen, will er verstehen, worum es dem Künstler in seinem Werk geht.

Selbstverständlich kann es Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Praxen geben. Solche Gemeinsamkeiten, z.B. in der formalen Gestaltung, mögen die Rezeption eventuell erleichtern, können aber auch in die Irre führen. Und so lässt sich ein Unverständnis eines Rezipienten oder einer Rezipientin, das in dem Kommentar »Ich versteh jetzt nicht, was das hier soll« als Missver-

19 | Judith Siegmund, *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007, S. 158.

ständnis künstlerischer Praxis entlarven: Statt dass der Rezipient sich auf eine individuelle Praxis eingelassen hat, lässt er sich von seinen Vorerfahrungen den Blick verstellen. Für ein Verstehen des Werkes kann es nötig sein, dass der Rezipient sein bisheriges Kunstverständnis erweitert oder zum Teil revidiert. Hierzu kann ihm empfohlen werden, seinem Erleben des Werkes nachzuspüren und zu fragen, warum ein bestimmtes Material verwendet wurde, wie und womit es bearbeitet wurde, welche Idee sich hinter einer Bilderserie oder einer Objektsammlung verbirgt. Die Materialität des Kunstwerkes ist schließlich das, was der Betrachter unter dem Aspekt der dem Werk eingeschriebenen Intention, so und nicht anders hergestellt zu sein, hinterfragen kann.

Zunächst durch die Sinne direkt angesprochen, ist der Rezipient gefordert, mit einer Art intellektuellem Spürsinn seinem Erleben oder seinen Intuitionen nachzugehen. Ob sich das Erleben dann plötzlich zu einer Erfahrung fügt oder dem Rezipienten Tage später dämmert, warum das Werk vielleicht genauso sein musste, wie es war, ist weniger wichtig als das Faktum, dass dieses Gefühl des Sich-Fügens, ein intuitives Erfassen des Kunstwerkes, als abschließender Aspekt einer Ästhetischen Erfahrung, die mit einem Erleben beginnt, angesehen werden kann.

Der Rezipient vollzieht durch dieses Nachspüren und das Infragestellen des materiellen Gemachtseins des Kunstwerkes einen ähnlichen, wenn auch sicherlich nicht den gleichen Prozess wie der Künstler in der Produktion: Er fragt, warum der Künstler sich für dieses Material und diese Bearbeitung entschieden hat, und er wird dann zu einer Einschätzung gelangen, die ihm als treffend erscheint. Judith Siegmund nennt dies das Evidenzerlebnis – jemandem kann »etwas« evident werden –, weil dem »Evidenzanspruch des Produzenten eine [Hervorhebung AKK] Evidenzerwartung des Rezipienten entspricht«. ²⁰ Dem Erleben des Künstlers, eine Intention gefunden zu haben, entspricht die Einsicht in die bzw. das intuitive Erfassen der Intention durch den Rezipienten.

Die sich nun aufdrängende Frage danach, was im Evidenzerlebnis evident wird, kann gleichsam als die Frage verstanden werden, was in dem Prozess der Ästhetischen Erfahrung verstanden oder intuitiv erfasst wird. Dem Rezipienten, der der Materialität nachspürt, wird sich erschließen, warum das Werk so gemacht wurde, wie es gemacht wurde. Damit dieses Erfassen nicht als das reine Erfassen der Form oder der Komposition begriffen wird, ist zu beachten, dass die Intention des Künstlers, ein Werk zu präsentieren, nicht allein in der Überzeugung liegt, eine formal gelungene Komposition erschaffen zu haben, vorausgesetzt das Ziel des Künstlers geht über den Anspruch eines *l'art pour l'art* hinaus. Die Präsentation und Inszenierung eines Kunstwerkes verfolgt eine Absicht des Ausdrucks von etwas, das den Künstler in seiner Inten-

tion des Schaffens geleitet hat. Weiter oben wurde dieser Ausgangspunkt, den der Künstler artikulieren will, als ein Interesse begriffen, das im Prozess des Schaffens langsam an Konkretion gewinnt. Dieses Interesse kann als etwas vorgestellt werden, das das Schaffen eines Kunstwerkes motiviert, selbst aber nicht zur Kunst gehört; ein Interesse an Dingen, Gegenständen, Sachverhalten, Gefühlen, Stimmungen etc., die dem Künstler in ihrer Eigentümlichkeit aufgefallen sind, mit denen er sich beschäftigt hat.

Da es das Ziel des Künstlers ist, in der verkörperten Intention dieses Interesse zu artikulieren, kann angenommen werden, dass sich dieses konkretisierte Interesse dem Rezipienten erschließen kann. So wie im Prozess des Schaffens eines Kunstwerkes die materielle Darbietung das konkretisierte Interesse zu einer verkörperten Intention werden lässt, so kann auch das Hinterfragen dieses Gemachtseins dem Rezipienten dieses Interesse erschließen. Das Hinterfragen der Materialität ist demnach kein Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Ästhetischen Erfahrung, in welcher das konkretisierte Interesse des Künstlers aktualisiert wird. Indem sich dem Rezipienten das Werk in seinem Gemachtsein erschließt, erfasst er, worum es dem Künstler geht.

Durch die Darbietung und Rezeption des Kunstwerkes kann die Aufmerksamkeit für etwas geschaffen oder der Blick auf etwas gelenkt werden, es können kontrafaktische Szenarien entworfen oder Gedankengänge in Kraft gesetzt werden. Dieses Potential von Kunstwerken, zu einem vertieften Verständnis einer Materie oder zu einem Prozess des Erkennens beizutragen, ist nicht leicht zu fassen und wird vielleicht auch von daher mit Vorliebe ignoriert. Diese Ignoranz fußt möglicherweise auf der Annahme, dass man sich Schwierigkeiten einhandelt, versucht man Phänomene zu schildern, deren Schilderung sich nicht an dem gängigen erkenntnistheoretischen Standard, wahr oder falsch zu sein, messen lässt, sondern auf den weicheren, da graduell dehnbaren Begriff der Angemessenheit oder Richtigkeit zurückgreifen muss.

Skeptiker werden behaupten, dass die Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung zu diffus sind, als dass man von einem Erkennen sprechen kann. Sie werden kritisieren, dass das Objekt des Erkennens unbestimmt ist, und anführen, dass man dies allein anhand der Diversität möglicher Ästhetischer Erfahrungen und damit einhergehender Prozesse des Erkennens und Verstehens erkennt, welche durch ein einziges Kunstwerk ausgelöst werden. Es ist zu befürchten, dass ein Verständnis von Erkenntnis, das streng auf begriffliche Aussagen limitiert ist, die nur wahr oder falsch, jedoch nie angemessen oder richtig sein können, dazu führt, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Man kann dem Skeptiker seine Zweifel ruhig zugestehen: Auch wenn man dann einräumen muss, dass die Prozesse des Erkennens in Ästhetischen Erfahrungen aufgrund der Heterogenität ihrer Verläufe bei verschiedenen Rezipienten nicht zu eindeutigen Erkenntnissen oder wahren und falschen Aussagen führen können, kann man dieser Feststellung eine positive Wendung

entgegenhalten: Aus der gegebenen Heterogenität der Verläufe Ästhetischer Erfahrung muss nicht zwangsläufig auf ihre Beliebigkeit geschlossen werden. Die Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung können dann als nicht-beliebig verstanden werden, wenn sie nicht nur als durch das Kunstwerk ausgelöst begriffen werden, sondern auch als im Folgenden weiter auf dieses gerichtet. Sie sind dann nicht wahr oder falsch, aber doch dem Kunstwerk angemessen.

Es muss zugegeben werden, dass gerade im Anfangsstadium der Ästhetischen Erfahrung, welche durch ein unmittelbares und wenig reflektiertes Erleben geprägt ist, dieses Erleben je nach Betrachter wahrscheinlich von verschiedenen Assoziationen begleitet wird. Wird dieses anfängliche Erleben nicht weiter im Bezug auf das Kunstwerk hinterfragt, mag es sein, dass durch verschiedene assoziative Gedankensprünge Prozesse des Erkennens in Gang gesetzt werden, welche nur äußerst vage mit der verkörperten Intention des sie auslösenden Kunstwerkes verbunden sind. Das Vorkommen solcher Prozesse des Erkennens darf nicht mit den Prozessen des Erkennens der Ästhetischen Erfahrung verwechselt werden. In einer Ästhetischen Erfahrung versucht der Rezipient seinem Erleben im Bezug auf das Kunstwerk nachzuspüren. Dies kann durch eine klassische Werkbetrachtung oder einen Dialog mit einem weiteren Rezipienten über das Kunstwerk geschehen, wenn dabei das Kunstwerk in seinem So-Gemachtsein hinterfragt wird. Die Ästhetische Erfahrung richtet sich also auf die materiell verkörperte Intention. Liegt eine Gerichtetheit der Ästhetischen Erfahrung vor, können die Prozesse des Erkennens zwar mannigfaltig sein, jedoch nicht beliebig.

Um einem weiteren möglichen Einwand gegen das Potential des Erkennens durch Ästhetische Erfahrung vorzugreifen, wird hier noch auf die Schwierigkeit der Versprachlichung des Erkennens eingegangen: Der Skeptiker wird eventuell behaupten, dass Erkenntnisse sich sprachlich wiedergeben lassen müssen und dass Prozesse des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung sich nicht immer versprachlichen lassen und daher wohl kaum wirkliche Erkenntnisse sein können. Für diesen Einwand spricht folgendes Phänomen: Wohl jeder Kunstrezipient wird attestieren können, dass die Versprachlichung der Ästhetischen Erfahrung den Rezipienten vor große Schwierigkeiten stellen mag. Wir erleben etwas intensiv, geraten ins Nachdenken, sind mit unserer Konzentration voll bei der Sache, staunen fasziniert und können im Nachhinein nicht in Worten einfangen, was da genau passiert ist. Dieses Phänomen ist von daher plausibel, dass sich im Kunstwerk ein konkretisiertes Interesse des Künstlers artikuliert oder ausdrückt, wobei diese Artikulation oder dieser Ausdruck materiell realisiert ist. Der Ausdruck bietet sich unserer sinnlichen Wahrnehmung dar. In der bildenden Kunst kommt es eher selten vor, dass sich das konkretisierte Interesse des Künstlers verbalsprachlich artikuliert. Ein Grund dafür, warum es dem Rezipienten schwer fällt, die Erfahrung in Worte

zu kleiden, kann daher folgender sein: Der Rezipient müsste den teils sinnlich erfahrenen Ausdruck einer materiell verkörperten Intention in Verbalsprache übersetzen, was eine immense und für manche Menschen vielleicht nicht lösbare Schwierigkeit darstellt. Diese Schwierigkeit ergibt sich nicht allein aus dem Mangel an Ausdrucksfähigkeit oder Intellekt, wovon der Brief des Lord Chandos ein Zeugnis abgibt: »*Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich.*«²¹ Es handelt sich vielmehr um das Gefühl, dass die Worte nicht an das Erlebte heranreichen, dass also die Sprache unzureichend ist, um bestimmte Erfahrungen wiederzugeben. Aus der Unfähigkeit, Ästhetische Erfahrungen in Verbalsprache zu übersetzen, auf das Ausbleiben eines Erkenntnisprozesses zu schließen, ist nicht zwingend. Stattdessen könnte eingeräumt werden, dass gerade das Haderen mit der Sprache und das Gefühl der sprachlichen Unzulänglichkeit ein Indiz dafür ist, dass Erkenntnisse nicht nur sprachlich vorliegen und dass das neu erworbene Verständnis größer ist als das, was sich über dieses Verständnis sagen lässt.

Der ›Mangel‹ der sprachlichen Reformulierbarkeit Ästhetischer Erfahrung, wird daher nur dem als Mangel erscheinen, der nur sprachlich Formulierbares als Erkenntnis gelten lässt. Statt dieser doch außerhalb der Ästhetik vorherrschenden Überzeugung zu folgen, dass Erkenntnisse sich auf die Form von Aussagen bringen lassen, ist es sinnvoll, Ästhetische Erfahrungen als erkenntnistheoretisch relevante Erfahrungen zu behandeln, die zeigen, dass ein Erschließen oder Erfassen von etwas nicht immer mit der Sprache beginnt. Vielmehr wird in Ästhetischer Erfahrung etwas erlebbar, das vor jeder Erkenntnis liegt, ein Prozess des Erkennens, welcher beispielsweise durch Fokussierung einzelner Aspekte, durch das Treffen von Unterscheidungen, das Bilden von Kontrasten oder Gruppierungen, das Negieren von Gegebenem, das Denken in Gegensätzen oder das Gewinnen eines Gefühls für eine Sache, einer Kenntnis von etwas charakterisiert werden kann. Dem Rezipienten von Picassos Arbeiten der blauen Periode mögen vielleicht die Worte fehlen, dennoch erschließt sich ihm über die anschauliche Darstellung eine Befindlichkeit, die Picassos Schaffensperiode auszeichnet. Dass es Picasso um die Artikulation von etwas geht, das man ›Tristesse und Melancholie des ärmlichen Lebens‹ nennen könnte, erschließt sich nicht erst, nachdem man dies in Worte gefasst hat, die nur annähernd an das heranreichen, was sich dem Betrachter zeigt. Dass ein Rezipient hier ein Verständnis von etwas gewonnen hat, muss sich

21 | Hugo von Hofmannsthal: »*Ein Brief*« (auch: »*Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*«), Berlin 1902; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> (abgerufen am 22.3.2015).

nicht sprachlich artikulieren, es zeigt sich ihm, indem seine Sensibilität für diese Befindlichkeit zunimmt; vielleicht merkt er es daran, dass er plötzlich seine Mitmenschen differenzierter wahrnehmen kann.

Kunstwerke haben dadurch, dass sich in ihnen ein Interesse an etwas nicht-sprachlich artikuliert, das Potential, Prozesse des Erkennens in Gang zu setzen, ohne dass durch die Kunstwerke der Endpunkt dieser Prozesse zwingend vorgegeben ist. In diesem Sinne ermöglichen sie Reflexionen, die, da sie gerade nicht an Faktisches gebunden sind, ›frei‹ genannt werden können. Freie Reflexionen lassen kontrafaktische Überlegungen zu, ermöglichen Sensibilisierungen abseits von praktischen Notwendigkeiten, lassen Dinge in den Fokus unserer Aufmerksamkeit treten, die vorher nicht beachtet wurden. Kunstwerke ermöglichen diese freien Reflexionen, weil sie als Produkte von Handlungen individueller Praxen entstehen. Die durch den Künstler konstituierte Praxis des Schaffens von Kunstwerken lässt es zu, dass sich hier, anders als in einer alltäglichen Praxis, in der Handlungsmuster und Routinen von ganzen Kulturen geteilt werden, eine Eigentümlichkeit im Interesse für etwas artikuliert, die den Rezipienten zum Nachdenken anregt.

IV.

Nachdem nun auf die Art des Verstehens und das prozessuale Erkennen, welches Ästhetische Erfahrungen ermöglichen, eingegangen wurde, soll abschließend noch gesagt werden, wie dieser Gedankengang mit einer aktuellen Debatte zusammenhängt: Seit einiger Zeit gibt es eine lebhaft Diskussions darüber, ob und warum Kunst als Forschung begriffen werden sollte. Zum einen geht es hier um Legitimationsfragen, deren Beantwortung institutionell relevant ist. Andere Motive können in Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaften gefunden werden, wie sie sich beispielsweise bei Paul Feyerabend²² finden.

Auch wenn ich durch meine Ausführungen dargelegt habe, dass Ästhetische Erfahrungen von Kunstwerken das Potential haben, Prozesse des Verstehens und Erkennens zu initiieren, möchte ich diese Gemeinsamkeit mit Prozessen des Erkennens in Wissenschaft und Forschung, die es sicherlich in Ansätzen gibt, nicht zum Anlass nehmen, die Unterschiede zu ignorieren.

Künstlerinnen und Künstler könnten durch das Schaffen von Kunstwerken Dinge erforschen, Stimmungen artikulieren, Blicke auf Mögliches richten und Feinheiten im Verständnis von existentiellen Fragen ausleuchten, so dass durch die Ästhetische Erfahrung ein neues, vertieftes oder revidiertes Verständnis von etwas oder eine Kenntnis von etwas gewonnen wird. Wenn

22 | Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.

man daher das Handeln von Künstlerinnen und Künstlern im Schaffen von Kunstwerken als forschendes oder experimentierendes charakterisiert, darf man dabei nicht außer Acht lassen, dass dieses Forschen und Experimentieren im Bemühen um das Konstituieren einer individuellen Praxis geschieht. Die Ergebnisse dieses Tuns, die Kunstwerke, sind daher anders als Forschungsergebnisse nicht anschlussfähig an andere Kunstwerke. Das Bemühen um eine materiell manifeste Intention muss sich keiner Systematik unterstellen und sich nicht am Faktischen orientieren. Die Arbeit des Künstlers ist freier als die des Wissenschaftlers, da er nicht darauf angewiesen ist, dass seine Ergebnisse in einer Gemeinschaft von anderen Künstlerinnen und Künstlern rezipiert und genutzt werden können. Dies lässt sich durch den Verweis auf die individuelle Praxis des Künstlers verstehen. Da jeder Künstler seine eigene Praxis konstituiert, die Methoden der Untersuchung selbst begründet²³ und auch ein je eigenes Verfahren zur Präsentation findet, führen die forschenden Ansätze zu keinen anschlussfähigen wissenschaftlichen Ergebnissen, sondern bleiben in hohem Maße persönlich und individuell. Dies hat den unschätzbaren Vorteil, dass Kunstwerke ein Potential besitzen, das wissenschaftliche Forschungsergebnisse nicht immer vorweisen können: Sie laden ein zu einer freien Reflexion über Dinge, Stimmungen, Sachverhalte etc. in der Welt, welcher der Sinn für Mögliches innewohnt. Der Rezipient kann durch sie sensibilisiert werden (z.B. für ein genaues Beobachten), kann ein Verständnis von etwas vertiefen (z.B. von Melancholie), kann eine Lenkung von Aufmerksamkeit erfahren, die, so punktuell sie auch ist, vielleicht doch Einfluss auf den Weltbezug des Menschen haben mag. Nicht selten wird der Kunstbetrachter aber auch in der Betrachtung mit seinen eigenen Vorurteilen, mit Vorerfahrungen konfrontiert, die erst in der Auseinandersetzung mit dem Werk zutage treten. Diese zu erkennen, kann bedeuten, das eigene Bewusstsein zu erweitern. Dass Kunstwerke zu diesen wichtigen Prozessen des Erkennens und Verstehens der Welt beitragen können, sollte man anerkennen. Dass daraus aber kein wissenschaftlicher Anspruch erwachsen muss, lässt vor allem die Perspektive der Rezipienten und Rezipientinnen deutlich werden. Die Produkte der forschenden künstlerischen Tätigkeit sind von der je eigenen Strategie zur materiellen Manifestation des Künstlers geprägt, auf die der Rezipient sich jeweils einlassen muss. Gerade weil es keine die individuellen Praxen verbindende eindeutige Sprache des Ausdrucks gibt, bleiben die Ergebnisse, so sinnlich prägnant sie wirken, zu unverbindlich. Man würde verkennen, worum es dem Künstler

23 | Dies betonte Cornelia Sollfrank in ihrem Vortrag »The Pervert's Guide to Artistic Research« (gehalten am 23.1.2015 anlässlich der Tagung »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« in der UdK Berlin), in welchem sie auf die Praxis der Vergabe von Dokortiteln für künstlerisch Forschende einging.

ging, betrachtete man seine Artikulationen im Werk unter dem Aspekt einer (Anschlussfähigkeit herstellenden) Kompatibilität mit anderen Werken.

Die These, dass Kunst Forschung sei, überstrapaziert daher das in Ästhetischer Erfahrung wirksam werdende epistemische Potential der Kunst. Meine Ausführungen haben gezeigt, dass man sehr wohl sinnvoll von erkenntnistheoretisch relevanten Prozessen Ästhetischer Erfahrung sprechen kann. Diese Prozesse als solche zu betrachten, die zu wissenschaftlichem Wissen führen oder anschlussfähige Forschungsergebnisse bieten, bedeutet, die Differenzen im Erkennen nicht anzuerkennen. Freie Reflexionen, zu denen Ästhetische Erfahrungen einladen, führen, wenngleich sie durch ihre Gerichtetheit auf das Kunstwerk nicht als beliebig verstanden werden müssen, nicht zu eindeutigen Ergebnissen. Sie sind ergebnisoffen und haben damit ein Potential, das uns im Entwerfen neuer Welten, im Generieren neuer Blicke und dem Verständnis von Möglichem und Wirklichem helfen kann. Diese Prozesse sind weniger für die Wissenschaft als vielmehr für das Verständnis der Welt und des Lebens abseits von Wissenschaftlichkeit relevant. In diesem Sinne kann die genauere Untersuchung der Prozesse der Erkennens und Verstehens in Ästhetischer Erfahrung ein Plädoyer dafür sein, den Gegenstandsbereich der Erkenntnistheorie nicht auf Fragen um das Bestehen und Gerechtfertigtsein von Aussagen zu limitieren, sondern auch Prozesse zu berücksichtigen, die zu Kenntnissen und Verständnissen beitragen, die Menschen in ihrem Leben betreffen.

LITERATUR

- Ammon, Sabine: *Wissen verstehen. Perspektiven einer prozessualen Theorie der Erkenntnis*, Weilerswist 2009.
- Bellini, Andrea/Schwarz, Dieter (Hg.): *Thomas Schütte. Frauen*, Düsseldorf 2012.
- Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1985.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief* (auch: *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*), Berlin 1902; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> (abgerufen am 22.3.2015).
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Akademieausgabe Bd. VII; <http://www.korpora.org/kant/aa07/192.html> (abgerufen am 28.02.2015).
- LeWitt, Sol: »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 79-83.
- McDowell, John: »Some Remarks on Intention in Action«, in: *The Amherst Lecture in Philosophy* 6 (2011), S. 1-18; http://www.amherstlecture.org/mcdowell_2011/mcdowell2011_ALP.pdf (abgerufen am 28.3.2015).
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, Berlin 1996.

- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Speich, Daniel: »Alpenblick mit Geländer«, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder*, Zürich 2002, S. 47-65.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-187.

Praxisästhetik

Anke Haarmann

»Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt«, notiert der Künstler Bruce Nauman. »Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut [...]. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund. Das Produkt ist nicht wichtig für das eigene Bewusstsein.«¹ Diese Erklärung aus dem Innern des Ateliers legt die Vermutung nahe, dass aus der Perspektive von Künstlerinnen und Künstlern die Praxis und nicht das Werk oder die ästhetische Erfahrung des Publikums im Zentrum dessen steht, was wir in einem vergegenständlichenden Sinne ›Kunst‹ zu nennen gewohnt sind. Die Kunst müsste mithin von ihrem Tätigsein her verstanden werden – eine Praxisästhetik wäre dem Phänomen angemessen. Doch was tun Künstlerinnen und Künstler tatsächlich in ihren Ateliers, und können wir dieses Tun als konstitutiv für die Kunst denken?

Gerade Atelierbesuche im 20. und 21. Jahrhundert lehren uns auf irritierende Weise, dass nicht mehr nur schöpferische Handlungen an den Produktionsstätten der Kunst stattfinden, sondern Praktiken angewendet werden, die jenen von Buchhaltern ähneln. Nicht feuchter Ton, nicht dicke Farbe, nicht sperriges Holz werden bearbeitet, sondern Konzepte. Das Atelier ist kein Ort gestischer Schaffensakte. Es ist Büro und Archiv, Präsentationsstätte und Versammlungsraum. Das Arrangement von Dingen, die auf Tätigkeiten verweisen, welche zur Kunst führen, muten gewöhnlich an. Die Auslegeordnung der Dinge verweist auf Kommunikation – doch dabei auch auf die Beziehung von Dingen und Zeichen. Die künstlerische Produktion scheint abgemischt aus diversen Sequenzen des Fern- und Nahsehens, dem Ergreifen und Ergriffen sein von Bildern und Situationen, dem Lesen in kulturellen Traditionen und Ermessen von gesellschaftlichen Räumen, dem Kommunizieren durch das

1 | Bruce Nauman: »Kunst, die eigentliche Tätigkeit: Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere«, in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Amsterdam 1996, S. 102-117, hier S. 113, zitiert nach Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009, S. 11.

Filmen, Zeichnen, Fotografieren, dem Austauschen von Bildern, Verschicken von Texten oder Agieren im Kontext. Ein stetes und mitunter kleinteiliges Geben und Nehmen von immateriellen und materiellen Symbolen, die sich im Prozess des Bearbeitetwerdens zu Kunst als einer Position verklumpen. Während der Austausch mit der Welt in den Ateliers durch verschiedene Mittel und Handlungsweisen vonstattengeht, bilden sich in der künstlerischen Arbeit Darstellungen, Bilderserien, performative Ideen. Im künstlerischen Produktionsprozess ›bildert‹ sich gleichsam eine künstlerische Position im Prozess der Bildproduktion durch das Erstellen, Prüfen, Herausstellen, Verwerfen, Entwickeln, Arrangieren, Modifizieren, Verbinden und Präsentieren von Darstellungselementen. So könnten wir – auch ohne handwerkliche Schaffensgesten annehmen zu müssen – das Tätigsein im Atelier herauschälen und in seinen materiellen und immateriellen Komponenten beschreiben.

Entgegen dieser Atelierbeobachtung, die das künstlerische Tun zu fassen versucht, und entgegen der Selbstdiagnose des Künstlers Nauman wurde die Kunst allerdings in der Philosophie seit der Antike tendenziell von den Werken her gedacht oder die ästhetischen Erfahrungen des Publikums standen häufig im Mittelpunkt der Betrachtung. Die künstlerischen Arbeitsweisen spielten gegenüber den werkhafte Dingen und den ästhetischen Erfahrungen eine eher marginale Rolle in der Ästhetik. Erst die Kunsttheorie des 21. Jahrhunderts scheint eine praxologische Wende² zu vollziehen und reagiert damit auf das zeitgenössische künstlerische Selbstverständnis, aber auch auf eine offensichtliche Verschiebung im Kunstfeld der Gegenwart. Die Kunst ist durch per-

2 | Einige kurze Anmerkungen zum Begriff und zur Schreibweise des ›Praxologischen‹ sollen hier Missverständnisse vermeiden helfen: Die ›praxélogie‹ wird als Fachbegriff dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu zugeschrieben, der diesen Terminus jedoch im Gegensatz zu seinen Begriffen des ›Feldes‹ oder des ›Habitus‹ nicht systematisiert und eher von einer ›Theorie der Praxis‹ (théorie de la pratique), dem ›praktischen Sinn‹ (sense pratique), den ›praktischen Gründen‹ (raisons pratiques) oder einer ›Theorie des Handelns‹ (théorie de l'action) schreibt. Bourdieus Reflexionen zu den Praktiken menschlichen Handelns sind dabei der Erklärung der Reproduktion sozialer und symbolischer Räume gewidmet. Sehr viel ausdrücklicher als Bourdieu, aber weniger bekannt entwickeln die Autoren Ludwig von Mises und Tadeusz Kotarbiński den Begriff der ›Praxeologie‹ bzw. ›Praxiologie‹. In beiden Fällen geht es unter den sehr verschiedenen Gesichtspunkten der Effizienz oder der Rationalität des Handelns um Theorien im Kontext der Arbeits- und Wirtschaftswissenschaften. Demgegenüber verwendet der vorliegenden Text den Begriff der ›Praxologie‹ (ohne é, e oder i) weder mit soziologischen noch mit ökonomischen Erklärungsabsichten, sondern um Charakteristika der Kunst (bzw. praxologisch formuliert: des Kunstens) unter praxischen Gesichtspunkten beschreibbar zu machen – gewissermaßen in einem schwachen ontologischen Sinne, um das Sein der Kunst als ein Tätigsein zu verstehen.

formative Arbeiten prozessorientierter geworden, was ein an der Praxis orientiertes Nachdenken über das Phänomen motiviert.

Bei genauerer Betrachtung der Theoriegeschichte war allerdings eine praxologische Ausrichtung der Kunstphilosophie durchaus schon 1750 bei Alexander Gottlieb Baumgarten, dem Begründer der Ästhetik als philosophischer Disziplin, zumindest angelegt, wenn dieser die Ästhetik als eine »Kunst des schönen Denkens« bezeichnet und vorhat, in seiner »praktischen Ästhetik« die Tätigkeit dieses schönen Denkens als Praxis der Kunst zu beschreiben.³ Baumgarten bedurfte zu diesem praxologischen Verständnis der Kunst keiner aktionistischen Performancekunst. Doch leider wurde der praktische Teil seiner Ästhetik nie vollendet, und so heftete sich keine praxisästhetische Denktradition an diese besondere Ausrichtung seiner Theorie. Mit Baumgarten kann allerdings eine philosophische Fährte aufgenommen werden, um die verschiedenen praxisästhetischen Spuren in der Geschichte der Kunstphilosophie aufzuspüren. So denkt neben Baumgarten auch Konrad Fiedler die Kunst von der Tätigkeit der Künstler her, und sein Text »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« aus dem Jahre 1887 ist mit dem Begriff der »Ausdrucksbewegung« als theoretischer Bestimmung des künstlerischen Tuns für die Künstler seiner Zeit zentral geworden. Eine weitere praxisorientierte Linie in der Ästhetik führt von Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunstbegriff zu den schon erwähnten praxologisch ausgerichteten Kunsttheorien der Gegenwart. Hegel legt seiner Ästhetik zugrunde, dass das Kunstwerk kein Naturprodukt sei, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht wird, um an der Arbeit der Künstler die Versöhnung von sinnlichem Schaffen und geistigem Tun auseinanderzusetzen. Im Feld der gegenwärtigen Kunsttheorien hallt dieser Hegelsche Theorieansatz in Analysen wider, die in der Gegenwartskunst die performative Arbeit am Gewordensein von Wirklichkeit hervorkehren. Hans-Georg Gadamer denkt schließlich die Kunst in ihrem spielenden Sein als eine kontinuierlich tätige Praxis und entwickelt auf diese Weise eine praxologische Werktheorie. Es scheint so zu sein, dass die bei Baumgarten aufgenommene Fährte tatsächlich zu praxisästhetischen Spuren bei Hegel, Fiedler, Gadamer oder Kunsttheorien der Gegenwart führt – Spuren, deren detaillierte Verfolgung sowohl produktionsorientierte wie werkorientierte Aspekte einer Praxisästhetik zusammenzutragen verspricht.

»Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht.«⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertritt in seinen Vorlesungen über die Ästhetik diese wie es scheint banale Auffassung, dass die

3 | Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, Teil 1, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

4 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970, S. 44.

Kunst weder vom Himmel falle noch aus dem Boden wachse, sondern das Resultat humaner Aktivitäten sei. Die Feststellung findet entsprechend ihrer vermeintlichen Trivialität Niederschlag unter der Rubrik der »gewöhnlichen Vorstellungen von der Kunst« in der Einleitung der Ästhetik, und sie dient Hegel im Wesentlichen dazu, eine Zäsur zum Naturschönen zu markieren. Das Naturschöne und das Kunstschöne unterscheiden sich durch die Differenz ihrer Ursprünge; dieses ist in bewusster menschlicher Tätigkeit erzeugt, jenes ist im geistlosen Prozessen geworden.⁵ Auch der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler beginnt ein halbes Jahrhundert später seine »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« mit dieser wesentlichen Unterscheidung zwischen gefundener Natur und gemachter Kunst, wenn er schreibt, »die Beurteilung eines Kunstwerks, als eines Erzeugnisses menschlicher Kraft, muß von anderen Voraussetzungen ausgehen, als die Beurteilung eines Naturproduktes«.⁶ Es scheint, dass in der Ästhetik die praxologische Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit der Künstler in dem Maße erwacht, wie sich der Fokus verschiebt von der Kategorie des wahrnehmbaren Schönen hin zur Kategorie der Herkunft der Objekte. Hegel wie Fiedler interessieren sich dafür, wie etwas wird, und nicht nur, wie wir es erfahren, weil die Genese dessen, was wir erfahren, der Sache nicht äußerlich bleibt. Ästhetische Erfahrung wird zu einem Faktor zweiter Ordnung, die hinter den Faktor der Entstehungsweise des zu Erfahrenden zurücktritt. Warum kommt es zu dieser Perspektivverschiebung, in deren Folge sowohl die Natur wie auch die Schönheit in der Ästhetik an Bedeutung verlieren, zugleich aber die künstlerische Praxis und die epistemologischen Qualitäten des Kunstwerks an Gewicht gewinnen? Hegel wie Fiedler interessieren sich für Ästhetik unter dem Gesichtspunkt einer produktiven Epistemologie. Beide gehen davon aus, dass der Mensch sich und die Welt nicht durch passive Anschauung erkennt, sondern durch das produktive Herausarbeiten. Es ist daher die intentionale Arbeit als Wahrheitspraxis, welche diese Theoretiker an der Ästhetik fesselt und damit die Kunst und nicht die Natur sowie die Tätigkeit und nicht die Schönheit in Betrachtung ziehen lässt.

Bleiben wir einen Moment bei Hegel. Dem Architekten des absoluten Geistes geht es in seiner Ästhetik um die Darstellung von eben diesem. Den Geist aber findet Hegel in der Kunst insofern, als diese als humanes Produkt erkannt wird. Anders als die (schöne) Natur, die ein materiell Gegebenes ist, erweist sich die schöne Kunst für Hegel als ein aus dem Geiste gemachtes Materielles.

5 | Für Hegel bedeutet dies, »daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene* und wiedergeborene Schönheit [...]« (ebd., S. 14).

6 | Konrad Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« (1876), in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 1, S. 1.

Was uns an dieser Hegelschen Grundauffassung zum geistig durchwirkten Charakter der materiellen Kunst interessiert und was für eine gegenwärtige praxologische Ästhetik inspirierend wirkt, ist zweierlei: die Aufmerksamkeit auf das Tätige im Künstlerischen im Allgemeinen und die Bestimmung dieses Tätigen als eines Reflexiven im Besonderen. Hegel geht es bei seiner Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit in der Kunst nicht um die gleichsam gedankenlose intuitive schöpferische Begeisterung von Kunstschaffenden, die sich vom Genius besessen am Material dynamisch abarbeiten. Es geht ihm ausdrücklich nicht um die handwerklichen Tätigkeiten im Künstlerischen. Anders gesprochen: Die Kunst wird nicht zur Praxis durch die »bloße bewußtlose Fertigkeit«⁷ des Künstlers in seiner Betätigung an feuchtem Ton, dicker Farbe oder sperrigem Holz. Hegel geht es um die Kunst als ein Produkt geistiger Tätigkeit, in deren Folge das Werk als sinnlich wahrnehmbares Ergebnis in Erscheinung tritt. Es geht ihm um die Idee im Kunstwerk. Im künstlerisch gewordenen Erzeugnis schlägt sich geistige Anschauung sinnlich nieder. Mit der Kunst wird eine Praxis namhaft, die als Wahrheitspraxis für Hegel relevant ist. Das Werk ist nicht einfach da, sondern Effekt geistiger Arbeit, darin aber Verkörperung kultureller Anschauungen, die sich in ihm sinnlich kommunizieren.⁸ Kunst ist – unter diesem Blickwinkel betrachtet – eine epistemologisch gehaltvolle Praxis, die nicht allein physisch, sondern auch geistig wirkt und die durch die Tätigkeit des Kunst-Machens humanes Selbstverständnis auszudrücken vermag.⁹ In den Worten Hegels, der damit schon im 19. Jahrhundert die rein sinnliche Dimension des materiellen Werks zurückweist und das Konzept in den Mittelpunkt der ästhetischen Betrachtung rückt: »[D]ie Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, die ein Werk zu einem Produkt der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist.«¹⁰ Aus dem Geiste aber »springt« das Werk und »bildet sich« durch das tätige Ins-Werk-Setzen der Künstlerinnen und Künstler – so könnte man den

7 | G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 62.

8 | Vgl. ebd., S. 21: »In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie alleine, den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es mit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näher bringt.«

9 | Vgl. ebd., S. 28: Der Kunst »ihre wahrhafte Aufgabe [ist es], die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen.«

10 | Ebd., S. 48.

praxisästhetischen Effekt von Hegels Kunsttheorie zusammenfassen. Kunst ist human gebildeter, sinnlich wahrnehmbarer, materialisierter Ausdruck des kulturellen Geistes. Insofern bringt die Kunst kulturelles Selbstverständnis und damit die Wahrheit einer gegebenen Zeit handelnd zum Ausdruck.

Die hier vorgestellte Lektüre der »Vorlesungen über die Ästhetik« will vor allem zwei Gedanken Hegels fruchtbar machen für ein gegenwärtiges Verständnis von Kunst als einer Tätigkeit: erstens den Gedanken, dass sich Konzept, Idee oder auch Geist im Kunstwerk kommunizieren, dass mithin die Kunst Anteil an der kulturellen Wahrheitsartikulation hat, und zweitens den Gedanken, dass dieses spezifische kommunikative Material, das da als Kunstwerk aus der künstlerischen Praxis entsteht, ein wesentlich erarbeitetes, gewordenes, produziertes ist. Dieser Produktcharakter, der auf die Verfahren der künstlerischen Werkerzeugung verweist, erlaubt es letztlich, abzusehen vom ausschließlichen Blick auf die Werke als Objekte und hinzusehen auf die Tätigkeiten der Akteure der Kunst, die als Wahrheitspraktiker kenntlich werden.

Wenn mit Hegels praxischem Kunstverständnis geistige Arbeit und körperliche Tätigkeit in der Gestaltung von Materie zusammenfallen, tritt schon im 19. Jahrhundert eine bemerkenswert konzeptuelle Anforderung an die Form-Inhalt-Relation der Kunst zutage. Kunst bestimmt sich für Hegel nicht durch irgendeine besondere Materie, wie etwa die Farbe auf Leinwand oder den Marmor als Figur. Obwohl Hegel die Phantasie zu einem erweiterten Kunstbegriff fehlte, ist doch aus der Logik der Hegelschen Bestimmung heraus die Kunst nicht als Malerei, Bildhauerei oder Klangwerk bestimmt, sondern durch das formal angemessene Ins-Werk-Setzen einer Idee – Konzeptkunst gewissermaßen. Entsprechend dieser konzeptuellen Form-Inhalt-Relation des Künstlerischen

»ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn die geistigen Interessen setzen ihr für ihre Inhalte bestimmte Haltepunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.«¹¹

Für Hegel führt dieser Anspruch an ein »wahrhaftes« Entsprechungsverhältnis von Idee und Darstellung zu der bekannten Diagnose, dass in der klassischen griechischen Antike die Kunst zu ihrer Vollendung kam, weil die figürliche Form der antiken Skulptur dem kulturellen Selbstverständnis der Zeit entsprach und mithin die antike Idee der Humanität als Figur mit der Materie

der Figurine zusammenfiel. »Der menschliche Körper gilt in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern als Dasein und Naturgestalt des Geistes.«¹² Übertragen auf die Gegenwart des 21. Jahrhunderts, in der wir es mit einer umfassenden visuellen Kultur zu tun haben, könnte die Frage gestellt werden, inwiefern diese gegenwärtige und fundamentale Kultur des Ikonischen gleichsam als »Dasein und Naturgestalt des Geistes« angesehen werden könnte und ihren formal angemessenen Darstellungsraum in der visuellen Kunst findet. Inspiriert von Hegels Konzept einer gegenseitigen Durchdringung von Idee und Darstellung könnte es der gegenwärtigen bildenden Kunst darum gehen, durch menschliche Tätigkeit die Idee der visuellen Kultur mittels der Bearbeitung und Formierung von Materie herauszuarbeiten. Die Wahrheitspraxis der Kunst ist in der Hegelschen Auffassung allerdings eine Tätigkeit, in der die Wahrheit nur sinnlich reformuliert und nicht eigens erforscht wird. Für Hegel entdeckt der künstlerisch Tätige durch sein Schaffen nichts, sondern er hat sein Wissen über das humane Selbstverständnis von woanders her und bringt es nur in Form. Die dargestellte Idee wird in der künstlerischen Arbeit geformt – nicht entdeckt. Eine praxologische Ästhetik kann auf Hegel aber insofern zurückgreifen, als dessen Vorlesungen das Augenmerk auf die tätigen Verfahren der Kunst lenken und diese Verfahren als wesentlich für die Kunst bestimmen. Die reflexiv-physische Arbeit im Atelier kennzeichnet die Kunst und differenziert sie von Dingen, die vielleicht ästhetisch, nicht aber humanen Ursprungs sind.

Konrad Fiedler geht weiter: Für ihn ist Kunst nicht alleine durch die humane Tätigkeit bestimmt, sondern diese erweist sich als ästhetischer Erkenntnisprozess. »Die Kunst tritt ebenso notwendig wie die Wissenschaft in dem Augenblick auf, in dem der Mensch für sein erkennendes Bewußtsein die Welt zu schaffen gezwungen ist.«¹³ Kunst, Daseinsgestaltung und Erkenntnis fallen in Fiedlers praxologischer Kunsttheorie zusammen. Der Kunsttheoretiker, der so viele Künstler seiner Zeit beeinflusst hat, aber wenig Einfluss auf die Geschichte der Ästhetik hatte, weist in der Bestimmung dessen, was Kunst ausmacht, nicht nur die Werk- oder Rezeptionsästhetiken zurück, die von den Produktionsprozessen in der Kunst absehen. Fiedler pariert auch die bourgeoise Vorstellung von der Kunst als einer überschüssigen Dekoration. Bildende Kunst ist nicht Ornament, sondern humane Notwendigkeit als Wahrheitspraxis.

Intensiver noch als Hegel setzt sich Fiedler tatsächlich im Detail mit dem spezifischen Charakter der Kunst als einer Tätigkeit auseinander. Er versucht zu bestimmen, warum die Kunst als tätige kulturelle Praxis verstanden werden muss – weil sie nämlich einem notwendig gestaltenden menschlichen Er-

12 | Ebd., S. 110.

13 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 31.

kenntnisbedürfnis entspringt –, und was das Besondere dieser künstlerischen Tätigkeit ausmacht – nämlich ihre »psychophysische« Qualität. Fiedlers zentrale Schriften beanspruchen, die bildende Kunst¹⁴ insgesamt auf die sinnstiftenden Aktivitäten der Kunstschaffenden zurückzuführen und abzusehen von den Werken oder den Erfahrungen der Betrachter. In den Aphorismen fasst er seinen praxistheoretischen Ansatz zusammen, wenn er schreibt: »Die Missverständnisse der bisherigen Kunstphilosophie kommen daher, daß die Kunst von der Seite der Wirkungen aufgefasst worden ist und man aus der Wirkung auf die Art der Entstehung zurückgeschlossen hat [...]. Im Gegensatz dazu muß eine besonnene Kunstphilosophie die Kunst von der Seite ihrer Entstehung fassen [...].«¹⁵ Kunst ist die künstlerische Tätigkeit der Künstlergemeinde – so ließe sich die Argumentation zum Charakter der Kunst zusammenfassen –, während die ästhetischen Erfahrungen der Betrachter – die Wirkungen der Kunst – zweitrangig werden. Auch die Werke stellen sich für Fiedler vor dem Hintergrund des Primats der künstlerischen Handlung nur als momenthafte Kristallisationspunkte des gestaltenden Ausdrucks dar. Die Kunst Dinge markieren nicht das Wesen der Kunst: »Die geistige künstlerische Tätigkeit hat kein Resultat, sondern sie ist das Resultat.«¹⁶ Der fortlaufende Prozess künstlerischer Tätigkeiten ist im Rahmen dieser Betrachtungsweise das praxische Wesen der Kunst.

Fiedlers Beurteilung der bildenden Kunst kulminiert in der bekannten Vokabel der »Ausdrucksbewegung«. Die Idee zur »Ausdrucksbewegung« greift er aus philosophischen Theorien zur Wirkungsweise der menschlichen Sprache auf¹⁷ und entwickelt anhand dieses Begriffs eine Theorie zum spezifischen Charakter des künstlerischen Tuns als einer zugleich geistigen wie körperlichen und produktiven Artikulation. Die Ausdrucksbewegung ist eine innere Arbeit des Bewusstseins und ein körperliches Verfahren, das sich äußerlich wahrnehmen lässt. Sie manifestiert sich in Dingen und steigert dabei zugleich die Vorstellungswelt des Bewusstseins. Die Ausdrucksbewegung ist dabei nicht als Abfolge von zunächst geistiger Reflexion und anschließender physischer Handlung zu verstehen, denn: »der Sinn der Ausdrucksbewegung kann [...] nicht der sein, daß sich ein Inhalt geistiger Herkunft in seiner Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins, einen Ausdruck seiner Bedeutung verschaffte, vielmehr können wir in der Ausdrucksbewegung nur

14 | Fiedlers Schriften beziehen sich nur auf die bildende Kunst.

15 | Konrad Fiedler: »Aphorismen«, in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 2, S. 48, § 82.

16 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 34.

17 | Vgl. Konrad Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders., *Schriften zur Kunst*, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 1, S. 115 bzw. die einleitenden Anmerkungen von Boehm, »Ausdruck als Sprache«, in welcher der Einfluss Humboldts auf Fiedler hervorgehoben wird (ebd., S. XIII).

eine Entwicklungsstufe eines psychophysischen Prozesses anerkennen«¹⁸, so Fiedler. Die so bestimmte Ausdrucksbewegung transzendiert als prozessuale »Bewegung« und mentaler »Ausdruck« in der bildenden Kunst den Leib-Seele-Dualismus, indem sie als fortlaufende Entwicklung zugleich seelischer wie körperlicher Vorgänge angenommen wird. Entscheidend ist in diesem Prozess der Chiasmus, mit dem sich für Fiedler körperliches Gestalten und geistiges Bewusstwerden überkreuzen und dabei zugleich Sachen und Einsichten produzieren.

Für die Formulierung einer Praxisästhetik stellt sich durchaus die Frage, inwiefern die Vokabel der »Ausdrucksbewegung« nutzbar gemacht werden kann für ein gegenwärtiges Verständnis von künstlerischer Praxis, weil das Wort auf semantischer Ebene einen reflexiv-aktiven Charakter des künstlerischen Tuns artikuliert. Im Verhältnis zu den gegenwärtig gebräuchlichen, jedoch technisch klingenden Termini von »künstlerischen Verfahren« oder »Arbeitsweisen« bietet sich die »Ausdrucksbewegung« einerseits als Begrifflichkeit für eine gleichsam inhaltsschwere Praxis an. Andererseits konnotiert die Fiedlersche Vokabel mit dem »Ausdruck« eine eher idiosynkratische Expression, bei der sich vor allem das individuelle Bewusstsein des tätigen Künstlers selber erweitert.

Die für das Verständnis der Kunst so zentrale Tätigkeit der psychophysischen Ausdrucksbewegung kann für Fiedler aber in keinem Fall als zufälliger, persönlicher kultureller Luxus angesehen werden. In der Kunst habe sich ein menschliches Grundbedürfnis ausdifferenziert, nämlich das Bedürfnis, die sinnliche Welt in der Gestaltung zu klären. Kunst ist ein notwendiger psychophysischer Erkenntnisprozess, um die Welt zu verstehen – und mehr noch: Die Welt wird durch die künstlerische Tätigkeit überhaupt in ihr Dasein geführt. Jede Person, so Fiedler, hat ein Formungsbedürfnis als Erkenntnisreflex in sich, und Kunstschaffende sind mittels der Verfeinerung und Ausdifferenzierung ihrer Formungskompetenzen nur kulturelle Experten. Sie sind Spezialisten wie auch Wissenschaftler, deren Tätigkeit ihrerseits auf dem kulturellen Fundament forschender humaner Neugier fußt. »Die künstlerische Tätigkeit beginnt«, so Fiedlers Diagnose zum gestaltenden Welt-Verstehen, »wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Notwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.«¹⁹

Fiedler stellt sich im Rahmen seiner Theorie zur Tätigkeit der Künstler durchaus die für eine praxologische Ästhetik des 21. Jahrhunderts relevante Frage, wodurch der tätige Verstehensprozess in der Kunst vonstattengeht und

18 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 116.

19 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 32.

in welcher Erkenntnis er mündet: Prämisse seiner ästhetischen Erkenntnistheorie ist die Produktivität des Verstehens, und diese epistemische Produktivität macht es plausibel, in der Kunst eine vorzügliche Praxis zu vermuten, die auf das verstehende Herausbilden von Welt ausgerichtet ist. Seiendes ist für Fiedler im Wesentlichen erst als Gebildetes verständlich, und das Kunstfeld ist die Werkstatt der verständigen Gestaltung von Welt:

»Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, lässt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigen Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte [...].«²⁰

Hier kommt ein weiterer Aspekt der Fiedlerschen Kunsttheorie zum Tragen, der neben die Feststellung, dass Welt als Gestaltete erst Sein für uns Menschen gewinnt, jene andere Diagnose stellt, dass nämlich dieser Gestaltungsprozess zugleich unendlich ist. Die auf uns einstürmende und zur Durcharbeitung einladende Welt verändert sich stetig, und mit ihr ist die künstlerische Gestaltungstätigkeit zu immer neuer Arbeit getrieben. Kein künstlerisches Verfahren bekommt die Welt abschließend zu fassen oder vermag endgültiges Bewusstsein zu schaffen. Kein Werk hat Dauer. Im Zentrum der künstlerischen Ausdrucksbewegung steht daher nicht das Werk als Ziel, sondern der Prozess, mit dem sich Kunstschaffende durch die veränderliche und mannigfaltige sinnlich Welt formend durcharbeiten. »Die Tätigkeit ist eine unendliche«, fasst Fiedler zusammen; »sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewußtsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendeterer Gestaltung zu bringen.«²¹ Matrix dieses stetigen Prozesses künstlerischer Tätigkeit ist die Annahme, dass alles Sein relativen Charakters sei und entsprechend das humane Grundbedürfnis der erkennenden Gestaltung zu keinem abschließenden Kristallisationspunkt komme. Vor dem Hintergrund dieser Grundannahmen zum produktiven und rastlosen Erkenntnisprozess tritt die künstlerische Tätigkeit als sowohl seinsverstehend wie auch seinsbildend auf. Kunst als Tätigkeit ist die notwendige Antwort auf das wahrnehmbare Sein als etwas Veränderliches. Künstlerische Tätigkeit generiert fortlaufend und notwendig bewusstseinsbildende Gestaltung. Kunst kann daher für Fiedler und entgegen der Tradition in der Ästhetik,

20 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 119.

21 | K. Fiedler: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst«, S. 35.

am Bild das Abbild zu betonen, auch niemals bloß Nachahmung sein, sondern schafft Neues.

»Der geheime Sinn dessen, was vorgeht, indem sich das innere Geschehen, welches unser Bewußtsein von sichtbaren Dingen bildet, gleichsam verbreitet auf die Ausdrucksorgane und etwas hervorbringt, was wiederum nur von dem Gesichtssinn wahrgenommen werden kann, ist ein ganz anderer, tieferer und weittragenderer, als der einer müßigen und unvollkommenen Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem.«²²

Das geschaffene Neue tritt dann als »tieferer und weittragender« verstandenes Sein in das künstlerische Bewusstsein. Erkenntnis findet mithin durch diesen Prozess der formenden Erschaffung von physisch wahrnehmbarer Welt statt: »Was der Künstler im Fortschritt seiner Arbeit erlebt, ist, daß er in sich ein Bewußtsein entstehen und sich entwickeln sieht, wie er es sonst nicht kennen lernen kann.«²³ Es wird also auch deutlich, dass Fiedler nicht allein die Kunst als künstlerische Tätigkeit bestimmt, sondern auch dem Künstler durch dessen Arbeitsprozess einen Erkenntnisgewinn als Bewusstseinerweiterung zumutet. Jene durch die Kunstpraxis herausgearbeitete ›Wahrheit‹ erweist sich damit allerdings als subjektiv.

Fiedler will uns aber immerhin darauf aufmerksam machen, dass wir die Kunst nicht verstehen, wenn wir die Tätigkeit des Kunst-Machens nicht zur Kenntnis nehmen, die hinter jedem Werk als fortlaufender Einsichtsprozess zu finden ist. Bei ihm wird das Werk als zweitrangig erkannt, während die Praxis der Formungsarbeit als humaner Selbstverständigungsprozess im Zentrum steht. Mit den Positionen von Hegel und Fiedler ist der Schwerpunkt auf die praxisästhetische Bestimmung der Kunst als Tätigkeit oder Ausdrucksbewegung gelegt. Die Verfahren des sinnhaften und sinnstiftenden Tuns als Daseinsform der Kunst stehen im Zentrum des Kunstverständnisses. Diese praxisästhetische Aufbereitung der Kunst als einer Tätigkeit unterstützt unsere anfängliche Atelierbeobachtung, bei der das künstlerische Tun als eine kommunikative, reflexive sowie produktive Handlung aufgefallen war – und sie scheint in der Kunst der Gegenwart zu sich zu kommen.

Mit der performativen und prozessorientierten Gestalt der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts scheinen die praxiologischen Aspekte der Kunsttheorien von Hegel und Fiedler ihren ausdrücklichsten Gegenstand gefunden zu haben. Ausgehend von den ereignishaften Kunstformen wie Aktionen oder Performances tritt die tätige Dimension des Künstlerischen in den Mittelpunkt der kunsttheoretischen Betrachtung und legt offensichtlich eine Theorie nahe, die

22 | K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 164/165.

23 | Ebd., S. 179.

den praxischen Aspekt der Werke selber wahrnimmt und festhält. Entsprechend erleben Kunsttheorien des 20. und 21. Jahrhunderts eine handlungstheoretische Neujustierung, die eigentlich in Beziehung gesetzt werden könnte zu den älteren praxologischen Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts. Doch werden in den Kunsttheorien der Gegenwart weniger die Prozesse des Schaffens in den Blick genommen wie bei Hegel oder Fiedler, sondern die Werke selber praxologisch gedacht. Eine Verschiebung im Denken hat stattgefunden von der Konzipierung der Kunst ausgehend von ihrem Produktionsprozess hin zur Konzipierung der Kunst ausgehend von ihren Werken, die jedoch nunmehr als ›performativ‹ beschrieben werden können, weil sie eine Prozessualisierung erfahren haben.²⁴ Diese Verschiebung ist für eine praxisästhetische Theorie der Kunst insofern relevant, als mit ihr auch das Werk als Handlung ins Blickfeld gerät – und zwar in grundsätzlicherer Weise, als es die Verschiebung im Kunstfeld auf den ersten Blick nahelegt. Die praxologische Wende in der Kunsttheorie ist zwar motiviert vom performativen Charakter der Werke des 20. und 21. Jahrhunderts, aber es sind nicht die performativen und aktionistischen Werkhandlungen allein, die einen praxologischen Werkbegriff zulassen. Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann macht entsprechend klar, dass es bei einem handlungstheoretischen Kunstbegriff nicht allein um jene Kunst gehen kann, die mit Performances oder Interventionen ganz offensichtlich als Handlung operiert. Das Kunstwerk sei nicht durch eine explizite Tätigkeit in der Präsentation als Praxis bestimmt. »Es gibt kein performatives Kunstwerk, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.«²⁵ Das Handelnde der Kunst sei vielmehr – wie auch das Performative des Sprechens – die Realität, die durch den Akt des Kunst-Machens geschaffen wird. »Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag.«²⁶ Es ist die Setzungsmacht des Werks, die als Handlung Realität schafft und mithilfe derer Kunst in ihrem Werksein als Praxis erkannt wird – eine Praxis, die in Analogie zum Sprechakt als Akt künstlerischer Setzung zu verstehen ist. Im Hintergrund dieser handlungstheoretischen Kunsttheorie stehen die Performanzbegriffe von Judith Butler und John Langshaw Austin.²⁷ Von deren sprachtheoretischem Begriff der Performanz hin zu einem kunsttheoretischen Begriff der

24 | Vgl. Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010, S. 7.

25 | Dorothea von Hantelmann: *How to do Things with Art*, Zürich/Berlin 2007, S. 11.

26 | Ebd.

27 | Judith Butler entwickelt ihren Begriff der Performanz als Prozess der Materialisierung von Bedeutung im Rückgriff auf die von Austin formulierte Diagnose zur wirklichkeitsverändernden Wirkung »performativer Sprechakte«.

Performanz vollzieht sich allerdings eine Perspektivverschiebung. Butlers (und auch Austins) Hauptanliegen war, die Materialität und die Realitätseffekte der scheinbar immateriellen Sprechakte oder Diskurse herauszuarbeiten. Diskurse haben als Wirkungshandlungen Effekte für physische Körper, so die Butlersche These. Körper werden mittels der Sprechweisen über sie materiell konstituiert. Symbole erzeugen Welt, so die zusammengeschnurrte Argumentation. Oder auch: Die Wiederholung des Sprechens bewirkt die Realisierung der Wahrheit des Gesprochenen. Mit der künstlerischen Praxis – auch wenn sie symbolischen Charakter hat – verhält es sich aber in der handlungstheoretischen Kunsttheorie umgekehrt: Nicht die immaterielle Welt der Diskurse wird vermittels der Sprechhandlungen als weltkonstituierend verstanden, sondern die plastische Werk-Welt erscheint als eine Handlung, mittels derer wirksam gesprochen wird. Das Kunstwerk ist in diesen Theorien als Kunsthandlung Realität, und als Praxis ist das Werk sprechend.

Vor dem Hintergrund dieser Diagnose werden nun aber Kunstwerke generell als verhandelnde, positionierte Sinngewebe verständlich. Sie können als aktive Setzungen begriffen werden. Das Kunstwerk wird als Praxis verständlich, nicht weil es im 20. und 21. Jahrhundert als aktionistische Performance in Erscheinung tritt, sondern weil an ihm eine Ebene der Bedeutungsproduktion kenntlich wird, die physische wie mentale Effekte zeitigt. Aktionen, Happenings, Performances wirken wie Katalysatoren des Gewährwerdens einer praxisästhetischen Dimension der Kunst. Die erweiterten künstlerischen Verfahren des 20. und 21. Jahrhunderts intensiviert das praxiologische Verständnis von Kunstwerken, doch bezieht es sich nicht allein auf diese. Und im Grunde benötigt ein praxiologischer Werkbegriff nicht einmal die ephemere Prozesskunst.

Auch Hans-Georg Gadamer schlägt eine generelle Bestimmung der Kunst als Praxis vor, und er trägt damit ebenso zu einem praxiologischen Verständnis des Werkes bei wie die jüngere Kunsttheorie. Gadamer erkennt im Kunstwerk eine Handlung, die in ihrem Tun besteht.²⁸ Kunst wird von ihm als Spiel bestimmt. In ihrem spielenden Sein ist Kunst für Gadamer ausdrücklich eine kontinuierlich tätige Praxis. Wie das Spiel nur anwesend ist, wenn die Spielenden spielen, so ist bei Gadamer – in einer ersten Bestimmung: darstellende – Kunst nur im

28 | Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen 1986. In Gadamers Buch steht die Kunsttheorie nicht eigentlich im Fokus, sondern die textbezogene Hermeneutik. Doch findet Gadamer den wesentlichen Hinweis auf die Verfasstheit des hermeneutischen Verstehens als Erfahrung nicht bei den geisteswissenschaftlichen Texten selber, sondern bei der Erfahrung der Kunst. Gadamers Theorie zur Kunst entspringt dieser gedanklichen Schleife, in der Kunsterfahrung als Vorbild für die Erfahrung des textuellen Verstehens herangezogen wird.

Moment und im Prozess der Aufführung da, wobei die Spielenden zwar Akteure sind, aber gegenüber dem Sein des so in die Welt gespielten Kunstwerks zurücktreten. »Das Sein alles Spieles ist stets Einlösung, reine Erfüllung, Energeia, die ihr ›Telos‹ in sich selbst hat«, diagnostiziert er und schlägt den aristotelischen Praxisbegriff für die Seinsweise der Kunst vor. Das Aufgeführtsein des Werks im Spiel hat für Gadamer dabei bemerkenswerterweise zugleich den Charakter der Weltveränderung in der Aufführung, denn »die Welt des Kunstwerks, in der ein Spiel sich derart in der Einheit seines Ablaufs voll aussagt, ist in der Tat eine ganz und gar verwandelte Welt [...]. Der Begriff der Verwandlung soll also die selbständige und überlegene Seinsart dessen, was wir Gebilde nennen, charakterisieren.«²⁹ Gadamer nennt das Kunstwerk ein »Gebilde«, weil es ein Sein im Vollzug seines Aufgeführtwerdens hat, bei dem sich die Dynamik des Spiels als Werk manifestiert und damit »ablöst« vom darstellenden Tun der Spieler. Das Gebilde hat sein Sein in der Praxis dieses Dargestelltwerdens. Die Bestimmung des Werks als ein Spiel beschränkt sich bei Gadamer nicht auf die darstellende Kunst. Er entwickelt die praxisästhetische Perspektive mit Blick auf die bildende Kunst weiter, indem er den Spielbegriff auf die Farbigkeit von Bildern überträgt und von einem »Farbenspiel« schreibt. Gadamer meint dabei nicht, »daß da eine einzelne Farbe ist, die in eine andere spielt, sondern wir meinen den einheitlichen Vorgang oder Anblick, in dem sich eine wechselnde Mannigfaltigkeit von Farben zeigt.«³⁰ Auch die Produkte der bildenden Kunst sind in dieser Diagnose wie jene der darstellenden Kunst als ephemere Gebilde zu verstehen, deren Anwesenheit durch die Präsenz des Farbenspiels erst entsteht und nicht unabhängig von dieser Erfahrung der Vielheit von miteinander in Beziehung stehenden Farben existiert. Das Kunstwerk ist so gesehen kein Gegenstand, sondern die Erfahrung der Anwesenheit des Spiels. Und diese Erfahrung der spielerischen Farben und formenden Praxis etabliert eine Kunst, die auf die Betrachter einwirkt.

Auch die rezeptionsästhetische Seite von Gadammers Kunsttheorie ist praxisch, insofern das betrachtende Subjekt die Kunst als solche in der Bewegung seiner Erfahrung und als Veränderung an sich selbst wahrnimmt. »Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentümliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Einzelnen verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selber.«³¹ Gadamer identifiziert mit der Figur des Zuschauers ein Subjekt der Betrachtung, das sich durch ein Bei-der-Sache-Sein auszeichnet. Diese Versenkung in die Sache des Spiels ist die Haltung, innerhalb derer ein Verstehen stattfindet. Als versunkener ist der Zuschauer Teil des Gebildes,

29 | H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 118.

30 | Ebd., S. 109.

31 | Ebd., S. 108.

welches als Zusammenspiel das Kunstwerk ist. Gadamer denkt das künstlerische Werk als das eigentlich Tätige. Künstlerische Werke werden im Spiel ihrer Akteure und Elemente geboren und sie verwandeln als tätige die Welt.

In der Gadamerischen Kunsttheorie artikuliert sich eine prozessual verstandene und dezentrierte Daseinsform der künstlerischen Werke. Es handelt sich um eine praxologische Werk- und Rezeptionsästhetik: Künstlerische Positionen zeigen sich danach in dem Maße, wie sie als tätige Gebilde aus dem Prozess ins Sein kommen. Das prozessuale Sein der Werke wäre eine Praxis zu nennen, insofern es auf einer Tätigkeit beruht, die ihren Sinn und Zweck in sich selbst hat: dem In-die-Welt-Bringen der künstlerischen Handlung um der künstlerischen Handlung willen, die das Werk wie ein Spiel dasein lässt. Dieses praxische Verständnis vom Charakter der Kunstwerke entspräche keinesfalls einem *l'art pour l'art*, mithin keinem monadischen Kunstverständnis, sondern einer Kontextkunst mit gesellschaftlichem Auftrag, auch wenn Gadamer dies vielleicht so nicht formulieren würde. Doch das Spiel, das die Kunst ist, tritt mit der humanen Welt in ein transformatives Zusammenspiel, und nur in diesem Zusammenspiel existiert die Kunst. Es handelt sich um ästhetische Doppelpässe, die das vermeintlich rezeptive Umfeld als aktiven Teil der künstlerischen Praxis benötigen und dabei sich und die soziale Welt kontinuierlich verändern. Bei Gadamer ist dieses transformative Zusammenspiel mit den Betrachtern ausdrücklich auch ein Verstehensprozess. Verstehend verändern sich die Betrachter im Zusammenwirken mit Werken, die ihrerseits nur existieren, indem das Ensemble ihrer materiellen Elemente für den Betrachtenden zusammenspielt.

Für eine praxologische Ästhetik, welche die Kunst als Tätigsein im Blick hat, bereitet Gadamer's Kunsttheorie das Feld für einen fundamental praxischen Werkbegriff, der das Interaktive und Kontextuelle ebenso wie das Prozessuale und Ephemere der Kunst auch in ihrer werkhafte Materialität betont. Ein solchermaßen praxischer und dezentrierter Werkbegriff transzendiert den Monumentcharakter von Kunstwerken. Nicht Undurchsichtigkeit und Singularität kennzeichnen dann künstlerische Arbeiten, sondern ein un abgeschlossener Spielcharakter und dezentrale Verständnisbewegungen. Anschlussfähig für eine praxologische Ästhetik ist daher Gadamer's Aufbereitung der Kunstwerke als einer Praxis, von der wir mitnehmen können, dass Werke das ebenso flüchtige wie tätige Spiel ihrer Elemente sind, an dem Verständigungsprozesse im Zusammenspiel von Werkformationen und Betrachterdispositionen einen wesentlichen Anteil haben.

Wenn wir also in Anschluss an Gadamer nicht nur die Tätigkeiten im Atelier als Kunst betonen, sondern auch die Kunstwerke selber als Praxis verstehen wollen, müssen wir uns allerdings auch die Frage stellen, ob tatsächlich – wie Gadamer vorschlägt – mit dem aristotelischen Praxisbegriff sinnvoll gearbeitet werden kann, wenn es darum geht, in der Bestimmung des prozessualen

Werks als eines spielerisch in der Welt seienden und weltverändernden weiterzukommen. Aristoteles bestimmt die Praxis als eine Handlung, die ihren Zweck in sich selbst hat. Diese formale Bestimmung der Selbstzwecklichkeit scheint für den spielerischen Werkbegriff in Gebrauch genommen werden zu können. In ihrer Bestimmung als flüchtige Aufführung oder als erfahrener Vorgang wäre die Kunst als eine Handlung zu verstehen, der es um das Vollzogenwerden ihrer selbst als Vorgang einer Darstellung geht. Doch im sechsten Buch der *Nikomachischen Ethik* positioniert Aristoteles die selbstzwecklich gedachte Praxis ausdrücklich in Abgrenzung zur Kunst. Denn Kunst sei eine hervorbringende *poiesis*, die »baut« und die das »Entstehen« betrifft. Diese *poiesis* als Hervorbringen »hat ein Ziel außerhalb seiner selbst, das Handeln nicht. Denn das gute Handeln ist selbst ein Ziel«³², schreibt Aristoteles und hält fest, dass die Praxis nicht auf Werke hinausläuft, gerade im Gegensatz zur *poiesis*. Diese *poiesis* habe ihren Ursprung im »Hervorbringenden«, und »da nun Hervorbringen und Handeln verschieden sind, so muß die Kunst zum Hervorbringen und nicht zum Handeln gehören«.³³ Weder um ihrer selbst willen ist diese Kunst bei Aristoteles gedacht, weil nämlich auf physische Werke ausgerichtet, noch handelnd sind die Werke und können mitnichten als Praxis bestimmt werden. In einer zentralen Passage seiner Schrift konkretisiert Aristoteles, worum es ihm mit dem Praxisbegriff in Abgrenzung zur *poiesis* geht, wenn er resümiert, dass insbesondere »das rechte Verhalten«³⁴ das Ziel der selbstzwecklichen Praxis sei. Korrekt könnte man bei Aristoteles zur Verdeutlichung der Differenz von *poiesis* und *praxis* mithin von einer Tätigkeit als Produzieren einerseits und einer Tätigkeit als Verhalten andererseits sprechen. Mit dem ›Produzieren‹ im Unterschied zum ›Verhalten‹ wird semantisch die Differenz dieser Tätigkeiten verdeutlicht, zugleich aber auch der wesentlich politisch-ethische Charakter der handelnden Praxis bei Aristoteles betont. Praxis ist nicht nur ein selbstzweckliches, sondern auch ein tugendhaftes Verhalten. Dieses Verhalten pflegen Individuen um ihrer selbst willen als edle Bürger im Rahmen einer politischen Gemeinschaft der Freien.

Was bedeutet aber dieser aristotelische Kontext, aus dem heraus der Praxisbegriff geboren wurde, für dessen Brauchbarkeit im Rahmen einer praxologischen Ästhetik, der es um die Kunst als tätiges Forschen geht? Anders als bei Aristoteles, der die Kunst als *téchne* vom Gebauten oder Gemeißelten her denkt und dabei das Endprodukt fokussiert, das ihm als konstitutiv für die Charakterisierung der Tätigkeit des Herstellens gilt, geht es unserer praxologischen Ästhetik letztlich um einen symbolischen Kunstbegriff – es geht mithin nicht

32 | Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übersetzt und eingeleitet von Olof Gigon, Darmstadt 1967, Sechstes Buch 1140b 5-6.

33 | Ebd., Sechstes Buch 1140a 10-20.

34 | Ebd., Sechstes Buch 1139b 1-5.

um *téchne*, sondern um *signe*. Aristoteles denkt über angewandte Kunst nach und über den Charakter der Tätigkeit, die zu dieser führt. Er hat ein Feld der Hervorbringung im Blick, das im 20. und 21. Jahrhundert vom Design, der Architektur oder Ingenieurskunst besetzt wird und dessen Ziel in der Tat die Objekte als Beweggründe der Herstellung sind. Man stellt Werke in der Ingenieurskunst, dem Bauwesen oder der Gestaltung her, weil sie für die Lebensvollzüge des Alltags benötigt werden. Ihre Herstellung hat keinen Zweck in sich, sondern eine Gebrauchsfunktion für die Menschen. Kunstwerke, wie wir sie für eine praxologische Ästhetik als Handelnde verstehen wollen, sind demgegenüber nicht hervorgebrachte Gegenstände des Gebrauchs, sondern Reflexionsvehikel, Kommunikationsmedien oder Erfahrungskatalysatoren – materiell gewordene Kristallisationen der Auseinandersetzung mit Welt. Wenn Gadamer vom Farbenspiel schreibt, aus dem heraus das Kunstwerk für den Betrachter zu existieren beginnt, charakterisiert er die Kunst als eine über ihren Objektcharakter hinausgehende symbolhaltige Entität, die Verstehen evoziert.

Die entscheidende theoretische Bewegung, die hier zwischen den beiden Kunstbegriffen des Aristoteles und Gadamers stattfindet, ist jene von einer gegenständlichen Werkästhetik, die auf Objekte schaut, zu einer praxologischen Ästhetik, welche die Materialität der Kunst im Kontext eines ephemeren Geschehens verortet, das auf Weltverstehen und Weltverändern ausgerichtet ist. Für eine praxologische Ästhetik muss sich die Rede vom praxischen Werksein daher eher an jenem aristotelischen Verständnis von Praxis orientieren, das unter selbstzwecklichem Handeln auch das philosophische Betrachten versteht und nicht nur das ethisch gute Verhalten, das in Abgrenzung zur kunstfertigen Produktivität bestimmt ist. Auch das kontemplative Philosophieren ist bei Aristoteles bekanntlich ein Tun, das sich als Praxis auf sich selbst bezieht. Für den Denker der Antike muss das betrachtende Leben der Philosophen sogar als die beste aller Praxisformen bestimmt werden, weil diese kontemplative Tätigkeit sich selbst in der Beschäftigung mit dem Geistigen erfüllt. Dem *bios theoretikos* geht es um das Reflektieren als Selbstzweck. In Hinblick auf dieses reflektierende Verhalten kann von Aristoteles her die Praxis als eine Wahrheitshandlung angesprochen werden. Und es ist explizit dieser Begriff der Praxis als einer Wahrheitshandlung, welcher für die praxologische Ästhetik und das Verständnis von Kunst als Tätigkeit fruchtbar gemacht werden kann. Aristoteles selber reserviert die Wahrheitspraxis für die kontemplative, distanzierte und unstoffliche Handlung des theoretischen Rasonierens. Worüber Aristoteles – zumindest in diesem Zusammenhang – nicht nachgedacht hat, ist die Kristallisation der betrachtenden Reflexion im Spiel der Materie, weswegen er das Kunstwerk nur als Produkt, nicht hingegen als Verstehen evozierende Handlung denken kann. Die praxologische Ästhetik will demgegenüber die Handlung im Kunst-Machens als konstitutiven Prozess beschreiben, der ein tätiges In-Beziehung-Setzen und ausdrückendes Einsehen etablieren.

Während sich also die Kunst in unserer anfänglichen Betrachtung von Ateliers als ein Tun zeigte, lässt sich mit den Theorien von Gadamer, Hegel, Fiedler oder Hantelmann tatsächlich eine Praxisästhetik auch argumentativ auf den Weg bringen. Mithilfe dieser Theorien ist das Praxische der Kunst noch nicht abschließend begründet, aber es können werk-, rezeptions- und produktions-spezifische Elemente einer praxologischen Ästhetik versammelt werden, die es plausibel machen, dass bei der Kunst – zumindest auch – von einer Tätigkeit gesprochen werden kann. Kunst ist für Hegel wesentlich durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht. Mit Fiedler kann künstlerisches Tätigsein als Ausdrucksbewegung verstanden werden. Werke sind mit Gadamer in ihrem Spielcharakter als eine Praxis verständlich oder mit Hantelmann als performative Setzungen. Zusammenfassend formuliert: Die Kunst ist als Praxis durchaus bestimmbar.

LITERATUR

- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übersetzt und eingeleitet von Olof Gigon, Darmstadt 1967.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, Teil 1, übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.
- Bippus, Elke (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009.
- Boehm, Gottfried: »Ausdruck als Sprache«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, München 1991.
- Fiedler, Konrad: »Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst« (1876), in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 1, München 1991.
- : »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 1, München 1991.
- : »Aphorismen«, in: ders., *Schriften zur Kunst*, eingeleitet von Gottfried Boehm, Bd. 2, München 1991.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen 1986.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.
- Hantelmann, Dorothea von: *How to do Things with Art*, Zürich/Berlin 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970.
- Nauman, Bruce: »Kunst, die eigentliche Tätigkeit: Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere«, in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Amsterdam 1996, S. 102-117.

Kopierhandlungen

Eberhard Ortland

Es wäre zweifellos übertrieben, zu behaupten, alle Kunst sei nichts als Kopie. Immerhin könnte man argumentieren, dass ohne Kopien alle Kunst nichts wäre. Wie aufwendig die Argumentation auszufallen hätte, dürfte in erster Linie davon abhängen, wie der Begriff der Kunst verstanden werden soll, in zweiter Linie davon, was alles als Kopie in Betracht kommt. Da die Klärung dieser Voraussetzungen den Rahmen des hier Möglichen sprengen würde, müssen wir uns mit einer stark abgekürzten Version des Arguments begnügen:

Kopien und Praktiken des Kopierens sind unverzichtbare Bedingungen der Möglichkeit (1) der Herausbildung und Tradierung von Künsten, (2) der Produktion von Artefakten, die unter Umständen als Kunstwerke gelten können, (3) der Bildung eines Publikums, das sich für Kunst bzw. für bestimmte Kunstwerke interessiert, (4) der Konstitution und längerfristigen Erhaltung von Originalen (was immer im einzelnen darunter zu verstehen sein mag), und deshalb (5) auch der Möglichkeit, der Kunst oder einzelnen Kunstwerken irgendeine der Handlungen zuzuschreiben, von denen in den anderen Beiträgen dieses Bandes die Rede ist.

Die Punkte (1) und (3) halte ich für kaum bestreitbar, wenn auch in ihrer Reichweite unklar, solange wir uns über die zugrunde zu legenden Begriffe der Kunst und der Kopie bzw. der Praktiken des Kopierens nicht hinreichend verständigt haben. Inwiefern aus der Geltung der Thesen (1) und (3) auch die Geltung der unter (2), (4) und (5) angenommenen Behauptungen folgen mag oder deren Geltung sich gegebenenfalls aus weiteren Aspekten dessen ergibt, wozu wir Kopien brauchen, bliebe zu klären.

Im Folgenden können – im Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen von Handlungen in der Kunst, Handlungen als Kunst und Kunst als Handlung – nur einige vorbereitende Schritte zur Klärung der Frage entwickelt werden, was Kopien (unter anderem) sein können, was (beispielsweise) mit ihnen getan werden kann, inwiefern sie selbst als folgenreich etwas ausmachend beschrieben werden können und wie weitreichend Praktiken des Kopierens und des Gebrauchs von Kopien für die künstlerischen und kunstbezogenen Praktiken von Belang sind.

Niemand wird bestreiten, dass in der Kunst viel kopiert wird, und das nicht erst seit neuestem. »Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.«¹ Kopiert wurden und werden in der Kunst (wie in der Mode und im Leben überhaupt²) nicht nur Bilder, plastische Figuren, Texte, Muster und Zeichen aller Art, sondern auch alle möglichen Naturgegenstände, dinglichen Artefakte, Ornamente, Bauformen, technischen Innovationen, Redewendungen, Gesten, Posen, Tänze, Rituale, Verhaltensweisen, Melodien, rhythmischen Patterns und vieles andere mehr. Angesichts der Allgegenwart von Kopien und Kopierhandlungen ist die Selbstverständlichkeit, mit der wir zu wissen meinen, was eine Kopie und was ein Akt des Kopierens sei, nicht weiter erstaunlich. Eine Kopie nennen wir alles, was so ist, wie es ist, weil es gemacht wurde in der Absicht, dass es zumindest in einer relevanten Hinsicht, wenn nicht gar in möglichst vielen seiner wahrnehmbaren Eigenschaften, so sein oder zumindest so erscheinen soll wie etwas anderes, das es schon gibt oder einmal gab, mag es auch inzwischen verklungen, verblichen, verloren, zerstört oder zerfallen sein.

»Kopien brauchen Originale«, meinte vor einiger Zeit die PR-Abteilung des deutschen Justizministeriums der zum hemmungslosen *file sharing* neigenden Bevölkerung einreden zu müssen und zu können.³ Ob das zutrifft, ist alles andere als klar. Rein empirisch sind die Vorlagen der allermeisten Kopien keine Originale, sondern zunächst und zumeist Kopien anderer Kopien. Am Anfang solcher Kopieketten kann unter Umständen, muss aber nicht unbedingt etwas gestanden haben, das als ›Original‹ anzusprechen wäre. Ob es von Shakespeares *Hamlet*, von dem es Millionen Kopien gibt, jemals ein Originalmanuskript gegeben hat, ist in der Shakespeare-Forschung kontrovers.⁴

1 | Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935/39), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann und H. Schwepenhäuser, Bd. I-2, Frankfurt a. M. 1974, S. 474; vgl. auch ebd., S. 436 sowie Bd. VII-1, Frankfurt a. M. 1989, S. 351.

2 | Vgl. Gabriel Tarde: *Les lois de l'imitation* (1890), dt.: *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009.

3 | Slogan einer Kampagne des Bundesministeriums der Justiz aus den Jahren 2004 bis 2011 zur Stärkung der Akzeptanz von Urheberrechten; vgl. Stefan Krempf: »Justizministerium startet Aufklärungskampagne zur Urheberrechtsreform«, *Heise Newsticker* vom 1.10.2004, <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Justizministerium-startet-Aufklaerungskampagne-zur-Urheberrechtsreform-106345.html> (abgerufen 7.3.2015) m.w.N.; Beatrice Lüttcher: »Kopien brauchen Originale?«, *Netzpolitik.org* vom 1.10.2004, <https://netzpolitik.org/2004/kopien-brauchen-originale/> (abgerufen 7.3.2015).

4 | Vgl. den editorischen Bericht in William Shakespeare: *Hamlet*, The Arden Shakespeare. Third Series, hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor, Vol. I, London 2006.

Das in vielen Ländern markenrechtlich geschützte Logo des Shell-Konzerns, die stilisierte Darstellung einer Jakobsmuschel, soll daran erinnern, dass das Londoner Handelshaus, aus dem der Mineralölkonzern hervorgegangen ist, im 19. Jahrhundert unter anderem mit dekorativen Muscheln gehandelt hatte.⁵ Die ikonographische Kette von Kopien von Muschelbildern, auf die die Folge von Logos, die das Corporate Design der Firma im Lauf der Jahrzehnte geprägt haben,⁶ rekurriert, lässt sich nicht auf ein Originalbild zurückverfolgen; sie verliert sich in zahllosen Ansätzen pikturaler *imitatio naturae*, die die markante Form der Jakobsmuscheln aufgreifen und dementsprechend zu mehr oder weniger ähnlichen Ergebnissen gelangen.⁷ Die ikonographische Kette der Christusporträts wurde in der bildtheologischen Spekulation des Mittelalters zurückgeführt auf Urbilder wie das legendäre Schweißstuch der Veronika, das Mandylion von Edessa oder das Turiner Grabtuch, die als direkte Emanation des in Jesus verkörperten Gottes angesehen wurden. Bei den angeblichen Originalen dürfte es sich allerdings nach allem, was mit modernen Methoden über ihre Provenienzzgeschichte wie gegebenenfalls über ihre chemische Zusammensetzung ermittelt werden kann,⁸ ihrerseits um Kopien handeln, die der ikonographischen Tradition entstammen, zu deren Begründung sie in Anspruch genommen wurden.⁹ Damit ist die Frage nach dem Ursprung oder den Anfängen und den frühen Überlieferungs- bzw. Kopierstationen dieser ikonographischen Tradition nicht erledigt oder als irrelevant erwiesen. Sie lässt sich nur anhand dessen, was heute bekannt ist und untersucht werden kann, nicht klären. Eine Pointe der Versuche, den Spuren solcher ikonographischer Traditionen so weit zu folgen, wie es irgend geht, könnte darin liegen, dass am Anfang nicht etwa ein Original stand, sondern vielleicht ein Missverständnis oder eine Fälschung. – Wenn Kopien auch nicht unbedingt ein Original brauchen,

5 | Vgl. Royal Dutch Shell (Hg.): *Who We Are*, <http://www.shell.com/global/aboutshell/who-we-are/our-history/the-beginnings.html> (abgerufen 21.2.2015).

6 | Vgl. Royal Dutch Shell (Hg.): »100 years of the Pecten. The history behind the Shell emblem«, <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/aboutshell/downloads/who-we-are/pectenhistory.pdf>, S. 2 (datiert 15.2.1999; abgerufen 21.2.2015).

7 | Vgl. ebd. (S. 1): »Whatever its origins, the original design was a reasonably faithful reproduction of the Pecten or scallop shell.«

8 | Vgl. Karl-Heinz Karisch: »Ein Stück Stoff beschäftigt die Forscher«, *Berliner Zeitung* v. 10.4.2010, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-mysterioese-turiner-grabtuch-wird-heute-enthueilt--seine-entstehung-liegt-weiter-im-dunkeln-ein-stueckstoff-beschaefigt-die-forscher,10810590,10709940.html> (abgerufen 21.2.2015); Andrea Nicolotti: *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, Leiden 2014.

9 | Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

beziehen sie sich doch in jedem Fall auf eine Vorlage. Ohne Vorlage wären sie keine Kopien.

Bloße Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen oder Ereignissen genügt keineswegs, um das eine als Kopie des anderen auszuweisen. Ein Ei gleicht sprichwörtlich dem anderen, ist jedoch – im Unterschied zum Gips- oder Plastik-Ei – keine Kopie eines anderen Eis, sondern bloß ein anderes Ei.

Gerichte, die mit Urheberrechtsauseinandersetzungen befasst sind, sehen sich gelegentlich aufgefordert, ein Urteil darüber zu fällen, ob die von Seiten des Klägers als illegitime Kopie eines der urheberrechtlichen Kontrolle durch den Kläger unterstehenden Werks inkriminierte Sache oder aktenkundige Verhaltensweise des Beklagten diesem tatsächlich als Resultat einer Kopierhandlung zuzurechnen ist oder es sich bei den Übereinstimmungen in der Sache, die den Anlass für den Rechtsstreit gaben, um einen bloßen Zufall handeln könnte, wie unter Umständen von Seiten des Beklagten geltend gemacht werden kann.¹⁰ Wenn der Kläger nachweisen kann, dass dem Beklagten das Werk, um dessen mögliche Verwendung der Streit geht, bereits kannte, als er machte, was der Kläger als Verletzung seines Urheberrechts ansieht, wird es dem Anwalt des Beklagten allerdings schwerfallen, das Gericht von der schieren Zufälligkeit offensichtlicher Übereinstimmungen zu überzeugen.

Anders als Ähnlichkeitsbeziehungen ist die Beziehung zwischen einer Kopie und ihrer Vorlage asymmetrisch und nicht kommutativ. Die Kopie ist in den Eigenschaften, die sie gegebenenfalls als Kopie dieser Vorlage qualifizieren, festgelegt durch bestimmte wahrnehmbare oder messbare Eigenschaften der Vorlage. Das unterscheidet sie grundlegend von der Vorlage, für die eben dies gerade nicht gilt.

Anhand der jeweils als relevant angesehenen Eigenschaften, die die Kopie wiedergeben soll, kann nicht nur ausgemacht werden, ob es sich bei einem Gegenstand überhaupt um eine Kopie der fraglichen Vorlage handelt. Diese Eigenschaften fungieren auch als Parameter, anhand derer gegebenenfalls er-messen wird, in welchem Grad ein gegebenes Artefakt oder Ereignis als frische, authentische, gelungene, angemessene, treue, sorgfältige, zuverlässige,

10 | Zur Möglichkeit des Vorkommens von sogenannten ›Doppelschöpfungen‹ und zu den Schwierigkeiten der Berufung auf solche ›Doppelschöpfungen‹ in Urheberrechts-Streitsachen vgl. Thomas Dreier/Gernot Schulze: *UrHG: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München ⁴2013, § 2 Rn.17 (Schulze); Gunda Dreyer/Jost Kotthoff/Astrid Meckel (Hg.): *Urheberrecht. Heidelberger Kommentar*, Heidelberg ³2013, § 2 Rn. 88; ebd., Anh. zu §§ 23, 24, Rn. 7ff.; Hans-Jürgen Homann: *Praxishandbuch Musikrecht. Leitfaden für Musik- und Medienschaffende*, Berlin/Heidelberg u.a. 2007, S. 68f.; Wolfgang Maaßen: »Fotorecht«, Rn. 116, in: Axel-Artur Wandtke (Hg.), *Medienrecht. Praxishandbuch*, Berlin/New York 2008, 530.

wörtliche, detaillierte, akkurate, sklavische, mechanische, verkleinerte, vergrößerte, flache, blasse, trübe, stumpfe, rotstichige, vergilbte, verblasste, verblichene, unscharfe, ungefähre, leiernde, freihändige, linkische, fehlerhafte, lückenhafte, beschädigte, fragmentarische, zerstückelte, verdorbene, grobe, stümperhafte, lahme, eigenwillige, überarbeitete, retuschierte, editierte, stilisierte, aufgehübschte, umfrisierte, modernisierte, poppige, verfälschte, korrupte, zensierte oder ›freie‹ Kopie seiner Vorlage gelten mag. Damit zeichnen sich bereits wichtige Aspekte der Normativität von Kopierhandlungen ab.

Kopierhandlungen können wie alle Handlungen – erst das macht sie zu Handlungen¹¹ – scheitern oder gelingen. Sie können in vielfältiger Weise scheitern – spektakulär, kläglich oder nahezu unmerklich –, aber auch die Möglichkeiten gelingenden Kopierens sind vielfältig. In der Regel beeinträchtigt es die Kopien in ihrer Kopie-Funktion nicht, dass fast alle Kopien – keineswegs nur die schlechten – keine ›perfekten‹ Kopien sind, sondern ihren Vorlagen in vielfacher Hinsicht unähnlich:

- Ein Reproduktionsstich oder eine Schwarzweiß-Fotografie zeigt weder die Größe noch die Textur noch die Farben des darin wiedergegebenen Gemäldes, lediglich (mehr oder weniger treffend) die geometrische Form der Umrisse der Figuren und Körper, ihre Anordnung in der Fläche und die Verteilung von Licht und Schatten.¹²
- Farbfotografien abstrahieren von der Größe und Textur der Vorlage und zeigen zwar Farben, aber nicht etwa, wie man meinen möchte, die Farben des Gemäldes, sondern jeweils ihre eigenen, wie spätestens in dem Moment deutlich wird, wo man mehrere farbige Reproduktionen derselben Vorlage zur Qualitätskontrolle miteinander vergleicht.
- Gipsabgüsse, die plastische Vorlagen in Originalgröße vollplastisch wiedergeben, abstrahieren von der Materialität und Farbigkeit ihrer Vorlage.¹³
- Der Notendruck einer musikalischen Komposition gibt im Interesse der Eindeutigkeit und Spielbarkeit manche Bearbeitungsspuren des Manuskripts bewusst nicht oder in veränderter Form wieder, während manches,

11 | Vgl. Donald Davidson: »Handeln« (»Agency«, 1971), in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a.M. 1985, S. 73-98, hier: S. 76.

12 | Zur Relevanz druckgraphischer Reproduktionen für die Rezeption von Gemälden in der europäischen Kunstgeschichte des 15. bis 19. Jhs. vgl. Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übungen von Reproduktionen*, Berlin 2009, bes. S. 9 u. 19-42; zur Schwarzweiß-Fotografie im 19. u. 20. Jh. ebd., S. 42ff. u. 47-60.

13 | Vgl. Rune Frederiksen/Eckart Marchand (Hg.): *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010; Hans-Ulrich Cain: »Wozu Gipsabgüsse?«, Webseite der Gipsabgussammlung der Universität Leipzig, <http://www.uni-leipzig.de/antik/index.php?id=84> (abgerufen 27.5.2015).

das vielleicht im Manuskript lediglich angedeutet wurde, in der Reinschrift oder im Druck ergänzt und präzise angegeben werden mag.

- Der Klavierauszug eines symphonischen Werks abstrahiert von den Klangfarben wie von der Agogik der Streicher, Bläser und Perkussionsinstrumente und reduziert die Polyphonie komplexerer Partituren auf die Melodie und maximal eine Begleitstimme.
- Die auf eine Schallplatte gepresste, auf eine CD gebrannte oder als Audio-datei abgespeicherte und mit entsprechendem Gerät wieder zum Erklängen gebrachte Aufnahme einer Aufführung eines Musikwerks abstrahiert vom Zusammentreffen der Interpreten miteinander und mit dem Publikum im Konzertsaal. Die Aufnahme und die Apparaturen zu ihrer Verbreitung und Wiedergabe machen aus einem ephemeren Ereignis ein fixiertes Objekt, auf das man – dank der Distribution von Kopien – jederzeit und allerorten zurückgreifen kann.¹⁴
- Film- oder Videodokumentationen von Performances – auf einer Bühne, in privaten oder öffentlichen Räumen – sind entscheidend für unser Bewusstsein von der Geschichte der performativen Künste im letzten Jahrhundert; sie reduzieren allerdings regelmäßig die Totalität des Geschehens, das sich Teilnehmern und Zuschauern jeweils von einem bestimmten Standpunkt aus, aber oft in mehr als einer Blickrichtung erschließt, auf ein bestimmtes Narrativ, das durch die Folge der Ereignisse im Blickfeld der Kamera in einer Weise festgelegt und vereindeutigt ist, wie es die Erfahrung derjenigen, die bei dem dokumentierten Ereignis anwesend waren, typischerweise gerade nicht ist.
- Digitale Videoformate, wie sie auf DVD oder Festplatten gespeichert werden können, eignen sich für die Wiedergabe von Filmen auf Bildschirmen oder kleineren Projektionswänden, auch wenn die Bildqualität mit der Projektion eines Kinofilms vom 35-mm-Standard oder gar vom 70-mm-Format nicht konkurrieren kann.
- Übersetzungen abstrahieren, um der direkten Verständlichkeit in der Sprache der gegenwärtigen Leserinnen und Leser willen, vom Wortlaut der Vorlage und von etlichen sprachlichen Zusammenhängen des Originals. Moderne Editionen klassischer Texte abstrahieren von den mitunter kom-

14 | Zu den Konsequenzen der Aufnahmepraxis für das Musizieren und die Verlaufsgestalt der musikalischen Aufführung vgl. Peter Wicke: »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis: Musikproduktion als Interpretation«, in: C. Bork u.a. (Hg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik* (FS Danuser), Schliengen 2011, S. 42-53; grundlegend zur Geschichte der Tonaufzeichnung und der durch diese Techniken bewirkten Veränderung des ontologischen Status hörbarer Ereignisse Jonathan Sterne: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

plexen Überlieferungslagen handschriftbasierter Traditionen, gegebenenfalls von der typographischen Gestaltung und anderen Aspekten der maßgeblichen Vorlage, sie ›normalisieren‹ die Schreibweisen, greifen unter Umständen in den Wortlaut oder gar in die Komposition ein.

- Ein Plagiat legt sogar alles darauf an, nicht als Kopie seiner Vorlage wahrgenommen zu werden. Wenn es nicht ganz plump gemacht ist, wird einiger Aufwand getrieben, um die Spuren zu verwischen.¹⁵ Doch wer die Vorlage kennt, wird sie wiedererkennen.

Damit ist auch schon die Schwelle angesprochen, die den Bereich der wie auch immer bearbeiteten, verfremdeten Kopien abhebt im weiten Feld der Artefakte: Verarbeitungszustände aufgenommenen Fremdmaterials, die niemand mehr als Spur bereits bekannter Gestaltungsleistungen von fremder Hand erkennen kann, werden als Eigenleistung jeweils desjenigen anerkannt, der sich dieses Werk hat einfallen lassen oder unter dessen Namen es verbreitet wird, – zumindest solange, bis jemand auftritt, der gegebenenfalls zeigen kann, dass es sich mit der betreffenden Sache anders verhält als angegeben. Hier zeigt sich eine konstitutive Unsicherheit unserer Verwendung der Begriffe von Original und Kopie. Man wird sie nicht eliminieren können, also muss man lernen, mit ihr umzugehen. In der Regel gelingt uns das recht gut.

Eine Kopie muss ihre Vorlage nicht vollständig wiedergeben. Für viele Verwendungszwecke genügen Teilkopien, Ausschnitte, Probestücke oder Zitate vollauf; oft sind sie sogar besser geeignet als eine komplette Wiedergabe der Vorlage. Freilich ist eine Kopie eines Ausschnitts aus einem Bild oder einem längeren Text oder die Wiedergabe lediglich eines Satzes oder einer ›schönen Stelle‹ aus einer umfangreicheren musikalischen Komposition keine Wiedergabe der Komposition, stellt vielmehr jeweils eine eigene Komposition dar.¹⁶

Die Kriterien dafür, in welcher Hinsicht eine Kopie ihrer Vorlage ähnlich sein muss und auf welche Teile oder Aspekte gegebenenfalls verzichtet werden kann oder sogar verzichtet werden sollte, lassen sich nicht ein für allemal angeben. Sie ergeben sich jeweils aus dem Verwendungszusammenhang, in dem ein Artefakt gegebenenfalls als Kopie fungieren soll.

Freilich gibt es Kopien, die ihren Vorlagen zum Verwechseln ähnlich sehen. Ein berühmtes Beispiel ist die Kopie von Raffaels Gruppenporträt des Papstes Leo X (Giovanni de' Medici, 1475-1521) mit seinen Vettern, den Kardinälen Giulio de' Medici (1478-1534, seit 1517 als Vizekanzler der Kirche die rechte Hand des Papstes, dessen Nachfolger er 1523 als Clemens VII werden

15 | Vgl. Roland Schimmel: *Von der hohen Kunst, ein Plagiat zu fertigen*, Berlin 2011, S. 27f. und 33-57.

16 | Vgl. John Berger u.a.: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek 1974, S. 25f.

sollte) und Luigi de' Rossi (1474-1519),¹⁷ die Andrea del Sarto (1486-1530) um 1524 im Auftrag von Ottaviano de' Medici (einem weiteren Cousin der Abgebildeten, 1482-1546), ausführte, den der junge Markgraf von Mantua, Federico II Gonzaga (1500-1540), um Überlassung des Gemäldes gebeten hatte, von dem Ottaviano sich jedoch nicht trennen mochte. Die Kopie wurde von ihrem Empfänger dankbar als das Original von Raffaels Hand akzeptiert und, wie Vasari berichtet, selbst von Raffaels Gehilfen Giulio Romano für echt gehalten, der die Spuren seiner eigenen Pinselstriche zu erkennen meinte.¹⁸ Vasari rühmt sich, die Fälschung später bei einem Besuch in Mantua dem Giulio Romano gegenüber aufgedeckt zu haben, und erwähnt ein geheimes Zeichen auf der Rückseite, durch das die Kopie sich von ihrer Vorlage unterscheidet. Trotz der Publikation der Geschichte in Vasaris *Viten* (1550) wurde das Bild aus dem Besitz des Herzogs von Mantua, das heute im Museo di Capodimonte in Neapel zu sehen ist,¹⁹ noch über Jahrhunderte als Werk des Raffael angesehen und erst seit dem 18. Jahrhundert in der Regel dem Andrea del Sarto zugeschrieben.²⁰

›Perfekte‹ (oder nahezu perfekte) Kopien mögen in der Kunstgeschichte Ausnahmephänomene darstellen. Ziemlich gute Kopien dagegen dürften in Museen und Ausstellungen häufiger zu sehen sein, als viele Besucher ahnen.²¹ Die Kopie entzieht sich der Sichtbarkeit, da das in ihr wiedergegebene Werk

17 | Das um 1518 entstandene Original aus der Werkstatt des Raffael (1483-1520) hängt heute in der Galleria degli Uffizi in Florenz. Abb.: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Raffael_040.jpg (abgerufen 17.5.2015).

18 | Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 188f.

19 | Abb.: http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_cp/cp_scheda.asp?ID=109 (abgerufen 17.5.2015).

20 | Vgl. Lars Blunck: »Wann ist ein Original?«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 9-29; Christine Tauber, »Ceci n'est pas un pendant. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare«, in: G. Blum u.a. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 281-300, bes. 286-292.

21 | Vgl. Annette Tietenberg (Hg.): *Die Ausstellungskopie: Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln 2015. – Einen aufschlussreichen Bericht über die aufwendigen Verfahren zur Herstellung des Faksimiles von Paolo Veroneses »Hochzeit zu Kana« (1563, Öl auf Leinwand, 666 x 990 cm, Louvre) für den Saal, für den das Bild ursprünglich gemalt worden war, das Refektorium des ehemaligen Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore in Venedig, bietet Adam Lowe: »The process used to create an accurate facsimile of *Le Nozze die Cana* by Paolo Caliari (called Veronese)«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 288-297.

alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, sofern nicht auffällige Kennzeichnungen oder Fehler in der Wiedergabe die Aufmerksamkeit auf die Kopie lenken.

»Jede Kopie, die auf maximale Ähnlichkeit zielt, teilt zumindest *eine* Intention mit der Fälschung«,²² nämlich die Absicht, dass die Kopie an die Stelle der Vorlage sollte treten können, sie sollte ersetzen können, und zwar so, dass ein Unterschied zwischen Vorlage und Kopie sich möglichst nicht bemerkbar machen sollte. Das ist in manchen Verwendungszusammenhängen durchaus ehrenwert, etwa wenn empfindlichen Originalen die Belastungen oder Gefährdungen durch einen Transport, durch eine Ausstellung mit starkem Publikumsandrang oder durch bestimmte wissenschaftliche Untersuchungsverfahren, bei denen sie ebensogut durch eine originalgetreue Kopie vertreten werden können, nicht zugemutet werden sollen. Wenn das Original verloren oder zerstört ist, sind zuverlässige Kopien, so es sie gibt, hoch willkommen als Dokumentation der verlorenen Vorlage.²³

Problematisch wird es natürlich immer dann, wenn eine gute Kopie in betrügerischer Absicht als Original ausgegeben wird. Sobald der Schwindel auffliegt, wird von einer Fälschung gesprochen.²⁴ Da jedoch weder die Hersteller

22 | Dimitri Liebsch: »Replika, Faksimile und Kopie«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Replika,_Faksimile_und_Kopie (zuletzt bearbeitet 7.1.2015; abgerufen 16.5.2015).

23 | Ein berühmtes Beispiel ist Leonardos »Abendmahl« (1495-97; Santa Maria delle Grazie, Mailand), das aufgrund der verwendeten Materialien und der klimatischen Bedingungen in dem Speisesaal, für den es gemalt wurde, trotz wiederholter Restaurierungsanstrengungen bereits seit dem 16. Jh. nur in einem notorisch schlechten Zustand erhalten werden konnte, während einige frühe Kopien wertvolle Informationen über die Komposition und Details der Ausführung dokumentieren, die auf der Wand in Mailand, die die Reste des Originals trägt, schon lange nicht mehr zu sehen sind. Zu der nahezu maßstabsgleichen frühen Kopie des Abendmahlsbildes auf Leinwand im Besitz der Royal Academy of Arts, die dem Leonardo-Schüler Giampietrino zugeschrieben wird und in Oxford im Magdalen College ausgestellt ist, vgl. London University of the Arts: *Universal Leonardo*, <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=572> (abgerufen 31.5.2015).

24 | Neben dem hier angesprochenen Typ der Imitatfälschung, bei der die Kopie fälschlich als Original ausgegeben wird, gibt es noch weitere Typen von Fälschungen, bei denen etwa auf dem Wege der Stilkopie etwas hergestellt wird, das nach den üblicherweise für die Zuordnung von Kunstwerken zu bekannten Urhebern verwendeten Kriterien den Anschein erweckt, als handle es sich um ein bisher unbekannt gebliebenes Werk des bekannten Meisters; vgl. Reinold Schmücker: »Lob der Fälschung«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 71-91; Stefan Römer: »Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus: Die Rede vom Original

einer Fälschung noch ihre Zwischenhändler noch ihre Abnehmer ein Interesse daran haben, dass die allseits für das Original gehaltene Kopie entlarvt wird, was in der Regel einen erheblichen Wertverlust nach sich zieht, ist davon auszugehen, dass etliche unentdeckte Fälschungen in Museen und Sammlungen wie auch im Kunsthandel für etwas gehalten und ausgegeben werden, was sie objektiv nicht sind. Um Verwechslungen zwischen sehr guten Kopien und ihren Vorlagen nach Möglichkeit auszuschließen, wird gefordert, dass Kopien als solche kenntlich zu machen seien.²⁵

Mit dem Einzug digitaler Medien sind für uns Kopien alltäglich geworden, die sich voneinander und von ihrer Vorlage in nichts unterscheiden, sofern die Vorlage ihrerseits schon unter Verwendung desselben standardisierten Zeichenrepertoires und/oder der entsprechenden Apparatur komponiert wurde, die für zahllose Wiedergaben genauso zur Verfügung steht. Solche im strengen Sinn perfekte Kopien, die sich in nichts von ihrer Vorlage unterscheiden, würde man allerdings kaum als ihrer Vorlage im höchsten Maß ›ähnlich‹ beschreiben. Es handelt sich schlicht um weitere Instantiationen desselben abstrakten Gegenstandes.²⁶

Autor wie Leser dieses Textes vertrauen darauf, dass jede gedruckte, online, über Datenträger auf einem Bildschirm oder auf anderem Wege zugänglich gemachte Kopie dieses Textes von Anfang bis Ende, einschließlich der Zuordnungen zwischen Anmerkungen und den Stellen, auf die sie sich beziehen, denselben Wortlaut aufweist. Jede Instantiation der PDF-Datei des vorliegenden Textes im vorliegenden Satzspiegel darf als identische Kopie gelten, freilich als identische Kopie nicht unbedingt des vorliegenden Textes, sondern nur der PDF-Datei, auf die sie gegebenenfalls zurückzuführen sind. Entsprechendes gilt für digital codierte Bilder wie auch für die Dateien, in denen digital produzierte elektronische Musik fixiert ist. Und es gilt, auch wenn die meisten von uns zurzeit noch nicht so viel Erfahrung damit haben, entsprechend auch für die Welt der digital erfassten und gegebenenfalls über 3D-Drucker in identischen Kopien plastisch materialisierbaren dreidimensionalen Modelle.

Während es in manchen Wissenschaftsdisziplinen wie der Genetik üblich geworden ist, den Begriff der Kopie auch für Strukturen oder Muster zu verwenden, die unter bestimmten Bedingungen in anonymen, nach Naturgesetzen ablaufenden (Replikations-)Prozessen zustande kommen,²⁷ gehen wir in

und seiner Fälschung«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, S. 347-363.

25 | Vgl. D. Liebsch, »Replika, Faksimile und Kopie« (Anm. 22).

26 | Vgl. Wolfgang Künne: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt a. M. 2007.

27 | Vgl. z.B. Wolfgang Hennig: *Genetik*, Berlin/Heidelberg u.a. 2013, S. 322, 328, 584 u. ö.

der Regel (und deshalb auch für die hier zu führende Diskussion) davon aus, dass eine Kopie das Resultat eines absichtsvollen Tuns, einer Kopierhandlung, ist: Ohne die auf die Hervorbringung der Kopie gerichtete Absicht und einen durch diese Absicht motivierten Einsatz geeigneter Mittel wäre eine noch so schlagend erscheinende Ähnlichkeit zwischen einem später entstandenen und einem bereits früher vorliegenden Gegenstand oder Ereignis nicht hinreichend, dem später entstandenen Gegenstand oder Ereignis den Status einer Kopie des früher entstandenen zuzuweisen, und zwar selbst dann nicht, wenn sich eine Kausalverbindung zwischen den für die Ähnlichkeit maßgeblichen Eigenschaften der Vorlage und dem Vorliegen der entsprechenden Eigenschaften an dem später entstandenen Gegenstand oder Ereignis rekonstruieren lassen sollte, wie bei den versteinerten Abdrücken der Schalen von Ammoniten in kreidezeitlichen Sedimentgesteinen.

Selbstverständlich genügt die bloße Absicht, etwas der Vorlage Ähnliches hervorzubringen, für das Zustandekommen einer Kopie ebenso wenig wie bloße Ähnlichkeit, die auch zufällig auftreten kann. Ein gewisser Erfolg im Erreichen der angestrebten Ähnlichkeit – und zwar durch mehr oder weniger gezieltes Bewirken einer Veränderung bestimmter Zustände von Gegebenheiten in der Außenwelt – muss erzielt worden sein, sonst wird man nicht von einer Kopie sprechen, sondern allenfalls von einem Dokument des Scheiterns an bestimmten Schwierigkeiten beim Kopieren, sofern überhaupt ein Zusammenhang auszumachen ist zwischen einem Produkt oder Verhalten, das vielleicht eine Kopie hätte werden sollen, aber stattdessen etwas anderes wurde, und der verfehlten Vorlage.

Es scheint absehbar, dass mit dem Vormarsch anonym-automatisch operierender Agenten oder Aktanten²⁸ die Bindung des Begriffs der Kopie an die Möglichkeit, die Kopie – und sei es über verschlungene Handlungsketten – einem Akteur mit bestimmten Absichten zuzuordnen, zunehmend fragwürdig erscheinen dürfte. Mit den Bildern, die inzwischen ständig von Überwachungssatelliten, Drohnen, Verkehrsbeobachtungsstationen, Webcams usw. produziert und durch automatisierte Programme ausgewertet werden, entstehen zahllose Kopien, auf die gegebenenfalls in Anschlusshandlungen von Personen oder auch in wiederum anonym-automatisch ablaufenden Anschlussprozessen zurückgegriffen werden kann, unter Umständen mit mehr oder weniger gravierenden Folgen für die auf den Kopien dargestellten Gegenstände, Personen oder Situationen oder für weitere Personen und Geschehnisse. Die

28 | Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: »Akteure, Aktanten und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik«, in: Th. Malsch (Hg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität*, Berlin 1998, S. 128-167; <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/soziologie/akteureaktantenagenten.pdf> (abgerufen 1.5.2015).

handlungstheoretischen Konsequenzen dieser Entwicklung sind alles andere als klar.²⁹

Gerade das Unselbstverständlichwerden der Annahme, jede Kopie sei Resultat einer Kopierhandlung, nötigt zur Explikation des ›klassischen‹ Begriffs der Kopie, der grundlegend und folgenreich durch die Annahme bestimmt war, dass Kopien in der Regel von jemandem und jeweils zu einem bestimmten Zweck hergestellt werden. Erst wenn wir uns über die Relevanz der Unterstellung einer auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Kopie und ihrer Vorlage gerichteten Absicht in diesem Kopiebegriff verständigt haben, können wir die Frage stellen, was für Konsequenzen ein Verzicht auf diese Bestimmung des Kopiebegriffs nach sich ziehen würde.

II

Nicht nur Tätigkeiten, die unmittelbar auf das Herstellen einer oder mehrerer Kopien abzielen bzw. hinauslaufen, *Kopierakte* im engeren Sinn wie das Abzeichnen, Abmalen, Abschreiben, Nachstechen, Abfotografieren, Fotokopieren, Einscannen einer bildlichen, beschrifteten oder anderweitig gestalteten Vorlage, das Aufnehmen eines mündlichen oder musikalischen Vortrags oder einer Darbietung mittels Audio- oder Video-Aufzeichnungsgeräten, die Wiedergabe derartiger Aufzeichnungen und die handwerkliche oder auch maschinengestützte Herstellung von Duplikaten und Vervielfältigungsstücken – einschließlich der Erstellung von Dateikopien auf lokalen Datenträgern oder in virtuellen Verzeichnissen (›cloud computing‹) – sowie das Imitieren von Verhaltensweisen sollen im Folgenden als *Kopierhandlungen* angesprochen werden, sondern im weiteren Sinn auch Handlungen, die Tätigkeiten des Kopierens oder Imitierens involvieren,³⁰ und Handlungen, in denen Kopien mit einer bestimmten, auf die Kopie bzw. das Kopierte bezogenen Absicht aufge-

29 | Vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2001; ders.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin 2010, bes. S. 76-108, 127-140; Hajo Greif: *Wer spricht im Parlament der Dinge? Über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit*, Paderborn 2005.

30 | Selbstverständlich sind nicht alle hier angesprochenen Kopierakte und keineswegs alle Kopierhandlungen, von denen in diesem Aufsatz die Rede ist, urheberrechtlich relevant. Doch zur Verständigung über das Spektrum in Betracht kommender Praktiken bieten die Bestimmungen über die verschiedenen Formen einer durch das Urheberrecht dem Urheber, seinen Rechtsnachfolgern und/oder Vertragspartnern vorbehaltenen Verwertung geschützter Werke wichtige Hinweise; für die Rechtslage in Deutschland vgl. v.a. §§ 16-23 UrhG und die einschlägige Rechtsprechung.

griffen und verwendet werden, um etwas damit zu tun, etwa um ein Werk in einem Kontext erscheinen zu lassen, in dem man es bisher nicht gesehen hatte, und dadurch dem wiedererkennbaren Werk oder auch der Situation, in die es hineinkopiert wurde, neuen Sinn abzugewinnen, oder auch um komplexere Arrangements, Collagen, Mashups zu konfigurieren, um Dritten anhand der Kopie etwas zu zeigen – oder um sie hinter das Licht zu führen.³¹

Für Kopierhandlungen gilt, was für Handlungen überhaupt gilt: Handlungen sind Episoden in umfassenderen Handlungszusammenhängen mit oft unscharfen Grenzen,³² eingebettet in ein mehr oder weniger weit verzweigtes Netzwerk kausaler Beziehungen zu bestimmten Ursachen bzw. Voraussetzungen und intendierten sowie nicht intendierten Handlungsfolgen,³³ darüber hinaus in vielen Fällen auch bezogen auf bestimmte normative Bedingungen und Restriktionen und deshalb gegebenenfalls auch verbunden mit bestimmten intendierten oder nichtintendierten Handlungsfolgen, die in einem Handlungskontext aufgrund des betreffenden normativen Status eintreten oder zu erwarten sind, unter Umständen aber auch vermieden oder durch Begleit- oder Anschlusshandlungen beeinflusst werden können,³⁴ und nicht zuletzt bedingt durch bestimmte Motive und Absichten der handelnden Personen.³⁵

31 | Vgl. § 146 (1) StGB (Geldfälschung).

32 | Vgl. G. E. M. Anscombe: *Intention* (1957), dt.: *Absicht*, Berlin 2011, bes. 62-67; Alvin I. Goldman: »Die Identität von Handlungen«, in: G. Meggle (Hg.), *Analytische Handlungstheorie*, Bd. 1: *Handlungsbeschreibungen*, Frankfurt a. M. 1977, S. 332-353; zur Relevanz multipler Handlungszusammenhänge und den Schwierigkeiten, diese in klassische Handlungstheorien zu integrieren, vgl. Anton Leist (Hg.): *Action in Context*, Berlin 2007.

33 | Vgl. Geert Keil: *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M. 2015; vgl. a. B. Latour, *Eine neue Soziologie*, S. 76: »Wie kommt es, daß wir nie tun, was wir wollen?«

34 | Zur möglichen Relevanz solcher normativen Status – des Akteurs, allfälliger Gegenstände, mit denen etwas angestellt wird, sowie der weiteren durch eine Handlung ggf. betroffenen Personen – vgl. die aufschlussreiche Kasuistik von John L. Austin: »A Plea for Excuses« (1956) und ders.: »Three Ways of Spilling Ink« (1958), in: ders., *Philosophical Papers*, hg. v. J. O. Urmson u. G. J. Warnock, Oxford 1979, S. 175-204 u. 274-287. – Austin hat gegen die Unterscheidung zwischen einer Sphäre des »Normativen« (oder Werthafte) und dem durch Kausalbeziehungen erfassten Bereich des »Faktischen« grundsätzliche Vorbehalte angemeldet; vgl. ders.: *How to do things with words*, hg. v. J. O. Urmson, Oxford 1962, S. 148; gerade im Hinblick auf Kopierpraktiken scheint jedoch die Unterscheidung zwischen normativen und kausalen Bedingtheiten und Konsequenzen kaum verzichtbar.

35 | Zur zentralen Relevanz der Absicht für das, was ein Verhalten zu einer Handlung macht, und zu den Rationalitätsbedingungen, denen das absichtliche Handeln unterliegt, vgl. G. E. M. Anscombe, *Absicht*, bes. S. 23, 49-52, 131ff. u. 137f.; zum Verhältnis

Je nachdem, wie eine Handlungsepisode beschrieben wird und welche Zusammenhänge dabei beachtet, welche gegebenenfalls ignoriert werden, wird die Handlung sich unterschiedlich darstellen. Als Bedingungen der Möglichkeit eines einzelnen Kopierakts kommen nicht nur das Gegebenensein der Vorlage und das Zur-Verfügung-Stehen der für die Herstellung der Kopie erforderlichen technischen und materiellen Voraussetzungen sowie bestimmter intellektueller oder handwerklicher Fähigkeiten in Betracht, sondern auch die Frage nach dem intendierten Zweck³⁶ des Kopierens und gegebenenfalls weiteren Zwecken, denen die Verwendung der Kopie dienen mag, die Frage nach dem rechtlichen Status der zu kopierenden Vorlage und unter Umständen auch Fragen nach den Verhältnissen der Person, die die Kopie herstellt oder ihre Herstellung in Auftrag gegeben hat oder die Kopie jetzt zu bestimmten Zwecken verwenden will, zu der Person oder den Personen, die an der Herstellung der Vorlage beteiligt waren, Inhaber der Urheberrechte sind oder in deren Besitz die Vorlage sich befindet.

Der Zweck kann einfach durch den Wunsch bestimmt sein, den betreffenden Gegenstand – zum Beispiel ein Bild, einen Text, eine Musikaufnahme – noch einmal haben zu wollen, als Sicherungs- oder Archivkopie, zum Spielen, Verleihen, Verschenken oder Weiterverkaufen. Andy Warhol veranschaulichte schlagend die Geltung der eigentlich banalen Maxime »mehr ist besser« in Bereichen, wo man es ohne seine Intervention kaum vermutet hätte.³⁷ Wenn das Original selbst sich irreversibel in fremdem Besitz, zum Beispiel in einer Bibliothek oder öffentlichen Sammlung befindet, kann es einem wünschenswert erscheinen, das Werk zumindest in der Kopie zur Verfügung haben zu wollen, um sich bei Gelegenheit daran zu erfreuen oder sich intensiver damit zu beschäftigen. Der Wunsch kann unter Umständen motiviert sein durch eine Erinnerung an eine frühere Begegnung mit dem Werk, durch das Bedürfnis, einen früher erlittenen Verlust oder vergangenes Unrecht zu kompensieren, oder auch schlicht durch Treue und Anhänglichkeit und das Bedürfnis nach Bestätigung des für richtig, schön und gut Gehaltene.³⁸ Der Zweck einer Kopierhandlung kann aber auch bestimmt sein durch weitergehende Absichten oder Hoffnungen, die sich auf die Zukunft richten – bei

zwischen Absichten und Motiven ebd., S. 35-45; zu dem alles andere als trivialen Problem des Verhältnisses zwischen Absicht und Ausführung vgl. Donald Davidson: »Handlungen, Gründe und Ursachen« (1963) sowie ders.: »Handeln«, in: ders., *Handlung und Ereignis*, S. 19-42 u. 73-98.

36 | Zur Diskussion um die Relevanz teleologischer Zusammenhänge in der Handlungstheorie vgl. Christoph Horn/Guido Löhrer (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.

37 | Vgl. Michael Lüthy: *Andy Warhol: Thirty Are Better Than One*, Frankfurt a. M. 1995.

38 | Vgl. G. Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 363.

kunstbezogenen Kopierpraktiken zum Beispiel die Absicht, eine Kopie eines Werkes, dessen Original nicht verfügbar ist, öffentlich auszustellen,³⁹ oder die Absicht, eine möglichst umfangreiche Kopienkartei, Diathek oder neuerdings digitale Bilddatenbank anzulegen, um gegebenenfalls einschlägiges Material für ikonographische Studien zur Hand zu haben oder Dritten bereitstellen zu können, oder die Absicht, einen Catalogue raisonné des Œuvres eines Künstlers mit Abbildungen sämtlicher seiner bekannten Werke zu erstellen, um der künftigen Forschung Beziehungen zwischen den Bildern zu erschließen und zugleich Fälschern das Handwerk schwerer zu machen, oder die Absicht, eine Bewerbungsmappe mit Kopien eigener Arbeitsproben sowie aussagekräftiger Zeugnisse bestücken, um eine Auswahlkommission davon zu überzeugen, dass man der geeignete/beste Kandidat sei, dem bestimmte Chancen eröffnet werden sollten. Vielfach werden Kopien oder Teilkopien von Kunstwerken verwendet als Material für die Herstellung eines neuen Kunstwerks oder Mashups oder zur Herstellung von Gegenständen, die selbst keine Kunstwerke sind noch sein sollen, aber zum weiteren Resonanzbereich der Kunst zu gehören scheinen wie die Souvenirs und Paraphernalia, die in Museumsshops verkauft werden.

Die Absichten, mit denen kopiert wird, beschränken sich keineswegs auf künstlerische oder wissenschaftliche Arbeit, private Karrierehoffnungen oder lukrative Geschäfte. Von welcher weltgeschichtlichen Tragweite sie mitunter sein mögen, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich etwa fragt, was eigentlich die Gründerväter der amerikanischen Demokratie im späten 18. Jahrhundert dazu brachte, sich bei der Gestaltung und Benennung ihrer Institutionen (wie des Senats) und der diesen Institutionen zugeordneten Repräsentationsbauten (wie des Capitols und des Weißen Hauses in Washington) derart extensiv auf römische Vorbilder zu beziehen. Politisches Handeln in mehr oder weniger demokratisch verfassten Institutionen wie unter feudalen, autokratischen oder imperialen Verhältnissen hat unweigerlich etwas von einem Maskenspiel an sich. Gerade deshalb ist es alles andere als gleichgültig, welche Masken, Rollen und Identifikationsangebote der Rahmen, in dem dieses Spiel sich entfaltet, den Akteuren und beteiligungswilligen Aspiranten jeweils nahelegt.

Ein weiteres Beispiel, bei dem noch weniger klar zu sein scheint, inwiefern es in die Sphäre der Kunst oder der Politik gehören mag, sofern diese Sphären

39 | Für eine Fallstudie zu einer bemerkenswerten und auf Dauer angelegten Ausstellung von Kopien berühmter Bilder aus der europäischen und ostasiatischen Kunstgeschichte in Kyōto vgl. Eberhard Ortland: »Copies of Famous Pictures in Tadao Andō's ›Garden of Fine Art‹ in Kyōto«, in: C. Forberg/Ph. Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).

sich überhaupt voneinander trennen lassen, sind die in jüngerer Zeit verschiedentlich im Zusammenhang politischer Happenings auftauchenden Guy-Fawkes-Masken. Benannt sind sie nach einem englischen Terroristen des frühen 17. Jahrhunderts, der im berüchtigten Gunpowder Plot 1605 ein Attentat auf das englische Parlament, den König und die Regierung während der Parlamentsöffnung vorbereitet hatte. Das Gedenken an dieses in letzter Minute vereitelte Attentat ist seit 1606 in England ritualisiert als alljährlich am 5. November begangene Bonfire Night. Höhepunkt des Rituals ist die Verbrennung des durch eine Strohuppe repräsentierten Hauptschurken. Im Rahmen des Fackelzugs wurden traditionell auch Masken mit Kopien von stilisierten Porträts des lächelnden Verschwörers mit dem markanten Spitzbart getragen. Auf diesen Maskentyp griff in den 1980er Jahren der Zeichner der finsternen Comicserie *V for Vendetta* zurück, der den Protagonisten im Guy-Fawkes-Kostüm schreckliche Gewalttaten verüben ließ.⁴⁰ Damit war die Maske in der internationalen Popkultur des späten 20. Jahrhunderts etabliert und fand als Karnevalsartikel massenweise Verbreitung. In der politischen Öffentlichkeit wurden solche Masken 2007 in den USA von Anhängern des konservativ-libertären Bewerbers um die republikanische Präsidentschaftskandidatur Ron Paul getragen. Seit 2008 fanden sie neue Verbreitung als Symbol des Internetkollektivs »Anonymous«, seit 2011 zudem im Zuge der »Occupy-Wall-Street«-Bewegung.⁴¹ Im politischen Kampf um Aufmerksamkeit wirkt die Maske attraktiv durch ihren physiognomischen Reiz, verbunden mit hohem Wiedererkennungswert und als Ausdruck der behaupteten Zusammengehörigkeit ihrer Träger. Seit Überwachungskameras jeden Schritt im öffentlichen Raum aufzeichnen und die dabei gewonnenen Bilder mit leistungsfähiger Mustererkennungssoftware analysiert und mit umfangreichen Datenbanken abgeglichen werden können, so dass jeder, der sich im öffentlichen Raum unmaskiert zeigt, Spuren hinterlässt, aufgrund derer es möglich ist, ihn zu identifizieren und gegebenenfalls haftbar zu machen, erscheint es zudem manchen Aktivisten ratsam, die Verknüpfung von Bildern ihrer politischen Auftritte mit ihrem Passfoto nach Möglichkeit zu erschweren. So soll die Maske die Anonymität ihrer Träger zugleich sichern und ausstellen als Ausdruck der Zugehörigkeit zu dem sich als ungreifbar und zugleich nahezu allgegenwärtig handlungsfähig darstellenden »Anonymous«-Kollektiv.

Selbstverständlich sind nicht alle Kopierhandlungen und nicht alle Verwendungen von Kopien harmlos oder rechtlich unbedenklich. Man kann, wie bereits erwähnt, versuchen, jemanden über den Kopie-Status einer Kopie zu

40 | Vgl. Alan Moore/David Lloyd: *V for Vendetta* (1982-1989), New York 1995.

41 | Vgl. Konrad Lischka: »Anonymous und Guy Fawkes: Grinsemaske ohne Botschaft«, *Spiegel online*, 5.11.2011, <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/anonymous-und-guy-fawkes-grinsemaske-ohne-botschaft-a-795927.html> (abgerufen 20.5.2015).

täuschen und sie ihm als Original zu verkaufen, oder unautorisierte Kopien von Banknoten oder Münzen als Zahlungsmittel zu verwenden. Man kann Kopien manipulieren, indem man etwas weglässt oder hinzufügt oder vielleicht ein kleines Zeichen durch ein anderes überdeckt, wie bei den Einkaufsbelegen, mit denen der Kunstberater Helge Achenbach seine Kunden davon überzeugte, dass er selbst für die Kunstwerke oder Oldtimer, die er ihnen nun für einen günstigen Freundschaftspreis zum Erwerb anbot, nur unwesentlich weniger bezahlt habe.⁴² Man kann unter Umständen versuchen, jemanden zu erpressen, indem man ihm eine Kopie eines Dokuments zuspiziert und die Möglichkeit andeutet, weitere Kopien anderen Personen zugänglich zu machen, die von dem durch das Dokument belegten Sachverhalt nichts wissen und auf die Konfrontation mit dem Dokument voraussichtlich in einer Weise reagieren würden, die der in erpresserischer Absicht angesprochenen Person wenig gefallen dürfte. Man kann auch ohne erpresserische Absicht schriftliche oder bildliche Darstellungen, die in Persönlichkeitsrechte anderer Personen mehr oder weniger gravierend eingreifen, mit der Absicht, diesen Personen zu schaden, oder auch ohne solche Absicht – vielleicht einfach nur »um der Kunst willen« oder um daraus Profit zu schlagen –, produzieren, vervielfältigen, öffentlich ausstellen oder massenmedial verbreiten.

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits, dass die Zwecke und Absichten, die jemanden unter Umständen dazu motivieren mögen, etwas zu kopieren oder sich Kopien von etwas zu verschaffen und in Verkehr zu bringen, sich nicht limitieren lassen auf ein Kopieren um der Kopie oder um der Verbreitung des Originals willen. Wir müssen vielmehr davon ausgehen, dass zu den Kopierhandlungen ein weites, wenn auch nicht in jeder Hinsicht unbegrenztes Spektrum von Handlungen gehören wird, in denen Kopien mit einer bestimmten Absicht produziert, aufgegriffen und verwendet werden, jeweils um etwas damit zu tun.⁴³

42 | Vgl. Swantje Karich: »Wie man 23 Millionen Euro am Kopierer verdient«, *Die Welt* v. 17.2.2015, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article137541392/Wie-man-23-Millionen-Euro-am-Kopierer-verdient.html> (abgerufen 14.4.2015).

43 | J. L. Austins Vorlesung *How to do things with words* bietet mit ihrer Unterscheidung zwischen diversen Typen von Sprechakten wie dem elementaren »locutionary act«, überhaupt etwas zu sagen bzw. sich zu äußern (vgl. ebd., S. 94 u. 99-109), sowie den darauf aufbauenden Formen von »illocutionary acts« (vgl. ebd., S. 98-131) und »perlocutionary acts«, die Wirkungen jenseits der kommunikativen Interaktion nach sich ziehen sollen (vgl. ebd., S. 101-131), ein in vielfältiger Hinsicht aufschlussreiches Modell für eine Analyse des Spektrums möglicher Kopierhandlungen, die hier lediglich als lohnender Gegenstand näherer Untersuchungen angezeigt, aber nicht einmal ansatzweise in Angriff genommen, geschweige denn befriedigend durchgeführt werden kann.

III

Dass Kopieren häufig und wesentlich ein Handeln ist und somit je im Einzelfall Fragen nach der Qualität, Legitimität, Angemessenheit der betreffenden Kopierhandlungen sowie gegebenenfalls nach der Verantwortung für allfällige Folgen, die eine Kopierhandlungen nach sich ziehen mag, zugänglich sein muss, dürfte unstrittig sein. Auch dass es neben den Kopierhandlungen ein weites Spektrum von absichtslos, unbewusst, zufällig, naturwüchsig oder automatisch hervorgebrachten Vorkommnissen der Reinstantiation gleicher oder ähnlicher Formen gibt, wird niemand bestreiten, so schwierig auch im Einzelfall die Abgrenzung zwischen dem Ergebnis einer Kopierhandlung und einer zufälligen oder notwendigen Übereinstimmung zu treffen sein mag. Wie aber steht es mit unserer Neigung, Kopien überhaupt oder bestimmten Kopien so etwas wie eine Handlungsmacht, *agency*, zuzuschreiben? Trauen wir Kopien generell oder zumindest unter bestimmten Umständen eine transformative Kraft zu,⁴⁴ die gegebenenfalls auf das Kopierte, auf die Nutzer der Kopien und vielleicht sogar auf Dritte sollte zurückwirken können?

Dass Kopien aus den kopierten Vorlagen etwas machen, was diese ohne die Kopie nicht gewesen wären und nicht sein könnten, liegt auf der Hand: Erst durch den Akt des Kopierens und die dadurch eröffnete Unterscheidung zwischen der Kopie und dem, was der Kopie vorausging und zugrunde liegt, wird die Vorlage zur Vorlage oder zum Original.⁴⁵ »No copies, no original.«⁴⁶ Etwas, das nie kopiert wurde und bisher niemand auch nur zu kopieren wünschte, ist keine Vorlage und kein Original und wird vermutlich nicht sehr lange bestehen – es sei denn, dass doch noch jemand etwas daran findet und es kopieren will.

Walter Benjamin hat in seinem (vielleicht allzu berühmten⁴⁷) Aufsatz über »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« das Augenmerk darauf gerichtet, dass durch die im 19. Jahrhundert erfundenen Speicher- und Wiedergabemedien der Photographie und der Phonographie zusammen mit den Weiterentwicklungen der Drucktechniken zur massenwei-

44 | Vgl. Corinna Forberg/Philipp Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).

45 | Vgl. Dimitri Liebsch/Klaus Sachs-Hombach: »Original«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Original> (zuletzt bearbeitet 4.1.2014, abgerufen 23.5.2015).

46 | Bruno Latour/Adam Lowe: »The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 275-297, hier 278.

47 | Vgl. ebd., S. 281.

sen und schnellen Verbreitung von Bildern und Schriften, denen im 20. Jahrhundert auch noch Film, Rundfunk und Fernsehen als neue Massenmedien an die Seite treten sollten, das einmalige »Hier und Jetzt des Originals«, seine »Aura«, verkümmere und entwertet werde im Verhältnis zur inflationären Verfügbarkeit der Reproduktionen.⁴⁸

Wie immer man über die Aura von Kunstwerken, Fetischen, heiligen Schriften, sakralen Orten, Antiquitäten, Naturphänomenen oder Personen denken mag:⁴⁹ Wer wollte bestreiten, dass es für die Verhältnisse, die wir entwickeln können zu den Texten, Bildern, Filmen, Dingen, Musiken, Performances, Situationen, Orten und Mitmenschen, die uns etwas bedeuten, einen erheblichen Unterschied ausmachen wird, ob wir davon ausgehen müssen, dass es sich bei den jeweiligen Gegenständen unseres Interesses um ein knappes Gut handelt, das uns zunächst und zumeist oder sogar dauerhaft entzogen bleibt, oder ob wir annehmen dürfen, dass, was immer gerade unser Interesse auf sich ziehen mag, ohne größeren Aufwand jederzeit für uns erreichbar sein werde? Wer könnte übersehen, dass Reproduktionstechniken wie den Printmedien und heute vor allem den digitalen Kanälen, Archiven und Marktplätzen des Internet für die Erreichbarkeit dieser Güter und Bezugsgrößen eine Schlüsselfunktion zukommt?

Allerdings erweist sich die Schlüsselfunktion der Reproduktionstechniken im Hinblick auf die Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit der durch Kopien verbreiteten Gegenstände unseres Begehrens oder unserer Verehrung bei näherem Hinsehen in vielen Fällen als ambivalent: Durch die Allgegenwart der Abbildungen und Reproduktionen von Celebrities, berühmten Kunstwerken, Sehensuchtsorten oder klischeehaft stilisierten Glücksmomenten mögen die dargestellten Personen, Gegenstände oder Situationen ihrem Publikum einerseits nähergebracht werden und insofern verfügbar erscheinen. Doch zugleich macht sich gerade im Umgang mit den Kopien vielfach die Abwesenheit, die Unverfügbarkeit des als begehrenswert dargestellten Gutes nur umso schmerzlicher erfahrbar – und damit ziemlich genau das, was nach Benjamins viel zitierter und notorisch unklarer Erläuterung das Wesen der Aura ausmachen soll: die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag«.⁵⁰

48 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften* I-2, S. 475ff.

49 | Vgl. Michael Hauskeller: »Die Aura des Kunstwerks«, in: A. Blume (Hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München 2005, S. 65-80; Marleen Stoessel: *Aura: Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München 1983.

50 | W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I-2, S. 479; vgl. bereits ders.: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II-1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368-385, hier 378. – Zur

Wenn Aura Entzogenheit bedeutet,⁵¹ dürfte der »Verfall der Aura«⁵² für die allermeisten von uns im Verhältnis zu manchen ehemals als auratisch erfahrenen Gegenständen unseres Begehrens und unserer Verehrung vielleicht eher ein Gewinn als ein Verlust sein. Benjamin jedenfalls wollte durchaus eine Befreiung darin sehen: einerseits eine Befreiung der Kunstwerke, die von ihrem »parasitären Dasein am Ritual« emanzipiert⁵³ und freigesetzt würden für neue Verwendungszusammenhänge, die Benjamin vor allem in der »Politik« ausmacht⁵⁴ – in einer politischen Praxis, die er sich Mitte der dreißiger Jahre angesichts des trostlosen Gangs der Dinge in Deutschland und Europa mit einem gehörigen Schuss Wunschdenken als kommunistisch-revolutionäre Politik vorstellt.⁵⁵ Zum anderen und vor allem aber versprach Benjamin sich von der »Zertrümmerung der Aura«⁵⁶ eine Befreiung der Rezipienten, die in ihrem Verhältnis zu den entauratisierten Kunstwerken und damit auch in ihrem Verhältnis zu den Wirklichkeiten des gesellschaftlichen Lebens befreit werden sollten zu neuen Möglichkeiten uneingeschüchterter Teilhabe und kollektiver Selbstbestimmung.

Das messianische Pathos der Revolutionshoffnung, die Benjamin an die Entwicklung der neuen Reproduktionsmedien knüpfte, mag uns fremd geworden sein. Doch wer wollte bestreiten, dass die Aufklärung, die wissenschaftliche, kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung der europäischen Gesellschaften im 18. Jahrhundert, die englischen, amerikanischen und französischen Revolutionen der Neuzeit durch die Verbreitung von erschwinglichen Kopien wissenschaftlicher, literarischer, künstlerischer und politischer Werke mit ermöglicht wurden,⁵⁷ dass in Massenaufgaben hergestellte Taschenbücher zur Demokratisierung der modernen Gesellschaften im 20.

Möglichkeit einer »Wiederkehr« der Aura gerade durch die massenmediale Reproduktion vgl. Samuel Weber: »Mass Mediauras; or Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin«, in: David S. Ferris (Hg.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford 1996, S. 27-49, bes. 35ff. u. 49.

51 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I-2, S. 480, Anm. 7: »Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare.«

52 | Ebd., S. 479.

53 | Ebd., S. 481.

54 | Vgl. ebd., S. 482.

55 | Vgl. ebd., S. 508.

56 | Ebd., S. 479.

57 | Vgl. Roger Chartier: *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1995; Carla Hesse: »Print Culture in the Enlightenment«, in: M. Fitzpatrick/P. Jones/Chr. Knellwolf/I. McCalman (Hg.), *The Enlightenment World*, Abingdon, OX, 2004, S. 366-380.

Jahrhundert entscheidend beigetragen haben⁵⁸ und dass heute neben der breiten Palette von Print-Angeboten vor allem auch das Internet den Bürgern der Demokratien neue Möglichkeiten der Meinungsbildung, der politischen Partizipation und Selbstorganisation eröffnet,⁵⁹ während die neuen Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten der digitalen Medien in Diktaturen unter Umständen revolutionäre Sprengkraft entfalten können.⁶⁰

Kopien konstituieren demnach ihre Originale,⁶¹ sie tragen entscheidend dazu bei, die Originale zu auratisieren, wie unter Umständen auch dazu, sie zu entauratisieren. Weltgeschichtliche Umbrüche wie der Verfall jener Aura, die alle heute Lebenden, wenn Benjamins Behauptung wahr sein sollte, nicht mehr selbst erfahren haben, von der wir uns also bestenfalls nach dem Hörensagen eine Vorstellung machen können, sind gewiss nicht auf einzelne Kopierhandlungen zurückführbar, allenfalls auf gesamtgesellschaftliche Aggregationen solcher Handlungen.⁶²

58 | Vgl. Matthew Ogle: »The Paperback Revolution«, <http://www.crcstudio.org/paperbacks/> (Stand 2.7.2003; abgerufen 26.5.2015): »Between 1935 and 1960, the paperback revolution created a new industry overnight, permanently changed our understanding of ›the book‹, helped to democratize reading by increasing readership and eroding the lines between ›high‹ and ›low‹ literature, and created its own, unique genres and forms of expression.« Siehe auch Ben Mercer: »The Paperback Revolution: Mass-circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Europe«, in: *Journal of the History of Ideas* 72/4 (2011), S. 613-636.

59 | Zu den Chancen und Grenzen deliberativer und partizipativer Prozesse im Internet vgl. Marianne Kneuer: *Mehr Partizipation durch das Internet?*, hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz, Mainz 2013, S. 14-20.

60 | Vgl. z.B. Jasmin Siri: »Internet und Demokratisierung«, in: *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 5/2011, S. 32-35; Thomas Demmelhuber: »Befreiungstechnologie Internet: Social Media und die Diktatoren«, in: *Der Bürger im Staat* 4/2014, S. 206-211.

61 | Vgl. bereits W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I-2, S. 476, Anm. 3: »›Echt‹ war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte und am üppigsten vielleicht in dem vorigen.« Vgl. auch ebd., Anm. 2: »[D]ie Geschichte der Mona Lisa« bestehe nicht unwesentlich aus der »Art und Zahl der Kopien, die im siebzehnten, achtzehnten, neunzehnten Jahrhundert von ihr gemacht worden sind.« – Dazu gehören selbstverständlich auch die photomechanischen Reproduktionen des 20. Jahrhunderts einschließlich der Bearbeitungen von billigen Drucken wie Marcel Duchamps »L.H.O.O.Q.« (1919) und sein Spätwerk »L.H.O.O.Q. rasée« (1965), eine handelsübliche, mit einer Abbildung der *Mona Lisa* bedruckte Spielkarte.

62 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 479.

Am Ende ist die Frage nach Original oder Kopie weniger relevant als die nach den Unterschieden zwischen den diversen Kopien, nach der Qualität der jeweiligen Kopie. Der französische Soziologe Bruno Latour und der britische Künstler Adam Lowe, der in Madrid die auf qualitativ hochwertige Reproduktionen von bildender Kunst spezialisierte Firma Factum Arte gegründet hat und betreibt, haben geltend gemacht, dass schwache Kopien unter Umständen ihr Original beschädigen können, es der Verachtung und Vernachlässigung aussetzen, während gute Kopien dazu beitragen können, dass ein Original Beachtung findet und weitere Kopien von ihm hergestellt werden.⁶³ Die Qualität, Erhaltung und Aufnahme eines Originals hänge ganz und gar davon ab, wie es jeweils kopiert wird. Demnach seien Repliken, die auf der Höhe der aktuellen technischen Entwicklung der digitalen Techniken der hochauflösenden Fotografie und der mikrometergenauen dreidimensionalen Vermessung und unter Einsatz der entsprechenden Reproduktionstechniken hergestellt werden, »der fruchtbarste Weg, das Original zu erkunden und somit schließlich sogar neu zu bestimmen, was eigentlich Originalität ausmacht.«⁶⁴

Im Horizont dieser Überlegungen zur Relevanz der je unterschiedlichen Qualitäten von Kopien und zur Vielfalt der möglichen Handlungen, in denen Kopien eine unerlässliche Rolle spielen, zeichnet sich die Frage nach einer *Ethik des Kopierens* ab, in der es nicht nur darum geht, wie etwas sein muss, damit es jeweils im Hinblick auf bestimmte Verwendungszwecke als gute oder ausgezeichnete Kopie akzeptiert werden kann, sondern auch um die Fragen: Wer hat unter welchen Bedingungen ein Recht, etwas Bestimmtes zu kopieren – oder auch unter Umständen nur ein Recht, es in einer bestimmten Weise zu kopieren? Für wen ergibt sich unter welchen Bedingungen eine Pflicht, etwas Bestimmtes zu kopieren oder es in einer bestimmten Weise zu kopieren? Wer hat ein Recht – oder sollte vernünftigerweise das Recht haben –, von anderen zu verlangen, dass sie etwas Bestimmtes kopieren oder nicht kopieren oder nur in einer bestimmten Weise kopieren sollten?

Teilweise sind Fragen wie diese durch rechtliche Normen etwa im Rahmen des Urheberrechts oder Markenrechts geregelt. Teilweise führen sie über den Rahmen des rechtlich Geregeltens hinaus. Und unter Umständen können sie auch dazu führen, bestimmte Regelungen des geltenden Rechts in Frage zu stellen.

63 | Vgl. B. Latour/A. Lowe: »The Migration of the Aura« (Anm. 46), S. 278.

64 | Ebd.: »Facsimiles, especially those relying on complex (digital) techniques, are thus the most fruitful way to explore the original and even to redefine what originality is.«

LITERATUR

- Anscombe, G. E. M.: *Intention* (1957), dt.: *Absicht*, Berlin 2011.
- Austin, John L.: »A Plea for Excuses« (1956), in: ders., *Philosophical Papers*, hg. v. J. O. Urmson u. G. J. Warnock, Oxford 1979, S. 175-204.
- : »Three Ways of Spilling Ink« (1958/66), in: ders., *Philosophical Papers*, S. 274-287.
- : *How to do things with words*, hg. v. J. O. Urmson, Oxford 1962.
- Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II-1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368-385.
- : »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (<Zweite> [bzw. <Fünfte>] Fassung, 1935/39), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Frankfurt a. M. 1974, S. 431-508.
- Berger, John u.a.: *Ways of Seeing* (1972); dt.: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974.
- Blunck, Lars: »Wann ist ein Original?«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 9-29.
- Cain, Hans-Ulrich: »Wozu Gipsabgüsse?« Webseite der Gipsabgussammlung der Universität Leipzig, <http://www.uni-leipzig.de/antik/index.php?id=84> (abgerufen 27.5.2015).
- Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1995.
- Davidson, Donald: »Handlungen, Gründe und Ursachen« (1963), in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a. M. 1985, S. 19-42.
- : »Handeln« (1970), in: ders., *Handlung und Ereignis*, S. 73-98.
- Demmelhuber, Thomas: »Befreiungstechnologie Internet: Social Media und die Diktatoren«, in: *Der Bürger im Staat* 4/2014, 206-211.
- Dreier, Thomas/Schulze, Gernot: *UrhG: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München 2013.
- Dreyer, Gunda/Kotthoff, Jost/Meckel, Astrid (Hg.): *Urheberrecht: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz*. Heidelberger Kommentar, Heidelberg 2013.
- Forberg, Corinna/Stockhammer, Philipp W. (Hg.): *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).
- Frederiksen, Rune/Marchand, Eckart (Hg.): *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010.
- Greif, Hajo: *Wer spricht im Parlament der Dinge? Über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit*, Paderborn 2005.

- Häseler, Jens: »Original/Originalität«, in: K. Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 638-655.
- Hauskeller, Michael: »Die Aura des Kunstwerks«, in: Anna Blume (Hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München 2005, S. 65-80.
- Hennig, Wolfgang: *Genetik*, Berlin/Heidelberg u.a. 2013.
- Hesse, Carla: »Print Culture in the Enlightenment«, in: M. Fitzpatrick/P. Jones/Chr. Knellwolf/I. McCalman (Hg.), *The Enlightenment World*, Abingdon, OX, 2004, S. 366-380.
- Homann, Hans-Jürgen: *Praxishandbuch Musikrecht. Leitfaden für Musik- und Medienschaffende*, Berlin/Heidelberg etc. 2007.
- Horn, Christoph/Löhner, Guido (Hg.): *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.
- Karich, Swantje: »Wie man 23 Millionen Euro am Kopierer verdient«, *Die Welt* v. 17.2.2015, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article137541392/Wie-man-23-Millionen-Euro-am-Kopierer-verdient.html> (abgerufen 14.4.2015).
- Karisch, Karl-Heinz: »Ein Stück Stoff beschäftigt die Forscher«, *Berliner Zeitung* v. 10.4.2010, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-mysterioeseturiner-grabtuch-wird-heute-enthuellt--seine-entstehung-liegt-weiter-im-dunkeln-ein-stueck-stoff-beschaefigt-die-forscher,10810590,10709940.html> (abgerufen 21.2.2015).
- Keil, Geert: *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M. 2015.
- Kneuer, Marianne: *Mehr Partizipation durch das Internet?*, hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz, Mainz 2013.
- Künne, Wolfgang: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt a. M. 2007.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- : *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin 2010.
- /Lowe, Adam: »The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 275-297.
- Leist, Anton (Hg.): *Action in Context*, Berlin 2007.
- Liesch, Dimitri: »Replika, Faksimile und Kopie«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Replika,_Faksimile_und_Kopie (zuletzt bearbeitet 7.1.2015; abgerufen 16.5.2015).

- /Sachs-Hombach, Klaus: »Original«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Original> (zuletzt bearbeitet 4.1.2014, abgerufen 23.5.2015).
- Lowe, Adam: »The process used to create an accurate facsimile of *Le Nozze di Cana* by Paolo Caliari (called Veronese)«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 288-297.
- Lüthy, Michael: *Andy Warhol: Thirty Are Better Than One*. Frankfurt a. M. 1995.
- Maaßen, Wolfgang: »Fotorecht«, in: Axel-Artur Wandtke (Hg.), *Medienrecht. Praxishandbuch*, Berlin/New York 2008.
- Mercer, Ben: »The Paperback Revolution: Mass-circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Europe«, in: *Journal of the History of Ideas* 72/4 (2011), S. 613-636.
- Moore, Alan/Lloyd, David: *V for Vendetta* (1982-1989), New York 1995.
- Nicolotti, Andrea: *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, Leiden 2014.
- Ogle, Matthew: »The Paperback Revolution«, <http://www.crcstudio.org/paperbacks/> (last updated July 2, 2003; abgerufen 26.5.2015).
- Ortland, Eberhard: »Copies of Famous Pictures in Tadao Andō's ›Garden of Fine Art‹ in Kyōto«, in: C. Forberg/Ph. Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).
- Römer, Stefan: »Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus: Die Rede vom Original und seiner Fälschung«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, S. 347-363.
- Royal Dutch Shell (Hg.): *Who We Are*, <http://www.shell.com/global/aboutshell/who-we-are/our-history/the-beginnings.html> (abgerufen 21.5.2015).
- : »100 years of the Pecten. The history behind the Shell emblem«, <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/aboutshell/downloads/who-we-are/pectenhistory.pdf> (datiert 15.2.1999, abgerufen 21.5.2015).
- Schimmel, Roland: *Von der hohen Kunst, ein Plagiat zu fertigen*, Berlin 2011.
- Schmücker, Reinold: »Lob der Fälschung«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 71-91.
- Schulz-Schaeffer, Ingo: »Akteure, Aktanten und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik«, in: Th. Malsch (Hg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität*, Berlin 1998, S. 128-167; <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/soziologie/akteureaktantenagenten.pdf> (abgerufen 15.2015).
- Shakespeare, William: *Hamlet*, The Arden Shakespeare. Third Series, hg. v. A. Thompson und N. Taylor, Vol. I, London 2006.

- Siri, Jasmin: »Internet und Demokratisierung«, in: *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 5/2011, S. 32-35.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
- Stoessel, Marleen: *Aura: Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München 1983.
- Tarde, Gabriel: *Les lois de l'imitation* (1890), dt.: *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009.
- Tauber, Christine: »Ceci n'est pas un pendant«. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare«, in: G. Blum u.a. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 281-300.
- Tietenberg, Annette (Hg.): *Die Ausstellungskopie: Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln 2015.
- Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst. Übungen von Reproduktionen*, Berlin 2009.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976.
- Weber, Samuel: »Mass Mediauras; or Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin«, in: David S. Ferris (Hg.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford 1996, S. 27-49.
- Wicke, Peter: »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis: Musikproduktion als Interpretation«, in: C. Bork u.a. (Hg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik* (FS Danuser), Schliengen 2011, S. 42-53.

Autorinnen und Autoren

Fabian Borchers ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freien Universität Berlin. Er arbeitet insbesondere zur Philosophie des Handelns und zu Fragen der Selbstreflexion der menschlichen Vernunft. 2013 ist sein Buch *Handeln. Zum Formunterschied zwischen theoretischer und praktischer Vernunftausübung* im mentis-Verlag erschienen.

Bernadette Collenberg-Plotnikov, Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie in Bochum, Paris und Konstanz; 1996 Promotion an der FU Berlin; 2009 Habilitation an der FernUniversität in Hagen. Seit 2014 apl. Professorin in Hagen und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Seminar der Universität Münster.

Daniel M. Feige lehrt und forscht als Philosoph an der FU Berlin. Zunächst Studium des Jazz-Pianos, dann der Philosophie, Germanistik und Psychologie; Promotion in Philosophie an der Universität Frankfurt a.M. Monographien: *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012; *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014; *Ästhetik des Computerspiels*, Berlin: i.E.

Anke Haarmann, Philosophin und Künstlerin, lehrt derzeit Designforschung und Künstlerische Forschung an der HAW Hamburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte: *Ästhetik, künstlerische Forschung, Erkenntnistheorie, Kunst im öffentlichen Raum und visuelle Kultur*. Jüngst erschienen: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, das sie mit herausgegeben hat. Website: www.ankehaarmann.de

Niklas Hebing, Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Bochum, Essen und Paris (Sorbonne, EPHE); 2013 Promotion in Philosophie mit der Arbeit *Hegels Ästhetik des Komischen*; seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hegel-Archiv der Ruhr-Universität Bochum.

Johann Kreuzer, Professor für Geschichte der Philosophie an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Leiter der Adorno-Forschungsstelle und des Hannah Arendt-Zentrums in Oldenburg, Mitglied im Vorstand der Hölderlin-Gesellschaft. Schwerpunkte: Geschichte und Kritik der Metaphysik, Sprach-, Kunst- und Religionsphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart.

Anna Kreysing studierte Philosophie und Kunst an der TU Dortmund und promovierte daraufhin mit einer Arbeit zur Ästhetischen Erfahrung an der ETH Zürich. Die Dissertation *Prozesse und Funktionen des Erkennens in Ästhetischer Erfahrung* wird im Herbst 2015 im mentis-Verlag erscheinen.

Eberhard Ortland, Dr. phil., Studium der Philosophie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte; arbeitet am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld an einem Projekt zur Ethik des Kopierens. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Ästhetik, Ethik, Kunst und Urheberrecht.

Eva Schürmann hat seit 2011 den Lehrstuhl für philosophische Anthropologie, Kultur- und Technikphilosophie an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg inne. Von 2009 bis 2011 war sie Professorin für Ästhetik an der HAW Hamburg. 2014 wurde ihr der Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung zugesprochen.

Judith Siegmund ist Juniorprofessorin für Theorie der Gestaltung/Ästhetische Theorie und Gendertheorie an der Universität der Künste Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen sowohl in klassischen und rezenten ästhetischen Theorien als auch in Begriffen und Themen produktionsästhetischer Theoriebildung. Website: www.judithsiegmund.de

Edition Moderne Postmoderne



Andreas Hetzel
Vielfalt achten
Eine Ethik der Biodiversität

Februar 2016, ca. 200 Seiten, kart., ca. 24,99 €,
ISBN 978-3-8376-2985-9



Sandra Markewitz (Hg.)
Grammatische Subjektivität
Wittgenstein und die moderne Kultur

Januar 2016, ca. 300 Seiten, kart., ca. 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2991-0



Stefan Deines
Situierter Kritik
Modelle kritischer Praxis in Hermeneutik,
Poststrukturalismus und Pragmatismus

Dezember 2015, ca. 240 Seiten, kart., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3018-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne



Christian W. Denker
Vom Geist des Bauches
Für eine Philosophie der Verdauung

Oktober 2015, 536 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3071-8



Ralf Krüger
Quanten und die Wirklichkeit des Geistes
Eine Untersuchung zum Leib-Seele-Problem

September 2015, 166 Seiten, kart., 24,99 €,
ISBN 978-3-8376-3173-9



Karl Hepfer
Verschwörungstheorien
Eine philosophische Kritik der Unvernunft

August 2015, 192 Seiten, kart., 24,99 €,
ISBN 978-3-8376-3102-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**