

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Koppe, Franz

Perspektiven der Kunstphilosophie

Texte und Diskussionen

Herausgegeben von Franz Koppe

© Suhrkamp Verlag

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 951

978-3-518-28551-0

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 951

In ihrer Fixierung auf Wissenschaftstheorie schien Philosophie gegenüber der Kunst, zumal der Kunst der Moderne, die Sprache zu verlieren. Indes gingen von der Analytischen Ästhetik, namentlich von Goodman und Danto, neue Impulse für die Philosophie der Kunst aus. Parallel dazu stellten sich auch hierzulande alternative Entwürfe oder Rekonstruktionskonzepte im Anschluß an kontinentale Traditionen von Kant bis Adorno zur Diskussion, die auch Brücken zur angelsächsischen Forschung schlugen.

Vor diesem Hintergrund entstand anläßlich eines Berliner Symposiums (1987) und in dessen Gefolge eine Reihe einschlägiger Texte, die hier, ergänzt durch Diskussionsberichte, versammelt sind – eine Vielzahl von Perspektiven der Kunstphilosophie: im Blick auf den Begriff der Kunst, auf ihren »Sitz im Leben«, auf ihre ästhetische Erfahrung und ihr Verhältnis zur Rationalität, im Blick auf Möglichkeit und Geltung des ästhetischen Urteils, auf Diskrepanz und Kontinuität von Tradition, Moderne und Postmoderne oder auf die Verschränkung von Kunst und öffentlichem Lebensraum. Im Wechsel der Aspekte geht es dabei durchweg um den Versuch, Kunst in ihrer existentiellen Bedeutsamkeit aus Grundzügen ihrer (produktiven wie rezeptiven) Erfahrungspraxis zu begreifen.

Perspektiven der Kunstphilosophie

Texte und Diskussionen

Herausgegeben von
Franz Koppe

Suhrkamp

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

3. Auflage 2016

Erste Auflage 1991

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 951

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-28551-0

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

I. TEXTE

Friedrich Kambartel Zur Philosophie der Kunst. Thesen über zu einfach gedachte begriffliche Verhältnisse	15
Thomas Rentsch Ästhetische Anthropomorphie. Die Konstitution des Schönen und die transzendental-anthropologische Bestimmung thaumatisch-auratischer Weltverhältnisse . .	27
Martin Seel Kunst, Wahrheit, Welterschließung	36
Franz Koppe Kunst als entäußerte Weise, die Welt zu sehen. Zu Nelson Goodman und Arthur C. Danto in weitergehender Absicht	81
Hans Julius Schneider Die Leibhaftigkeit ästhetischer Erfahrung. Ein Hinweis auf John Dewey und Francis Bacon	104
Ursula Wolf Kunst, Philosophie und die Frage nach dem guten Leben .	109
Christoph Hubig Kunst als Anwalt heuristischer Vernunft. Über die Möglichkeit der Kunst und die Kunst des Möglichen . . .	133
Josef Früchtl Ästhetische Erfahrung und Einheit der Vernunft. Thesen im Anschluß an Kant und Habermas	147
Albrecht Wellmer Adorno, die Moderne und das Erhabene	165

Christoph Menke	
Umriss einer Ästhetik der Negativität	191
Karlheinz Lüdeking	
Wahrnehmung und Wohlgefallen	217
Werner Strube	
Ästhetische Wertäußerungen. Eine sprechakttheoretische Analyse	240
Karlheinz Nowald	
Rezeptions-Zeit – Reflexions-Zeit	258
Heinz Paetzold	
Die beiden Paradigmen der Begründung philosophischer Ästhetik	270

II. DISKUSSIONSBERICHTE

Rettung der Ästhetik aus semantischem Unheil? (Vorlage: Friedrich Kambartel)	299
Bewunderung und Glanz des Schönen (Vorlage: Thomas Rentsch)	308
Mit und gegen Goodman und Danto weiterdenken (Vorlage: Franz Koppe)	322
Kunst als Heuristik der Anschaulichkeit (Vorlage: Christoph Hubig)	344
Das Ästhetische als Einheit der Vernunft (Vorlage: Josef Früchtel)	354
Lassen sich ästhetische Urteile triftig begründen? (Vorlage: Karlheinz Lüdeking)	363
Differenzierung als Lösung des Werturteilstreits in der Ästhetik? (Vorlage: Werner Strube)	376
Kunstkonzeption und Urbanität (Vorlage: Heinz Paetzold)	388
Hinweise zu den Autoren und Diskussionsteilnehmern . .	402
Namenregister	407

Vorwort

In die Kunstphilosophie scheint Leben gekommen, auch hierzulande. Dabei ist es noch nicht lange her, daß vom Bankrott der philosophischen Ästhetik die Rede war, von ihrer Inkompetenz – und von Nostalgie im Rückblick auf Vergangenes. Wie das Ästhetische in der Kunst totgesagt war, so die Ästhetik in der Philosophie. Beide Diagnosen gehören, wenn auch als Fehldiagnosen, zusammen. Und beide sind nicht von ungefähr. Gegenwartskunst hat sich, und das mit Grund, gegen Ästhetisches im traditionellen Verstande gesperrt. Gegenwärtsästhetik ist, wo sie angesichts dessen nicht verstummte, in Verruf geraten. Und auch das nicht ohne Grund, wenn man ihre verbliebene Potenz an ihren früheren Hoch-Zeiten mißt. Da denkt man an die Ästhetik der großen Systeme von Kant bis Schopenhauer, auch noch an Nietzsche. Und dann wohl noch einmal, in unserem Jahrhundert, an die ideologiekritische Kunstphilosophie von Bloch bis Adorno, dessen *Ästhetische Theorie* die Tradition der philosophischen Ästhetik auf einen letzten Höhepunkt führte, der sie zugleich in der bewußt auf die Spitze getriebenen Paradoxie ihrer negativen Dialektik bis auf weiteres paralyisierte. Ansonsten hatten sich Kunst der Moderne und Philosophie der Gegenwart ohnehin nicht mehr viel zu sagen. Allerdings mit dem Unterschied, daß sich die moderne Kunstpraxis nur um so lebendiger im innovativen Wagnis engagierte, währenddessen sich die Kunstphilosophie auf retrospektive Selbstspiegelung oder vollends ins Schweigen zurückzog und damit auch noch das Feld theoretischer Reflexion den Privatästhetiken der Künstler überließ.

Wie ist es zu diesem Auseinanderleben von Kunst und Philosophie, bis hin zum zeitweiligen Erlöschen philosophischer Ästhetik gekommen? Dafür gibt es viele, auch widersprüchliche Motive. Einer der Hauptgründe ist eben jene offene Diskrepanz zwischen traditioneller Kunsttheorie und aktueller Kunstwirklichkeit. Dafür stehen paradigmatisch zunächst die abstraktive Verformung der gegenständlichen Welt im Kubismus und dann vollends ihre schiere Belassung im Ready-made. Angesichts von Flaschentrocknern und (echten oder kopierten) Suppendosen nehmen sich überkommene Vorstellungen des sinnlichen Schei-

nens der Idee im Schönen oder im Erhabenen, des dionysischen Rausches oder auch des versöhnenden Trostes samt und sonders ungereimt aus, inkommensurabel.

Offenbar konnte und wollte die Kunst nicht einlösen, was die Philosophie postuliert hatte. Offenbar war das eine Überforderung durch einen quasi religiösen Anspruch. Andererseits aber auch eine Unterforderung der Kunst. Hat sie doch Neues und ganz anderes, als von ihr erwartet, ins Werk gesetzt. Nicht zuletzt eine Herausforderung radikalen Nachdenkens über die Kunst, worauf die Philosophie, als der eigentliche Adressat, freilich Antworten schuldig blieb. Insofern hat die Kunst mehr gehalten, als sich die Philosophie von ihr versprochen hatte. Ob nun als Diskrepanz des Weniger oder des Mehr oder vielmehr beider zugleich, lief sie jedenfalls auf den Bruch einer vormals engen Beziehung hinaus, bei dem es die Kunst war, die sich unbekümmert und verjüngt emanzipierte, während die Philosophie schweigend zurückblieb.

Ein zweiter Hauptgrund lag nicht in verblüffenden Veränderungen der Kunst, sondern in nicht weniger einschneidenden innerhalb der Philosophie selbst, die allerdings in beiden Fällen im Motiv der Traditionsentzauberung übereinstimmten und sich damit als zwei ungleiche (und im Sinne der ›Dialektik der Aufklärung‹ komplementäre) Seiten in ein und demselben Prozeß der Moderne erweisen. Gemeint ist die metaphysikkritische Konzentration der Philosophie auf Wissenschaftstheorie im Verbund mit Sprachanalyse, die nach der Jahrhundertwende (in subtilerer Fortsetzung des klassischen Positivismus) fortschreitend insbesondere das angelsächsische Philosophieren bestimmten und unter deren Bann alles andere, nicht zuletzt die Ästhetik, an den Rand oder ganz aus dem Blick geriet. Es war der Bann des durch faszinierende Erfolge legitimierten Modells der mathematischen Naturwissenschaften, das als *das* Paradigma von Wissenschaft und Rationalität überhaupt Geltung erlangte und damit die Kulturwissenschaften und deren methodische Grundlagen, wo sie nicht auf den einheitswissenschaftlichen Leisten instrumentaler Vernunft zu schlagen waren, zwangsläufig ausgrenzte.

Dazu hatte im Anschluß an Bertrand Russell und unter dem Einfluß des frühen Wittgenstein die Sprachkritik der sogenannten Analytischen Philosophie mit ihrem (wenn auch gescheiterten) Versuch beigetragen, durch Konstruktion eines von den Fallstrik-

ken konventionellen Sprachgebrauchs befreien und in diesem Sinn ›idealen‹ Modells einer verbindlichen Wissenschaftssprache alle Fragestellungen als sinnlos abzuweisen, die in ihrem Rahmen nicht zu formulieren sind und sich damit als Scheinprobleme erweisen sollten (Programm des Logischen Empirismus). Als sinnvoll zugelassen waren danach nur die ›formalwissenschaftlichen‹ Fragen der Logik und Mathematik und die ›realwissenschaftlichen‹ nach dem Muster der Physik. Dagegen wurden Werturteile und Normen, soweit sie nicht auf Zweckrationalität zu reduzieren sind, als bloße Gefühls- oder Einstellungsäußerungen in der irreführenden Form scheinbarer, in Wahrheit aber sinnleerer Aussagen abgetan. Wo sollten da die praktische Philosophie mit ihren Fragen nach ethischen Normen und Prinzipien, wo die philosophische Ästhetik mit ihren Fragen nach Sinn und Wert des Schönen und der Kunst bleiben?

Gleichzeitig jedoch hatte die Analytische Philosophie im Gefolge von George Edward Moore eine andere sprachkritische Richtung eingeschlagen, die sich, diesmal unter dem Einfluß des späten Wittgenstein, bis heute erfolgreich fortsetzt. Da geht es nicht um Konstruktion einer künstlichen Idealsprache als Prüfstein sinnvoller Fragen und Antworten. Hier sollen vielmehr durch Rekurs auf den Common sense des Gebrauchs der ›gewöhnlichen‹ Sprache zwar ebenfalls Probleme zum Verschwinden gebracht werden, die aus bildungssprachlicher Verwirrung herrühren und deshalb sprachtherapeutisch (wie Neurosen) aufzulösen sind (Programm des Linguistischen Phänomenalismus). Aber diese alltagsorientierte Sprachkritik hat kulturwissenschaftliche Reflexion nicht nur zurückgeschnitten, sondern ihr damit auch neue und kräftige Triebe entwickelt, die in der sogenannten Analytischen Ästhetik zu einer Renaissance auf diesem weithin brachliegenden Feld des Philosophierens führte. Vor allem in den Vereinigten Staaten, wo man ohnehin unbekümmerter, weil weniger durch philosophische Tradition beschwert, zu Werke ging. Da wurden ästhetische Urteile, wie wir sie auch alltäglich mit beschreibenden und bewertenden Prädikaten praktizieren, als gewöhnlich durchaus gelingende Verständigungsformen analysiert, um so ihre Eigenarten und, mittelbar, auch die ihrer Gegenstände aufzudecken. Unter wechselnden Gesichtspunkten der Analyse wetteifern hier Protagonisten und Schulen miteinander, deren kontroverser oder komplementärer Forschungsertrag im Detail zwar nicht un-

erheblich ist, aber eben doch auch nicht zu einer an Grundfragen orientierten Lösungsperspektive, geschweige denn zum systematischen Aufbau einer entsprechenden Theorie führte.

Diesen Schritt hat Nelson Goodman getan, indem er zugleich einen anderen Weg sprachanalytischer Ästhetik einschlug. Ihm geht es nicht um eine Analyse unserer Sprache über Kunst, sondern um eine Analyse der Kunst *als* Sprache. Und zwar im weitesten Sinn von Zeichensystemen, deren Grammatik systematisch zu rekonstruieren ist. Mögen auch hier die Resultate (die sich am Ende auf eine Reihe von ›Symptomen‹ des Ästhetischen beschränken) kaum bereits befriedigen, so ist doch nicht zu übersehen, daß mit Goodmans Initiative ein gründlicher Neuansatz vollzogen war, der zum fortwirkenden Innovationsimpuls philosophischer Ästhetik wurde. Namentlich Arthur C. Danto hat ihn ebenso gewitzt wie engagiert aufgenommen, um ihn nicht nur kritisch zu bearbeiten, sondern dabei Goodmans kognitivistischen Gesichtspunkt in einen auch existentiellen Horizont hinein zu erweitern. Parallel dazu stellten sich aber auch hier bei uns alternative Neuentwürfe oder Rekonstruktionskonzepte im Anschluß an kontinentale Traditionen zur Diskussion, die sich vom Bann der Großen lösten, um in offener Auseinandersetzung weiterzugehen, und dabei auch Brücken zur angelsächsischen Forschung schlugen.

Auf dem Hintergrund dieser Bewegung zu einer vielgestaltigen ›Rehabilitierung philosophischer Ästhetik‹ fanden sich, unter diesem Tagungstitel, eine Reihe daran Beteiligter oder Interessierter im Sommer 1987 zu *Berliner Gesprächen an der Hochschule der Künste* ein. Im Gefolge des Symposions sind dann zu den ursprünglichen Beiträgen weitere hinzugekommen, die hier miteinander versammelt sind. Ihre lose gefügte Reihenfolge ergab sich teils aus Gründen thematischer Nachbarschaft, teils aus Zusammenhängen der Tagungsdiskussion. Letztere ist im zweiten Teil dieses Bandes dokumentiert. In Form von Diskussionsberichten des Herausgebers, welche die damalige Drei-Tage-Debatte argumentativ geordnet und gestrafft wiedergeben und gleichwohl etwas von ihrer kolloquialen Lebendigkeit zu bewahren suchen. Dabei war der Umfang drastisch zu kürzen, nicht nur um entbehrliche Umwege und Redundanzen. Manches mußte ganz beiseite gelassen werden (auch aus akustischen Gründen der Tonaufnahmen). Jedem Bericht wurden ein einführendes Resümee des

zur Diskussion stehenden Referats vorangestellt und am Ende einige ›Nachgedanken‹ angefügt, die im Kontext der Gesamtdiskussion durch Fragen und Anregungen förderlich sein können. Insbesondere in diesen Rahmenteilten gehen also Mängel oder Eigenwilligkeiten vollends zu Lasten des Herausgebers.

So hat sich insgesamt, in den Texten wie in den Diskussionen, eine Vielfalt von Perspektiven der Kunstphilosophie ergeben. Beiträge auch von unterschiedlichem Temperament. Mehr ins Offene gewagt oder eher philosophiehistorisch orientiert. Dabei weit zurückblickend oder mehr auf die Gegenwartssituation gerichtet. Von eher systematischem oder eher rekonstruktivem Zuschnitt oder beides in einem. Jedenfalls aber auf eine neue oder weiterreichende Sicht ausgehend. Unterschiedlich auch in den Fragestellungen: im Blick auf den Begriff der Kunst, auf ihren ›Sitz im Leben‹, auf ihre ästhetische Erfahrung und ihr Verhältnis zur Rationalität, auf den Zeichencharakter von Kunst und seine ästhetische Differenz, im Blick auf Möglichkeit und Geltung des ästhetischen Urteils, auf Diskrepanz und Kontinuität von Tradition, Moderne und Postmoderne oder auf die Verschränkung von Kunst und öffentlichem Lebensraum. Blickrichtungen, die sich unterschiedlich auch miteinander verbinden. Entsprechend vielfältig ist der perspektivische Hintergrund, von dem die Fragen ausgehen: von der Tradition klassischer Kunstphilosophie oder der neueren Analytischen Ästhetik, von Wittgensteinscher Therapie oder systematischer Zeichentheorie, vom Kontext existentialanthropologischer Reflexion oder phänomenologischer Betrachtung, von der Diskussion im Gefolge der Kritischen Theorie oder vom Umfeld poststrukturalen Philosophierens. Und auch da kommen gegebenenfalls unterschiedliche Ansätze, sich ergänzend, miteinander ins Spiel.

Vielfalt läuft hier freilich nicht auf unverbindlichen Pluralismus als Selbstzweck hinaus. Im Wechsel der Aspekte geht es vielmehr durchwegs um den Versuch, Kunst in ihrer existentiellen Bedeutsamkeit aus Grundzügen ihrer (produktiven wie rezeptiven) Erfahrungspraxis zu begreifen. Die Auseinandersetzung um diese nicht zum Schweigen zu bringende Lebensfrage zeigt sich so, auch und zumal im Widerstreit, als aufs neue lebendiger und weiterführender Diskussionszusammenhang.

Erkenntnisgewinn ist da weniger vom modischen Effekt zu erwarten als von unbeirrt und nicht ohne Humor Ernüchterungen

überdauernder Arbeit des Gedankens und der Kontroverse. Soweit diese *Perspektiven der Kunstphilosophie* dazu beitragen, ist es allen zu danken, die daran beteiligt waren. Dazu gehören auch Helfer und Mitarbeiter der letzten Jahre: Wilma Herdy und Heinrich Lindenmayr, die Vorbereitung und Gelingen des Berliner Symposions mitgetragen, sowie Christa Rudolf und Stefan Gosepath, die mühsam die Tonaufnahmen der Tagungsdebatte transskribiert haben. Weiterer Dank gilt Josef Früchtel, der freundlicherweise den Diskussionsbericht zu seinem Referat redigierte. Und natürlich, jedem einzeln, allen Autoren und Teilnehmern an den Gesprächen.

Berlin/Insel Reichenau, Herbst 1990

Franz Koppe

I. Texte

Friedrich Kambartel
Zur Philosophie der Kunst
Thesen über zu einfach gedachte
begriffliche Verhältnisse¹

Das Eigentümliche ästhetischer Erscheinungen und Einstellungen, oder der künstlerischen Tätigkeiten und Produkte, läßt sich weder durch Funktionen noch durch Verfahren, noch gar durch besondere Inhalte *abgrenzen*. Es handelt sich hier überhaupt nicht um einen Teil unseres Lebens, welcher einer Charakterisierung seines Wesens durch einheitliche Kriterien, Definitionen und dergleichen zugänglich wäre. (Nicht einmal von einer Familienähnlichkeit dessen, was dazugehört, kann möglicherweise die Rede sein.)

Das Problem, für die Worte »Kunst« und »ästhetisch« eine die gegenwärtig üblichen Zuschreibungen deckende einheitliche Analyse und in diesem Sinne einen »Begriff« der Kunst oder des Ästhetischen zu finden, ist das Ergebnis einer *sprachlichen Verwirrung* und löst sich mit dieser auf. Das semantische Unheil beginnt damit, daß die Worte »Kunst« und »ästhetisch« seit dem 18. und beginnenden 19. Jahrhundert einen diffusen Sondergebrauch erhalten.

- 1 Dem Berliner Kolloquium lagen von mir zunächst lediglich drei Seiten Thesen vor. Diese Thesen wiederum stützten sich auf eine Menge vorläufiger, tagebuchartig formulierter Notizen, die sich noch nicht zu einem ausführlichen, durchformulierten Text zusammenfügen lassen. – Die Mißverständnisse der Berliner Diskussion lassen es mir geraten erscheinen, die ursprünglichen Thesen um Material aus den genannten Notizen und aus einer Vorlesungsnachschrift, die Herr Henry Gerlach dankenswerter Weise angefertigt hat, zu erweitern. Dabei mußte dann allerdings auch der Text der Thesen zum Teil etwas verändert oder neu angeordnet werden. Den Charakter tentativer kurzer Bemerkungen, wie er meinen Notizen bisher eignet, habe ich für die vorliegende Veröffentlichung nicht wesentlich geändert. Jede Architektonik würde hier Verhältnisse vorspiegeln, welche mir nicht zur Verfügung stehen. Eine geringfügig geänderte Fassung dieser Thesen ist inzwischen erschienen in F. Kambartel: *Philosophie der humanen Welt* (Frankfurt a. M. 1989), 103–114.

Wesentlich ist hier die Herausbildung eines neuen Sinns von »Kunst«, welcher nicht mehr an den Kontext der τέχνη im griechischen Wortsinn, also an von den Produzenten geteilte und gelernte Standards von Handwerk, Technik, kunstfertiger Herstellung usf. gebunden ist. Dieser neue, weitgehend via negativa festgelegte, d. h. mehr aus- als eingegrenzte Gebrauch von »Kunst« garantiert offenbar keinen näheren semantischen Zusammenhang dessen, was hier nun, im nicht-traditionellen Sinne, »Kunst« heißt. Daher sind semantische Analysen zum sogenannten »ästhetischen« Gebrauch des Wortes »Kunst« im allgemeinen von den bestimmten Beispielfeldern abhängig, an welche der Autor der Analyse vornehmlich gedacht hat.

Entsprechend hat sich seit dem »späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert auch der Gebrauch des Wortes »ästhetisch« aus dem engen Zusammenhang mit dem griechischen Wort »αἰσθησις« gelöst, in welchem er, ohne Eingrenzung auf das heute so genannte Künstlerische im engeren Sinne, in der Leibniz-Schule noch gestanden hat. Das Ästhetische bezieht sich damit nicht mehr auf die (gegenüber der rationalen Deduktion »niedere«) Erkenntnis durch schlichte Wahrnehmung. Es faßt nun Erscheinungen *verbal* zusammen, die einheitliche begriffliche Kommentare kaum noch zulassen.

Eines der wichtigsten Probleme, welche dem gegenwärtigen Gebrauch des Wortes »Kunst« (einen praktisch *bestimmten*) Sinn verleihen, besteht darin, daß wir den Situationen und Mitteln unseres Lebens eine *Gestalt* geben (müssen), welche nicht durch Zwecke unseres Lebens festgelegt (festlegbar) ist: Weder bestimmt ja im allgemeinen der Gebrauch eines (Gebrauchs-)Gegenstandes vollständig dessen Aussehen, Material usf.; noch sind etwa Art und Anordnung der (insbesondere räumlichen) Situationen, in welchen sich das Leben vollzieht, durch die Aufgaben, die wir in diesen Situationen zu bewältigen haben, (im einzelnen) festgelegt. Das heißt, es gibt in der Regel *funktionell gleichwertige* Gegenstände und Situationen, welche sich im *übrigen* wesentlich voneinander unterscheiden.

Hier besteht also ein *Spielraum* von Alternativen für die Form, welche wir unserem Leben und seinen Inhalten jeweils geben, Alternativen, bei denen uns für eine Entscheidung zwischen ihnen keine »externen« Zwecke mehr zur Verfügung stehen. Wol-

len wir in diesem Bezüge unser Leben nicht dem *Zufall* oder einer nicht verantworteten *Konvention* überlassen, so bedarf es »inter-
ner« Gesichtspunkte für eine Wahl, die wir als einen *bewußten*
Umgang mit dem geschilderten Problem verstehen können.

Und hier hat auch ein Teil dessen, was wir als zweckfreie künstlerische Tätigkeit und ihre Produkte kennen, seinen Ort. Wir müssen dem, was wir »in die Hand nehmen«, eine Gestalt geben. Und dies heißt, daß die *Funktionen* unserer Produkte das Ganze ihrer (fertigen) Erscheinung nicht festlegen. – Im Blick auf die alte Gegenüberstellung von Form und Inhalt mögen wir auch von der »Form« reden, die wir für das, was wir, kunstvoll, herstellen, finden müssen. Nur darf uns hier die »räumliche«, »logische« oder die auf ein Orientierungssystem bezogene Bedeutung von »Form« (wie auch natürlich andererseits das Wort »Gestalt«) nicht irreführen. – Legt die Funktion die »Gestalt« fest? Im Falle der *darstellenden* Kunst ist dies die Frage, ob der »Inhalt« die »Form« eindeutig bestimmt.

In diesem Sinne also unterscheiden wir *ästhetische* von technischen oder normativen Aspekten, oder auch Lösungen, eines Formproblems. Zum ästhetischen Formproblem können wir uns in verschiedener Weise verhalten:

Wir können etwa vorhandene Lösungen *imitieren* oder *eklektisch* miteinander verbinden (wie in der postmodernen Architektur). – Wir können das durch funktionale oder ökonomische Erwägung nicht Bestimmbare dem *Zufall* überlassen. – Und schließlich können wir die *ästhetische Verantwortung* übernehmen, das heißt, das ästhetische Formproblem praktisch (folgenreich) ernst nehmen. Vor allem auch unsere Individualität erhält erst durch den Überschuß über das funktional Notwendige einen bewußten, freien Ausdruck.

Der ökonomische Gesichtspunkt geht nicht in der Erwägung funktionaler Zweckmäßigkeit auf. Daher können jenseits des Funktionalen *ökonomische* Orientierungen mit *ästhetischen* Gesichtspunkten (solchen einer (ästhetisch) guten Gestalt) *konkurrieren*. – Wir sind umgeben von industriellen Objekten, bei denen es gerade auf die Kunst der Herstellung »dieses Gegenstandes für diese Situation« (auf die Lösung des Formproblems der bestimmten Situation) nicht mehr ankam.

Am Ende müssen wir *sehen* (und häufig sehen *lernen*), daß und wie das ästhetische Formproblem (vollendet) gelöst worden ist. Es gibt hier keine Regeln, die wir nur befolgen müßten, damit uns eine Lösung gelingt. – Wenn wir sehen (»wahrnehmen«), daß die Form, die Proportionen etwa, »jetzt richtig« ist, so ist dies das Urphänomen, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Das verbindet die Erscheinungen, mit denen wir es hier zu tun haben, mit dem Ästhetischen im ursprünglichen Sinne des Wortes.

Das Urteil über die Qualität einer Lösung des ästhetischen Formproblems gibt keinen *Empfindungen* Ausdruck; obwohl die Wahrnehmung, die ihm zugrunde liegt, der Anlaß bestimmter Empfindungen werden mag.

Es ist uns nicht möglich, selbst Autor der Lösung *aller* unserer Formprobleme zu sein. Eine wesentliche Aufgabe des Künstlers kann es daher sein, uns hier (für unsere Formprobleme) eine bloße Wahl zwischen bereits gefundenen Lösungen zu ermöglichen oder Elemente für eine von uns selbst geleistete Komposition zustandezubringen. Dies alles zeigt sich besonders deutlich im weiten Bereich des so genannten Designs.

Die Kunst kann kaum hoffen, das ästhetische Formproblem jeweils ganz neu zu lösen. Daher ist sie in der Regel darauf angewiesen, einer Tradition zu folgen oder sie zu variieren. – Auch deswegen müssen wir in eine Kunst eingeführt sein.

Ein *Stil* ist eine *allgemeine* Lösung des ästhetischen Formproblems, oder ein allgemeiner Rahmen für solche Lösungen.

Die Natur zeigt uns Lösungen des ästhetischen Formproblems. Man denke an die Erscheinungen eines Flusses, Berges, Baumes, einer Blume, Holzmaserung, -farbe usf. (und die klassische Vorstellung von Gott als schöpferischem Künstler). – Es bedarf einer bestimmten Sicht der Naturerscheinungen, damit uns diese dann als (ästhetisch) *gestaltet* entgegentreten.

Schließlich verbindet sich das Ästhetische mit dem *Ethischen*, in der Frage, wie unser *Leben* (im Ganzen) eine Form (die nicht aus einer vorgefundenen Bestimmung unseres Lebens abzuleiten ist) erhalten kann.

Das meiste von dem, was wir gegenwärtig zur Kunst im engeren Sinne zählen, sind andererseits *zweckorientierte* Tätigkeiten und ihre Produkte oder Ergebnisse. Dies gilt für viele literarische Texte ebenso wie für Werke der darstellenden Kunst, wenn diese

z. B. eine »Botschaft« vermitteln, bestimmte Situationen vergegenwärtigen, nachvollziehbar machen, oder uns zu einer Einsicht bringen sollen. Ähnlich einzuordnen sind Kunstwerke oder -vollzüge, welche Spaß oder entlastete Weisen des Erlebens ermöglichen sollen. (Und insbesondere gehören hierhin Arten der Kunst, welche der Artikulation oder Veränderung unserer Bedürfnisse dienen.²)

Die Sprache für den *genauen* Ausdruck etwa einer Lebenssituation oder unserer Gestimmtheiten und Gefühle zu verwenden ist eine hohe Kunst, eine Art von geistigem Handwerk. Und hier haben wir wieder den alten Gebrauch des Wortes Kunst: In und mit der Sprache und den bildlichen Mitteln können wir viele Künste treiben.

Auch für diese stellt sich *dann* das ästhetische Formproblem im engeren Sinne; das heißt, die Zwecke der (darstellenden, ausdrückenden, anklagenden usw.) Kunst legen die Gestalt der Werke nicht fest. – Die Kunst, welche der Lösung des (ästhetischen) Formproblems gewidmet ist, verbindet sich mit den funktional orientierten Künsten in vielfältiger Weise.

Die Zwecke der Kunstausbübung begründen zugleich *Maßstäbe*, nach denen wir das Werk beurteilen. – Wenn es aber um die Lösung des *ästhetischen* Formproblems geht: wie gehen wir hier mit unseren *Bewertungen* vor?

Was erfahren wir, wenn wir unter diesem Aspekt in eine bestimmte Kunst eingeführt, uns bestimmte Kunstwerke »erklärt« werden, etwa Webteppiche einer bestimmten Machart und Tradition? – Man zeigt uns etwa Techniken und Regeln der Herstellung, dann eingeführte Muster und Motive, weist auf deren Zusammenhänge mit regionalen Lebensformen und ihrer Geschichte hin, in denen diese Kunst ihren Sitz hat. So werden uns die Formorientierungen, denen die Hersteller der Kunstwerke folgen, die Möglichkeiten, in deren Rahmen sie sich hier bewegen, klar. – Man wird uns dann vielleicht auch die *Meisterwerke*

2 F. Koppe hat (*Sprache und Bedürfnis*, Stuttgart 1977; *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1983) diesem wichtigen Sonderfall besondere Aufmerksamkeit gewidmet, ihn allerdings ins Allgemeine eines Gesamtverständnisses der Kunst ausgezogen, der Versuchung einer so scheinbar möglichen allgemeinen Wesensbestimmung ein Stück weit erliegend.

zeigen, und wir können *an ihnen* sehen, wie sie sich vom bloßen oder gar schlechten Beherrschen des (ästhetischen) »Handwerks« abheben. – Und ist es nicht zum Beispiel mit musikalischen Formen so ähnlich?

Die Meisterwerke müssen am Ende für sich selber sprechen, auch wenn sich im allgemeinen vieles als »das Besondere« an ihnen hervorheben läßt.

Es scheint, als bedürfe es eines Kriteriums, um *Kunstwerke* von anderen Gegenständen und Ereignissen unterscheiden zu können: das dann Differenzierungen ermöglicht, die uns *Maßstäbe* für besondere Gebiete der Kunst oder für Kunststile und schließlich Werkarten geben. So daß wir nicht nur bestimmte Tonfolgen, Bilder oder Texte als Kunst(werke) identifizieren können, sondern auch ein Kriterium für die (künstlerisch) gute Klaviersonate, den guten Roman usf. haben.

Müssen nicht die Kriterien der Kunstartigkeit allgemein und der künstlerischen Qualität im besonderen die Form von Definitionen oder ähnlichem haben? – Was wäre denn die Alternative?

Für Kunstwerke ist ein *jeweiliger* Maßstab ihrer Verfertigung konstitutiv.

Der Maßstab sind andere, »bessere« Kunstwerke, nicht ein »allgemeines« Kriterium: Dieser Tempel der klassischen Zeit stellt alles andere seinesgleichen in den Schatten. – Wenn du sie tanzen gesehen hättest, wüßtest du, was es heißt, einen Walzer zu tanzen. – Dies sind Bemerkungen, in denen sich zeigt, daß wir den Vergleichsmaßstab den Kunstwerken selbst entnehmen können.

Die *Erfindung* einer *neuen* Kunst, einer neuen Weise, eine Kunst auszuüben, eines neuen Stils usf., durch einen Einzelnen ist möglich. Und dann kann dies gelernt, besser oder schlechter nachgeahmt, variiert werden.

Wo das *Meisterwerk* die Regeln nicht einhält, darf es sich nicht um »zufällige« Abweichungen handeln; diese wären bloß *Fehler*. Demgegenüber *verändert* das Meisterwerk, wo es von den bisherigen Orientierungen abweicht, *die Maßstäbe*. – Es wird erst dadurch zu dem, als das wir es beurteilen. Und bei den neuen Orientierungen geht es in der Regel nicht bloß um neue Zwecke.

Die Wendung »Dies ist ein Meisterwerk, weil...« formuliert nur in einem schwachen Sinne Gründe: Wir können so die Unter-