

# Philosophie und Kunst – Eine Wechselhafte Beziehung

## Philosophy and Art – A Relationship Full of Changes

(Abstract)

The close connection between philosophy and art (dating since the late eighteenth century and typical of modernity) is here described as a “liaison dangereuse” threatening philosophy as well as art proper. Postmodernity aims at undoing this connection.

First, the historical reasons for the aesthetic connection are considered, and the flaws in philosophy’s thematization of art are analyzed. Philosophy aimed at philosophical purposes when taking art into account, and thus rather distorted the proper character of art.

Second, the postmodern advocacy of incommensurability between philosophy and art is examined. The incommensurability thesis is in obvious conflict with postmodern philosophy’s own rise from taking modern art into consideration, it would furthermore make postmodern talk about art unintelligible, and it finally conceals postmodern art’s impregnation by (postmodern) philosophical theory.

Third, the relationship between philosophy and art is being recharted. They represent different cultural domains and intentions, yet there is exchange between them as there is between various cultural domains in general. Art provides views of the world as well as philosophy does. But their main accent and method is different: sensitive in art’s case, conceptual in philosophy’s case. But those accents neither make up the whole of philosophy or art nor suffice for their achieving views of the world. Hence the broader interplay of philosophy as well as art with other cultural orientations is to be taken into account in order to understand both philosophy’s and art’s cultural value and impact.

**Keywords:** Philosophy, art, aesthetics, incommensurability, end of art, iconoclasm, interpenetration

### Annäherung an Thema und Vorhaben

Lassen Sie mich mit einer Aussage über die philosophische Ästhetik von künstlerischer Seite beginnen. Karl Otto Götz, einer der Protagonisten des deutschen Informel, schrieb 1972: “Die philosophische Ästhetik, das muß einmal gesagt werden, ist der bildenden Kunst und der Kunstpraxis nie gerecht geworden, weder in der Vergangenheit, noch heute. Ihre Behauptungen über den bildenden Künstler und ihre

Interpretationen seines Kunstschaffens haben die wirklichen Probleme des Künstlerischen [...] nie berührt.”<sup>1</sup>

Zwei Dinge sind dem Zitat zu entnehmen: erstens, daß für Künstler das Versagen der Ästhetik offenkundig ist; zweitens aber auch, daß sie dennoch eine der Kunst gerecht werdende Ästhetik prinzipiell für möglich und nützlich halten. – Warum

---

<sup>1</sup> Karl Otto u. Karin Götz, *Probleme der Bildästhetik. Eine Einführung in die Grundlagen des anschaulichen Denkens* (Düsseldorf: Concept 1972), 38.

diese Erwartung? Warum setzen die Künstler Hoffnungen in die Ästhetik – die sie andererseits so sehr enttäuscht? Warum scheint die Kunst so etwas wie Ästhetik zu brauchen?

Ich versuche im folgenden eine Erklärung, indem ich einige kritische Überlegungen zu dem vortrage, was man "Philosophie der Kunst" nennt. Ich sehe darin, um das vorweg zu sagen, eine unglückliche Verbindung und plädiere dafür, sie weitgehend aufzulösen. Wenn eine Ehe gescheitert ist, hilft nur die Scheidung. Und die Annahme, daß zwischen Philosophie und Kunst eine grundsätzliche Verbindung besteht, ist gescheitert. Distanz und bloß gelegentliche Begegnung würden die beiden Partner glücklicher machen.

Im I. Teil will ich den Sinn und die Malaise der typisch modernen Verbindung von Philosophie und Kunst darstellen. Im II. Teil werde ich die postmoderne Gegenposition betrachten: die einer grundsätzlichen Inkommensurabilität zwischen Philosophie und Kunst. Im III. Teil werde ich dann – von beiden Positionen nicht überzeugt – meine eigene Auffassung darlegen.

### **I. Das spezifische moderne Konzept einer "Philosophie der Kunst"**

Die Überzeugung, daß zwischen Philosophie und Kunst eine innere und notwendige Beziehung besteht, hat sich erst im späten 18. Jahrhundert gebildet – kurz nach der Begründung der Ästhetik als einer eigenständigen philosophischen Disziplin. Erst damals fing man an zu glauben, daß die Philosophie kunsttheoretischer Reflexionen und daß die Kunst philosophischer Erklärungen bedarf. Warum kam es zu dieser Verbindung und in ihrem Gefolge zum Erblühen der Philosophie der Kunst?

### **1. Jahrtausendlang bedurften Philosophie und Kunst einander nicht**

Zweitausend Jahre lang hatte man keine essentielle Verbindung zwischen Philosophie und Kunst gesehen. Die Kunst kam sehr gut ohne philosophischen Beistand aus. In der Antike war beispielsweise Phidias aufs höchste geschätzt, ohne daß er dafür philosophischer Unterstützung bedurft hätte. Das gleiche galt für den Bereich des Theaters. Wenn es etwas brauchte, dann vielleicht philosophische Verteidigungen gegen gelegentliche philosophisch-ästhetische Angriffe – es war gut, daß Aristoteles der Tragödie und der Kunst insgesamt gegen Platons Verdikt zuhelfe kam. Aber insgesamt war die Kunst doch in so selbstverständlicher Weise kulturell anerkannt und geschätzt, daß philosophische Attacken ihr nichts anhaben konnten und philosophische Verteidigungen nicht nötig waren.

Auch in späteren Epochen, etwa zur Zeit der Renaissance, bestand die große Anerkennung der Kunst unabhängig von philosophischem Beistand. Wenn schon, dann entwickelten die Künstler ihre eigene Art von Kunsttheorie und Philosophie, die sich von den Standardansichten stark unterscheiden konnte – man denke nur an Leonardo da Vinci und seine These, die Malerei sei die bessere und wahrhaftere Art von Philosophie.

Und natürlich hat umgekehrt auch die Philosophie zweitausend Jahre lang keiner kunsttheoretischen Reflexionen bedurft. Sie konnte solche anstellen, aber es ging ebenso gut auch ohne sie. Aristoteles' *Metaphysik* enthielt keine einzige Bezugnahme auf das, was wir Kunst nennen; und das Gleiche gilt für Descartes' *Meditationen* oder Leibniz' *Monadologie*.

## 2. Moderne: die Erfindung der Ästhetik als einer kulturellen Werbeagentur für die Kunst

Daß die Kunst der Ästhetik bedürfe, ist eine *spezifisch moderne* Auffassung und Konstellation. Die Frage ist daher: Warum *braucht* die Kunst in der Moderne auf einmal eine Ästhetik, warum bedarf sie deren Beistands? Wofür? Wogegen? Zu welchem Zweck?

Ich vermute: Weil die Kunst nicht mehr selbstverständlich kulturelle Anerkennung findet wie früher. Daher hofft sie nun auf Schützenhilfe von Seiten der Philosophie: um die Relevanz der Kunst darzulegen und ihre kulturelle Anerkennung als geboten und verbindlich darzutun. Die Ästhetik, soll, von der Seite der Kunst aus betrachtet, PR-Arbeit für die Kunst leisten. Ästhetik ist eine kulturelle Werbeagentur für das Produkt Kunst.

### a. Dialektik der Autonomie: Freiheit und Ghetto

Und warum war die kulturelle Anerkennung der Kunst geschwunden? Weil die Kunst autonom geworden war, und weil Autonomie eine zweiseitige Sache ist.<sup>2</sup>

In der Moderne hat die Kunst eine glanzvolle Freiheit erreicht; sie ist, wie Hegel sagt, „ein freies Instrument geworden“,<sup>3</sup> das ausschließlich seiner eigenen Logik folgt und jede externe Anforderung zurückweist, insbesondere – auch das macht Hegel klar – jegliche moralische Funktionalisierung. Zwar lasse

<sup>2</sup> Man könnte zusätzlich auch an eine soziologische Erklärung denken: im Übergang von Aristokratie zu Bürgertum sollte die Nobelsparte Kunst zum Bildungsgut eines breiten Publikums werden. Das erforderte pädagogische und propagandistische Anstrengungen. Auch ihnen diente die neue Ästhetik. So vor allem in den Museumsgründungen und -bemühungen des 19. Jahrhunderts.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke 14 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986), 235.

sich möglicherweise „aus jedem echten Kunstwerke [...] eine gute Moral ziehen“,<sup>4</sup> aber deswegen dürfe man noch lange nicht das Kunstwerk in seinem Kern „als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbständig für sich geltenden Zwecks“ ansehen.<sup>5</sup> Die Kunst hat vielmehr „ihren Endzweck in sich“.<sup>6</sup> Diese Selbstzwecklichkeit der Kunst macht den genuinen Sinn des Autonomie-theorems aus. Im Vordergrund steht dabei die Entlassung aus moralischen Pflichten. Dies ist der Sinn des *part-pour-part*-Konzepts, wie Théophile Gautier es 1834 im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* vertreten hat. Der bürgerlichen Moralisierung des Ästhetischen (insbesondere durch Tabuisierung des Erotischen) stellt Gautier die Gleichsetzung von Schönheit und Nutzlosigkeit entgegen: „Nur das ist wirklich schön, was zu nichts dient; alles was nützlich ist, ist häßlich.“<sup>7</sup>

Nur: die wundervolle Autonomie hat auch eine weniger erwünschte Kehrseite. Die Kunst wurde nicht nur eigenständiger, sondern auch schwieriger und damit immer weniger für jedermann verständlich. Vielmehr wurde sie zunehmend zu einer Sache für Spezialisten: für die Kenner, die Künstler und Kunstfreunde, für die Kunstwelt. Im 20. Jahrhundert wurde diese Kluft immer tiefer. Die Kunst wurde so hochspezialisiert, daß sie nicht nur für den gewöhnlichen, sondern auch für den gebildeten Bürger immer unzugänglicher wurde. Sie wurde zu einer Angelegenheit der Kunstzirkel.

Das also ist die Dialektik der Autonomie: zwar befreit sie die Kunst von äußeren Zwängen, aber sie schneidet sie auch vom common sense ab und sperrt sie in den

<sup>4</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, 78.

<sup>5</sup> Ebd., 82.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Zit. nach Eckhard Heftrich, „Was heißt *part pour part*?“, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von Roger Bauer u. a. (Frankfurt/Main: Klostermann 1977), 16-29, hier 22.

goldenen Käfig – oder das Ghetto – der Kunstwelt ein. So sehr wir als Intellektuelle die Innovationen der autonom gewordenen Kunst bewundern mögen, wo wenig läßt sich leugnen, daß die Kunst auf diesem Weg die selbstverständliche Verbindung mit dem common sense verloren hat, die für die ältere Kunst so charakteristisch und wichtig gewesen war.

Die modernen Künstler empfanden diese Trennung natürlich als schmerzlich. Sie waren mit der Einengung auf das Ghetto einer Kunstwelt unzufrieden. Viele leiden noch immer daran. Sie hoffen weiterhin auf allgemeine Resonanz. Solche Sehnsüchte und Klagen reichen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert – und darüber hinaus.

So klagte Paul Klee 1924: “uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben. Mehr können wir nicht tun.”<sup>8</sup> – Ja, man sucht ein Volk, aber das einzige, das man noch finden kann, ist wieder nur das eines Kunstzirkels. Mehr scheint man in der Moderne nicht mehr erreichen zu können. Auch der Versuch der modernen Avantgarden, dem Kunstghetto durch Grenzüberschreitungen zu entkommen, hat nur dorthin zurückgeführt.

### **b. Die Ästhetik als Propaganda-Agentur für die Kunst**

Das ist der Problemort, wo die neu erfundene Ästhetik ihren Auftritt hat. Die philosophische Ästhetik soll – in einer Situation, wo die Kunst durch ihre Autonomisierung ihre Verbindung mit dem allgemeinen Bewußtsein eingebüßt

<sup>8</sup> Paul Klee, “Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung”, Vortrag aus Anlaß einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena, 26. Januar 1924, in: *Das bildnerische Denken*, hrsg. und bearb. von Jörg Spiller (Basel: Schwabe 1971), 81-95, hier 95.

hat – neu darlegen, wie bedeutsam und wichtig die Kunst für Kultur und Gesellschaft ist. Sie soll die Kunst noch einmal zu einer Sache von allgemeinem Interesse machen.<sup>9</sup>

Aufgabe der Ästhetik also ist die Therapie der Negativfolge der Autonomie, der gesellschaftlichen Isolierung der Kunst. Durch philosophische Nobilitierung soll die Kunst der ihrer kulturellen Ghettoisierung noch einmal entkommen. Die philosophische Ästhetik wird als Werbeagentur für die Kunst erfunden und begrüßt. Sie soll PR-Arbeit für die Kunst leisten, soll diese noch einmal im Ganzen der Kultur verankern – damit es der Kunst nicht wie der Religion ergehe: immer bedeutungsloser zu werden fürs Allgemeine, zur bloßen Privatsache zu werden und am Ende vielleicht abzusterben.

### **c. Das Scheitern der philosophisch-ästhetischen PR-Bemühungen – und warum?**

Allerdings: der philosophischen Ästhetik war darin, wie wir wissen, wenig Erfolg beschieden. Sie hat die Kunst während der letzten zweihundert Jahre nicht erneut dem allgemeinen Bewußtsein zugänglich oder bedeutsam zu machen vermocht. Allenfalls für eine Elite konnte sie die Aufmerksamkeit auf die Kunst am Leben halten. Die Mehrzahl der Menschen hingegen hat, wie der Soziologe Arnold Gehlen das ausdrückte, gelernt, “neben der heutigen Kunst zu leben.”<sup>10</sup>

Was nach einer Erklärung heischt, ist warum die philosophische Ästhetik so wenig erfolgreich war. – War sie vielleicht gar nicht eben gut geeignet, kulturelle Werbung für die Kunst zu betreiben? War sie sogar denkbar ungeeignet dafür?

<sup>9</sup> Schon Kants Auslegung des Geschmacks als *sensus communis* hatte ein solches Bestreben zum Untergrund.

<sup>10</sup> Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder* (Frankfurt/Main: Athenäum 1965), 221.

Ich bin dieser Auffassung und will im folgenden die Gründe für das Versagen der klassisch-modernen Philosophie der Kunst benennen. Sie sind meines Erachtens im inneren Design dieser – allgemein noch immer so sehr hochgeschätzten – Disziplin beschlossen. Und sie machen diese nicht nur untauglich, um der Kunst erneut kulturelle Anerkennung zu verschaffen, sondern zuvor schon überhaupt für einen adäquaten Umgang mit Kunst.

Man muß erkennen, daß die Philosophie der Kunst sich der Kunst gar nicht um deretwillen, sondern um spezifisch *philosophischer* Zwecke willen zugewandt hat. In Wahrheit diente die Ästhetik nicht, wie man meint, der Kunst, sondern der Philosophie. Dabei hat sie die Kunst *erstens* zum Nutzen des philosophischen Ziels funktionalisiert, um so noch einmal *Einheit* zu gewährleisten, nachdem diese infolge der modernen Ausdifferenzierungsdynamik dahingeschwunden war. Und *zweitens* ging es der Philosophie der Kunst innerlich darum, die Überlegenheit der Philosophie über die Kunst darzutun, was insbesondere durch die Behauptung geschah, daß die Kunst erst im philosophischen Begreifen ihre eigentliche und letzte Erfüllung finde. Zum einen also wurde die Kunst als *Nothelfer* der Philosophie in Sachen *Einheit* in Anspruch genommen, zum anderen wurde sie zum *Demonstrationsobjekt der Überlegenheit philosophischen Begreifens* gemacht. – Beides soll nun im Detail dargestellt werden.

### 3. Erste Strategie: Ästhetik als Nothelfer der Philosophie in Sachen Einheit

#### a. Kant: Ästhetik als Einheitshelfer der Vernunft

Es ist zunächst im Blick auf das Einheitsthema, daß die Kunst von der Philosophie zum großen Thema gemacht wird. Im späten 18. Jahrhundert war die Einheit der Vernunft – traditionell ein

Stützpfeiler der Philosophie – problematisch geworden, ja sie schien verloren. An Kants drei Kritiken kann man das Problem exemplarisch ablesen. Nachdem er in seiner ersten Kritik den Geltungsbereich der theoretischen und in seiner zweiten den der praktischen Vernunft abgegrenzt hatte, fand Kant sich dem Problem gegenüber, wie die Kluft zwischen beiden denn überbrückt werden könne.<sup>11</sup> Die Ästhetik, wie er sie dann in seiner dritten, der Struktur ästhetischer Rationalität gewidmeten Kritik ausgearbeitet hat, sollte genau dieses Problem lösen. Sie sollte ein Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen abgeben, sollte "einen Übergang von reinen Erkenntnisvermögen, d.i. vom Gebiete der Naturbegriffe zum Gebiete des Freiheitsbegriffs, bewirken".<sup>12</sup>

Die Situation ist also die: Die Philosophie sucht Einheit. Aber unter den Bedingungen moderner Ausdifferenzierung und in der arbeitsteilig gewordenen Gesellschaft läßt sich die alte philosophische Mär von der Einheit des Wahren, Schönen und Guten immer schwerer weitererzählen. Just da soll nun die Kunst der Philosophie zuhülfe kommen. Sie soll die Einheit, die philosophisch fraglich geworden ist, noch einmal garantieren. In diesem Sinn wird sie als Nothelfer der Philosophie – als eine Art Einheitskitt – in Anspruch genommen.

Diese Einheitsperspektive, 1790 von Kant aufgebracht, war auch für die folgenden

<sup>11</sup> Und zumindest für die praktische – in Kants Augen die eigentliche – Vernunft war dies ein unabweisbares Problem. Nur wenn es gelöst wurde, war sichergestellt, daß sittliche Handlungen innerhalb einer durch Naturgesetze bestimmten Welt überhaupt möglich sind. "[...] die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme" (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], A XIX f.).

<sup>12</sup> Ebd., A XX bzw. A XXII f.

Jahre und Autoren typisch. Man begrüßte und entwickelte die Ästhetik als Einheitsrestitutor – für die Vernunft bei Kant, für die menschliche Existenz bei Schiller, für die Gesellschaft im Deutschen Idealismus, und für die Philosophie bei Schelling.

### b. Schiller: Wiederherstellung der Totalität der menschlichen Natur

So hat Schiller in seinen 1795 publizierten *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, als Aufgabe der Ästhetik die Wiederherstellung von Einheit bzw. Ganzheit bestimmt – nur jetzt der Ganzheit des Menschen. Die Ästhetik sollte dazu dienen, die „Totalität in unsrer Natur [...] wiederherzustellen.“<sup>13</sup> Den Hintergrund bildet die Klage über den modernen Ausdifferenzierungsprozeß, der zu einer Fragmentierung der menschlichen Existenz geführt habe.<sup>14</sup> Aus ihr soll die Ästhetik herausführen – und einzig sie herausführen können: allein der ästhetische Mensch, meint Schiller, könne ganzer Mensch sein.<sup>15</sup>

Schiller ist in anderen Hinsichten exzeptionell, insbesondere was seine Verschiebung des Fokus der Ästhetik von der üblichen Betrachtung von Kunst-

werken zur neuen Perspektive einer „Lebenskunst“ angeht.<sup>16</sup> Aber was den Einheitsaspekt angeht, folgt Schiller schlicht dem von Kant initiierten Gesichtspunkt – nur daß er ihn nicht auf die Vernunft, sondern auf die menschliche Existenz anwendet.

### c. Das *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus*: eine ästhetik-generierte soziale Einheit als „das letzte, größte Werk der Menschheit“

Zwei Jahre später, 1797, nimmt das sogenannte *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* die Anwendung des von Kant inaugurierten Einheitstopos auf die Gesellschaft vor.<sup>17</sup> Die Ausgangsdiagnose ist ein tiefer Riß zwischen Aufgeklärten und Unaufgeklärten; die Hoffnung aber geht dahin, diesen Riß überwinden und erneut soziale Einheit erreichen zu können; die Ästhetik soll das Mittel der Wahl dazu sein. Denn wenn zum einen die Aufgeklärten (insbesondere die Philosophen) ihre Ideen ästhetisch machen, dann werden diese auch für die Unaufgeklärten zugänglich und teilbar sein; und wenn zum anderen der Volksglaube ästhetisch verfeinert und so der Vernunft angenähert wird, dann wird dieser Glaube auch für die Gebildeten akzeptabel sein. Auf diese Weise soll das ästhetische Prinzip, auf beide Seiten angewandt, den Riß heilen und noch einmal gesellschaftliche Einheit schaffen. Und dies gar auf immer: „dann herrscht ewige Einheit unter uns“.<sup>18</sup> Im Zeichen

<sup>13</sup> Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (München: Hanser 1980), 570-669, hier 588 [Sechster Brief].

<sup>14</sup> „Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Brückstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (ebd., 584).

<sup>15</sup> Vgl. ebd., 618 [15. Brief].

<sup>16</sup> Ebd., 618 [15. Brief].

<sup>17</sup> Die Ausgangsthese, derzufolge „Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind“, ist offensichtlich ganz von Kant her genommen (*Mythologie der Vernunft. Hegels 'ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus'*, hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, 12).

<sup>18</sup> Ebd., 14.

der Ästhetik also sollen “endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen”<sup>19</sup>: dies wird “das letzte, größte Werk der Menschheit sein”.<sup>20</sup>

Es ist im Zusammenhang dieser Bestimmung der Ästhetik als eines Garanten letzter Einheit, daß die Ästhetik – in einer Karriere ohne Gleichen – innerhalb eines einzigen Jahrzehnts, zwischen 1790 und 1800, in die philosophische Top-Position aufsteigt. Das *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* spricht der Ästhetik nicht nur die Fähigkeit zu, die Gesellschaft noch einmal zu vereinigen, sondern erklärt auch, daß “der höchste Akt der Vernunft” “ein ästhetischer Akt” und “die Philosophie des Geistes” “eine ästhetische Philosophie” sei.<sup>21</sup>

#### d. Schelling: Degradierung der Kunst zum Werkzeug der Philosophie

Dieser Zusammenhang von Einheitsfunktion und philosophischer Spitzenposition kommt dann aufs deutlichste in Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 zum Ausdruck. Die Identität bewußter und bewußtloser Tätigkeit, welche das ursprüngliche Prinzip darstellt, von dem die Philosophie ausgehen muß, ist Schelling zufolge philosophisch nicht zugänglich, sondern nur ästhetisch. Denn denkend und reflektierend stehen wir unweigerlich schon zu sehr auf der einen Seite, der der bewußten Tätigkeit. Einzig in ästhetischer Anschauung erfahren wir einen Reflex jener ursprünglichen Einheit. “Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede

Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.”<sup>22</sup>

Daraus folgt für Schelling, daß “die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie” ist; indem die Kunst fortwährend die ursprüngliche Identität des Bewußtlosen mit dem Bewußten “beurkundet”, ist sie “dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß”.<sup>23</sup>

Wer durch die Schwülstigkeit der Formulierungen noch nicht stutzig geworden ist, dem kann eine simple Betrachtung der vielzitierten Formel, daß “die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie” sei, zur Ernüchterung verhelfen. Denn was bedeutet ‘Organon’ eigentlich? Nichts anderes als ‘Werkzeug’. Also wird hier die Kunst allenfalls vordergründig gerühmt und auf den höchsten Sockel erhoben, in Wahrheit wird sie zu einem Werkzeug für philosophische Zwecke erniedrigt, wird philosophisch instrumentalisiert. Die Kunst hat hier ihren Sinn keineswegs in sich, sondern in ihrer Dienstfunktion für das höchste Ziel der Philosophie, die Anschauung der ursprünglichen Identität – welches Ziel die Philosophie eben nicht als solche, sondern nur über das Hilfsmittel der Kunst erreichen kann. Die Philosophie ist eigentümlich impotent, und die Kunst ist dazu da, ihr aus der Verlegenheit zu helfen.

<sup>19</sup> Ebd., 13.

<sup>20</sup> Ebd., 14.

<sup>21</sup> Ebd., 12.

<sup>22</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* [1800] (Hamburg: Meiner 1962), 294 f. [6. Hauptabschn., 3]. Vgl. schon vorher: “Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit” (ebd., 288 [6. Hauptabschn., 2]).

<sup>23</sup> Ebd., 297 [6. Hauptabschn., 3].

So wundervoll die Schellingschen Formulierungen zu klingen scheinen (und man fällt, sie nicht durchschauend, bis auf den heutigen Tag auf sie herein), ist es doch mit Händen zu greifen, daß die Philosophie – hier wie auch bei den anderen Lobpreisungen der Kunst in jener Zeit – die Karriere der Ästhetik nicht um der Kunst, sondern um ihrer selbst, der Philosophie, willen befördert. Die Philosophie katapultiert die Ästhetik in die Spitzenposition, um mittels ästhetischer Frischzellentherapie selber top bleiben zu können. Während rhetorisch verkündet wird, daß die Kunst das Allerheiligste öffnet, bleibt in Wahrheit die philosophische Perspektive dominant, und die Kunst wird zu einem Hilfsmittel für diese degradiert.

Schelling bringt, daß es in erster Linie um Philosophie und um Kunst überhaupt nur gemäß diesem Rahmen geht, selbst ganz freimütig zum Ausdruck. Seine „Philosophie der Kunst“, sagt er, sei nur die „Wiederholung“ seines „Systems der Philosophie“<sup>24</sup>, sie sei „die allgemeine Philosophie selbst [...], nur dargestellt in der Potenz der Kunst“<sup>25</sup> – so wie sie ein andermal in bezug auf die Natur oder die Gesellschaft oder sonstige Materien dargestellt werden kann. Daß es hier, statt um Philosophie *tout court*, spezifisch um ‚Philosophie der Kunst‘ geht, bedeutet nur eine Beschränkung des „allgemeinen Begriffs der Philosophie“, nicht aber, daß es hier nicht im Wesen um Philosophie – sondern etwa um Kunst – gehen sollte. Im Gegenteil: „Unsere Wissenschaft soll Philosophie sein. Dies ist das Wesentliche; daß sie eben Philosophie sein soll in Beziehung auf Kunst ist das Zufällige unseres Begriffs.“<sup>26</sup> – An Schelling kann man ganz unverblümt erkennen, was für

die so viel gepriesene klassische Ästhetik ihrer Grundstellung nach insgesamt gilt: die Kunst wird nicht als etwas Eigenständiges genommen, das eine genuin ästhetische Reflexion erforderte, sondern es reicht, das, was man philosophisch ohnehin schon als das Wahre weiß, auf sie anzuwenden.

Dafür ist es dann auch bezeichnend, daß für ein derartiges Unternehmen schon die geringste Kunstkenntnis völlig ausreicht. Schelling erklärt geradezu stolz, er habe es sich zu seinem „angelegentlichen Geschäft gemacht“, „einige Anschauung von Werken der bildenden Kunst“ zu erwerben.<sup>27</sup> Die Kenntnis von vier oder fünf oder zehn Werken soll also ausreichen. Und in der Tat: für eine solche Einschreibung der Kunst in ein feststehendes philosophisches Projekt ist sie fast schon zu viel. Es ist eben gar nicht nötig, sich von der Kunst der Kunstwerke etwas sagen zu lassen. Die abschließende Rechtfertigung dafür lautet: die Philosophie der Kunst habe einzig von der „Kunst an sich“, hingegen „von empirischer Kunst auf keine Weise“ zu handeln.<sup>28</sup>

#### e. Kritisches Zwischenresümee

Es ist bis hierher schon deutlich geworden: ich schlage eine sehr kritische Lesart der großen Ansätze der klassisch-modernen Philosophie der Kunst und Ästhetik vor.

<sup>27</sup> Ebd., 7.

<sup>28</sup> Schelling, Brief an August Wilhelm Schlegel, 3. September 1802, zit. nach: *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Bd. 1, hrsg. von G. L. Plitt [Leipzig: Hirzel 1869], 390-399, hier 397). – Freilich weiß eine solche Philosophie der Kunst zur wirklichen Kunst, zur Kunst der Kunstwerke, dann auch nichts zu sagen. Als Schelling Generalsekretär der Münchener Akademie der bildenden Künste wird und kraft Amtes verpflichtet ist, Vorlesungen über Kunst zu halten, liest er in den fünfzehn Jahren seiner Amtszeit nicht ein einziges Mal über Kunst. Die Stunde der Bewährung wird zum Offenbarungseid der Ästhetik.

<sup>24</sup> Ebd., 7 [Einleitung].

<sup>25</sup> Ebd., 124.

<sup>26</sup> Ebd., 9.



Die Gründe für diese Reserve halte ich für zwingend. Diese Ansätze wollten weder der Eigenart der Kunst gerecht werden noch sind sie dazu imstande. Sie wollten nur die Philosophie verbessern. – Will man sich hingegen heute oder in Zukunft auf die Kunst wirklich einlassen, so läßt man diese Ansätze besser außer Spiel. Die Kritik an ihnen sollte als Warnung und, am besten, ihrem Vergessen dienen.

Denn erstens laufen diese Ansätze auf eine philosophische Funktionalisierung und Reduktion der Kunst hinaus, statt sie in ihrem eigenen Licht und Recht zur Geltung zu bringen. Und zweitens zielen sie nur auf einen generellen Begriff der Kunst und gehen zu diesem Zweck über die Besonderheiten der Kunstwerke hinweg – während in Wahrheit doch diese das Sein der Kunst ausmachen und für jede adäquate Begrifflichkeit von Kunst unumgänglich wären. Die Philosophie der Kunst kocht auf den Versuch zusammen, einen allgemeinen Begriff der Kunst aufzustellen, und sie tut dies (zumindest in Schellings Fall) nicht durch Inblicknahme der Kunst, sondern durch Applikation eines philosophischen Konzepts auf sie. Wie desaströs das ist, läßt sich leicht erkennen. Wenn ein Jünger dieser philosophischen Ansätze auf etwas träfe, was nach üblicher Auffassung ein Kunstwerk ist, was jedoch in keiner Weise dem von seinen Vorbildern philosophisch aufgestellten Begriff von Kunst entspräche, was könnte seine Auskunft sein? Nur eine. Getreulich würde er erklären: “dieses Stück scheint allenfalls ein Kunstwerk zu sein, in Wahrheit ist es unmöglich eines”.

Ich will einen weiteren Grund für die Unbrauchbarkeit dieser traditionellen Auffassung angeben. Kunst hat das Eigentümliche, ihren Begriff selbst zu generieren und auch immer wieder zu transformieren. Im Verlauf der Geschichte und Stile hat die Kunst ihre Ausrichtung, ihre Methoden,

ihre Ziele, ihre kulturelle Stellung und ihren begrifflichen Zuschnitt immer wieder verändert. Damit behaupte ich nicht, daß die auf diese Weise entwickelten unterschiedlichen Begriffe von Kunst voneinander vollkommen verschieden wären. Vielmehr gibt es auch Überschneidungen zwischen ihnen; sie sind, mit Wittgensteins Ausdruck, durch “Familienähnlichkeiten” verbunden. Aber es gibt keinen generellen Begriff von Kunst, der auf alle Werke anwendbar wäre. Sucht man im Stil der klassischen Kunstphilosophie einen “allgemeinen Begriff” der Kunst aufzustellen, so erklärt man allenfalls fälschlicherweise *einen* Typus von Kunst zu *dem* Typus von Kunst. Dabei könnte zumal die Kunst eine Sphäre sein, die uns vor diesem Fehler warnt und bewahrt.<sup>29</sup> – Die begriffsgenerative- und variative Eigenart der Kunst zu erkennen und zu befolgen, ist eine Grundanforderung an jede probate Philosophie der Kunst und Ästhetik. An dieser Aufgabe scheitern die klassischen Ansätze kläglich.

<viell. noch Bemerkung zu Einheit: erotische Untertöne.

#### **4. Zweite Strategie: Kunst als Demonstrationsobjekt der Überlegenheit philosophischen Begreifens (Hegel)**

Eine zweite hochproblematische Strategie der klassischen Kunstphilosophie zielt nicht auf Einheitsaspekte, sondern auf den Erweis der Überlegenheit der Philosophie gegenüber der Kunst, sofern die Kunst erst in ihrer philosophischen Interpretation ihre volle Erfüllung finde. Diese zweite Strategie ist insofern interes-

<sup>29</sup> Vgl. hierzu: Verf., in: “Ästhet/hik – Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik”, in: ders., *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam 1996), 106-134.

santer, als sie – während ein heutiges Interesse an der ersten weithin nur noch rhetorischer Natur ist – auch gegenwärtig noch in der einen oder anderen Form nachlebt.

### **a. Wahrheitsgehalt, aber sinnliche Grenze der Kunst**

Diese zweite Strategie hat ihren paradigmatischen Ausdruck bei Hegel gefunden. Hegel erkennt, wie gesagt, an, daß die Kunst “ihren Endzweck in sich” hat.<sup>30</sup> Laut Hegel stellt die Kunst – zusammen mit Religion und Philosophie – eine der Formen des absoluten Geistes dar. Die und ihre Werke sind “aus dem Geiste entsprungen und erzeugt”<sup>31</sup> und stellen “eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber” dar.<sup>32</sup>

Aber diese These wird bei Hegel dann doch zum Ausgangspunkt einer philosophischen Majorisierung der Kunst. Denn worin liegt ihm zufolge der Endzweck der Kunst? Darin, “die *Wahrheit* [...] zu enthüllen.<sup>33</sup> Allerdings vermag die Kunst die Wahrheit nur in sinnlicher Form (“in Form der sinnlichen Kunstgestaltung”) zu präsentieren.<sup>34</sup> Diese Bindung ans Sinnliche markiert die Grenze und Unvollkommenheit der Kunst.

### **b. Philosophisch-begriffliche Einlösung der Wahrheit der Kunst**

Denn ihrem Wesen nach ist die Wahrheit nicht sinnlich, sondern begrifflich. Somit liegt sie in der Kunst nur in einer entfremdeten Form vor. Wohl stellt die Kunst “eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber” dar, aber doch nur in der

Weise einer “Entfremdung zum Sinnlichen hin”, einer “*Entäußerung*” des Geistes “zur Empfindung und Sinnlichkeit”.<sup>35</sup> Diese Entfremdung muß überwunden werden, und dies geschieht, indem “die Macht des denkenden Geistes” sich auf das Entfremdete richtet und dieses “zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt”.<sup>36</sup> Die philosophische Interpretation befreit also die Kunst von ihrem Sinnenkleid und enthüllt erst, was die Kunst sagen wollte, ob ihrer Bindung an Sinnlichkeit und Materialität aber nicht wirklich auszusprechen vermochte. Das philosophische Begreifen erlöst die in der Kunst vorhandene Wahrheit von ihren sinnlich-materiellen Fesseln und überführt sie in ihre eigentliche Form, in die des Begriffs.

### **c. Bruchlose Überführbarkeit in den Begriff**

Und dabei stößt das philosophische Begreifen nicht etwa an Grenzen, vielmehr ist gewiß, daß die Kunst sich vollständig in den philosophischen Begriff übersetzen läßt. Denn die Kunst ist ja “aus dem Geiste entsprungen”, der begreifende Geist hat es also “in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun”<sup>37</sup> und er macht diese Gestalten seiner selbst, ihre sinnliche Entfremdung überkommend, durch gedankliche Durchdringung schließlich “wahrhaft zu den Seinigen”.<sup>38</sup> Ebenso besteht von der anderen Seite, der der Kunstwerke her nicht etwa ein Widerstand gegen das philosophische Begreifen, sondern die Werke laden uns “zur denkenden Betrachtung” geradezu ein<sup>39</sup> und stehen “dem begreifenden

<sup>30</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, 82.

<sup>31</sup> Ebd., 27.

<sup>32</sup> Ebd., 27 f.

<sup>33</sup> Ebd., 82.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., 27 f.

<sup>36</sup> Ebd., 28.

<sup>37</sup> Ebd., 27.

<sup>38</sup> Ebd., 28.

<sup>39</sup> Ebd., 26.

Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen“.<sup>40</sup> Die Kunst selbst zielt darauf, “in der Wissenschaft [...] ihre echte Bewährung” zu erhalten;<sup>41</sup> sie fordert dazu auf, “was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen”;<sup>42</sup> sie ersehnt ihre begrifflich-philosophische Einlösung.<sup>43</sup>

Und ebensowenig wird sich “der denkende Geist [...] in der Beschäftigung mit dem Anderen seiner selbst [...] etwa untreu”, vielmehr “gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur.”<sup>44</sup> Es geht also um die Befriedigung des Geistes im Begreifen der Kunst: “Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Produkte seiner Tätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen und sie so erst wahrhaft zu den Seinigen gemacht hat.”<sup>45</sup> Die Kunstphilosophie ist ein Unternehmen der Selbstbefriedigung des Geistes.

Zusammengefaßt: Indem die Kunst aus dem Geist entsprungen ist, kann ihre Wahrheit, die in der Kunst selbst vorerst nur in sinnlich entfremdeter Form zur Erscheinung kam, im philosophischen

Begreifen der Kunst sich abstrichslos und vollendet einlösen. Und sie kann das nicht nur, sondern soll es auch. Kunst wie Geist zielen darauf. Die Kunst findet ihre Vollendung erst im wissenschaftlichen Begreifen ihrer. Die Kunst – “weit entfernt, [...] die höchste Form des Geistes zu sein”<sup>46</sup> – erhält erst in der Wissenschaft “ihre echte Bewährung”.<sup>47</sup>

#### d. ‘Ende der Kunst’

Das ist denn auch der tiefste Sinn von Hegels These vom ‘Ende der Kunst’. Seit das Zeitalter der Reflexion angebrochen ist, wollen wir nicht mehr Kunst, sondern Wissenschaft der Kunst.<sup>48</sup> Die “Zeiten, in welchen die Kunst schon volle Befriedigung gewährte”,<sup>49</sup> sind vorbei. Was wir heute wollen, ist “die *Wissenschaft* der Kunst”.<sup>50</sup> Die Kunst selbst fordert die “denkende Betrachtung” – aber “nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.”<sup>51</sup> – Das Ende der Kunst und der Aufstieg der Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft gehören zusammen.<sup>52</sup>

<sup>40</sup> Ebd., 127.

<sup>41</sup> Ebd., 28.

<sup>42</sup> Ebd., 26.

<sup>43</sup> Daß die Kunst begrifflich vollständig einlösbar sei, war schon Schellings Auffassung. Er hielt es für ausgemacht, “daß außer der Philosophie und anders als durch Philosophie von der Kunst nichts auf absolute Art gewußt werden könne” – “daß in das Innere der Kunst wissenschaftlich kein Sinn tiefer eindringen kann, als der der Philosophie, ja daß der Philosoph in dem Wesen der Kunst so gar klarer als der Künstler selbst zu sehen vermag” (Schelling, *Philosophie der Kunst*, 387).

<sup>44</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 28.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., 28. “Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft” (ebd., 141).

<sup>47</sup> Ebd., 28.

<sup>48</sup> “Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt” (ebd., 24).

<sup>49</sup> Ebd., 26.

<sup>50</sup> Ebd., 25.

<sup>51</sup> Ebd., 26.

<sup>52</sup> Eine der irritierendsten wie bezeichnendsten Konsequenzen der von Hegel diagnostizierten Konstellation besteht darin, daß Kunstwissenschaftler oftmals so großartige Interpretationen von Kunstwerken liefern, daß wir am Ende diese Interpretationen mehr bewundern als die Werke selbst. Interessierte, die diese bewundernswerten Interpretationen gelesen haben und dann, durch sie angeregt, das Museum aufsuchen, um das entsprechende Werk zu sehen, sind von diesem oft gnadenlos enttäuscht. Das Kunstwerk kommt mit seiner wundervollen Interpretation nicht mehr mit. Die Interpretation siegt über das Werk.

### e. Inhärenter Ikonoklasmus

Was aber bedeutet dies alles im Blick auf die Kunst als solche? Die Kunst erfährt wohl ihre endgültige Einlösung – aber so, daß gerade die kunstspezifischen Charakteristika dabei zum Verschwinden verurteilt sind. Materialität und Sinnlichkeit sind zugunsten des Begriffs abzustreifen – oder in diesen hinein ‘aufzuheben’. Das Kunsthafte fällt als Schlacke ab, der reine Begriff tritt hervor. Die Malerei beispielsweise wird, solcherart ‘aufgehoben’, von ihrer Materialität und Sinnlichkeit erlöst, wird farbenlos. Von der Kunst aus gesehen, ist dies ein unerträglicher Verlust. Hegel zufolge sollten wir es aber als Gewinn ansehen. Der prinzipiell begriffliche Status der Wahrheit verlangt die Überwindung der sinnlichen Verfaßtheit der Kunst. Man sieht: diese Kunstphilosophie und eine ihr entsprechende Kunstwissenschaft sind prinzipiell ikonoklastisch.

### f. Resümee: die Unbrauchbarkeit der klassischen Kunstphilosophie

Ich habe mehrere Gründe vorgetragen, warum die klassische Ästhetik – in ihrer einheits- wie ihrer überholungsakzentrierten Ausrichtung – im Blick auf die Kunst selbst als Fehlschlag zu betrachten ist. Weit davon entfernt, der Kunst gerecht zu werden, laufen sowohl die Funktionalisierung der Kunst für philosophische Einheitszwecke als auch die Aufhebung der Kunst durch die ihr überlegene philosophische Interpretation auf eine Usurpation der Kunst hinaus. Die traditionelle Kunstphilosophie war – scheinbar die Kunst preisend – in Wahrheit ein Unternehmen *ad maiorem philosophiae gloriam*.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Ich habe diese Probleme der traditionellen Ästhetik erstmals 1983 ausführlich diskutiert in “Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem

Daher ist es kein Wunder, daß die Hoffnungen auf erneute kulturelle Anerkennungsbeschaffung für die Kunst, welche die Künstler und Gebildeten an diese Kunstphilosophie geknüpft hatten, fehlschlügen. Die Ästhetik zielte auf eine Nobilitierung der Philosophie, nicht der Kunst. Wenn meine Diagnose nur einigermaßen zutrifft, dann hieß, die Philosophie zum Anwalt der Kunst zu erklären, ja wohl den Gefängnisdirektor zum Ausbruchshelfer – oder den Bock zum Gärtner – zu machen. Die klassische Kunstphilosophie hat in puncto Anerkennungsbeschaffung – und ebenso in allen die Eigenart der Kunst betreffenden Aspekten – komplett versagt. Das allermeiste an dieser Kunstmetaphysik ist für ein Verstehen der wirklichen Kunst, der Kunst der Kunstwerke, aus systematischen Gründen untauglich.

Wenn man nicht will, daß die Kunstphilosophie auch in Zukunft ein solches Geschäft der Majorisierung und Aneignung

---

Verhältnis zur Praxis der Kunst” (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1983, 264-286). Die hier gegebene Darstellung fußt in vielem auf der damals geübten Kritik. – Ein Jahr später, 1984, hat Arthur Danto beim Internationalen Ästhetik-Kongreß in Montreal eine ähnlich herbe Kritik vorgetragen. Er hat den Verdacht geäußert, daß die Philosophie insgesamt auf die “Entmündigung der Kunst” ziele (Arthur C. Danto, “Die philosophische Entmündigung der Kunst”, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1993, 23-34, hier 28). Die philosophischen Systeme seien “Gefängnisbauten”, in die man die Kunst einsperrt (ebd., 29). Dafür macht auch Danto die beiden Strategien namhaft, die ich oben dargestellt habe: die einer “Abschiebung ins Ephemere” und die einer “Annexion” (ebd., 30) – das eine Mal werde die Kunst für belanglos erklärt, das andere Mal gestehe man ihr Gültigkeit nur insofern zu, als sie “dasselbe mache wie die Philosophie, nur sehr ungeschickt” (ebd., 29). Dantos Resümee hinsichtlich der “ein wenig schabigen Geschichte der Philosophie der Kunst” lautet, daß diese einen “massiven politischen Versuch” darstelle, “entweder der Kunst die Potenz zu rauben oder sie zu ersetzen” (ebd., 38).

der Kunst darstellt, dann muß man zwei Annahmen fallenlassen. Erstens die Auffassung, daß die Wahrheit der Kunst einfachhin *von der gleichen Art* mit der philosophischen Wahrheit und daher mit dieser *kommensurabel* sei. Und zweitens daß es auf eine Befreiung der bloß sinnlichen Wahrheit der Kunst aus dieser Entfremdung durch ihre *Überführung in den philosophischen Begriff* ankomme. Hegel hat diese beiden Annahmen aufs luzideste exponiert – aber auch ihre Folge: den Niedergang der Kunst.

## II. Inkommensurabilität als der Fokus spät- und post- moderner Ästhetiken

### 1. Frühe Selbstkritik der Ästhetik

Angesichts der konstitutiven Defizite der klassischen Ästhetik konnte es nicht ausbleiben, daß wache Geister das Manko empfunden und benannt haben.

So hat Schiller, der zehn Jahre zuvor (in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*) so große Hoffnungen in die Ästhetik gesetzt hatte, 1804 gesagt, daß von der Kunstphilosophie “eigentlich kein Weg zu dem Gegenstande”, also zur Kunst führe, weshalb die Kunstphilosophie dem Künstler “immer hohl und leer erscheinen” werde; am Ende hat Schiller die ganze Kunstphilosophie als “leeres metaphysisches Geschwätz” bezeichnet.<sup>54</sup> Schiller war des Grundfehlers gewahr geworden: der Unterstellung, daß Kunst und Philosophie einfachhin kommensurabel seien und die Kunst daher ohne weiteres in Philosophie übersetzt werden könne. Es war höchste Zeit, mit dem Kommensurabilitäts-Axiom der traditionellen Kunstphilosophie zu brechen.

Ähnlich hatte Lessing zuvor schon, 1766, im *Laokoon* – hellstichtiger, als er sich träumen lassen konnte – die Mißlichkeit

begrifflichen statt empirischen Vorgehens in Sachen Kunst registriert: “Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet.”<sup>55</sup>

Und Friedrich Schlegel urteilte: “In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.”<sup>56</sup> Die neue Aufgabe mußte darin bestehen, der Inkommensurabilität von Kunst und Philosophie gewahr zu werden und sich den daraus folgenden Begreifbarkeitsgrenzen zu stellen.

### 2. Adorno: Unbegreiflichkeit der Kunstwerke

Im 20. Jahrhundert hat Adorno (der eine Zeitlang Schlegels soeben zitiertes Aperçu als Motto seiner *Ästhetischen Theorie* zu verwenden gedachte) prominent erklärt: “Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast

<sup>55</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], in: ders., *Lessings Werke* (Frankfurt/Main: Insel 1967), Bd. 3, 7-171, hier 150 [XXVI]. – Nietzsche hatte über hundert Jahre später Anlaß, die Klage zu wiederholen: “In der ganzen Philosophie bis heute fehlt der Künstler” (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, Bd. 13, 357 [Frühjahr 1888]).

<sup>56</sup> Friedrich Schlegel, “Lyceums-Fragmente”, in: ders., *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 2 (München: Schöningh 1967), 147-163, hier 148. – Man könnte dem einen goldenen Satz von John Dewey zur Seite stellen: “Es gibt keine Prüfung, die so sicher die Einseitigkeit einer Philosophie enthüllt, wie die ihrer Behandlung der Kunst und der ästhetischen Erfahrung” (John Dewey, *Kunst als Erfahrung* [1934], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, 321). Dewey war der Auffassung, daß bisher noch keine Philosophie der Kunst gerecht geworden sei.

<sup>54</sup> Brief an Körner, 10. Dez. 1804.

die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen. Sie erhält sich als Charakter der Sache; das allein bewahrt Philosophie der Kunst vor der Gewalttat an jener.”<sup>57</sup> Aus dieser Einsicht folgt Adornos Empfehlung: “Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.”<sup>58</sup>

Wie revolutionär diese Forderung war, begreift man erst recht, wenn man sich klar macht, daß Adorno ansonsten selber noch den Hegelschen Virus in sich trug und beispielsweise ganz im Sinn des alten Kommensurabilitätstheorems erklären konnte: “Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs”; “diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinzidiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit”.<sup>59</sup> Das ging mit einem weiteren Theorem à la Hegel einher: “Die Werke, vollends die oberste Dignität, warten auf ihre Interpretation”,<sup>60</sup> um schließlich in dem Dekret zu kulminieren: “genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht”.<sup>61</sup>

Von diesem Ballast der klassischen Kunstphilosophie hat derjenige Adorno sich befreit, der – gegen den gängigen *furor*

*hermeneuticus* – erklärte, daß Kunstwerke nicht als hermeneutische Objekte zu begreifen sind, daß es vielmehr, *auf dem gegenwärtigen Stand*, gerade ihre Unbegreiflichkeit zu begreifen gelte. Dieser Adorno klagt die Andersartigkeit der Kunst gegenüber der Philosophie und die Schranken des philosophischen Begreifens ein. Er ist sich der Inkommensurabilität von Kunst und Philosophie bewußt geworden.

### 3. Lyotard: Inkommensurabilität und Widerstreit

Solche Inkommensurabilität ist dann in jüngerer Zeit und von postmoderner Seite vor allem von Lyotard betont worden. Ihm zufolge macht die Inkommensurabilität geradezu das Herzstück der modernen Kunst und insbesondere der Avantgarden aus. Duchamp beispielsweise habe nichts anderes getan, als “Material, Werkzeuge und Waffen für eine Politik des Inkommensurablen” zu entwickeln.<sup>62</sup> “All die Forschungen der wissenschaftlichen, literarischen, künstlerischen Avantgarden gehen seit hundert Jahren dahin, die gegenseitige Inkommensurabilität der Spracharten aufzudecken.”<sup>63</sup>

Lyotard betont generell die Inkommensurabilität zwischen unterschiedlichen Diskursarten (theoretische, moralische, juristische, ökonomische etc. Diskursart) und mahnt, deren “Widerstreit” zu beachten.<sup>64</sup> Das gilt auch für das Verhältnis von Kunst und Philosophie. Lyotard warnt

<sup>57</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984), 516.

<sup>58</sup> Ebd., 179.

<sup>59</sup> Ebd., 197.

<sup>60</sup> Ebd., 193. Komplexer und vorsichtiger formuliert Adorno allerdings auch: “Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie <die Kunst> interpretiert, um zu sagen, was sie <die Kunst> nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt” (ebd., 113).

<sup>61</sup> Ebd., 197.

<sup>62</sup> Jean-François Lyotard, *Die Transformatorien Duchamp* [1977] (Stuttgart: Edition Patricia Schwarz 1986), 22.

<sup>63</sup> Jean-François Lyotard, *Grabmal des Intellektuellen* [1983] (Graz/Wien 1985), 86.

<sup>64</sup> Vgl. Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit* [1983] (München: Fink 1987). Diesem Ansatz habe ich eine ausführliche Darstellung gewidmet in: Verf., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, 32000), 303-354.

vor der traditionellen Annahme ihrer Kommensurabilität und dem entsprechenden Bemühen der Philosophie, die Kunst in 'Sinn' zu übersetzen. Lyotard zufolge sollten die Philosophen "den Schauplatz der 'Kritik'" vielmehr gerade dort betreten, "wo sich das Werk seiner Umsetzung in Sinn entzieht".<sup>65</sup> Den Einheitsphantasien einer kunstphilosophischen Versöhnung schleudert er ein "Krieg dem Ganzen, [...] aktivieren wir die Widerstreite" entgegen.<sup>66</sup> – Das postmoderne Denken sucht dem hermeneutischen Overkill, der für die traditionelle Kunstphilosophie so typisch gewesen war, Einhalt zu gebieten.

#### 4. Kritik des Inkommensurabilitäts-Theorems

So sehr mir die Wendung gegen das traditionelle Kommensurabilitätstheorem richtig scheint, so wenig kann ich mich doch dem umgekehrten Theorem völliger Inkommensurabilität einfach anschließen. Etwas scheint mit ihm falsch sein zu müssen – aus mindestens zwei Gründen.

##### a. Inspiration und trotzdem Inkommensurabilität?

De facto ist die postmoderne Philosophie weithin durch die moderne Kunst inspiriert, insbesondere durch die Kunst der Avantgarden. Man kann geradezu von einer Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst sprechen.<sup>67</sup> Man erinnere sich nur an die

<sup>65</sup> Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens" [1981], in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens* (Berlin: Merve 1986), 53.

<sup>66</sup> Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" [1981], in: *Wege aus der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Iser (Weinheim: VCH Acta humaniora 1988), 193-203, hier 203.

<sup>67</sup> Vgl. Verf., "Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst",

zuvor zitierten Aussagen Lyotards über Duchamp und die Avantgarden. Aber wenn diese Philosophie durch die Kunst inspiriert ist, dann muß zwischen beiden auch eine Gemeinsamkeit und Überschneidung bestehen. Dann mag wohl in *einigen* Hinsichten Inkommensurabilität herrschen, aber doch *nicht in allen*.

Zudem haben die postmodernen Philosophen ausgiebig über Kunst geschrieben. Man denke nur an Derridas *La vérité en peinture*, Lyotards *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren, Deleuze, Francis Bacon* oder an Kofmans *Mélancolie de l'art*. Auch diese Konjunktur von Schriften zur Kunst zeugt von einer Affinität.

##### b. Die neue zeitgenössische Situation: das Interesse der Künstler an der Philosophie – die Philosophie ist der Kunst schon inhärent

Zudem ist heute eine neuartige Konstellation festzustellen. Die Kunst hat eine andere Stellung zur Philosophie eingenommen. Die letztere, und vor allem die postmoderne, Philosophie erfreut sich eminenter Nachfrage von seiten der Kunst.

##### aa. Ästhetik-Nachfrage von seiten der Kunst

Gewiß mag Michelangelos Diktum "si dipinge col cervello e non colle mani" ("man malt mit dem Kopf und nicht mit den Händen")<sup>68</sup> für manche Künstler schon seit langem gegolten haben. Aber der Umfang, in dem sich heutige Künstler der philosophisch-ästhetischen Reflexion zuwenden, ist neuartig. Sie lesen die

in: ders., *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990, 51999), 79-113.

<sup>68</sup> Michelangelo, Brief an Monsignore Aliotti, Oktober 1542, in: ders., *Rime e Lettere* (Turin 1992), 496-502, hier 496 [168].

Matadore der Disziplin, und sie machen Anleihen bei ihnen und berufen sich auf sie.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten die Künstler noch überwiegend Reflexionen anderer Künstler und nicht solche der Herren Ästhetiker zur Kenntnis genommen. (Damen gab es in dieser Disziplin damals noch kaum, auch wenn die Ästhetik gewissermaßen den Feminismus innerhalb der Philosophie darstellt.) Brentano und Kleist schrieben über Caspar David Friedrich, Blake studierte Milton. Erst im späten 19. Jh. kam es zu einer intensiveren Kooperation von Künstlern mit Ästhetikern, man denke etwa an den Austausch zwischen Hans von Marées, Adolf Hildebrand und Konrad Fiedler.

Aber seit einigen Jahrzehnten grassiert ein solcher Austausch geradezu und hat dadurch eine neue Qualität angenommen. Ein frühes Beispiel ist Adornos Wirkung auf Musiker und bildende Künstler. Heute wäre auf Kosuth und Wittgenstein, Tschumi und Derrida, Derrida und Eisenman usw. hinzuweisen. Mark Twansey schließlich versammelt alle poststrukturalistischen Topoi und die gesamte Galerie ihrer Vertreter. Selbst ältere Philosophie – auch solche, die gar nicht kunstbezogen gemeint war – findet inzwischen Eingang in den Orientierungsfundus der Künstler.<sup>69</sup> – Jede *Documenta*

<sup>69</sup> So sagt David Rabinowitsch, "Kants erste 'Kritik'" (also, wohlgemerkt, die *Kritik der reinen Vernunft* und nicht etwa die *Kritik der Urteilskraft*) habe "die Grundbedingungen für die revolutionärsten Entwicklungen in den bildenden Künsten" geschaffen (David Rabinowitsch, "Bemerkungen zu den 'Gravitational vehicles'", Eröffnungsvortrag der Ausstellung 'Gravitational vehicles 1965', Galerie nächst St. Stephan, Wien, 9. Juni 1990, 4). Kant habe dort gezeigt, daß schon die physikalische Welt "ein Produkt der Konstitution des Menschen" sei (ebd., 3), und in der Bahn dieser Entdeckung bewegten sich die künstlerischen

der letzten fünfundzwanzig Jahre, die ihren Namen verdiente, hat diese neuartige Einbeziehung der Philosophie von seiten der Kunst deutlich gemacht.

Die zeitgenössische Kunst scheint allenthalben von Philosophie infiziert. Die Künstler saugen ästhetische Theorien auf. Und wir Ästhetiker sind einer permanenten Nachfrage ausgesetzt. Wir sollen Kommentare schreiben, Eröffnungsreden halten, Texte zu Künstlerkatalogen beisteuern – die Kunstwelt mag ohne unser Zutun nicht mehr auskommen.

So scheint die alte Zweckbestimmung der philosophischen Ästhetik als einer Werbebranche für die Kunst endlich ihre Einlösung zu finden. Nur daß es nicht mehr um ein generelles Wertzertifikat für die Kunst als solche geht, sondern um die Beförderung des Marktwertes einzelner Künstler. Die Kommentare der Philosophen und Ästhetiker sind zu einem Bestandteil der Spekulationsbranche namens Kunstwelt geworden.

Man täusche sich jedoch nicht: Es geht in alledem nur darum, daß wir überhaupt reden und schreiben. *Was* ist völlig egal. Den Inhalt der Botschaft nimmt ohnehin niemand ernst. Sarkastisch könnte man das auch so formulieren: Die Kunstwelt ist aufgeklärt; sie weiß, daß das Brimborium der Ästhetik nichts taugt; der Kunstmarkt nimmt von unseren Beiträgen nur das Beste: den kulturellen Appeal; er verzichtet aufs Schlechte: auf den Inhalt unserer Suada.

Ein Beispiel: Danto war lange Jahre der gefeiertste Schreiber der New Yorker Kunstszene. Aber seine ästhetische Theorie besagt eigentlich, daß es gar keine Kunstwerke gibt.<sup>70</sup> Er vertritt also ein

Konstruktivismen des 20. Jahrhunderts sowie Rabinowitschs eigene Arbeit (ebd.).

<sup>70</sup> Die zentrale These von *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1981) besagt, daß völlig Beliebiges zum Kunstwerk werden kann, daß also nicht dergleichen



für den Kunstmarkt absolut ruinöses Theorem, denn wenn es keine Kunstwerke gibt, dann kann man auch keine verkaufen und nicht Geld mit ihnen machen. Aber, wie gesagt, niemand nimmt, was wir schreiben, ernst, nur Name und Seitenzahl zählen. (Wir sind ja auch viel zu billig mit unseren Honoraren – für den Finanzmarkt Kunst sind das nur Peanuts, die man nicht ernst nehmen kann.) Wir sind die nützlichen Idioten der Kunstwelt – ihre intellektuellen Clowns.

### **bb. Die zeitgenössische Kunst ist philosophie-imprägniert**

Aber zurück zum Interesse der Künstler. Etliche von ihnen kennen sich heute in der Geschichte der Philosophie besser aus als in der Geschichte der Kunst. In den Regalen heutiger Künstler finde ich mehr Bücher von Derrida, Lyotard, Kofman, Deleuze, Vattimo und Baudrillard oder auch Kant als solche über Dürer, Tiepolo oder Delacroix. Alte Topoi der Kunsttheorie wie “ut pictura poesis” oder “Je ne sais quoi” kennen sie kaum noch. Hingegen scheint ihnen ‘postmodern’ zur *lingua franca* geworden zu sein; sie geht ihnen so glatt von der Zunge geht wie einem Katholiken Mariengebete. Sie kennen die postmoderne Philosophie sogar besser als viele heutige Philosophen. – Macht diese große Resonanz von seiten der Künstler das postmoderne Inkommensurabilitätstheorem, welches auf einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Philosophie und Kunst insistiert, nicht reichlich unglaubhaft?

Wichtiger ist der folgende Punkt: Die Künstler rezipieren ästhetische Theorien nicht nur in breitem Umfang, sondern diese Theorien haben auch Einfluß auf ihr Schaffen gewonnen, sind zu einem Produktionsfaktor ihrer Kunst geworden.

---

wie ein “ästhetischer” oder ein “Werkcharakter”, sondern allein eine Interpretation etwas zum Kunstwerk macht.

Die Künstler schaffen im Licht der ästhetischen Theorien, mit denen sie sich vertraut gemacht haben. Sie machen deren Sichtweisen zu einem Element ihrer Werke. Die Folge ist, daß die Kunst heute weithin philosophie-getränkt ist. Die Künstler sind alles andere als philosophie-resistent, und die Kunst ist philosophie-imprägniert. Folglich ist philosophische Reflexion heute der Kunst selbst schon inhärent. Die Philosophie kommt nicht mehr nachträglich und von außen zur Kunst hinzu (indem ein Ästhetiker sich ein Kunstwerk zum Gegenstand wählt), sondern ist den Werken schon innerlich. Philosophisch-ästhetische Gesichtspunkte haben bereits bei der Schaffung des Werkes eine Rolle gespielt – und keine geringe.

Gewiß: Es ist nicht so, daß die Künstler den Lehren der Philosophen und Ästhetiker dabei einfach folgen würden, sondern sie basteln – glücklicherweise – zumeist ihre eigene Lehre daraus. Aber es ist eben doch ein neues Faktum, daß die Kunst als solche schon philosophie-getränkt ist.

### **c. Das Ungenügen des Inkommensurabilitätstheorems**

Beide Aspekte – daß die postmoderne Philosophie durch Erfahrungen der Kunst inspiriert ist und daß die zeitgenössische Kunst philosophie-imprägniert ist – sprechen dafür, daß das postmoderne Theorem einer radikalen Inkommensurabilität zwischen Philosophie und Kunst überzogen ist. Es ist nicht nur ebenso einseitig, sondern ebenso falsch wie das moderne Theorem einer völligen Kommensurabilität beider.

Gewiß ist es ein Verdienst der Inkommensurabilitätsthese, das traditionelle kunstphilosophische Verfahren außer Kurs gesetzt zu haben, das, auf eine grundsätzliche Kommensurabilitäts-Unterstellung gestützt, eine möglichst vollständige Umsetzung des Werkes in den philosophischen Begriff –

die vorgebliche Erlösung des Geistes aus seinem sinnlichen Kunst-Gefängnis – anstrebte. Dieses Verfahren hat sich als fehlerhaft und obsolet erwiesen. Dagegen wurde es wichtig, sich der Unterschiede zwischen philosophischem Denken und künstlerischem Tun bewußt zu werden und sie zu respektieren.<sup>71</sup>

Aber man darf und sollte das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. So verschieden Philosophie und Kunst auch sein mögen, sie weisen doch auch Überschneidungen und Gemeinsamkeiten, Analogien und Verflechtungen auf.<sup>72</sup> Philosophie und Kunst stehen nicht wie Feuer und Wasser zueinander, sie bilden nicht vollständig gegeneinander abgekapselte Sphären, sondern sie durchdringen einander auch und können durcheinander gefärbt sein. Zumal unter den heutigen Bedingungen ist das evident.

Daher bildet die postmoderne Behauptung absoluter Inkommensurabilität zwischen Kunst und Philosophie nur die umgekehrte Einseitigkeit zur traditionellen Aneignungs- und Aufsaugungsstrategie. Das postmoderne Credo ist, scheinbar paradox, durch seine eigene künstlerische Aneignung widerlegt. Die letztere hatte die Abkehr von der traditionellen Vereinnahmung zu ihrem richtigen und legitimen Impuls. Aber im Endeffekt dementiert sie ebenso die Gegenposition: die These radikaler Inkommensurabilität. Während diese These auf eine Sprachlosigkeit zwischen Philosophie und Kunst hinauslaufen müßte, hat sie gerade eine neue Kommunikation zwischen beiden zustandegebracht. Geschah das gegen ihre

Intention? Das wohl nicht. Wohl aber gegen ihren erklärten Sinn. Die harte Inkommensurabilitätsthese bedarf einer Ermäßigung. Und hat sie erfahren. – Nachdem so die Einseitigkeit und Falschheit beider Positionen offenbar geworden ist, sollte es fortan möglich sein, auf ein Verhältnis von Kunst und Philosophie diesseits der Skylla absoluter Kommensurabilität und der Charybdis radikaler Inkommensurabilität hinauszudenken.

### III. Kunst und Philosophie heute und vielleicht in Zukunft: entspanntere Verhältnisse

#### 1. Gegen die simplistische Attraktivität von Einbahnstraßen

Einheits-Lösungen helfen nicht weiter. Sie vorzuschlagen ist zwar verbreitet und beliebt, aber sinnlos. Die Verhältnisse sind nicht so. Als Warnung gegen solch simple Einheits-Wege zeige ich gerne die folgende Aufnahme. [*Abbildung: Heidelberg, Philosophenweg*] Man sieht ein Straßenschild an einer der berühmtesten philosophischen Stätten Deutschlands, dem “Philosophenweg” in Heidelberg. Das Schild besagt, daß dieser Philosophenweg eine Einbahnstraße ist. Metaphorisch genommen, könnte es davor warnen, daß Philosophenwege allzu oft solche Einbahnstraßen sind. Dessen sollte man sich versehen. Am Ende führen die Einbahnstraßen in Sackgassen. Exemplarisch haben wir, daß das der Fall ist, zuvor an der Kommensurabilitäts- wie der Inkommensurabilitätsthese gesehen.

#### 2. Fallspezifische Verflechtungen zwischen Kunst und Philosophie

Was schlage ich stattdessen vor? Wie stelle ich mir eine richtige Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Kunst vor? Ich habe eine mittlere Lösung im Sinn, eine, welche *Verflechtungen* zwischen

<sup>71</sup> So wie die heutige Philosophie, seit Wittgensteins *Tractatus*, generell eher an den Grenzen als an einer eingebildeten Machtvollkommenheit philosophischen Begreifens interessiert ist.

<sup>72</sup> Vgl. zur einer grundsätzlichen Kritik des Theorems radikaler Differenz und zu seiner Korrektur durch ein Denken der Verflechtungen: Verf., *Vernunft*, insbes. 527-540 u. 593-610.

Philosophie und Kunst ins Auge faßt, die zwischen den simplistischen Extremen totaler Kommensurabilität und totaler Inkommensurabilität liegen. Und die, was wichtig ist, erstens nicht einfach zwischen den beiden Sphären der Philosophie und der Kunst als solchen entspringen, sondern einem Kontext entstammen, der über beide hinausgeht; und die zweitens in jedem Fall nicht von generellem, sondern spezifischem Zuschnitt sind und daher, je nach der Besonderheit des Kunstwerks oder der Philosophie, mit der man es zu tun hat, unterschiedlich beschaffen sein können.

Philosophie und Kunst sind kulturelle Sphären, die nicht einfachhin aus sich selbst konstruiert oder verstanden werden können. Sie sind nicht schlechthin autonom – nicht wie in sich geschlossene Perlen. Sondern sie nehmen innerhalb eines breiteren kulturellen Kontexts Gestalt an und schließen Elemente aus diesem Kontext ein. Allein von daher schon bestehen stets einige Verbindungen zwischen ihnen – aber eben kontextverdankte, nicht sphären-generierte. Selbst wenn ein Künstler oder Philosoph ein Werk schafft, ohne sich um Philosophie oder Kunst zu kümmern, werden diese Werke, aufgrund des kulturellen Feldes, das sie teilen, einige gemeinsame Elemente aufweisen. Sie strömen aus der kulturellen Umgebung in das Werk ein, sei es durch lebensweltliche Erfahrung oder durch soziale und politische Einschätzungen oder durch das Verhältnis zur Natur oder durch diverse Arten des Wissens: humanwissenschaftliche, naturwissenschaftliche, historische, gegenwartsbezogene. Die Weltansichten, welche Philosophen und Künstler entwickeln, entspringen nie aus philosophischer oder künstlerischer Tätigkeit allein. Vielmehr nehmen sie Elemente aus dem breiteren kulturellen Kontext auf und transformieren oder kondensieren diese.

Daher kann man von ihren Weltansichten nur dann zureichend Rechenschaft ablegen, wenn man auch dieser Einflüsse und Verbindungen gewahr ist.

Freilich können dann auch spezifische Einflüsse und Verbindungen zwischen dem einen oder anderen Typ von Philosophie oder Kunst zu diesen dem gemeinsamen Kontext entstammenden Verbindungen hinzutreten. Beispielsweise waren die moderne Philosophie und die moderne Kunst – diesseits jedes direkten Einflusses zwischen beiden – gemeinsam von den für die Moderne typischen Vorgängen der Ausdifferenzierung betroffen, und sie haben darauf auf je eigene Art reagiert: die Philosophie, indem sie sich in eine akademische Disziplin verwandelte, und die Kunst, indem sie autonom wurde. Und diese indirekte Gemeinsamkeit konnte dann durch direkte Beziehungen ergänzt werden – man denke etwa an die frühen Filme von Godard, die durch philosophische Analysen des gegenwärtigen Zustandes inspiriert waren, die von Marx bis zum französischen Strukturalismus reichten.

Nur gibt es keine sozusagen natürliche, wesentliche oder konstante Verbindung zwischen Philosophie und Kunst. Weder müssen Philosophen notwendigerweise von Kunst oder Künstler von Philosophie beeinflusst oder auch nur auf sie aufmerksam sein. Die Beziehung zwischen beiden kann sehr lose sein – auf die Tatsache beschränkt, daß sie sich im gleichen kulturellen Feld befinden. Es gibt weder eine generelle Regel, die gebietet, daß Kunst und Philosophie einander entsprechen müssen, noch eine, die dergleichen untersagt.

All das schließt aus, worauf die traditionelle Kunstphilosophie abzielte: die Ausrufung und Festsetzung einer notwendigen, essentiellen und konstanten

Beziehung zwischen Philosophie und Kunst. Ganz im Gegenteil: diese Beziehung ist immer im Fluß und hängt von historischen Entwicklungen ebenso ab wie von den Gegebenheiten im Einzelfall. Daher kann es eigentlich nur um eines gehen: herauszufinden, welcher Art die Verbindungen in diesem oder jenem Fall – in dieser historischen Situation und hinsichtlich dieses Philosophietyps oder jener Kunstrichtung – sind. Und letztlich gilt es, einzelne Fälle, einzelne Kunstwerke ins Auge zu fassen. Wittgensteins Mahnung, daß man die Einzelfälle prüfen müsse,<sup>73</sup> ist

ein goldener Rat – in Sachen Ästhetik ebenso wie in andern Dingen. Nur so läßt sich der Rückfall in “metaphysisches Geschwätz” vermeiden.

Wofür ich also eintrete, ist eine lockerere Beziehung zwischen Philosophie und Kunst. Ich habe mich im vorigen gegen das moderne Fusionsprojekt wie gegen das postmoderne Fissionsprojekt erklärt. Ich schlage eine insgesamt entspanntere und flexiblere Beziehung zwischen Philosophie und Kunst vor – welche Beziehung jeweils vorliegt, wird am einzelnen Werk zu eruieren sein. Die Beziehung kann von Werk zu Werk variieren und überraschende Wendungen nehmen. – Eine solche Sichtweise, denke ich, erlaubt es, sich den Werken der Kunst ohne philosophisches Vorurteil zuzuwenden.

<sup>73</sup> Daß dies gemeinhin viel zu wenig geschieht, hat immer wieder Wittgensteins Kopfschütteln erregt: “Es ist der alte Fehler, die besonders Fälle nicht zu prüfen” (Ludwig Wittgenstein, *Zettel* [1967], in: ders., *Werkausgabe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, Bd. 8, 259-443, hier 375 [438]).

**Wolfgang WELSCH** studied Philosophy, Art History, Psychology and Archeology at the Universities of Munich and Wuerzburg. Doctorate in 1974, Habilitation in 1982. He was Professor of Philosophy at the University of Bamberg from 1988 to 1993 and at the University of Magdeburg from 1993 to 1998. He is currently Professor of Philosophy at the Friedrich-Schiller-University of Jena. Visiting Professorships include the University of Erlangen-Nürnberg (1987), the Free University of Berlin (1987-1988), Humboldt-University of Berlin (1992-93), Stanford University (1994-1995) and Emory University (1998). Awards: Max Planck Research Award in 1992. Fellowships: 1985-1987 Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Vienna; 1996 Japan Society for the Promotion of Science; 2000-2001 Stanford Humanities Center; Summer 2003 German-Italian Center Villa Vigoni. Main fields of research: epistemology and anthropology, philosophy of culture, aesthetics and art theory, contemporary philosophy. He is currently working on a strictly evolutionary conception of the human, comprising the full range of cosmic, biotic and cultural evolution. E-mail: Wolfgang.Welsch@uni-jena.de