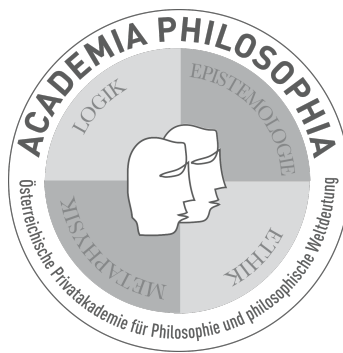


BERND WASS

PHILOSOPH



›KOLLOQUIUM ›ÄSTHETIK – DIE PHILOSOPHIE
DES SCHÖNEN UND DER KUNST‹
RÜCKSCHAU / ZUSAMMENFASSUNG

Von jeher sucht der Mensch die Welt und also auch sich selbst zu verstehen; und zwar auf dem Weg der Wissenschaft, der Philosophie, der Religion und des Alltagsverständes einerseits sowie der *Kunst*, als einer besonderen Form des Weltbezugs, andererseits. Im Kolloquium zur Ästhetik, der Philosophie des Schönen und der Kunst, haben wir uns daher mit den folgenden, kunsttheoretisch überaus bedeutenden Fragen beschäftigt: Was ist Kunst? Was vermag Kunst zu leisten? Und: Wie lassen sich die Künste, so es verschiedene gibt, theoretisch befriedigend systematisieren?

Unternimmt man den Versuch, das Wesen der Kunst zu bestimmen, d. h. einen adäquaten Kunstbegriff zu formulieren, so kann man jedenfalls zwei Wege einschlagen: den essentialistischen und den anti-essentialistischen. Im *Essentialismus*, der sogenannten *Werkästhetik*, geht man davon aus, dass Kunstwerke bestimmte genuine Eigenschaften haben und dass es diese Eigenschaften sind, die Gegenstände zu Kunstwerken machen. Die Aufgabe der Ästhetik besteht dementsprechend darin, sie ausfindig zu machen. Das zentrale Problem ist aber, dass unerklärlich bleibt, warum etwa die Orchesterwerke Alban Bergs bei ihrer Aufführung 1913 als Nicht-Kunst zurückgewiesen wurden, während man sie heute zu den bedeutendsten Kunstwerken des 20. Jahrhunderts zählt. Der Eigenschaftstheorie nach besitzen sie ja die genuinen Eigenschaften nicht erst seit heute, sondern seit über einhundert Jahren. Das legt nahe, von der bloßen Werkästhetik zur sogenannten *Rezeptionsästhetik* überzugehen und einen *Anti-Essentialismus* zu vertreten. Im Anti-Essentialismus wird das Wesen der Kunst nicht mehr vermittelt der Eigenschaften von Gegenständen zu bestimmen gesucht, sondern vermittelt der Eigenschaften der Kunsterfahrung der Rezipienten. Hier kommen also die wahrnehmenden, *ästhetische Erfahrungen* habenden, Subjekte ins Spiel. Weisen diese Erfahrungen bestimmte genuine Eigenschaften auf, so kann man den Gegenstand, der sie hervorruft, ein Kunstwerk nennen. Doch auch die Bestimmung der Kunst vom Kunsterfahrenden her schlägt fehl, denn ästhetische Erfahrungen sind keine Erfahrungen – so es überhaupt welche gibt – die sich objektivieren, also von außen erfassen, ließen. Sie sind radikal innerlich, subjektiv, was zur Folge hat, dass die Deutungshoheit über die Kunst dem Geschmacksurteil des Einzelnen überantwortet wird, und also bald dies und bald jenes als Kunstwerk gilt und zugleich auch wieder nicht. So verliert man das Gesuchte überhaupt aus den Augen. Es bedarf daher einer neuen Perspektive: der *ästhetischen Praxis*. Die Konstitutionsbedingungen eines Kunstwerks sind dieser Perspektive nach weder ontologischer noch phänomenologischer, sondern praktischer Natur. Erst dadurch, dass ein Kunstwerk Gegenstand einer bestimmten, nämlich ästhetischen, Praxis wird, wird es zum Kunstwerk. Zwar muss es bestimmte Eigenschaften aufweisen, um ganz prinzipiell ein Kandidat ästhetischer Erfahrung sein zu können, doch seine Realisierung in einer solchen Erfahrung hängt davon ab, wie wir damit umgehen. Mozarts Zauberflöte wird als Hintergrundmusik in einem Einkaufszentrum wohl kaum als Kunst realisiert, in einem großen Konzerthaus dargeboten hingegen schon. Da ist die Tinte allerdings noch nicht trocken, sind die Schwierigkeiten bereits notiert: Denn wer bestimmt denn, *wie* mit der Kunst umzugehen ist? Welche Praxen solche sind, die die Kunst als Kunst zu realisieren vermögen? In der Beantwortung dieser Fragen gerät man nämlich in das Problem, Kunst über die Institutionen der Kunst bestimmen zu müssen, also über jene Einrichtungen, die im Hinblick auf die gesuchten Praxen Deutungshoheit proklamieren. Doch was wollte man als eine Kunstinstitution zählen? Einen Jazzklub? Ein Multiplex-Kino? Ein Konzerthaus? Ein Museum? Wie schon zuvor

gerät auch hier der eigentliche Gegenstand aus dem Blickfeld. Man fragt daher besser nach dem *Wert* der Kunst, und zwar nach dem Wert der Kunst *für uns*. Dieser Wert bemisst sich an der Resonanz, die ein (Kunst-)Gegenstand in der ästhetischen Erfahrung beim Rezipienten hervorruft; oder besser gesagt, an der Botschaft, die er übermittelt und um derentwegen es sich lohnt, sich mit dem Gegenstand als solchem auseinanderzusetzen. Eine angemessene ästhetische Praxis ist also, was eine ästhetische Erfahrung in diesem Sinn erlaubt. So lässt sich zwar das Institutionsproblem lösen, doch das Problem der Innenbestimmung der Kunst bleibt, wenn auch entschärft, bestehen: Was ein Kunstwerk ist, hängt nicht davon ab, ob es sich lohnt, sich mit ihm zu beschäftigen, sondern ob es sich *für mich* lohnt.

Eine andere Möglichkeit, das Wesen der Kunst zu erfassen, liegt in der Untersuchung dessen, was Kunst zu leisten vermag. Studiert man die großen philosophischen Kunsttheorien, so lässt sich sehen, dass Kunst als dasjenige Begriffen wird, was *Erkenntnis* bzw. *Selbstverständigung* erlaubt, und zwar auf einzigartige Weise. Für *Immanuel Kant* beispielsweise zeigt uns die Kunst, dass wir prinzipiell zur Erkenntnis fähige Wesen sind, denn nur in der Auseinandersetzung mit der Kunst wird das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das Hin und Her zwischen sinnlicher Empfänglichkeit und geistigem Bestimmungsvermögen, d. h. die reine Form des Erkennens, einsichtig. Für *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* etwa liefert die Kunst Erkenntnisse, die sich zunächst – ehe sie vorliegen – nicht anders als in sinnlicher Anschauung gewinnen lassen. Picassos ›Guernica‹ etwa fördert zutage, was keiner anderen Erkenntnisquelle zu entspringen vermag. Das liegt an der materialen Besonderheit der Zeichen, vermittelt derer sich die Kunst ausdrückt. Dem Kunstzeichen ist kein anderes Zeichen ebenbürtig. Für *Martin Heidegger* liegt die besondere epistemische Stellung der Kunst darin, dass sie uns die Wahrheit der Verlässlichkeit der Welt zeigt, die ohne sie nicht zu gewinnen wäre. Kunst zeigt uns die Welt als eine, in der uns nicht nur eine Vielzahl von Dingen und Umständen vertraut sind, sondern die in ganz grundsätzlicher Weise verlässlich ist. Auch für *Theodor W. Adorno* führt die Kunst zur Erkenntnis bzw. zur Selbstverständigung. Doch im Unterschied zu Kant, Hegel und Heidegger tut sie es nicht auf positive, sondern auf negative Weise. Sie zeigt uns gerade nicht, was ist, sondern, was nicht ist; sie bejaht nicht, sie negiert. $\neg A$ ist ihr Gegenstand, nicht A. Adornos Vorstellung ästhetischer Erfahrung zielt auf die Infragestellung von Mensch und Welt ab, die sich im Kunstwerk realisiert. Irritation und Verstörung ist daher das Mittel der Wahl. Anders bei *Arthur Schopenhauer*. Kunst ist für Schopenhauer im eigentlichen ein Quietiv, ein Beruhigungsmittel, das es uns erlaubt, das Getriebe der Welt, das vom blinden (metaphysischen) Weltwillen hervorgerufen wird, für einen Moment lang zurückzuweisen. Im kontemplativen Zustand der Kunstbetrachtung rührt uns die Welt nicht an. Erst in der Musik wird die Kontemplation, und die darauf aufruhende Beruhigung, zur Erkenntnisquelle, nämlich für den Weltwillen selbst. Jetzt vermag er sich selbst zur erkennen, und was er erkennt, das lässt ihn schauern. Der epistemische Charakter der Kunst bleibt auch im 21. Jahrhundert ein zentrales Element der Kunsttheorie. Für *Nelson Goodman* beispielsweise ist Kunst eine mit der Wissenschaft kompatible Angelegenheit der Kognition, denn in einer ästhetischen Erfahrung finden sich sämtliche hierfür maßgeblichen Kennzeichen: syntaktische und semantische Dichte, exemplifikatorische Beziehung und relative syntaktische Fülle. Auf der anderen Seite lassen sich aber auch philosophische Strömungen ausmachen, die die Kunst aus ihrer philosophischen

Vergeistigung, wie sie auf die europäische Kunsttheorie zurückgeht, zu befreien suchen. Für *John Dewey* etwa muss die Deutung des Kunstbegriffs bei simplen Ereignissen und Szenen beginnen, die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen: Die vorüberrasende Feuerwehr beispielsweise, riesige Maschinen, die Löcher graben oder Menschen, die einen Turm erklimmen. Die ästhetische Erfahrung nicht als eine Erfahrung des großen Kunstgeistes, sondern als eine Erfahrung des Durchschnittsmenschen. Zu guter Letzt sucht *Arthur C. Danto* den Kunstbegriff über das Moment der »aboutness« festzuzurren: Kunstwerke sind »about the world« in einer Weise, wie es gewöhnliche Gegenstände nicht sind. Denn in einem Kunstwerk, realisiert sich das Bewusstseins des Künstlers, seine Intention, seine Weltanschauung, seine Geschichte.

Eine vollständige Theorie der Kunst müsste aber nicht bloß darüber Auskunft geben, was Kunst ist und was sie zu leisten vermag, sondern auch, wie sich die Künste, so es mehrere gibt, systematisieren lassen. Die Grundüberlegung beruht auf der Formulierung zweier diametraler Pole, denen die Künste disjunkt zugeordnet werden können. So werden die Künste beispielsweise in Raum- und Zeitkünste, apollinische und dionysische sowie auratische und nicht-auratische Künste differenziert: Raumkünste sind solche, die zu ihrer Entfaltung das nebeneinander des Raums benötigen; Zeitkünste solche, die das nacheinander der Zeit benötigen. Apollinische Künste sind solche, die sich an Formen Gestalten und Struktur außerhalb ihrer selbst orientieren; dionysische solche, die in ihrer ekstatischen, rauschhaften Entfaltung alle Form, Gestalt und Struktur übersteigen. Auratische Künste endlich sind solche, die eine strukturelle Differenz von Innenwelt und Außenwelt vermitteln, den Rückzug des Rezipienten in seine eigene Innenwelt fordern, um sich dem Gegenstand, samt seiner Geschichte, von hier aus anzunähern; nicht-auratische wiederum sind solche, die diese Differenz aufheben, den Rezipienten geradezu mitreißen, ihn zu einem Teil des Geschehens machen.