

BERND WASS

PHILOSOPH

## Philosophie der Kunst

Eine kleine Einführung im Rahmen des  
Kolloquiums 'Ästhetik – die Philosophie des Schönen und der Kunst'  
der Academia Philosophia

## Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung .....	2
2 Die Frage nach einem adäquaten Kunstbegriff .....	4
2.1 Was ist Kunst? – ein essentialistischer Kunstbegriff .....	5
2.2 Wann ist Kunst? – Kunst als ästhetische Praxis .....	7
2.3 Kunst als Frage nach dem Wert der Kunst .....	8
3 Die Kunst und die Künste – der Versuch einer Einteilung .....	10
3.1 Raum - und Zeitkünste .....	11
3.2 Dionysische und apollinische Künste .....	13
3.3 Auratische und nichtauratische Künste .....	14
4 Kunst als Selbstverständigung .....	16
4.1 Immanuel Kant: Kunst als Erkenntnis überhaupt .....	17
4.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Kunst als Geistiges in der Form der Anschauung ....	18
4.3 Theodor W. Adorno: Kunst als Brechung der Identität im Verstehen .....	20
4.4 Martin Heidegger: Kunst als Erweiterung von Verständnissen .....	22
Literaturverzeichnis .....	24

# 1 Einleitung

Obwohl die philosophische Auseinandersetzung mit der Kunst erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer gesonderten philosophischen Disziplin aufsteigt und seither unter dem Namen 'Ästhetik' firmiert, hebt sie nichtsdestoweniger, wie so vieles in der Philosophie, bei Platon an. Platon, so könnte man sagen, war einer der ersten Kunstkritiker. Seine Dichterschelte in der Politeia, der Lehre von der Polis – es ist die erste uns überlieferte Staatsutopie überhaupt – markiert gewissermaßen den Anfang der Kunstphilosophie, wie sie dann viel später, u.a. von Alexander Gottlieb Baumgarten, begründet wurde.<sup>1</sup>

Können wir es [...] ohne weiters zulassen, dass die Kinder beliebige Geschichten von beliebigen Märchendichtern zu hören bekommen [...]. Wir müssen die Dichter also beaufsichtigen, müssen die guten Geschichten auswählen, die schlechten ausscheiden. Die ausgewählten geben wir den Ammen und Müttern und legen ihnen ans Herz, sie ihren Kindern zu erzählen und dadurch weit mehr für die Pflege ihrer Seele zu tun, als sie mit ihren Händen für die leibliche Pflege tun. Von den Geschichten, die man heute erzählt, müssen wir die meisten verbieten“. Auf die Frage: Welche denn?: “Nun die, welche Hesiod und Homer und die anderen Dichter uns erzählt haben. Sie haben doch Mythen gedichtet und den Menschen erzählt. Das ärgste daran ist, dass die Götter und Helden in diesen Mythen falsch dargestellt sind [...]. Man darf jungen Leuten nicht einreden, dass der ruchloseste Verbrecher nichts Verwunderliches tue, auch der nicht, wer seinen Vater auf jede Weise misshandelt, wenn ihn dieser kränkt. Denn damit tue er nur, was die ältesten und höchsten Götter getan haben [...]. Überhaupt, dass Götter einander bekriegen, verfolgen und gegeneinander fechten. Ist ja auch nicht wahr. Die künftigen Wächter des Staates sollen es doch als größte Schande ansehen, leicht miteinander in Streit zu geraten. Die Gigantenschlacht also darf man ihnen auf keinen Fall erzählen und ausmalen, ebensowenig die verschiedenen anderen Götter- und Heroenkämpfe zwischen den nächsten Angehörigen. Die Kinder sollen doch glauben, dass sich nie ein Bürger mit einem anderen verfeindet hat, und dass dies auch verboten ist [...] und die Dichter müssen gezwungen werden, ihre Mythen dementsprechend zu dichten. Heras Fesselung durch ihren Sohn, Hephaistos Sturz aus dem Himmel durch seinen Vater, ebenso die Götterschlachten, die Homer gedichtet hat, werden in unserem Staate nicht zugelassen, ob sie nun sinnbildlich gemeint sind oder nicht. Der Knabe kann nicht unterscheiden, was sinnbildlich ist und was nicht, sondern was er in diesen Jahren aufnimmt, das pflegt unauslöschlich und unverrückbar in ihm zu haften. Darum ist es doch wohl von höchster Wichtigkeit, dass es möglichst gute Dichtungen sind, die er zu allererst hört.<sup>2</sup>

Platons Überlegungen verweisen bereits auf ein paradigmatisches Element der Kunst: „Kunst ist, so hat es in der Geschichte der Kunst unter anderem Hegel betont, eine geistige Angelegenheit. Kunstwerke sind nicht nur Gegenstände der Wahrnehmung und der sinnlichen Auseinandersetzung, sondern auch und in erster Linie Gegenstände des Verstehens. So wundert es dann auch nicht, dass sich die Philosophie seit ihren Anfängen immer wieder mit Fragen und Problemen der Kunst beschäftigt hat, gilt sie doch als jene Disziplin, in der es vorrangig darum geht, die Welt und den Menschen in ihr denkend zu verstehen. Von dieser Warte aus, der Warte des Verstehens aus, wollen wir uns im Folgenden um ein Verständnis der Kunst bemühen. Dabei geht es aber nicht um ein phänomenologisches Verständnis, also ein Verständnis von innen her, vom Rezipienten und der

---

<sup>1</sup> Die 'Aesthetica' von Alexander Gottlieb Baumgarten gelten den meisten Kunstphilosophen als Begründungstext der Philosophie der Kunst. Vgl. Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica, Meiner, Hamburg, 2007.

<sup>2</sup> Platon: Politeia, zit. n. Diell Elisabeth, Kunst bei Platon und Aristoteles, Idsteiner Mittwochsgesellschaft, 2012, S. 2.

Wirkung der Kunst auf ihn her, sondern um ein Verständnis von außen her, das ist ein theoretisches Verständnis. Zwar zählt die Kunstphilosophie bzw. Ästhetik zur praktischen Philosophie, doch sie ist – wie die Philosophie insgesamt – theoretischer Natur. Wir werden daher weder den Versuch unternehmen selbst Kunst zu schaffen – was zumindest in meinem Fall ohnehin keine gute Idee wäre, noch Kunsterfahrungen zu machen. Vielmehr werden wir beispielsweise Fragen, was Kunst ist, ob es Kunstwerke überhaupt gibt oder wodurch sich Kunsterfahrungen von Erfahrungen anderer Art unterscheiden. Wir treten, wenn man so will, einen Schritt hinter die Dinge zurück, um Erkenntnisse darüber zu erlangen, was sie sind. Das ist nicht nur für den philosophischen Laien eine schwierige und anstrengende Tätigkeit, sondern auch für einen Philosophen, besteht sie doch in nichts anderem als darin, den Alltagsverstand zu überwinden, der im Wesentlichen auf triviale Probleme und den Fortgang unseres praktischen Lebens gerichtet ist und der unser Dasein über weite Strecken bestimmt. Seien Sie also gewarnt: „Das ganze Wesen der Welt abstrakt, allgemein und deutlich in Begriffen zu wiederholen und so als reflektiertes Abbild der Vernunft niederzulegen: Dieses und nichts anderes ist Philosophie.“<sup>3</sup> Der wissenschaftlichen Redlichkeit halber sei abschließend gesagt, dass die vorliegende Einführung im Wesentlichen auf Georg W. Bertrams Abhandlung ‘Kunst – Eine philosophische Einführung’ beruht und eine Kurzfassung einiger – für unser Vorhaben zentraler – Kapitel derselben darstellt.<sup>4</sup>

## 2 Die Frage nach einem adäquaten Kunstbegriff

Stellen Sie sich vor Sie besuchten ein Konzert der Klasse Arnold Schönbergs, die 1913 in Wien ein Stück von Schönbergs Schüler Alban Berg uraufführte. Oder stellen Sie sich vor, Sie wohnten im selben Jahr einem Ballett des damals jungen russischen Komponisten Igor Strawinsky in Paris bei. In beiden Fällen zählten Sie sehr wahrscheinlich zur überwiegenden Mehrheit jener Besucher, die sich unweigerlich die Frage stellten: Ist das noch Kunst? In Wien kam es zu Tumulten, die Aufführung musste abgebrochen werden, und in Paris wurde das Ensemble gnadenlos ausgebuht. Oder reisen Sie gedanklich ins London 1997. In der Royal Academy of Arts wurde das Werk ‘Portrait der Kindermörderin’ des Künstlers Marcus Harvey durch einen Anschlag mit einem Farbbeutel beschädigt. Diesen Beispielen ließen sich viele hinzufügen. Alle zeigen sie eines: *Was Kunst ist, ist umstritten*. Das liegt aber nicht etwa daran, dass ihre Rezipienten ausgesucht konservative Naturen wären, vielmehr daran, dass Kunst von Grund auf die Frage impliziert, was Kunst ist und was nicht. Mit Kunst gehen wir nicht wie mit Gegenständen des Alltags, wie etwa mit Tischen oder Stühlen, um. Dass Tische oder Stühle in unserer Lebenswelt vorkommen ist trivial, ebenso trivial wie ihre Funktionen, die wir ohne viel nachdenken in Anspruch nehmen. Bei Kunstwerken ist das anders.

Der Umgang mit ihnen ist nicht von den Selbstverständlichkeiten geprägt, die das außerkünstlerische Sonst weithin kennzeichnet. Man kann von einer mangelnden Selbstverständlichkeit der Kunst sprechen. Dies stellt allerdings keinen Mangel dar, sondern ist ein erstes positives Kennzeichen der

---

<sup>3</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, dtv, München, 1998.

<sup>4</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007.

Kunst. Sie unterscheidet Kunst von vielen anderen Dingen, die uns selbstverständlich sind. Die mangelnde Selbstverständlichkeit der Kunst ist ein guter Einstiegspunkt in das Nachdenken über Kunst. [...] Kunst ist immer mit dem Nachdenken über Kunst verbunden.<sup>5</sup>

In erster Analyse muss sich dieses Nachdenken mit der Frage beschäftigen, worauf wir überhaupt rekurren, wenn von Kunst die Rede ist. Mit anderen Worten: Es gilt zu bestimmen, womit wir es im Fall der Kunst zu tun haben. Es ist typisch für das methodische Vorgehen der Philosophie zunächst den Gegenstand zu bestimmen auf den man sich bezieht, was nichts anderes heißt als sich davon einen Begriff zu machen. Ohne nämlich einen Begriff davon zu haben, worüber man nachdenkt, muss dieses Nachdenken ins Leere gehen. Man kann z. B. nicht sinnvoll über Quantenphänomene nachdenken, ohne einen Begriff davon zu haben, also ohne verstanden zu haben, was Quantenphänomene ihrem Grunde nach sind. Das gleiche gilt für die Kunst. Ohne einen hinreichend adäquaten Begriff von Kunst, kann man über Kunst nicht nachdenken.

## 2.1 Was ist Kunst? – ein essentialistischer Kunstbegriff

Um sich der Frage ‘Was ist Kunst?’ einigermaßen gedeihlich annähern zu können, ist es hilfreich, sie zunächst vom atemberaubend hohen Podest der Abstraktheit zu stoßen. Wir fragen besser, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht. Wenn wir so fragen, fragen wir nach bestimmten Eigenschaften von Gegenständen, wobei einige dieser Eigenschaften – so die Annahme – dafür verantwortlich sind Gegenstände zu Kunstwerken zu machen. Wir wollen wissen, um welche Eigenschaften es sich handelt. Aus diesem Grund fragen wir: Was ist Kunst?

Offensichtlich gibt es z.B. einen Unterschied zwischen Mozarts ‘Die Entführung aus dem Serail’ und Helene Fischers ‘Atemlos durch die Nacht’. Man ist geneigt zu sagen, dass es sich bei ersterem um ein Kunstwerk handelt, bei letzterem eher nicht. Wie man diesen Unterschied begreift hängt unmittelbar damit zusammen, welche Eigenschaften Kunstwerke auszeichnet. Es ist ein essentialistischer Kunstbegriff der hier zur Diskussion steht, denn die Frage nach den Eigenschaften ist eine Frage, die auf das Wesen oder die Natur des betreffenden Gegenstandes abzielt. So gesehen könnte man die Empörung der Zuhörer im Konzertsaal des Wiener Musikvereins 1913 darauf zurückführen, dass wesentliche Eigenschaften, die man als zur Kunst gehörend betrachtet, wie etwa wohlklingend zu sein, nicht aufzufinden, dem Dargebotenen nicht immanent waren. Man kann Bergs drittes Orchesterlied durchaus so hören, dass es diese Eigenschaften nicht hat, wenn am Anfang desselben alle zwölf Halbtöne der Tonleiter auf einmal erklingen. Die Frage nach den genuinen Eigenschaften von Kunst stellt sich aber nicht nur, wenn man danach trachtet, die Werke Mozarts von jenen Helene Fischers zu unterscheiden, sondern auch, wenn man z.B. den Versuch unternimmt Kunstwerke zu ordnen oder ihre Geschichte zu erzählen. Wer eine Geschichte der Kunst erzählen und Kunstwerke nach irgendeiner Zeit oder Zusammenhängen im Rahmen dieser Geschichte ordnen will, der muss wissen, welche Gegenstände Kunstwerke sind und welche nicht. Er muss über Kriterien verfügen, den einen Gegenstand als Kunstwerk zu behandeln, den anderen nicht. Die Tatsache nun, dass es in der Geschichte der Kunst immer schon einen sogenannten

---

<sup>5</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 20.

*Kanon der Kunst* gab, der eine gewisse Stabilität aufweist und es uns – trotz gewisser Unschärfen – erlaubt, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, legt die Vermutung nahe, die Frage nach dem Wesen der Kunst essentialistisch, also mit Blick auf die genuinen Eigenschaften, zu beantworten, die Kunstwerke auszeichnet.

Wenn man vom Kanon der Kunst und der Künste ausgeht, um ein essentialistisches Kunstverständnis zu verteidigen, steht man allerdings unter anderem vor der folgenden Frage: Wie kommt es, dass der Kanon sich erweitert? Wie ist es möglich, neue Werke als Kunstwerke zu verstehen?<sup>6</sup>

Denken wir noch einmal an die Orchesterwerke Alban Bergs. Sie zählen heute zu den bedeutendsten Kunstwerken des 20. Jahrhunderts. 1913 hingegen war von einem Kunstwerk nicht die Rede. Wenn aber die gesuchten, klassifikatorischen Eigenschaften den Gegenständen selbst zukommen, dann ist nicht erklärbar, warum ein Gegenstand 2015 als Kunstwerk gilt und 1913 nicht – der Gegenstand hat ja seine Eigenschaften nicht verändert. Diesem Problem ist nur beizukommen, wenn man den Rezipienten mit ins Kalkül zieht, uns das wiederum heißt, das Wesen der Kunstwerke nicht mehr in den Gegenständen, sondern in den spezifischen Erfahrungen zu suchen, die wir in der Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen machen.

Zwar kann man zugestehen, dass diese Erfahrungen mit dem Gegenstand zusammenhängen. Der Gegenstand als solcher reicht aber nicht hin, um die Erfahrungen zu erklären. Er hat die charakteristischen Eigenschaften erst dann, wenn tatsächlich Erfahrungen mit ihm gemacht werden. Das genau ist der Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Tisch. Man muss nicht an einem Tisch essen oder lesen oder einen Wein trinken, um zu erkennen, dass es sich um einen Tisch handelt. Das Kunstwerk hingegen muss man als Kunstwerk erfahren, um zu erkennen, dass es ein Kunstwerk ist.

So gesehen ging es den Zuhörern in Wien möglicherweise nicht um die Eigenschaften der Orchesterlieder Alban Bergs (um die Eigenschaften des Gegenstandes), sondern um die Eigenschaften der Erfahrungen, die im Hören der Lieder zustande kamen. Man kann hier allgemein von *ästhetischen Erfahrungen* sprechen. Ästhetische Erfahrungen sind Erfahrungen, die Rezipienten in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken machen. Eine Antwort auf die Frage 'Was ist Kunst?' muss, so scheint es, auf die Eigenschaften solcher Erfahrungen gestützt werden. Es muss demnach nach den Eigenschaften ästhetischer Erfahrungen gefragt werden, will man das Wesen der Kunst aufklären.<sup>7</sup>

Es macht Sinn die theoretische Intention, die wir hier verfolgen, dadurch zu unterstreichen, in dem wir den Unterschied zwischen *Werkästhetik* und *Rezeptionsästhetik* einführen. „Wer das Wesen der Kunst werkästhetisch zu bestimmen sucht, der sucht die Eigenschaften von Kunst in den Gegenständen. Wer das Wesen der Kunst hingegen rezeptionsästhetisch denkt, der rückt die Eigenschaften der Erfahrungen in den Mittelpunkt, die wir mit Kunstwerken [...] machen.“<sup>8</sup> Doch mit der Hinwendung zum Rezipienten geraten wir schnell in ein neues Problem: Wenn es nur in den Erfahrungen von Rezipienten begründet liegt, was als Kunst gilt und was nicht, so verliert man die

---

<sup>6</sup> Bertram W. Georg: *Kunst – eine Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 25.

<sup>7</sup> a. a. O. S. 27.

<sup>8</sup> Ebenda.

Kunst überhaupt aus dem Auge. Denn für den einen gilt bald dieses für einen anderen bald jenes als Kunst und man müsste also vernünftigerweise aufhören über Kunst zu denken und zu reden. Über Geschmack lässt sich ja, zumindest seit Immanuel Kant, nicht mehr streiten.<sup>9</sup> Doch so schnell wollen wir die philosophische Flinte nicht ins Korn werfen.

## 2.2 Wann ist Kunst? – Kunst als ästhetische Praxis

Allem Anschein nach schlägt die Bestimmung der Kunst über die Eigenschaften ihrer Gegenstände fehl. Aber auch eine radikale Hinwendung auf den Rezipienten, also die Bestimmung der Kunst ausschließlich von der Kunsterfahrung her, ist offensichtlich ein Irrweg. Das lässt folgendes Schluss zu: Der Blick auf die Gegenstände kann nicht vom Blick auf die ästhetische Erfahrung isoliert werden und umgekehrt. Es bedarf einer neuen Perspektive. Es kann nicht länger gefragt werden, *was* Kunst ist, sondern es muss – im Rückgriff auf Nelson Goodman – gefragt werden, *wann* Kunst ist. Kunst realisiert sich ihm zufolge erst in einem besonderen Zusammenspiel von Gegenstand und Erfahrung. Gegenstände sind seines Erachtens nur dann Kunstgegenstände, wenn sie in Praktiken eingebunden sind, die sich als *ästhetische Praktiken* begreifen lassen. Ich kann mir z.B. ein Werk Mozarts, etwa ‘Die Kleine Nachtmusik’, als Kunstwerk vergegenwärtigen, kann es aber genauso gut auch als Hintergrundmusik in einem Einkaufszentrum gebrauchen. Kunst, so Goodman, ist eine Frage des Umgangs mit der Kunst. Ein Kunstwerk ist demnach nicht als solches ein Kunstwerk, sondern erst dadurch, dass es zu einem Bestandteil einer bestimmten Praxis wird. Die Praxis, von der hier die Rede ist, ist eine ästhetische Praxis. Eine ästhetische Praxis liegt dann vor, wenn es zu einem Umgang mit Kunstwerken kommt, in dem ästhetische Erfahrungen gemacht werden. Eine solche Erfahrung kann aber auch nicht jeden beliebigen Gegenstand zu einem Kunstwerk machen – ein Gegenstand muss vielmehr bestimmte Eigenschaften aufweisen, damit er überhaupt zu einem potentiellen Gegenstand ästhetischer Erfahrung wird.

Nun könnte man aber ohne Weiteres einwenden, dass die Bestimmung dessen, was eine ästhetische Praxis ist, erneut essentialistische Züge trägt, also eine Bestimmung des Kunstbegriffs darstellt, die andernorts bereits gescheitert ist. Es sind zwei Gründe, die dagegen sprechen. Erstens kann sich eine Praxis, in diesem Fall der Umgang mit Kunstwerken, verändern. Sie kann immer neue Formen annehmen, die entstehen und auch wieder zu Ende gehen. Zweitens können Gegenstände unabhängig davon, ob sie explizit als Kunstwerke geschaffen wurden oder nicht, Gegenstände einer ästhetischen Praxis sein. Mit der Bestimmung der Kunst als ästhetischer Praxis kann man nun sowohl dem »Schönberg-Problem« begegnen als auch der Kantischen Auffassung, der zufolge das Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil, „mithin nicht logisch, sondern ästhetisch [ist], worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann“<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Vgl.: Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

<sup>10</sup> Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, S. 115.

Die Bestimmung der Kunst als ästhetische Praxis lässt nun aber so manchen Kunstphilosophen annehmen, dass Kunst auf diese Weise letztlich von denjenigen bestimmt wird, die sich mit ihr am intensivsten beschäftigen, von den so genannten Institutionen der Kunst. Der Institutionstheorie<sup>11</sup> zufolge gilt als Kunstwerk, was von den Institutionen der Kunst – wie Museen, der Kunstkritik, der Kunst- und Kulturförderung usw. – als Kunstwerk behandelt wird. Die Frage ‘Wann Kunst ist?’ findet somit eine einfache Antwort:

Was in Museen oder Galerien hängt beziehungsweise steht, was in Konzerthäusern oder Rundfunkanstalten in einem bestimmten Rahmen aufgeführt wird, usw. zählt [...] als Kunst. Kunstinstitutionen gelten entsprechend als die Orte, an denen ästhetische Praktiken zustande kommen können.<sup>12</sup>

Die Institutionstheorie der Kunst hat jedoch einen gravierenden Fehler. Sie wirft einen unmittelbar auf die essentialistische Bestimmungsproblematik zurück. Denn jetzt gilt es die Frage zu beantworten: Was ist eine Kunstinstitution? Zählt ein Jazzclub als eine Kunstinstitution oder nicht? Gehören Multiplexkinos oder große Konzerte von Gruppen wie U2 oder Interpreten wie Michael Jackson dazu oder nicht? Und wieder gerät das Zusammenspiel von Kunstwerk und Rezipient – die ästhetische Praxis – aus dem Blickfeld. Vom Regen also in die Traufe. Das Scheitern der Institutionstheorie zeigt aber, dass die Frage ‘Wann ist Kunst?’ unzureichend bleibt. Das zeigt sich vor allem darin, dass hier die Bestimmung einer ästhetischen Praxis eine äußerliche Angelegenheit ist. Es wird vorausgesetzt, dass man für eine beliebige Praxis von außen sagen kann, ob diese Praxis als eine ästhetische Praxis zu verstehen ist, mithin als eine solche, die einen Umgang mit Kunstwerken impliziert, sodass ästhetische Erfahrungen gemacht werden. Ästhetische Erfahrungen allerdings muss man *machen*. Sie sind keine Erfahrungen, die man von außen bestimmen oder diagnostizieren kann, wenn dies für Erfahrungen überhaupt möglich sein sollte. Es gilt daher nicht nur, eine *bestimmte* Praxis als ästhetische zu begreifen, sondern sie vielmehr als eine Praxis zu begreifen, die sich wesentlich dadurch konstituiert, dass diejenigen sie als ästhetisch auszeichnen, daran *beteiligt* sind.

### 2.3 Kunst als Frage nach dem Wert der Kunst

Nun, versuchen wir noch einen anderen Aspekt zu prüfen, um in der Frage nach der Bestimmung der Kunst voranzuschreiten: den *Wert* der Kunst für *uns*. Gleich vorweg, – um den Wert der Kunst in einem monetären Sinn geht es hier nicht. Suchte man die Kunst alleine über ihren Geldwert zu bestimmen, mithin als etwas, was einen – manchmal durchaus hohen – Preis hat, so wäre dies, das leuchtet unmittelbar ein, ein hoffnungsloses Unterfangen. Viele Gegenstände haben einen Preis und nicht wenige einen hohen. Sie allesamt als Kunstwerke zu bezeichnen wäre jedoch absurd. Das Gemeinte lässt sich vielmehr, noch vorläufig und metaphorisch, in der Redeweise einfangen, dass in der ästhetischen Erfahrung ein Kunstwerk gleichsam zu einem spricht – es einem etwas sagt. Was uns etwas sagt, übermittelt uns eine Botschaft. In diesem Sinne muss man den Unterschied

---

<sup>11</sup> Die Institutionstheorie der Kunst wurde maßgeblich von dem amerikanischen Kunstphilosophen George Dickie entworfen.

<sup>12</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 33.

verstehen, der eine Praxis zu einer ästhetischen Praxis macht. Er wird durch die Resonanz bestimmt, die ein (Kunst-)Gegenstand beim Rezipienten hervorruft – eine Erfahrung, die es zu machen sich lohnt. Zieht man die Demarkationslinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst derart, so wird klar, warum eben nicht alles ein Kunstgegenstand ist. Nicht jede Musik, nicht jedes Bild und nicht jede beliebige Bronze-Figur etwa rufen eine Resonanz hervor – übermitteln eine Botschaft –, um derentwillen man sich damit auseinandersetzt.

Man muss aus diesem Grund die Frage, mittels derer man nach der Kunst fragt, noch einmal so verlagern, dass sie den Zusammenhang von Kunstwerk und seiner Resonanz in der ästhetischen Erfahrung erfasst. Meines Erachtens eignet sich dann besonders die Frage ‘Welchen Wert hat die Kunst für uns?’ um nach der Kunst zu fragen. Die Frage hält fest, dass erstens eine ästhetische Praxis nur dann hinreichend begriffen ist, wenn sie im Zusammenhang mit der Perspektive einer in diese Praxis involvierten Rezipientin gedacht wird, dass es aber zweitens nicht ausreicht, die Perspektive als Träger einer ästhetischen Einstellung zu begreifen. Die Perspektive einer Rezipientin muss als angesprochene Perspektive verständlich werden. Die Rezipientin macht ästhetisch die Erfahrung eines Gegenstandes oder eines Geschehens, den oder das zu erfahren ihr einen Wert darstellt. Aus diesem Grund ist die Frage nach dem Wert, den die Kunst für einen hat, geeignet, den Begriff der Kunst aufzuklären.<sup>13</sup>

Die neuerliche Verlagerung der Frage nach der Kunst zeigt deutlich, dass es keine äußeren Kriterien dafür geben kann, was Kunst ist. Ein essentialistischer Kunstbegriff – also einer, der die Kunst über die Eigenschaften ihrer Gegenstände einzufangen sucht – muss daher in jedem Fall scheitern. Aber auch die Frage ‘Wann ist Kunst?’, als Leitfrage eines Anti-essentialistischen Kunstbegriffs, bedarf einer Ergänzung. Sie muss mit der Einschränkung verbunden werden, dass sie nur aus der Perspektive des Beteiligtseins an ästhetischen Erfahrungen verständlich ist. „Das heißt nicht, dass in allen Punkten die ganz und gar persönlichen Erfahrungen, die eine Rezipientin mit einem Kunstwerk macht, das letzte Wort haben. [Schon allein deshalb nicht, weil wir sonst erneuert in das Kantische Problem der ästhetischen Subjektivität geraten würden.]<sup>14</sup> Die These ist vielmehr, dass wir ohne Rezipierende, die ästhetische Erfahrungen machen, nicht sinnvoll von Kunst sprechen können.“<sup>15</sup> Man kann diese Überlegungen auch in der Auffassung zusammenführen, dass Kunst keine Frage der Erkenntnis ist.

Bei Fragen der Erkenntnis gehen wir davon aus, dass sie auch unabhängig von der Innenperspektive einsichtig sind. Wir wollen ja nicht wissen, was jemand für eine Erkenntnis hält, sondern was eine Erkenntnis ist. Es muss sich unabhängig davon, wie jemand Erkenntnisse aus der Innenperspektive beschreibt, sagen lassen, was Erkenntnisse sind – was nicht notwendig heißt, dass die Innenperspektive in der Explikation dessen, was Erkenntnisse sind, keine Rolle spielt. Im Fall der Kunst hingegen kann eine solche grundsätzliche Unabhängigkeit von der Innenperspektive nicht erreicht werden.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 38.

<sup>14</sup> Anmerkung.

<sup>15</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 39.

<sup>16</sup> Ebenda.

Kommen wir noch einmal zum Wert der Kunst zurück und versuchen wir diesen Aspekt noch etwas genauer zu beleuchten. Für die Erfahrung der Kunst ist charakteristisch, dass sie einen Wert darstellt. Anders allerdings, als bei vielen anderen Gegenständen handelt es sich dabei um einen Wert an sich. Man könnte auch sagen: ästhetische Erfahrung ist selbstzweckhaft. Wer ästhetische Erfahrungen macht, will damit nichts sonst in der Welt erreichen. Immanuel Kant hat von der *Interesselosigkeit* gesprochen, mit der die ästhetische Erfahrung einhergeht.

Es geht in der Kunst nicht darum, etwas zu realisieren (zum Beispiel ein bestimmtes Problem zu lösen oder eine bestimmte soziale Stellung zu erlangen). Es geht auch nicht darum, in irgendeiner Form ein angenehmes Erlebnis zu haben, es sich gut gehen zu lassen, usw. 'Interesselosigkeit' bedeutet, dass die ästhetische Erfahrung kein Ziel hat, das über sie hinausgeht. Diese Charakteristik des Ästhetischen beleuchtet die Frage, auf die wir nun gestoßen sind. Die Frage, welchen Wert die Kunst für uns hat, muss als Frage nach etwas verstanden werden, das einen Zweck an sich darstellt. [...] Worin auch immer das Lesen eines Gedichts, das Betrachten eines Bildes oder das Hören eines Musikstückes besteht: Was ästhetisch an ihm ist, ist selbstzweckhaft.<sup>17</sup>

Doch auch die Selbstzweckhaftigkeit der Kunst gibt – wie schon ihre Bestimmung als Botschafterin – letztlich keine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem Wert der Kunst. Wenn wir von etwas sagen, es übermittle uns eine Botschaft oder es sei selbstzweckhaft, so wissen wir im Grunde nicht wirklich, worum es sich bei dem Gesuchten handelt. Wenn wir also den Kunstbegriff der Diskussion über den Wert der Kunst entnehmen wollen, so müssen wir schon genauer sagen, was es heißt, dass Kunst einen Wert für uns hat. Das Nachdenken über die Interesselosigkeit führt uns allerdings auf die richtige Spur. Die Frage, welchen Wert die Kunst für uns hat, ist eine Frage nach der *spezifischen* Interesselosigkeit, die mit der Kunst verbunden ist. Kunst ist, so könnte man sagen, auf besondere Weise interesselos und diese besondere Weise gilt es zu bestimmen. Wir kommen später noch einmal darauf zurück. Vorerst reicht es hin festzuhalten, dass sich die Bestimmung dessen, was Kunst ist, lediglich in einer Antwort auf die Frage nach dem Wert der Kunst realisieren lässt.

### **3 Die Kunst und die Künste – der Versuch einer Einteilung**

Für das Nachdenken über Kunst ist nicht nur die Frage nach den genuinen Eigenschaften von Kunst bzw. das Verhältnis von Kunstgegenstand und Rezipient problematisch, sondern auch die Vielheit der Künste. Einen Begriff der Kunst kann nur verständlich machen, wer eine plausible Erklärung zu geben vermag, wie trotz der Heterogenität der Künste von Kunst im Allgemeinen gesprochen werden kann.

Betrachtet man die Verschiedenheit der Künste, ist leicht einzusehen, dass es immer wieder Zeiten und Denker gegeben hat, die nicht von der Kunst, sondern von den Künsten her denken. Vor allem im 18., 19. und 20. Jahrhundert finden sich entsprechende Ansätze. Markant sind dabei Texte und Positionen, die den Versuch unternehmen, die Künste zu einzuteilen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang sicherlich Hegels epochaler Entwurf eines Systems der Künste und das Konzept des Gesamtkunstwerks. Die einfachste Variante einer solchen Einteilung ist die, zwei Pole

---

<sup>17</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 41.

zu formulieren, und die Künste dann jeweils einem der beiden Pole zu subsumieren. Dabei bringen die Pole unterschiedliche Prinzipien von Kunst zum Ausdruck, die ein homogener Kunstbegriff nicht zu fassen vermag. Drei solcher Einteilungen bzw. den Einteilungen zugrunde liegenden Unterscheidungen wollen wir nun skizzieren. Es handelt sich erstens um Gotthold Ephraim Lessings Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkünsten, um Friedrich Nietzsches Unterscheidung zwischen dionysischen und apollinischen Künsten und endlich um Walter Benjamins Einteilung der Künste in auratische und nichtauratische Künste.

### 3.1 Raum - und Zeitkünste

Gottlob Ephraim Lessing hat 1766 seinen berühmten kunstkritischen Traktat 'Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie' veröffentlicht, in dem er die Unterscheidung zwischen Raumkünsten und Zeitkünsten einführt. Eine Unterscheidung, die seitdem zu einem Gemeinplatz kunstphilosophischen und kunstkritischen Nachdenkens geworden ist. Sie ist schnell nachvollzogen: Raumkünste sind Architektur, Plastik und Malerei; Zeitkünste hingegen Literatur und Musik.

Für Raumkünste ist charakteristisch, dass sie den Raum benötigen, um sich entfalten zu können. Der Raum ist die Ordnung des Nebeneinander. Er ist ein aktuales<sup>18</sup>, dreidimensionales Kontinuum, in dem die Kunstwerke der Raumkünste unterschiedliche Elemente konfigurieren. Man wird dieser Konfiguration nur im Raum gewahr. Die verschiedenen Elemente einer Architektur, einer Plastik oder einer Malerei werden so im Raum in ihrer Gesamtheit wahrgenommen. „Architektur ist als solche gestalteter Raum. Eine Plastik muss in einem Raum zur Aufstellung kommen. [...] Auch für Bilder – Malerei, Grafik, Fotografie oder anderes – gilt, dass sie ein Nebeneinander von Elementen realisieren.“<sup>19</sup>

Ganz anders verhält es sich bei den Zeitkünsten. Wird mir etwa ein Gedicht oder Prosa vorgelesen oder ein Musikstück vorgespielt, so sind Raumkomponenten kaum von Bedeutung. Ob ich die Augen schließe, mich in in einem kleinen Raum befinde, im Freien oder in einem Fahrzeug unterwegs bin, das beeinflusst die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung nicht wesentlich. Was ich hingegen benötige, um den Text oder das Musikstück ästhetisch erfahren zu können ist Zeit. Man könnte einwenden, dass ich selbige auch für die ästhetische Erfahrung z.B. einer Plastik benötige. Doch es geht hier trivialerweise nicht darum, ob ich für eine ästhetische Erfahrung Zeit habe oder nicht, sondern um die spezifischen Eigenschaften der Zeit. Die Zeit ist die Ordnung des Nacheinander. Sie ist ein aktuales, eindimensionales, sich in nur eine Richtung und unendlich weit erstreckendes und unumkehrbares Kontinuum. Ein Text oder ein Musikstück hat eine bestimmte Dauer, muss also eine gewisse »Wegstrecke« des Nacheinander zurücklegen, um sich entfalten zu können. Schon ganz einfache literarische oder musikalische Werke liessen sich nicht erfassen, würde man ihre Aufführung nach zwei Sekunden wieder abbrechen.

---

<sup>18</sup> Aktuelle Entitäten werden im Gegensatz zu potentiellen Entitäten (z.B. die Reihe der natürlichen Zahlen) nicht »künstlich« gebildet, sondern sind, im weitesten Sinne des Wortes, von *vornherein* gegeben.

<sup>19</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 63.

Lessing fasst den Unterschied, den er markieren will, folgendermaßen knapp zusammen: „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“<sup>20</sup> Man kann diese Demarkation noch weiter plausibilisieren, wenn man sie mit anderen, verwandten Unterscheidungen kombiniert.

Die erste Unterscheidung, die ich in diesem Sinn heranziehen will, ist diejenige zwischen Künsten, die man aufführen muss, und solchen, für die das nicht zutrifft. Musik und Literatur sind Aufführungskünste [...]. Bei ihnen kommt es zu einem Unterschied zwischen Vorlage und Realisierung. Ein gedrucktes Exemplar von Italo Calvino's 'Wenn ein Reisender in einer Winternacht' steht als solches jenseits der Frage, ob es als Kunst bestehen kann oder nicht. Erst in meiner Lektüre rückt es in die Dimension ästhetischer Werthaftigkeit. Ein solcher Unterschied spielt hingegen bei Raumkünsten nicht in gleicher Weise eine Rolle. Zwar gibt es auch bei der Architektur Vorlagen; diese sind aber nicht das Werk wie ein Exemplar von Calvino's Text das Werk ist. Im Fall der Architektur ist das Werk letztlich auf den realisierten Bau beschränkt. Genauso ist es im Falle von Plastiken und Bildern. Auch in ihrem Fall zählt die faktische Realisierung als Werk.<sup>21</sup>

Nelson Goodman hat diesbezüglich eine andere Unterscheidung vorgeschlagen, die der Unterscheidung in Raum- und Zeitkünste nichtsdestoweniger verwandt ist. Er spricht von *allographischen* und *autographischen* Künsten.<sup>22</sup> Allographisch sind Künste dann, wenn es keinen Sinn macht, zwischen einem Original und einer Fälschung zu unterscheiden. Das trifft auf die Zeitkünste zu. Johann Wolfgang von Goethe's 'Faust' kann viele Millionen Mal gedruckt werden, ohne dass eine Fälschung vorliegt. Ein zweites Exemplar von Caspar David Friedrich's 'Mönch am Meer' hingegen ist zumindest eine Kopie, wenn nicht gar eine Fälschung. Alle Künste – wie die Literatur, die Musik oder der Tanz –, bei denen das Werk in einer Notation besteht, sind allographisch. Ein bestimmtes Werk, wie z.B. Goethe's 'Faust' bleibt dasselbe, auch wenn es für den Druck noch einmal neu gesetzt wird. Bei Architektur, Plastik und Malerei ist dem hingegen nicht so. Hier beinhalten die Werke sozusagen ihre eigene »Schreibweise«. »Notiert« man sie noch einmal, handelt es sich um eine Kopie oder gar um eine Fälschung. Jede Realisierung stellt so – anders als bei den Werken der allographischen Künste – ein Original, einen Autograph dar.

Georg Bertram schlussendlich fasst den Unterschied zwischen Raum und Zeitkünsten noch einmal anders. Er unterscheidet zwischen materiellen und immateriellen Künsten. Es gibt Künste, wie etwa Architektur, Plastik und Malerei, deren Werke man davontragen kann. In anderen Künsten hingegen ist dies nicht der Fall, wie etwa in Literatur und Musik. Werke, im eigentlichen Sinn des Wortes, gibt es diesem zweiten Typ von Künsten nach nämlich erst dann, wenn es zu einer Darbietung kommt. Sicher: Man kann Goethe's 'Faust', in der Ausgabe des Deutschen Taschenbuchverlags ebenso davontragen, wie Leonardo Da Vinci's 'Mona Lisa'. Doch im Falle Goethe's trägt man nicht eigentlich das Werk davon, sondern vielmehr einen Haufen Zellulose und Druckerschwärze. Das Werk selbst realisiert sich erst in der Lektüre. Materielle Künste sind also solche, in denen man es, von Anfang an, mit dem Werk selbst zu tun hat, immaterielle Künste wiederum solche, die erst einer »Intervention« bedürfen, um zu Werken zu werden.

---

<sup>20</sup> Lessing, Ephraim Gotthold: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart, 1964, S.129.

<sup>21</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 64.

<sup>22</sup> Vgl. Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Frankfurt am Main, 1995.

Wo liegen nun die theoretischen Schwierigkeiten, der Unterscheidung in Raum- und Zeitkünste? Lassen sich die Künste auf die angegebene Weise tatsächlich sauber unterscheiden?

Wie steht es zum Beispiel mit Künsten wie dem Theater, dem Tanz oder neueren Formen wie dem Film oder dem Happening? Der Tanz ist – wie schon seine mögliche Verbindung mit Musik anzeigt – eine Kunst, die sich grundsätzlich in der Zeit entfalten muss. Es bedarf aber zugleich des Nebeneinanders im Raum als des Spielraums der Entfaltung von körperlichen Bewegungen und Immaterialität der Choreographie ineinander über? Und wie steht es mit der Musik? Ist Musik nicht auch an eine Form der Räumlichkeit gebunden? Bedarf die Immaterialität der melodischen und harmonischen Kombinationen nicht zutiefst einer materiellen Realisierung?

Nicht zuletzt muss man Fragen, ob nicht auch alle der von Lessing angeführten Raumkünste ihre eigene Zeitlichkeit haben. Wer eine Skulptur einfach nur einen kurzen Augenblick betrachtet, wir sie nicht gut als Skulptur erfahren können. Das Nebeneinander der Plastik bedarf des Nacheinanders, um sich zu entfalten. Aber auch ein »einfaches« Bild wird nicht mit einem Schlag erfasst. Es will vielmehr »gelesen« werden. Unterschiedliche Zusammenhänge und Abgrenzungen auf dem Bild müssen in einer solchen Lektüre erprobt werden. Ein Bild hat so gerade als Kunstwerk [...] eine zeitliche Dimension.<sup>23</sup>

### 3.2 Dionysische und apollinische Künste

Dem Traktat Friedrich Nietzsches 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik' kann man eine andere Einteilung der Künste entnehmen, die sich für die Diskussion fruchtbar machen lässt. Nietzsche spricht dabei von unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien, die er unter Rückgriff auf zwei Götter der griechischen Antike formuliert: Dionysos, der Gott des Rausches und der Ekstase auf der einen Seite, und Apollo, der Gott des Traumes und des schönen Scheins auf der anderen Seite. In Anlehnung an Nietzsche wollen wir den Versuch unternehmen, die Künste in dionysische und apollinische Künste einzuteilen. Jeder der beiden Varianten lässt sich eine programmatische Kunstrichtung zuordnen: Im Fall der dionysischen Künste handelt es sich um die Musik und Fall der apollinischen um die Malerei. Das Charakteristikum dieser Künste ist ihr ekstatisches, ihr rauschhaftes sich entfalten. Mit einer wichtigen Einschränkung: der formalen Ungebundenheit. Nietzsche hat vor allem formal ungebundene Musik im Blick. Eine Fuge von Bach liesse sich mit dieser Charakterisierung ansonsten genauso wenig erfassen wie ein moderner Popsong. Sie passt vielmehr auf ein Klavierstück von Chopin oder auf eine zeitgenössische Jazz-Improvisation. Auf Basis von Nietzsches Unterscheidung lassen sich im Wesentlichen alle Künste als dionysische Künste begreifen, die formal ungebunden sind, Künste wie der Tanz, oder Improvisationsformen wie Free-Jazz oder Happenings, aber auch das Action Painting eines Jackson Pollock. Apollinisch sind hingegen alle diejenigen Künste, die sich durch klare Form- und Strukturgebung auszeichnen. Darstellende Malerei und klassische Plastiken gehören ebenso zu diesen Künsten wie erzählende und dramatische Literaturen. Auch die Architektur und der erzählerische Film sind apollinische Künste. Im Unterschied zu den dionysischen Künsten, schaffen apollinische Künste geordnete Welten. Sie entfalten eine strukturierte Wirklichkeit. Anders gesagt: „Das apollinische Prinzip des schönen Scheins [...] hängt mit der äußeren Wirklichkeit zusammen. Das dionysische Prinzip der

---

<sup>23</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 67.

Ekstase hingegen überschreitet jegliche äußere Wirklichkeit [...].<sup>24</sup> Gemäß dem ersten Prinzip realisiert sich die Kunst in der klaren Formgebung einer äußeren Welt; gemäß dem zweiten Prinzip in der Auflösung solcher Formen.

Der an Nietzsches Text gewonnene Unterschied besteht zwischen Künsten, die sich auf irgendeine Art und Weise an Formen, Gestalten und Strukturen außerhalb ihrer selbst orientieren und solchen, die dies nicht tun. Die Formen, Gestalten und Strukturen, die nach dem apollinischen Prinzip hervorgebracht werden, dürfen nicht als Darstellungen begriffen werden. Nietzsche hält sie eher für wirklichkeitskonstituierend in dem Sinn, dass sie den Menschen mit einer übersichtlichen Welt von Formen, Gestalten, und Strukturen ausstatten. Dieses Verständnis setzt allerdings voraus, dass man dem Menschen eine Konstitution von Wirklichkeit zutraut. Da man dieses Zutrauen nicht unbedingt teilen muss, kann man neutraler von einer Wirklichkeitsorientierung des apollinischen Prinzips sprechen. Eine Orientierung an Formen, Gestalten und Strukturen der alltäglichen Wirklichkeit liegt zum Beispiel bei der Architektur vor. [...] Für die Musik ist hingegen charakteristisch, dass sie sich von den Formen, Gestalten und Strukturen der alltäglichen Wirklichkeit löst. Dies gilt im weitesten Sinn auch für nichtdarstellende Malerei oder Plastik und in einem noch weiteren Sinn auch für experimentelle Poesie wie zum Beispiel die Lautgedichte Hugo Balls oder Ernst Jandls.<sup>25</sup>

Mit Blick auf die Einteilung der Künste in dionysische und apollinische sind aber, wie schon zuvor, im Fall der Raum- und Zeitkünste, grundsätzliche Vorbehalte angebracht. Auch hier lassen sich die Künste nicht sauber unterscheiden, was ihre Einteilung schwierig, wenn nicht gar unmöglich macht.

Man denke nur an den Manierismus oder an die Romantik, um sich ein rauschhaftes beziehungsweise ekstatisches Moment in den struktur- und ordnungsgebundenen Künsten zu vergegenwärtigen. Sowohl für die spielerische Literatur eines Laurence Stern als auch für die phantastische Literatur eines Jean Paul ist es charakteristisch, dass sie Struktur- und Ordnungsgebung als rauschhafte und ekstatische Prinzipien verwenden. Zugleich findet man auch unter den dionysischen Künsten wie der Musik immer wieder Epochen, Künstler und Werke, die apollinisch arbeiten. Das gesamte musikalische Werk Richard Wagners lässt sich in diesem Sinn genauso wie die großen Symphonien Gustav Mahlers als musikalischer Weltentwurf verstehen.<sup>26</sup>

### 3.3 Auratische und nichtauratische Künste

Die dritte Grundunterscheidung der Künste, die wir abschließend zu diskutieren haben, wurde von Walter Benjamin in dem kurzen Text 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' entwickelt. Weniger noch als Nietzsche erhebt Benjamin den Anspruch, eine Unterscheidung der Künste insgesamt zu etablieren. Es geht ihm vielmehr darum, eine Unterscheidung zwischen der Malerei auf der einen Seite und der Fotografie, vor allem aber dem Film auf der anderen Seite einzuführen. Um diese Unterscheidung anzuzeigen führt er den Begriff der *Aura* ein. Was er im Auge hat, ist die Frage nach der Veränderung des Kunstbegriffs angesichts moderner Reproduktionstechniken. Benjamin gibt folgende Definition des Begriffs: Aura sei die

---

<sup>24</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 70.

<sup>25</sup> a. a. O. S. 71.

<sup>26</sup> a. a. O. S. 72.

„einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“<sup>27</sup>. Es gilt zwei Aspekte dieser Definition hervorzuheben: die Einmaligkeit und die Ferne. Diese beiden Aspekte lassen sich, in freier Auslegung Benjamins, zu einer weiteren Demarkation der Künste heranziehen. Zunächst zum Begriff der Einmaligkeit. Dieser Begriff steht nicht für ein Original, vielmehr dafür, dass ein Werk eine Geschichte haben kann und diese Geschichte, die sich dem Rezipienten mehr oder weniger erschließt, ist einmalig.

Wichtiger in der Bestimmung der Aura ist aber der Begriff der Ferne. Die Ferne, bzw. Distanz, die ein auratisches Kunstwerk bewirkt, besteht in erster Linie darin, dass es seine Rezipienten in eine innere Haltung bringt. Respekt und Ehrfurcht können z. B. Momente dieser Haltung sein. Aber auch Momente des Verständnisses oder der Begeisterung können Ausdruck dieser inneren Haltung sein. Die Aura fordert von den Rezipierenden, sich in ihre Innenwelt zurückzuziehen und sich auf diese Weise dem Werk zu nähern. Sie vermittelt eine strukturelle Differenz von Innenwelt und Außenwelt. „Aus diesem Grund spricht Benjamin von einer Ferne, so nah sie sein mag. Die Ferne ist nicht räumlich, sondern strukturell.“<sup>28</sup> Das Verständnis der Bestimmung bestimmter Künste als auratische wird schärfer, wenn man sich das Gegenbild veranschaulicht – die nichtauratischen Künste. Als programmatisch ist hier der Film zu nennen. Der Film bringt seine Zuschauer nicht in eine Distanz zum Geschehen, sondern legt ihnen im Gegenteil nahe, jegliche Distanz aufzugeben. Dementsprechend ergeben sich ganz andere ästhetische Erfahrungen, die Benjamin mit Ausdrücken wie ‘Zerstreuung’ oder ‘Eindringen’ beschreibt.

Beim Film verschmelzen der visuell und akustisch dargebotene Raum und der Wahrnehmungsraum des Betrachters. Der Betrachter gerät in den Zustand distanzlosen Mitgerissenwerdens [...]. Bei einer solchen Form ästhetischer Zerstreuung verschwindet aber nicht nur die Distanz – es schwindet auch die Einmaligkeit. Die Rezipierenden geraten nicht in die Position, Überlieferungen oder Interpretationen auszubilden. Aus diesem Grund bildet sich auch keine Geschichte aus, im Rahmen deren ein Werk seine Einmaligkeit gewinnt.<sup>29</sup>

Die Demarkation der unterschiedlichen Künste, die sich nun aus einer freien Zuspitzung der Benjaminschen Gedankengänge gewinnen lässt, ist die zwischen *innerlichen* und *äußerlichen* Künsten. Eine Grenzziehung, die sich im Nachdenken über Kunst zumeist in einer Unterscheidung zwischen *echter Kunst* und *bloßer Unterhaltung* manifestierte. Die echte Kunst hat demnach einen »geistigen« Gehalt, während die bloße Unterhaltung das geistlose Spiel mit künstlerischen Formen darstellt. Typisch für diese Differenzierung ist z.B. die Unterscheidung von klassischer und Unterhaltungsmusik.

Man kann die Künste im Sinne dieser groben Bestimmung vielleicht folgendermaßen in auratische und nichtauratische Künste unterteilen [...]. Die Literatur ist eine auratische Kunst. Sie verlangt das einsame, versenkende Lesen oder Hören. Auch im Publikum einer öffentlichen Lesung bedarf es der Sammlung des Einzelnen, damit die ästhetische Dimension eines Textes sich entfaltet. Plastik und Malerei müssen [...] gleichfalls als auratische Künste verstanden werden. Mit Blick auf Musik und Architektur kann man hingegen zu unterschiedlichen Einschätzungen kommen. Beide haben

---

<sup>27</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main, 1963, S. 15.

<sup>28</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 74.

<sup>29</sup> a. a. O. S. 75.

wie der Film die Tendenz, in der Rezeption Distanzlosigkeit hervorzurufen. Auch eine formal gestaltete Musik wie [z.B.] das [...] ‘Klavierquintett’ von Schumann kann seine Hörer schlicht mitreißen. es ist nicht erforderlich, der Struktur der Musik zu folgen, um ihr überhaupt folgen zu können. In diesem Sinn erweist sich auch die Musik als eine zumindest in gewisser Hinsicht äußerliche Kunst. Analoges gilt für die Architektur. Ein Bauwerk kann denjenigen, der sich innerhalb seiner bewegt, ganz in sich aufnehmen.<sup>30</sup>

An Musik und Architektur sieht man, dass auch diese Klassifikation der Künste kaum zu befriedigen vermag. Eine befriedigende Klassifikation im philosophischen Sinn hätte nämlich eine Einteilung der Künste in disjunkte Mengen von Entitäten zufolge, und die Unterscheidung von auratischen und nichtauratischen bzw. innerlichen und äußerlichen Künsten, vermag eine solche Einteilung nicht hervorzubringen.

#### **4 Kunst als Selbstverständigung**

Kehren wir zum Abschluss dieser kleinen Einführung noch einmal an den Anfang zurück, zur Frage nach den genuinen Eigenschaften von Kunst, mithin zur Frage nach ihrer Bestimmung. Wir wollen noch immer wissen, wodurch sich Kunst von allen anderen Beschäftigungen mit der Welt unterscheidet, was Kunstwerke zu Kunstwerken macht und sie z.B. von Alltagsgegenständen abhebt. Unsere bisherigen Untersuchungen haben zwar gezeigt, dass wir uns dem Begriff der Kunst am Besten über die Frage nach dem Wert der Kunst nähern, doch die dargelegten Wertvorstellungen – etwa die Interesselosigkeit oder die Botschafterfunktion der Kunst – vermochten es nicht, ein Bild von Kunst zu zeichnen, das im Sinne unseres Verstehen-Wollens hinreichend klar wäre. Bertram schlägt daher für einen Fortschritt in dieser Angelegenheit, das Moment der *ästhetischen Selbstverständigung* vor. Kunst ist, so Bertram in Anlehnung an Hegel, nichts anderes als Selbstverständigung. „Der Wert der Kunst besteht darin, dass sie für uns besondere Aspekte der Welt, in der wir leben, verständlich macht. [...] Ästhetische Erfahrungen sind in dem Sinne wert, als solche gemacht zu werden, als sie uns mit uns selbst konfrontieren. [...] Es geht darum, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen.“<sup>31</sup> Diese (vorläufige) Bestimmung von Kunst birgt allerdings grobe Schwierigkeiten in sich. Erstens macht sie die ästhetische Erfahrung unausweichlich zu einem Reflexionsprozess, hebt sie sozusagen in das Reich der Vernunft.

Selbstverständigung leistet ein Gegenstand beziehungsweise eine Erfahrung nur dann, wenn zugleich gesagt werden kann, in welchem Sinn er beziehungsweise sie als Selbstverständigung verstanden wird. Wenn ich mich von einem Foto gut getroffen fühle, muss ich sagen können, hinsichtlich welcher Aspekte ich mich gut getroffen sehe. [...] Zur Funktionsweise von Selbstverständigung gehört, dass – zumindest implizit – darüber Rechenschaft abgelegt wird, in welchem Sinn sie als Selbstverständigungen funktionieren. Die Selbstverständigung bedarf stets einer Rückversicherung hinsichtlich ihres Gelingens und ihres Ertrags.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 76 f.

<sup>31</sup> a. a. O. S. 45.

<sup>32</sup> a. a. O. S. 47.

Zweitens könnte man ad hoc einwenden, dass dergleichen Selbstverständigung wohl kaum ein Novum der Kunst ist. Selbstverständigung im Sinne eines Nachdenkens über Welt und Mensch, mit dem Ziel eines Erkenntnisgewinns, ist ohne Zweifel auch für andere Disziplinen charakteristisch, insbesondere für Philosophie und Wissenschaft. Versuchen wir also jenen originären Aspekt herauszuarbeiten – falls überhaupt vorhanden –, der hier zu Tragen kommen müsste, um die Kunst, im Sinne der Selbstverständigung, von allen anderen Arten einer reflektorischen Beschäftigung mit der Welt zu unterscheiden. Es gilt dementsprechend einsichtig zu machen, worum genau es in der ästhetischen Selbstverständigung geht und worin sie ihre Besonderheit hat. Ein Unterfangen, das entlang der bedeutenden Beiträge zur Kunstphilosophie von Kant, Hegel, Heidegger und Adorno vonstatten gehen soll.

#### 4.1 Immanuel Kant: Kunst als Erkenntnis überhaupt

Für Immanuel Kant geht es in der Kunst um Erkenntnis überhaupt.<sup>33</sup> Das heißt, es geht darum der eigenen Erkenntnisfähigkeit gewahr zu werden. Mit anderen Worten: In der Auseinandersetzung mit Kunst lernen wir nichts Konkretes über die Welt, in der wir leben. Wir lernen nichts darüber, was wir von der Welt verstehen und wie wir uns in ihr verstehen. Vielmehr erlaubt es uns die Kunst zu der Erkenntnis zu gelangen, dass es uns überhaupt möglich ist, die Welt zu verstehen. Kunstwerke sind demnach Gegenstände, die solche Erfahrungen zu Tage fördern. Sie zeigen uns gewissermaßen die formale Verfassung von Erkenntnissen. In Kants Diktion: die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis. Was ist nun darunter zu verstehen?

Für Kant ist die Verfasstheit von Erkenntnissen dadurch charakterisiert, dass es überall dort, wo sie auftritt, zu einem freien Spiel der Erkenntniskräfte kommt. Es ist ein Spiel zwischen unserer sinnlichen Empfänglichkeit und unserem geistigen Bestimmungsvermögen. Wir sind ja auf der einen Seite Wesen, die mit einer nahezu unbegrenzten Vielfalt sinnlicher Eindrücke konfrontiert sind. „Kein Blatt einer Pflanze gleicht in unseren Sinnen dem anderen. Immer sind wir mit anderen Formen und Ansichten konfrontiert.“<sup>34</sup> Auf der anderen Seite sind wir aber in der Lage, die Welt einigermaßen so zu ordnen, dass sie nicht nur aus Sinneseindrücken besteht, deren Konfiguration sich unentwegt verändert, sondern aus Gegenständen und Geschehnissen. „Mit Kant muss man sagen, dass alle menschlichen Erkenntnisse von dem Zusammenspiel zwischen Besonderheit ( der Mannigfaltigkeit des Sinnlichen) und Allgemeinheit (der Ordnung des Geistigen) geprägt sind.“<sup>35</sup> Kant geht nun davon aus, dass ästhetische Erfahrung uns das Funktionieren dieses Zusammenspiels vor Augen führt. Und darüber hinaus: dass dieses Zusammenspiel letztlich unproblematisch ist; man könnte sagen, dass es der alltäglichen Begegnung von Welt auf eine Weise immanent ist, die keinen Anlass zur (philosophischen) Kritik hervorruft. Nach Kant müssen wir uns ästhetische Erfahrung grundsätzlich als die Erfahrung vom trivialen Zusammenspiel der Erkenntniskräfte

---

<sup>33</sup> Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt am Main, 1977, B 28.

<sup>34</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 118.

<sup>35</sup> Ebenda.

(Sinnesempfindung und Verstandestätigkeit) vorstellen. In diesem Sinn versichert uns die ästhetische Erfahrung der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt.

In der Erfahrung von Kunst handelt es sich nicht um eine bestimmte Erkenntnis. Wir wissen nichts über die Welt, wenn wir ästhetisch erfahren haben – nichts, was zum Beispiel Bachs Musik gesagt haben könnte. Alles, was wir wissen, ist, dass wir von sinnlich Mannigfaltigem zu geistig Bestimmtem übergehen können und umgekehrt. Da wiederum dieser Übergang die grundsätzliche Bedingung all unseres Erkennens darstellt, wissen wir als ästhetisch Erfahrende, dass Erkenntnis überhaupt möglich ist. So erlangen wir in der Erfahrung der Kunst *Erkenntnis überhaupt*.<sup>36</sup>

Nach Kant verhandelt man diese Bestimmung der ästhetischen Erfahrung nicht zuletzt deshalb unter dem Titel ‘Zweckmäßigkeit ohne Zweck’<sup>37</sup>.

Dass Kunst keinen bestimmten Zweck erfüllt, hatten wir als ein Charakteristikum bereits betont. Kunst dient nicht zum Häuserbau und – letztlich – auch nicht zur Unterhaltung. Trotz dieser Zwecklosigkeit ist sie aber nicht ohne alle Zweckmäßigkeit. Zweckmäßigkeit besagt hier, dass die Dinge in einer sinnvollen Weise eingerichtet sind. Auch wenn man mit der Kunst nichts bestimmtes erreichen kann, sind die Momente, die sie ausmachen, doch in einer sinnvollen Weise eingerichtet.<sup>38</sup>

#### 4.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Kunst als Geistiges in der Form der Anschauung

Obwohl Hegel mit der kantischen Bestimmung der ästhetischen Erfahrung zwar im Prinzip übereinstimmt, wie wir noch sehen werden, formuliert er zunächst nichtsdestoweniger einen scharfen Einwand. Für Hegel ist alles Erkennen bzw. Verstehen intentional. Das heißt: Jedes Erkennen und Verstehen ist immer ein Erkennen oder Verstehen von *etwas*. Bloßes Erkennen oder Verstehen, also Erkennen oder Verstehen ohne Inhalt, gibt es nicht. Auf der Ebene der Logik der Sprache gesagt: Der Ausdruck ‘Erkenntnis’ ist ein mehrstelliges Prädikat. Es ist zu wenig, zu sagen man habe eine Erkenntnis gewonnen, man muss schon auch sagen wovon. Was also soll ein Erkennen sein, das bloß die Möglichkeit seines Erkennens, seine bloße Form betrifft? „Es hat für Hegel keinen Sinn, von den Formen des Erkennens (von seinen Bauplänen) auszugehen. Erst ein wirklich reales Erkennen mit bestimmten Inhalten kann als ein Erkennen bezeichnet werden.“<sup>39</sup> Hegel schließt daraus, dass Kant in der Bestimmung der Kunst als Selbstverständigung hätte anders vorgehen müssen. Zwar stimmt er zu, dass Erkennen mit dem Übergang von sinnlicher Mannigfaltigkeit und geistiger Bestimmtheit zu tun hat, und dass die Kunst von daher verstanden werden muss, doch die beiden Pole im Spiel der Erkenntniskräfte sind für Hegel anders gelagert. Sie liegen beide im Geistigen selbst. Erkenntnis ist nicht ein Zusammenspiel von Sinneseindrücken und der Ordnungskraft des Geistes, sondern von bereits geordneten Gegenständen, die uns als Zeichen dienen, und dem Verstehen derselben. „Überall, wo wir verstehen, gebrauchen wir direkt oder indirekt Zeichen. Wenn wir zum Beispiel die Frage, welchen Wert die Kunst für uns hat,

---

<sup>36</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 121.

<sup>37</sup> Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt am Main, 1977, B 61.

<sup>38</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 119.

<sup>39</sup> a. a. O. S. 124.

verstehen, dann sind wir mit Zeichen einer natürlichen Sprache befasst. Ohne diese Zeichen wüssten wir nicht einmal, dass es eine Frage gibt [...].<sup>40</sup> Der Zusammenhang von Zeichen und Verstehen ist eine Auffassung, die auch mit der weithin akzeptierten, philosophischen Haltung korrespondiert, der zufolge sich unser Denken, in gewisser Weise als auch unser Verstehen, als eine Operation von Zeichen und Zeichenfolgen darstellt. „In Kunst geht es für Hegel genauso um ein Verstehen wie zum Beispiel in der Religion und der Wissenschaft (also auch der Philosophie). Die Kunst unterscheidet sich aber von diesen anderen Formen des Verstehens dadurch, dass sie Verständnisse in sinnlicher Anschauung darbietet.“<sup>41</sup> Darin liegt für Hegel auch der Wert der Kunst: Sie vermittelt bestimmte Verständnisse in Form sinnlicher Anschauung, sozusagen allein aufgrund des Zeichens, das sie benützt. „Sie zeigt [...] Verständnisse [...] in ihrem Entstehen in einer sinnlichen Gestalt. Alles Verstehen kommt von einer solchen Gestalt her. Die Kunst zeigt diese Herkunft. Das ist aber nach Hegel nicht ihre wahre Meisterschaft. Diese liegt vielmehr darin, Verständnisse zu präsentieren, die sich nicht anders als in sinnlicher Anschauung gewinnen lassen.“<sup>42</sup> Wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Auffassung Hegels, dass das Verstehen in der Kunst untrennbar mit der materialen Besonderheit der Zeichen verbunden ist, die Kunstwerke darstellen. Hierin liegt nämlich der gravierende Unterschied zum Verstehen in allen anderen Disziplinen. Betrachten wir als Beispiel Pablo Picassos ‘Guernica’, des neben Les Femmes d’Alger (O. J. 1895) zu seinen bekanntesten Gemälden zählt.<sup>43</sup>

*Guernica* handelt von der Zerstörungsmacht der abendländischen Zivilisation – davon, dass diese Zivilisation sich in ihrem eigenen Namen gegen sich selbst zu wenden versteht. Es handelt von der historischen Situation, in der genau das für den abendländischen Menschen erfahrbar wird. Das Bild Picassos thematisiert nicht irgendwelche zeitlosen Wahrheiten, sondern eine bestimmte Erfahrung, die mit einer komplexen historischen Situation des Menschen in einer bestimmten kulturellen Situation – im Abendland – zusammenhängt. Die Darstellung geschieht mittels der konkreten materialen Verfasstheit des Bildzeichens.<sup>44</sup>

Aber hätte Picasso das, was das Bild besagt, nicht auch in einem Traktat niederschreiben können? Mit anderen Worten: Unterscheidet sich Kunsterkenntnis tatsächlich von Erkenntnisformen anderer Art? Auf diese Frage kann man mit Hegel zwei Antworten geben. Man kann erstens antworten, dass sich Kunstwerke als ein notwendiges Durchgangsstadium allen geistigen Verstehens durch Zeichen begreifen lassen. Dann argumentiert man folgendermaßen:

Ästhetische Zeichen sind Zeichen, deren geistige Seite in besonderer Weise mit ihrer sinnlich-materialen Beschaffenheit verbunden ist. Man kann auch einfach von *konkreten Zeichen* sprechen. Ästhetische Zeichen sind konkrete Zeichen. Bevor Zeichenverwender zu abstrakten Zeichen (bei denen, wie zum Beispiel bei Zeichen natürlicher Sprachen, die geistige Seite nur lose mit ihrer sinnlich-materialen Seite verbunden ist) vordringen, entwickeln sie erst einmal

---

<sup>40</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 128.

<sup>41</sup> a. a. O. S. 126.

<sup>42</sup> Ebenda.

<sup>43</sup> ‘Guernica’ entstand als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Gernika durch einen Luftangriff der deutschen Legion Condor und der italienischen Corpo Truppe, die während des Spanischen Bürgerkriegs auf Seiten Francos kämpften.

<sup>44</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 129.

konkrete Zeichen. Bevor sie das, was sie sagen, in abstrakten Zeichen sagen, müssen sie erst konkrete Zeichen finden. Mit Blick auf 'Guernica' kann man so sagen: Möglicherweise ist es Picasso unmöglich, das, was das Bild zu verstehen gibt, mittels abstrakter Zeichen zu sagen. [...] Kunstwerke sind, so gesehen, *erste* Zeichen. Was Zeichenverwender in Zeichen zu sagen lernen, sagen sie zuerst in den konkreten Zeichen, die Kunstwerke darstellen.<sup>45</sup>

Zweitens kann man auf der Basis von Hegels Überlegungen der Kunsterkenntnis eine fundamentale Rolle im Erkenntnisprozess überhaupt zuschreiben.

Dann geht man davon aus, dass die Besonderheit ästhetischer Zeichen niemals von anderen Zeichen eingeholt werden kann. Man sagt dann, dass konkrete Zeichen niemals von abstrakten Zeichen abgelöst werden können. Konkrete Zeichen geben, so interpretiert, in anderer Weise zu verstehen als abstrakte Zeichen. Die sinnliche Intensität, die sie mit sich bringen, macht die Verständnisse, die sie beinhalten, einzigartig. Mit Blick auf 'Guernica' kann man dann folgendermaßen schließen: Picasso hätte, was er gemalt hat, niemals in einem theoretischen Text sagen können, da ein theoretischer Text grundsätzlich nicht zu sagen vermag, was ein Kunstwerk sagt. Ein Kunstwerk wie dasjenige Picassos lässt sich also grundsätzlich nicht durch andere Zeichen ablösen.<sup>46</sup>

Erst in diesem letzteren Verständnis wird einsichtig, was es heißen könnte, dass Kunst bzw. ästhetische Erfahrung im Erkenntnisprozess von Welt und Mensch eine Alleinstellung einnimmt und darüber hinaus, was Kunstwerke von allen anderen Gegenständen radikal unterscheidet. Kunstwerke sind, in dem, was sie zu Verstehen geben, einerseits unersetzbar. Das heißt, dass die Erkenntnisse, die wir durch sie zu gewinnen vermögen, auf keinem alternativen Weg zu gewinnen sind. Andererseits handelt es sich eben dann um Kunstwerke, wenn dem so ist.

#### 4.3 Theodor W. Adorno: Kunst als Brechung der Identität im Verstehen

Für Theodor Wiesengrund Adorno zeigt sich die Selbstverständigung, die die Kunst nach Kant und Hegel zu leisten im Stande ist, gerade nicht im proklamierten positiven Erkenntniszugang zu Welt und Mensch, sondern im Gegenteil, in der irritierenden Wirkung, die sie zu entfalten vermag. Dies ist mit Blick auf das Kunstgeschehen nur allzu verständlich. Nicht nur in der Moderne, sondern auch in früheren Epochen spielen Erfahrungen der Irritation und der Verstörung eine wichtige Rolle in der Kunst. Adornos Vorstellung ästhetischer Erfahrung zielt auf die Infragestellung von Mensch und Welt ab, die sich in Kunstwerken zu realisieren vermag. Kunst, so Adorno, führt uns vor Augen, dass unsere Wahrnehmung der Welt und das Verstehen derselben gerade nicht so funktionieren, wie uns das im Alltag erscheint. Dafür, dass uns eine solche Infragestellung widerfahren kann, macht Adorno die Identitätsfixiertheit unserer Wahrnehmung und unseres Verstehens verantwortlich.

Seines Erachtens liegt die grundsätzliche Begrenztheit unserer Wahrnehmungen und unseres Verstehens darin, dass sie nach dem Prinzip der Identität – also nach dem Prinzip, Dinge stets als gleiche Dinge behandeln zu wollen – verfasst sind. Diese Verfasstheit führt dazu, dass wir die Nichtidentität der Dinge aus dem Blick verlieren. Unsere alltäglichen Wahrnehmungen und Verständnisse sind in diesem Punkt beschränkt. Sie übersehen, dass alle Identität nur in Spannung

---

<sup>45</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 130 f.

<sup>46</sup> a. a. O. S. 131 f.

zur Nichtidentität zustande kommt.<sup>47</sup> Wo auch immer wir verstehen, kommt die Nichtidentität der Dinge ins Hintertreffen. Wir schalten sie unwillkürlich aus. Innerhalb der sprachlichen und nichtsprachlichen Verstehensformen unserer alltäglichen Praktiken haben wir keine Möglichkeit, dieses Ausschalten zu verhindern. Jenseits dieser alltäglichen Praktiken haben wir allerdings eine Form entwickelt, die es uns erlaubt, dem Zusammenspiel von Identität und Nichtidentität eine andere Ausgestaltung zu geben.<sup>48</sup>

Diese Form ist die Kunst und genau an dieser Stelle hebt für Adorno, die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung an. Ästhetische Erfahrung

ist eine Erfahrung davon, dass die Dinge sich anders verhalten, dass sie sich den Kategorien unserer Wahrnehmung und unseres Verstehens nicht fügen. Adorno begreift Kunst als ein utopisches Geschehen. In diesem Geschehen erstatten wir der Nichtidentität den Stellenwert zurück, den sie in unserer alltäglichen Wirklichkeit verloren hat. In ästhetischen Erfahrungen blicken wir, so verstanden, in eine bessere, eine anders verfasste Welt. Die Selbstverständigung der Kunst besteht entsprechend nicht in einer Bestätigung, sondern in einer Irritation und Infragestellung unserer Wahrnehmungs- und Verständnisweisen. Kunst zeigt uns unsere Wahrnehmungs- und Verstehenshorizonte dadurch in ihrer Beschränkung, dass sie uns Ausblicke in Gebiete jenseits dieser Beschränkung ermöglicht.<sup>49</sup>

Adorno gibt somit eine Antwort auf die Frage nach der Kunst als Selbstverständigung, die deutlich von den Antworten Kants und Hegels abweicht.

Kant und Hegel bestimmen den Wert der Kunst beide mit Blick auf das Verstehen, das unseren sonstigen Stand in der Welt kennzeichnet. Kunst wird sowohl von Kant als auch von Hegel als eine bestimmte Bestätigung dieses Verstehens verstanden. Adorno hingegen hält die Kunst für ein Geschehen, das keine Bestätigung leistet. Kunst bedeutet für ihn Irritation und Schock, Andersheit und Aufbruch von Gewohnheiten. Der Wert der Kunst liegt darin, dass sie die Logik unserer normalen Verständnisweisen durchbricht. Wir erfahren in ihr ein Verstehen, das vom Nichtidentischen (und nicht von Identitäten) ausgeht. Auch wenn diese Erfahrung unsere sonstigen Verstehensweisen nicht unbedingt verändert, zeigt sie doch ihre Begrenztheit. Die Erfahrungen der Kunst legen dar, dass Verstehen auch anders zu funktionieren vermag, dass die Logik der Identität nicht das letzte Wort in Sachen Verstehen haben muss. So durchbricht die ästhetische Erfahrung den Horizont, vor dem sich unsere Verständnisse abspielen.

Die ästhetische Selbstverständigung spiegelt [...] nach dieser Rekonstruktion nicht die bestehenden Formen des Verstehens – sie spiegeln vielmehr *mögliche* [...] Formen des Verstehens. Wir erfahren in der Kunst nicht die Verfasstheit dessen, was wir tun, sondern die Verfasstheit dessen, was wir tun könnten. Kunst vermittelt uns eine Perspektive auf Verständniswelten, in denen wir alternativ leben könnten. Genau diese Erfahrung verändert unsere Selbstverständnisse. Sie führt, so kann man mit Adorno sagen, in diese Selbstverständnisse ein utopisches Moment ein.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 138.

<sup>48</sup> a. a. O. S. 141.

<sup>49</sup> a. a. O. S. 139.

<sup>50</sup> a. a. O. S. 146.

Weil Adorno die Kunst, insbesondere Selbstverständigung, in erster Linie als ein negatives Geschehen bestimmt – sie zeigt uns ja an, was *nicht* der Fall ist (wie unser Wahrnehmen und Verstehen nicht beschaffen ist; in welcher Welt wir nicht leben) –, bezeichnet man die von ihm begründete Position auch als eine *Negativästhetik*.

In all seinen Schriften zur Kunst – in seinen vielen Essays, seinen Monographien zur Musik von Richard Wagner, Gustav Mahler und Alan Berg und auch seiner ‘Ästhetischen Theorie’ – arbeitet er daran, den grundsätzlich negativen Gestus der Kunst zu charakterisieren. Man kann seine Charakterisierungen als Kritik an einer bestimmten These Hegels verstehen. Die These, Kunst sei eine Form des Verstehens unter anderen Formen, weist Adorno zurück. Kunst gilt ihm als eine Gegenform, als eine Form des Verstehens, die anders funktioniert als die alltäglichen Formen des Verstehens.<sup>51</sup>

#### 4.4 Martin Heidegger: Kunst als Erweiterung von Verständnissen

Kommen wir abschließend zum Letzten der vier philosophischen Schwergewichte, die sich zur Frage nach der Kunst bzw. zur Frage nach der Kunst als Selbstverständigung geäußert haben. Kommen wir zu Martin Heidegger. Ganz abgesehen davon, dass Heidegger, ob seiner nationalsozialistischen Vergangenheit, bis heute hoch umstritten ist, ist er in diesem Quartett jener Philosoph, dessen Werk wohl am schwierigsten zugänglich ist. Das zeigt sich schon an seiner Kernthese: Kunst sei „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“<sup>52</sup>, heißt es bei Heidegger. Was hat es damit auf sich? Die These besagt zunächst – ähnlich wie wir es schon bei Hegel gesehen haben –, dass Kunst eine bestimmte Form des Verstehens unter anderen Formen des Verstehens darstellt. Man könnte auch sagen eine Form der Wahrheitsfindung unter anderen Formen der Wahrheitsfindung. Womit wir auch schon beim zweiten – erheblich kontroversiellerem – Aspekt der These angelangt sind. Heidegger spricht mit Blick auf die Kunst von Wahrheit. Das ist eine für einen Philosophen äußerst gewöhnungsbedürftige Rede, was nicht daran liegt, dass Philosophen nicht von der Wahrheit reden, sondern das sie es nicht mit Blick auf die Kunst tun. Kunstwerke sind nach traditioneller erkenntnistheoretischer bzw. semantisch-logischer Betrachtungsweise nicht wahrheitsfähig. Man kann Ihnen, mit anderen Worten, die semantischen Prädikate ‘wahr’ bzw. ‘falsch’ nicht zuschreiben. Dies ist nur mit Bezug auf Aussagesätze möglich. Nur Aussagesätze können wahr oder falsch sein, nicht Kunstwerke. Sicher können Aussagesätze *über* Kunstwerke wahr oder falsch sein, aber eben nicht die Kunstwerke selbst.

Der überraschende Sprachgebrauch Heideggers beruht nicht darauf, dass er Kunstwerke auf Aussagen verpflichten will. Sein Sprachgebrauch lässt sich vielmehr in die These übersetzen, dass Kunst uns Dinge zu verstehen gibt, die wir nicht schon auf andere Weise wissen oder wissen können. Sie zeigt uns zum Beispiel Aspekte unseres Standes in der Welt, die wir normalerweise nicht wahrnehmen können.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 142.

<sup>52</sup> Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, in: Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt am Main, 1994, S. 21.

<sup>53</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 152.

Die Kunst zeigt uns auf diese Weise bestimmte Wahrheiten über die Welt auf, wie sie sich von keinem anderen Erkenntniszugang gewinnen lassen. In diesem Sinn muss die Kunst nach Heidegger als ein Wahrheitsgeschehen verstanden werden.

Heidegger erklärt das Wahrheitsgeschehen der Kunst unter Rekurs auf die alltägliche Vertrautheit der Welt. Die Welt begegnet uns in einer Vielzahl von Dingen, die für uns ganz selbstverständliche Funktionen haben. Ein Stuhl zum Beispiel gilt uns als Sitzgelegenheit – ein Kühlschrank als Speiseaufbewahrungsmöbel usw. Solche selbstverständlichen Vertrautheit wird, so Heidegger, täglich erfahren. Was wir in dieser Erfahrung allerdings nicht erfahren, ist die Tatsache, dass uns die Welt überhaupt als eine entgegentritt, in der wir selbstverständliche Vertrautheiten gewinnen können. Für diese Tatsache gebraucht Heidegger den Begriff der Verlässlichkeit. 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. In der Auseinandersetzung mit Kunst gewinnen wir ein Verständnis dafür, dass wir uns überhaupt in der Welt auskennen können. Anhand ihrer verstehen wir, dass die Welt uns dadurch verlässlich ist, dass sie für uns Gestalt und Struktur gewinnt. Die Kunst gibt uns so gesehen das Verständnisfundament der Welt zu verstehen – ein Fundament, das für uns ansonsten unverständlich beziehungsweise unerfahrbar bleibt. Heidegger begreift das spezifische Verstehen in der Kunst als eine Erweiterung unserer Verständnisse – als eine Erweiterung, die unseren Verständnissen Grund gibt. Die Kunst weist unser Verstehen in der Welt auf Punkte, an denen dieses Verstehen seinen Ausgang nimmt und die doch gewöhnlich in unserem Verstehen keine Rolle spielen.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007, S. 153 f.

## 5 Literaturverzeichnis

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica, Meiner, Hamburg, 2007.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main, 1963.

Bertram W. Georg: Kunst – eine Einführung, Reclam, Stuttgart, 2007.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Frankfurt am Main, 1995.

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, in: Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt am Main, 1994.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

Lessing, Ephraim Gotthold: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart, 1964, S.129.

Platon: Politeia, Meiner, Frankfurt am Main, 2004.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, dtv, München, 1998.