

## 1. Kapitel: Einleitung

Wo eine philosophische Theorie der Kunst etwas über das Wesen des Kunstwerks auszumachen versuchte, sah sie sich eh und je auf die Spannung zwischen Wirklichkeit und Abbild verwiesen, in der sich das Kunstwerk zu halten und die es auszuhalten hat. Daß das Abbild die Wirklichkeit bedeutet, die es doch nicht ist (obschon ihm selbst wiederum eine eigene Wirklichkeit zukommt), bedingt die Breite des Spielraums künstlerischer Darstellung, die von der magischen Identifikation des Signifikanden mit dem Signifikat bis zur ästhetischen Autonomie des Werks reichen mag. Der Anspruch des Kunstwerks ist es, Nachahmung des Wirklichen in einer Gestalt zu sein, die dessen Wesen durch seine Erscheinung hindurch ansichtig macht.

Jede Theorie der Künste hat zwei Aspekte. Einmal wird sie die "Eigenart des Ästhetischen"<sup>1</sup>, also die ontologische und epistemische Besonderheit von Kunstwerken gegenüber allen anderen Seienden, herausarbeiten und Kunst im Zusammenhang der menschlichen, geschichtlichen Wirklichkeiten im Hinblick auf ihre Funktion und Stellung im Ganzen einer Kulturgemeinschaft betrachten. Zum zweiten wird sie nach den Bedingungen und Methoden fragen, unter und gemäß denen das Kunstwerk interpretierbar ist und seine Bedeutung (oder Bedeutungsaspekte sich erschließen (oder konstituieren lassen)). Die erste, ontologische Fragestellung ergibt sich von selbst aus dem philosophischen Interesse an dem, was man traditionell die Theorie des Geistes oder spezieller des objektiven Geistes nennt. Die zweite, hermeneutische Fragestellung geht von der Voraussetzung aus, die unmittelbare Selbstgegebenheit des Kunstwerks in der Wahrnehmung könne zum Verständnis dessen, was das Werk aussagt, nicht genügen. Die spontane Rezeption des Wahrnehmungsinhalts, die als Information zur Orientierung im Alltagsleben ausreicht, lasse zu viele Informationen, die uns das Kunstwerk vermittelt und um deretwillen es gemacht wurde, unberücksichtigt oder doch nicht bewußt werden. "Besser sehen" heißt dann: bewußter sehen; Visualisierungsinstrumente und -strategien können formal und inhaltlich transparent gemacht werden. Sehen ist also erlernbar, nicht nur durch Übung, sondern auch und vor allem durch Aufklärung. Im Hinblick auf die formalen Momente opti-

---

<sup>1</sup> Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, in: *Werke* Band 11 und 12, Neuwied und Berlin 1963. Ders., *Probleme der Ästhetik*, in: *Werke* Band 10, Neuwied und Berlin 1969. Ders., *Essays über Realismus*, in: *Werke* Band 4, Neuwied und Berlin 1971.

scher Gestaltung hat Heinrich Wölfflin diesen Sachverhalt hinreichend verdeutlicht.<sup>2</sup>

Daß auch die im Werk ausgedrückten Inhalte theoretisch entschlüsselt werden müssen, hat Erwin Panofsky gezeigt.<sup>3</sup> Jedem Irrationalismus der ästhetischen Einstellung, jeder bloßen Subjektivität des ästhetischen Urteils kann mit guten Gründen widersprochen werden. Für die Rezeption von Kunst wird die analytische und hermeneutische Leistung von Theorie und Kritik, die das Werk aufschlüsseln, unverzichtbar.<sup>4</sup> Es ist kein Zufall, daß – zum mindesten seit der Neuzeit – in Epochen großer künstlerischer Hervorbringungen meist auch ein hohes Niveau ästhetischer Theorie und begrifflicher Kritik – nicht selten auch in der Selbstreflexion von Künstlern – erreicht wurde.

Welt wird im Kunstwerk und durch das Kunstwerk subjektiv vermittelt, das heißt die Allgemeinheit, die in eine Erfahrung eingeht und ihren kommunizierbaren Gehalt ausmacht, wird wieder in die Individualität des Erfahrenden zurückverlegt zunächst in die des Künstlers, der den Gegenstand so darstellt, wie er ihn sieht, dann in die des jeweiligen Rezipienten, der den dargestellten Gegenstand so auffaßt, wie ihm die Darstellung des Künstlers nun wiederum in der Brechung durch seine eigene Perspektive erscheint. Diese doppelte Subjektivität bedingt die primordiale "Begriffslosigkeit" des Kunstwerks, das sich immer oder doch immer auch auf der unbegrifflichen Ebene von Erlebnissen konstituiert; daraus ergibt sich der Zwang zur Interpretation, wenn das Kunstwerk "auf den Begriff gebracht", also in der Kommunikation für jeden anderen als den selbst ursprünglich Erlebenden aufgeschlossen werden soll. Interpretation heißt, wie wir gesehen haben, auf der Ebene der Rezeption zunächst, daß jeder das Kunstwerk für sich selbst deutet; und solche Deutungen – wie fern oder nah sie dem Sinn, den der Künstler gemeint haben mag, auch stehen – haben eben ihre Berechtigung im Erlebnis des Betrachters. Ist die Aussage des Kunstwerks jedoch auf eine objektive Wirklichkeit bezogen (und das prätendiert ja in den allermeisten Fällen das Werk), so muß an ihm etwas freigelegt werden können was intersubjektiv nachvollziehbar ist. Aus der bloßen Beliebigkeit der individuellen Erlebnissubjektivität ließe

<sup>2</sup> Heinrich Wölfflin, *Über das Erklären von Kunstwerken*, in: *Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 165 ff.

<sup>3</sup> Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975. (Zuvor englisch: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1957). Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1985.

<sup>4</sup> Hans Heinz Holz, *Werturteile über Kunst – wie werden sie möglich? Zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik*, Vortrag beim X. Deutschen Kunsthistorikertag, abgedruckt in der *National-Zeitung*, Basel, Sonntagsbeilage vom 28. Juni 1970, Nr. 288.

sich ein allgemeines ästhetisches Urteil nicht begründen, und das scheint auch die landläufige Meinung zu sein, die sich in dem fragwürdigen Diktum ausdrückt, über den Geschmack lasse sich nicht streiten.

Doch ist solche Beliebigkeit, die für den privaten Genuß an Kunst ausreichen mag, zu wenig, wenn Kunst in ihrer Rolle für die Wirklichkeitserkenntnis betrachtet werden soll; denn Erkenntnis schließt *per se* ein, daß das Erkannte mitgeteilt und allgemein einsehbar gemacht werden kann. Allerdings ist auch die vermutete Singularität des Geschmacksurteils eine Fiktion; in der Regel unterliegen die Betrachter den Vorurteilen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung, ihrer Sehgewohnheiten und den Einflüssen der Umwelt und der sogenannten Experten. Diese aber nehmen für sich in Anspruch, über objektivierbare Kriterien ihres Urteils zu verfügen. Nun ist jedes objektivierbare Kriterium des ästhetischen Urteils aber notwendig rückbezogen auf das Allgemeine, das den verschiedenen individuellen Erlebnissen zugrunde liegt, also auf eine für alle Einzelpersonen gemeinsame Wirklichkeit. "Die Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt; im Schlaf wendet sich jeder seiner eigenen zu."<sup>5</sup> Nur insofern das Kunstwerk über diese eine Welt etwas aussagt, wird es verbindlich interpretierbar; denn dann kann sich die Deutung auf etwas beziehen, das nachvollziehbar ist. Der Abbild- oder genauer Repräsentationscharakter des Kunstwerks macht es überhaupt erst zu einem Moment des öffentlichen Lebens.

Kritik, die über die Herzenergießungen des Kunstliebhabers hinausgehen will, bedarf der Kriterien, die objektiv einsichtig gemacht werden können. Solche Kriterien dürfen nicht ahistorisch sein, da formale wie inhaltliche Bestimmungen des Kunstwerks – und auch der Auffassungsweise des Betrachters – durch den historisch-gesellschaftlichen Kontext vermittelt sind, in dem das Kunstwerk steht und entstanden ist, beziehungsweise in dem der Betrachter es aufnimmt. Sie können aber auch nicht ganz und gar historisch relativiert sein, weil sonst die ästhetische Wirkung des Kunstwerks über seine Zeitgenossenschaft hinaus unverstänlich bliebe. Bewußte Rezeption von Kunst erfordert daher eine ästhetische Theorie, aus der sie die Gründe für ihr Urteil bezieht. Und eine solche ästhetische Theorie enthält ebenso ontologische und anthropologische Elemente wie psychologische und soziologische; sie muß darüber hinaus den Standort reflektieren, von dem aus sie selbst als ein Stück historischer Bewußtseinsbildung entworfen wird. Konkret – und das heißt anwendbar – wird sie nur dann sein, wenn sie von dem gesellschaftlichen wie künstlerischen Erfahrungsmaterial ihrer Zeit

---

<sup>5</sup> Heraklit, Fragment B 85.

ausgeht, also jeweils eine Theorie des gegenwärtigen Kunstzeitalters ist.

Ohne Theorie geht es also nicht ab, wenn Kunst nicht einfach als privater kulinarischer Genuß, sondern als zugehörig zur Öffentlichkeit aufgefaßt wird. Einer Kunsttheorie, die ihren eigenen Anspruch erfüllen will, ist es daher unmöglich, von der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst abzusehen und sich auf einen "L'art-pour-l'art"-Standpunkt zurückzuziehen, dessen ideologischer Charakter längst durchschaut ist. Daß Kunst zweckfrei und um ihrer selbst willen hervorgebracht werde, mag die subjektive Meinung des Künstlers sein, der unter den Bedingungen des Warencharakters seiner Erzeugnisse (die doch keine Gebrauchsgüter sind) sich vom unmittelbaren öffentlichen Auftrag abgeschnitten und auf die private Vermittlung durch den Warenmarkt angewiesen sieht. Allein die Tatsache, daß Kunst in die Gesamtheit der Bildwelten des Alltagslebens eingebettet werden muß, um den Stil der Zeit als eine übergreifende Formbestimmung kenntlich zu machen, läßt eine Selbstgenügsamkeit bloß artistischer Gesichtspunkte nicht zu. Als formal reflektierte Widerspiegelung der optischen Erscheinungsweisen unserer Gesellschaft wird Kunst, die in einem theoretisch fundierten Konspekt vorgeführt wird, zugleich Darstellung der Gesellschaft in einem ihrer Ausdrucksmedien sein.

Kritische Verarbeitung kann mehrerlei bedeuten: Zum ersten kann der Maßstab der Kritik gefunden werden in einem Begriff von dem, was Kunst ist und zu leisten hat; das setzt eine ästhetische Theorie voraus, die sich nicht damit begnügt, das Kunstwerk als Selbstzweck aufzufassen und seinen Kunstcharakter der Beliebigkeit artistischer Dezsionen anheimzustellen. Zum zweiten kann Kritik sich auf den Zusammenhang von Kunstwerken mit anderen Erzeugnissen der Epoche oder der Kunstgeschichte beziehen, also historisch und stil-analytisch verfahren; das schließt den Vergleich mit zeitgenössischen und früheren Werken ein. Zum dritten ist eine Kritik denkbar, die sich auf die gesellschaftliche Aussage von Kunstwerken bezieht; betrachtet wird die Kunst nicht an sich, sondern als Teil der *res publica*.

Eine dialektische, das heißt unter dem Anspruch der Vermittlung der Einzelphänomene zur Totalität verfaßte Kritik, sollte alle drei hier skizzierten Aspekte umfassen. Sie sollte normativ, historisch und politisch sein. In diesem Sinne wird von vergangener und gegenwärtiger Kunst in dem Maße gesprochen, in dem es notwendig ist, um Kriterien zu entwickeln und Vermittlungen vorzunehmen, damit die einzelnen Werke oder die partikulären Erscheinungen in ihrem geschichtlichen Zusammenhang und in ihrer gesellschaftlichen Relevanz gesehen werden können. Es geht nicht um Eindrücke,

denen man durch *Aperçus* auf die Sprünge helfen könnte; sondern um Gründe, die eine Meinung einsehbar machen.

Eine Kunsttheorie hat demgemäß ein System von Kategorien zu entwickeln, die es erlauben, die Konstitutionsprinzipien des Kunstwerks zu erkennen, also seine historische und logische Genesis und seine ontologische Verfassung nicht nur allgemein, sondern in ihrer konkreten Besonderheit zu beschreiben. Eine Ästhetik, die eine allgemeine Deduktion der Künste zu liefern oder zeitlose Gesetze der Schönheit zu dekretieren versuchte, ist offenkundig gescheitert. Bloßer Rekurs auf das Gefühl oder den Geschmack, kann nicht befriedigen. So bleibt jeder Ansatz, das ästhetische Urteil objektiv zu begründen, darauf angewiesen, die Historizität des ästhetischen Gegenstands in seinen Begründungszusammenhang aufzunehmen.

Kunstwerke werden in ihrer gegenständlichen Verfaßtheit verstanden als Systeme, die auf die eine oder andere Weise Wirklichkeit in sich aufnehmen: entweder in der Art eines Abbilds, das eine Vorlage reproduziert; oder in der Art einer Darstellung, die eine Sache ausdrückt, ohne ihr gleich zu sein; und schließlich in der Art, daß sie selbst eine neue Wirklichkeit sind, die mit einer Vorlage nichts zu tun hat. Demgemäß wird unterschieden zwischen drei Wirklichkeitsebenen:

1. Die Wirklichkeit des Abgebildeten – wobei das Bezeichnete, das Objektivte, also die dem Kunstwerk äußerliche Gegenständlichkeit als wirklich aufgefaßt wird.
2. Die Wirklichkeit der Abbildung – wobei das Kunstwerk selbst, als das Abbildungssystem, die Wirklichkeit ist und die Beziehung zur "äußerlichen" Gegenständlichkeit in dieses System nur als eines seiner Merkmale eingeht; was einschließt, daß auf dieser Ebene durch Veränderung des äußerlich Wirklichen im Bildsystem zugleich eine Veränderung in der theoretischen oder praktischen Einstellung des Betrachters zur äußeren Wirklichkeit induziert werden kann.
3. Identität oder Nichtidentität der Wirklichkeit von werktranszendenter Gegenständlichkeit und Abbildung – wobei die Gegenständlichkeit, die dem Kunstwerk als eine äußerliche gedacht wird, zugleich nur im Kunstwerk selbst erzeugt und vorhanden sein kann, weil sie nur eine vorgestellte ist (wie etwa in der Utopie).

Die Ebenen durchdringen sich, daß heißt, die Seinsweise der einen Wirklichkeitsebene wird im Kunstwerk auf die Seinsweise der nächsten Wirklichkeitsebene projiziert und zwar derart, daß beide Ebenen gleichzeitig im Werk vorhanden sind und in der Betrachtung einzeln und getrennt oder zusammen und voneinander unterschieden oder ganz ununterschieden erlebt werden können. So erweist sich das Schema als möglicher Ansatz einer Theorie über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit.