

Sommersemester | 2014

Einführung in die philosophische Ästhetik

Prof. Dr. Michael Bordt SJ

Inhaltsverzeichnis

1. VORLESUNG I - ÄSTHETIK ALS PHILOSOPHISCHE DISZIPLIN	3
1.1. DER BEGRIFF EINER ÄSTHETISCHEN WISSENSCHAFT BEI ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762).....	3
1.2. ANALYTISCHE ÄSTHETIK	6
1.3. EIN BEISPIEL	9
2. VORLESUNG II - TRANSFORMATIONEN I: DIE FRAGE NACH DEM SCHÖNEN (PLATON UND PLOTIN)	14
2.1. KUNSTWISSENSCHAFT INNERHALB DES ONTOLOGISCHEN PARADIGMAS	15
2.2. PLOTINS SCHRIFT ÜBER DAS SCHÖNE I.6	15
2.2.1. Die Unterscheidung zwischen sinnlich erfahrbarer Schönheit, geistiger Schönheit und dem Schönen selbst	16
2.2.2. Warum Schönheit nicht Symmetrie sein kann	18
2.2.3. Plotins eigene Theorie	20
3. VORLESUNG III - TRANSFORMATIONEN II: DIE FRAGE NACH DER ÄSTHETISCHEN ERKENNTNIS (KANT).....	26
3.1. SUBJEKTIVE ALLGEMEINHEIT.....	29
3.2. INTERESSELOSES WOHLGEFALLEN	32
4. VORLESUNG IV - TRANSFORMATIONEN II: DIE FRAGE NACH DER ÄSTHETISCHEN ERKENNTNIS (KANT).....	33
4.1. INTERESSELOSES WOHLGEFALLEN (FORTSETZUNG)	33
4.1.1. Psychische Distanz.....	34
4.1.2. Geschmack.....	38
4.2. HARMONISCHES SPIEL.....	40
4.3. TELEOLOGIE	42
5. VORLESUNG V - PHILOSOPHIE DER KUNST I – INSTITUTIONSTHEORIEN UND FORMALISMUS	43
6. VORLESUNG VI - PHILOSOPHIE DER KUNST II – AUSDRUCKS- UND DARSTELLUNGSTHEORIEN. ESSENTIALISMUS UND FAMILIENÄHNLICHKEIT	53
6.1. DIE AUSDRUCKSTHEORIE DER KUNST	53
6.2. DIE DARSTELLUNGSTHEORIE DER KUNST	59
7. VORLESUNG VII - WIE FUNKTIONIERT ÄSTHETISCHE SPRACHE?.....	64

1 Vorlesung I - Ästhetik als philosophische Disziplin

Die Vorlesung, die uns dieses Semester gemeinsam beschäftigen wird, habe ich „Einführung in die Ästhetik“ genannt, und ich möchte gleich zu Beginn darauf hinweisen, dass es tatsächlich nicht mehr als eine Einführung sein wird. Das Ziel der Vorlesung wäre erreicht, wenn Sie am Ende ein philosophisches Gespür dafür bekommen haben, über welche Fragen Sie nachdenken müssen, wenn Sie sich mit ästhetischen Fragen auf eine philosophische Art und Weise beschäftigen will, mit welchen ernsthaften Schwierigkeiten Sie sich auseinandersetzen müssen, wenn Sie bestimmte Antworten auf ästhetische Fragen für richtig halten und in welchen philosophischen Kontexten Sie sich bewegen. Es sind also eher „philosophische Brocken“, die ich uns hinwerfe und an denen wir gemeinsam kauen werden, es sind Wege hin zu einer philosophischen Ästhetik.

1.1 Der Begriff einer ästhetischen Wissenschaft bei Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

Um einen ersten Einstieg und einen Ausgangspunkt unserer Überlegungen zu gewinnen, möchte ich damit beginnen, Ihnen ein paar Worte über den historischen Ursprung der philosophischen Ästhetik zu sagen. Wie immer man dieses Thema anpacken möchte – es ist sicherlich sinnvoll, bei dem Ausgangspunkt der Entstehung der Ästhetik als philosophischer Disziplin zu beginnen, selbst wenn wir sehen werden, dass die Beschäftigung mit ästhetischen Fragen viel älter ist und bis auf die Antike Philosophie zurückgeht. Die Frage nach dem Beginn der philosophischen Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin führt uns in die Mitte des 18. Jahrhunderts, zu Alexander Gottlieb Baumgarten. Er ist 21 Jahre alt gewesen, als er seine Magisterarbeit verfasst hat. Sie trägt den Titel: *Meditationes philosophicae et nonnullis ad poema pertinentibus*, also „Philosophische Betrachtungen über einige Erfordernisse des Gedichts“. Gegen Ende seiner Magisterarbeit heißt es im § CXVI (also § 116, ich bringe das jetzt gleich in der Übersetzung):

Es seien also die *noēta*– das, was durch das höhere Vermögen erkannt werden kann – Gegenstand der Logik, die *aisthēta* dagegen seien Gegenstand der *epistēmē aisthētikē* (= der ästhetischen Wissenschaft) oder der ÄSTHETIK.

Wenn Sie sich bereits ein wenig mit der Philosophiegeschichte beschäftigt haben, dann ist dieser Paragraph nicht schwer zu verstehen. Zwei Arten von Gegenständen werden unterschieden. Zum einen die Gegenstände, die, wie Baumgarten schreibt, durch die Logik erkannt werden, das sind die *noēta*. Logik ist hier nicht in dem engen Sinn einer formalen Logik zu verstehen, wie Sie es in dem Fach Logik lernen, sondern im Sinne einer Wissenschaft, welche die Gegenstände, die mit der Vernunft erkannt werden können, erfasst. Es ist die Vernunft, die mit dem Ausdruck „das höhere Vermögen“ gemeint ist. Dahinter steht folgende Unterscheidung, die schon auf Platon zurückgeht: Wir Menschen haben das Vermögen der Vernunft, und unsere Vernunft erkennt diejenigen Gegenstände, die *noēta*. Dieses Vermögen ist das höchste Vermögen in der Seele.

Von diesen Gegenständen ist nun eine zweite Klasse von Gegenständen unterschieden, die *aisthēta*. Das Wort kommt vom griechischen Wort *aisthēsis* und bedeutet „sinnliche Wahrnehmung“. Wir Menschen haben nicht nur das Vermögen der Vernunft, sondern auch das Vermögen sinnlicher Wahrnehmung, und die Gegenstände, die sich mithilfe der sinnlichen Wahrnehmung erfassen lassen, sind eben die *aisthēta*. Dass es sich hier wirklich um ganz verschiedene Arten von Erkenntnisvermögen handelt, können Sie sich sehr einfach deutlich

machen: Stellen Sie sich vor, Sie sind auf einer Hochzeitsfeier eingeladen, bei der es neben vielen anderen Dingen auch eine Hochzeitstorte gibt. Es ist Ihre Vernunft, die erkennt, dass es sich bei dem Gegenstand auf dem Tisch um eine Torte handelt. Jemand, der nicht mit Vernunft begabt wäre, könnte eine Torte nicht als Torte erkennen – denn dafür müssen Sie mindestens das Wort ‚Torte‘ kennen und auch richtig verwenden können, und dazu sind nur vernunftbegabte Lebewesen in der Lage. Ob Ihr Gastgeber, der die Torte selbst gebacken hat, aber nun beim Backen versehentlich Zucker mit Salz verwechselt hat und die Torte tatsächlich so lecker schmeckt, wie sie aussieht, können Sie natürlich nicht durch Nachdenken und durch die Vernunft erfassen. Hier sind sie auf das Vermögen der sinnlichen Wahrnehmung angewiesen. Sie müssen einfach die Torte kosten.

Die Pointe in der Definition von Baumgarten ist nun folgende: Traditionellerweise sind die Philosophen davon ausgegangen, dass es eine Wissenschaft nur da geben kann, wo die Gegenstände der Wissenschaft, also ihr Materialobjekt, mit der Vernunft zu erfassen sind. In Bezug auf die Gegenstände der Wahrnehmung kann es zwar Erfahrung geben, aber von den Gegenständen der Wahrnehmung allein kann es eben keine gesicherte Erkenntnis und damit auch keine Wissenschaft geben. Baumgarten behauptet nun das Gegenteil: Auch von den Gegenständen der Wahrnehmung kann es eine Wissenschaft geben, keine logische Wissenschaft, aber eben eine ästhetische Wissenschaft, eine Wissenschaft der Wahrnehmungsgegenstände, und diese Wissenschaft nennt er kurz: Ästhetik. Eine neue wissenschaftliche Disziplin ist geboren!

Es wäre nun interessant, die Weiterentwicklung dieser Definition in den verschiedenen Schriften von Baumgarten, besonders seiner *Metaphysik* zu verfolgen, aber ich möchte gleich zu seinem für die Ästhetik entscheidendem Werk, eben der Ästhetik, springen. Sie ist unvollendet und in zwei Bänden erschienen – der erste Band 1750, der zweite 1758 -, und trägt den lateinischen Titel „Aesthetica“. In § 1 heißt es dort:

DIE ÄSTHETIK ([i] Theorie der freien Künste, [ii] untere Erkenntnislehre, [iii] Kunst des schönen Denkens, [iv] Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*).

Lassen Sie mich ein paar Bemerkungen zu dieser Bestimmung machen. Es ist hier klar, dass die Ästhetik nicht eine Wissenschaft der Gegenstände der Wahrnehmung im weiten Sinn ist. Schon bei der Definition der ästhetischen Wissenschaft aus der Magisterarbeit von Baumgarten hätte man sich denken können, dass es nicht allgemein um die Wahrnehmung geht (wie beispielsweise in Teilen von Aristoteles' *De anima* oder in Kants *Transzendentaler Ästhetik* in der *Kritik der reinen Vernunft*), also um die Frage, welche Erkenntnismöglichkeiten und –grenzen die sinnliche Erkenntnis hat, sondern im engeren Sinne um Kunst und das Schöne – bei der Magisterarbeit ging es ja um die Erfordernisse der Gedichts, also der Poesie.

Ich beginne mit der zweiten und vierten Bestimmung, wobei ich die Bestimmung der Kunst als Analogon der Vernunft nicht interpretieren werde: Die Ästhetik ist, wie Baumgarten schreibt, eine „untere Erkenntnislehre“. Ich denke, Sie werden diese Bestimmung jetzt schon verstehen können. Bei der Ästhetik handelt es sich auch um eine Erkenntnistheorie, aber eine, die nicht untersucht, wie die Vernunft ihre Objekte erkennt, sondern wie unsere sinnliche Erkenntnis die ihr eigenen Gegenstände, also die Gegenstände der Wahrnehmung, erkennen kann. Dieser Punkt erklärt übrigens auch, warum Sie gerade in diesem Semester die Ästhetikvorlesung hören. Das Modul, das Sie dieses Semester über beschäftigt, heißt ja: „Erkenntnis und Sprache“. Weil die Ästhetik nach der Art der Erkenntnis der Gegenstände der sinnlichen Erfahrung fragt, ist sie der Erkenntnistheorie zugeordnet. Wir werden in der Vorlesung noch sehen, wie sich diese Frage

transformiert auch heute noch innerhalb der philosophischen Ästhetik stellt. Dass sie als unterste Erkenntnislehre die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ist (das ist ja die Definition der Ästhetik), ist daher leicht verständlich.

Die Ästhetik umfasst bei Baumgarten aber nicht alle Arten von sinnlicher Erkenntnis, also z.B. nicht die Erkenntnis von dem, was süß oder was salzig ist – bezieht sich also nicht auf die Dinge, die in den Bereich des Kochens und Schmeckens fallen – sondern ist vor allem zwei Bereichen zugeordnet, die im ersten und dritten charakteristischen Merkmal der Ästhetik genannt werden: Der freien Künste und der Schönheit. Mit den „freien Künsten“ sind hier nicht die Ihnen aus dem Mittelalter wahrscheinlich bekannten *artes liberales* gemeint, also Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, sondern die Malerei, die bildende Kunst, die Architektur, Musik, Skulpturen und weitere Künste – also das, was auch wir heute als Kunst verstehen, die von Menschen gemacht wird. Wenn Sie heute eine Ästhetikvorlesung besuchen, dann vermute ich stark, dass Ihre Erwartung sein wird, eine Vorlesung zu hören, die sich mit Fragen der Philosophie der Kunst beschäftigt, und wir werden uns in der Tat viel mit Fragen der Kunst beschäftigen. Die besondere Schwierigkeit ist nur, welches die spezifisch philosophische Fragestellung und Perspektive auf die Kunst ist, und was wir da eigentlich verstehen wollen, wenn wir unter ästhetischer Perspektive an ein Kunstwerk herantreten – dieses Problem werden wir heute noch angehen.

Wenn Sie sich die heutige philosophische Diskussion über die Ästhetik anschauen würden, dann würden Sie sehr schnell sehen, dass die Frage nach dem ästhetischen Wert eines Kunstwerks ein anderes Thema beinahe vollständig verdrängt hat, das bei Baumgarten noch unmittelbar zur Ästhetik dazu gehört: Das Thema Schönheit. Einmal ganz abgesehen von der Debatte über das Hässliche als Teil der philosophischen Ästhetik – also abgesehen von einer Debatte, die ganz bewusst reflektieren möchte, dass Kunst eben nicht „schön“ sein muss, sondern in der Darstellung des Hässlichen und Abstoßenden ebenso ein ästhetischer Wert eines Kunstwerks bestehen kann – ging es bei der Diskussion um das Schöne primär nicht um die Frage nach der Kunst, also nach von Menschen gefertigten Artefakten, sondern um das Schöne in der nicht vom Menschen geschaffenen Wirklichkeit: Um die Schönheit Gottes, bis über die Schönheit des Menschen hin zur Schönheit als Erfahrung der Natur. Im 20. Jahrhundert ist dieses Thema als Thema der philosophischen Ästhetik so gut wie überhaupt nicht mehr präsent – erst in den letzten zehn Jahren tauchen wieder zaghafte Versuche hierzu auf. Es gibt allerdings eine Fragestellung, die mit dem Begriff des Schönen zusammenhängt und die auch in unseren Tagen heftig diskutiert wird, nämlich die Frage danach, was ein Kunstwerk von etwas, das kein Kunstwerk ist, unterscheidet.

Eine Antwort, die in diesem Kontext manchmal gegeben wird, ist dann diejenige, dass das Kunstwerk eben eine bestimmte Eigenschaft hat, nämlich die, schön zu sein. Und die Frage, die sich dann sofort anschließt, ist diejenige, was es denn bedeutet, schön zu sein. Die Transformation der Frage nach dem Wesen des Schönen oder der Schönheit zur Frage nach der Bedeutung eines Prädikats wird uns auch in der Vorlesung beschäftigen.

Lassen Sie mich zusammenfassen: Baumgarten ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts der Begründer der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Drei Fragestellungen gehören dabei für ihn in der philosophischen Ästhetik zusammen: Die erkenntnistheoretische Fragestellung, die Frage nach der Kunst und die Frage nach dem Schönen oder der Schönheit. Diese drei Elemente werden uns im Laufe der Vorlesung auch beschäftigen – sie bestimmen den Rahmen, innerhalb dessen auch wir uns mit unseren Überlegungen bewegen werden. Damit hätten wir einen ersten Einstieg in das Thema gewonnen.

1.2 Analytische Ästhetik

Wenn wir einen Sprung über 250 Jahre von Baumgarten in die Jetztzeit tun, dann würden wir sehen, dass sich das, was bei Baumgarten noch als eine relativ klar umgrenzte Wissenschaft bestimmt worden war, in so unglaublich viele Richtungen und Schulen aufgefächert hat – bis zu dem Punkt hin, dass es bei bestimmten Autoren überhaupt die Fundamentaldisziplin der Philosophie geworden ist. Dies hat zur Folge, dass ich zu Beginn meiner Vorlesung sehr viele Einschränkungen machen muss, die das betreffen, was wir hier in diesem Semester gemeinsam machen werden und vor allem was nicht.

Um Ihnen gleich die Karten auf den Tisch zu legen: Ich werde mich innerhalb dessen, was man alles unter ‚philosophischer Ästhetik‘ verstehen kann, nur mit einem kleinen, aber bedeutsamen Ausschnitt beschäftigen können, nämlich vor allem mit der Diskussion über die philosophische Ästhetik, wie sie in den letzten 50 Jahren in der angelsächsischen Welt, also in Ländern wie vor allem Großbritannien und Amerika, Australien und Neuseeland, innerhalb des Paradigmas der analytischen Philosophie geführt worden ist und heute sehr lebendig geführt wird. Das bedeutet nicht, dass wir die Geschichte der Ästhetik und Literatur aus dem 19. Jahrhundert und zuvor ausblenden werden. Ich möchte beispielsweise in der nächsten Doppelstunde etwas über die Ästhetik in der Antike und des Mittelalters am Beispiel von Plotin und in der übernächsten Doppelstunde etwas über die Ästhetik Kants sagen. Aber ich werde nichts darüber zu sagen haben, wie die großen Philosophen des deutschen Idealismus oder die Philosophen der Frankfurter Schule – Adorno hat sehr viel über Ästhetik geschrieben – über Ästhetik gedacht haben. Ich werde mit keinem Wort auf zeitgenössische Strömungen der französischsprachigen Philosophie eingehen und die Debatte von der Ästhetisierung der Welt, der Ästhetik als Leitwissenschaft der Philosophie – man hat hier sogar von einem ‚aesthetic turn‘ der Philosophie gesprochen - wird bei mir keine Rolle spielen.

Lassen Sie mich dazu eine grundsätzliche Anmerkung machen. Wenn Sie sich die Geschichte der Philosophie ansehen, dann werden Sie bemerken, dass es drei große Paradigmen gibt, innerhalb derer Philosophie betrieben wird: Das ontologische, das mentalistische und das sprachanalytische Paradigma. Die Paradigmen legen die großen Fragen und Argumentationsformen fest, innerhalb derer die Philosophie betrieben wird:

	Ontologisches P.	Mentalistisches P. (Kants Kopernikanische Wende)	Sprachphilosophisches P. (linguistic turn)
<i>Bereich</i>	Wirklichkeit	Bewusstsein	Sprache
<i>Gegenstand</i>	Sein und Seiendes	Vorstellung, Vernunft	Sätze, Aussagen
<i>Motivation</i>	Staunen; Sich- Wundern	Zweifel	Verwirrung
<i>Anfangsfrage</i>	Was existiert? Was ist?	Was kann ich wissen?	Was kann ich verstehen?
<i>Vertreter</i>	Platon, Aristoteles, Plotin, Thomas v. Aquin	Descartes, Kant	Frege, Wittgenstein

In der Vorlesung über Philosophie der Neuesten Zeit werden Sie noch ausreichend Gelegenheit haben, sich mit dem *linguistic turn* auseinanderzusetzen, an dieser Stelle möchte ich nur so viel sagen: Wenn ich mich im folgenden vor allem auf die Diskussion innerhalb der analytischen Philosophie beziehen werde, dann nicht deswegen, weil die analytische Philosophie völlig neue Fragen an die Ästhetik stellt. Es sind keine neuen und aufregenden Fragestellungen, sondern vor allem eine bestimmte Herangehensweise an die philosophische Problematik, die die analytische Philosophie auszeichnet.

Eine Sache ist allerdings tatsächlich anders: Was der analytischen Diskussion über Ästhetik in weiten Teilen fehlt, ist eine Eigenschaft, welche die ästhetische Diskussion im ontologischen und mentalistischen Paradigma sehr stark prägt: Der Hang zu einer Systemphilosophie, wobei die Ästhetik dann als ein Teil des gesamten philosophischen Systems verstanden wird. Wir werden das bei Plotin und auch bei Kant sehr stark sehen: Die ästhetischen Überlegungen sind eingebunden in eine philosophische Gesamtsicht der Wirklichkeit. Die Ästhetik ist bei den Philosophen ein Teil ihres großen philosophischen Systems, und dieser eine Teil muss natürlich kompatibel sein mit dem, was diese Philosophen beispielsweise in der Metaphysik, der Ethik oder Erkenntnistheorie entwickeln. Bei Kant wird es ganz deutlich werden, dass die Ästhetik eine wichtige Lücke schließt, die das System der Philosophie Kants sonst offenlassen müsste.

Wenn die Ästhetik in ein philosophisches System eingebunden wird, dann besteht immer die Gefahr, dass das, was man eigentlich verstehen möchte, aus dem Blick gerät und die Fragestellung sich auf eine ungute Art und Weise von dem Phänomen löst, das eigentlich verstanden werden soll. Bei Kant ist das besonders deutlich. Es ist beispielsweise völlig unklar, an welche ästhetischen Erfahrungen er überhaupt denkt: Geht es ihm, wie manche Interpreten meinen, um die Erfahrung von Schönheit einer mathematischen Struktur, des goldenen Schnitts beispielsweise, oder geht es ihm die Erfahrung von Schönheit als eine Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität von Deutungen? Oder geht es ihm vielleicht gar nicht um die Deutung ästhetischer Erlebnisse?

Die ästhetische Diskussion in der analytischen Philosophie ist demgegenüber sehr anders, weil ihr der Zwang oder auch der Drang zum Gesamtsystem erst einmal eher fremd ist. Man kann das durchaus auch als einen Nachteil sehen, aber für die Ästhetik scheint mir diese Herangehensweise eher fruchtbar. So geht es in der analytischen Ästhetik darum, einzelne Fragestellungen zu bearbeiten, die unmittelbar mit der ästhetischen Erfahrung selbst zu tun

haben. Was ist überhaupt eine ästhetische Erfahrung? Wie können wir ästhetische Erfahrungen von anderen Erfahrungen unterscheiden? Mit welchen Prädikaten lassen sich ästhetische Erfahrungen beschreiben? Lassen sich ästhetische Prädikate auf deskriptive Prädikate reduzieren? Der Gesprächspartner der analytischen Philosophie ist dabei viel mehr als bei den Systemphilosophen die Einzelwissenschaft oder die Einzelwissenschaften, die sich mit dem jeweiligen Phänomen auseinandersetzen.

Was mich an der Ästhetik interessiert, ist, das ästhetische Phänomen in den Blick zu bekommen und es ein wenig aufzuhellen. Und genau an diesem Punkt ist nun die angelsächsische ästhetische Diskussion hilfreich. Es geht den Philosophen und Philosophinnen nicht darum, große philosophische Systeme zu entwerfen und dann zu zeigen, welche Bedeutung die Ästhetik in diesen Systemen hat. Es geht ihnen auch nicht darum, die ganze Welt und Gesellschaft von der Ästhetik her zu verstehen. Es geht ihnen darum, an Detailfragen zu arbeiten, aber so an ihnen zu arbeiten, dass am Ende belastbare Antworten resultieren. Wenn Sie ein Bild wollen: Es geht ihnen darum, Nägel in die Wand zu schlagen, die tatsächlich auch Gewicht tragen können und die nicht gleich aus der Wand herausbrechen, wenn man schwere Bilder an sie hängt. Und es sind nun genau diese Fragen, welchen sich die analytische Ästhetik widmet und auf die sie Antworten zu geben sucht – auch wenn diese Antworten sicherlich auch wieder sehr kontrovers sein können.

Das bedeutet nun wiederum nicht, dass man nicht auch die analytische Ästhetik unter systematischer Rücksicht betreiben kann. Es gibt schon auch innerhalb der analytischen Philosophie wichtige Überschneidungen zwischen Ästhetik, Ethik, Erkenntnistheorie und Metaphysik, so beispielsweise die Frage nach dem Realismus oder Antirealismus von ästhetischen Werten. Hier überschneiden sich auf interessante Art und Weise Fragestellungen der Metaphysik mit denen der Ästhetik. Vielleicht wird es eines Tages sogar wirklich so etwas wie systematische Entwürfe der Ästhetik geben, in denen die Ästhetik stärker als in unseren Tagen in philosophische Gesamtentwürfe eingebettet sein wird. Nur solange die Detailfragen immer noch kontrovers und unklar sind, hat man nicht einmal die Voraussetzungen dafür geschaffen, eine solche Ästhetik schreiben zu können. Ich sage das ausdrücklich, weil ich kein prinzipieller Gegner eines philosophischen Systems bin. Nur ist es eben faktisch so, dass ich nicht bereit dazu bin, auf Kosten der Phänomenanalyse und des Verständnisses des Einzelfalls einen Preis zu zahlen, nur weil man ein System aufbauen oder verteidigen möchte.

Wenn Sie sich die Diskussion innerhalb der analytischen Ästhetik anschauen würden, dann würden Sie sehen, dass es innerhalb der analytischen Ästhetik wiederum sehr viele Teilfragen und Teildiskussionen gibt, die eher lose miteinander zusammenhängen. Es gibt z.B. das Fach der Musikästhetik, das sich allein mit Fragen philosophisch auseinandersetzt, die die Musik betreffen. Weil ich selbst von der Musik her komme, wird sie dieser Zweig sicherlich mehr beschäftigen als beispielsweise Fragen, die sich mit der Ästhetik von bildender Kunst oder Tanz oder Design beschäftigen. Es gibt eine Diskussion, die sich ausschließlich mit dem ontologischen Status von Kunstwerken beschäftigt. Denken Sie z.B. an Performance-Art, Jazzmusik oder überhaupt auch an ein klassisches Theaterstück. Was sind da z.B. Kriterien der Identität, bei denen man davon sprechen kann, dass man in dasselbe Theaterstück gegangen ist. Ist der Text des Autors das Kunstwerk – oder jede einzelne Aufführung?

1.3 Ein Beispiel

Aber lassen Sie uns zu einem Beispiel kommen, das uns in dieser Vorlesungsreihe immer wieder einmal beschäftigen wird. Ich möchte Ihnen exemplarisch für das, was ein ästhetisches Erlebnis sein kann, ein Musikstück vorspielen und es dann mit Ihnen genauer analysieren. Das Musikstück wird kaum jemand von Ihnen kennen, es ist extrem artifiziell – in gewisser Weise künstlich – aber dennoch eingängig und setzt erst einmal kein besonderes Vorwissen voraus. Es ist eine Operarie und zwar aus einer Oper von Antonio Vivaldi, den manche von Ihnen vielleicht als den Komponisten der „Vier Jahreszeiten“ kennen. Die Oper wurde 1714 uraufgeführt, die Arie dauert knapp 8 Minuten. Kurz zum Inhalt: Die böse Zauberin Alcina wohnt auf ihrer Zauberinsel, als sie eines Tages den Ritter Ruggiero auf einem kleinen Drachen heranfliegen sieht. Ruggiero hat eine Mission: Er möchte seine Verlobte Bradamante wiederfinden, die auf dieser Insel sein soll. Alcina bedient sich nun eines Tricks, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen: Sie lässt den jungen Mann zunächst Wasser aus einer Quelle trinken, so dass er seine alte Liebe vergisst, und dann noch einmal anderes Wasser, so dass er sich Hals über Kopf in Alcina verliebt und nur noch Augen für sie hat. Hören wir uns die Musik an:

Sol da temio dolce amore
 Questo core arva pace avraconforto
 Le tue vagheluci belle son le stelle onde amor mi guida in porto
 Sol da temio dolce amore
 Questo core arva pace avraconforto

Allein bei Dir, meine süße Liebe,
 findet dieses Herz Frieden und Trost.
 Deine lieblichen Augen sind die Sterne durch die die Liebe mich in meine
 Heimat leitet.
 Allein bei Dir, meine süße Liebe,
 findet dieses Herz Frieden und Trost.

Wie kann man sich nun einem solchen Musikstück nähern? Welche Fragen sollte man sinnvollerweise an dieses Stück stellen? Nun, eine naheliegende Möglichkeit wäre, für eine Antwort auf diese Frage diejenigen Wissenschaften zu bemühen, die sich fachkundig mit dieser Musik auseinandersetzen, das heißt vor allem natürlich die Musikwissenschaft oder auch, wie wir noch sehen werden, die Musiksoziologie. Wir könnten anfangen, eine klassische Analyse dieser Arie durchzuführen, wie es in der klassischen Analysetechnik der Musikwissenschaft in Deutschland gemacht wird. Dabei würden wir uns zunächst mit der Form beschäftigen. Wir würden dabei lernen, dass die Arie einer bestimmten Konvention folgt, die charakteristisch für Arien in der Barockmusik ist. Die meisten Arien, so auch diese, haben eine bestimmte Struktur. Sie besteht aus drei Teilen, einem ersten Teil A, einem anderen, manchmal leicht, manchmal stark kontrastierenden Teil B und der Wiederholung von A, oftmals mit improvisierten Unterschieden, die die Interpreten machen können oder auch nicht. Sie haben vielleicht mitbekommen, dass sich die ersten beiden Zeilen wiederholen und dass sie tatsächlich auch mit einigen Variationen gesungen wurde.

Solch eine Analyse kratzt natürlich nur an der Oberfläche und leider hören viele Musikwissenschaftler dann auch bei der Oberfläche der Musik mit ihrer Analyse wirklich auf. Wir müssen aber weiter fragen, warum Menschen auf die Idee kamen, das, was Sie ausdrücken wollen, durch die A – B – A' –Form wiederzugeben. Was ist der tiefere Sinn dieser sogenannten

Da-capo-Arien (also ‚Noch einmal‘-Arien, und mit ‚Noch einmal‘ ist der erste A-Teil gemeint, der eben zweimal erklingt)? Welche Einstellung zur Welt drückt sich darin aus?

Eine der prominentesten Theorien zur A-B-A-Form der Barockarien stammt von Silke Leopold. Sie meint, in den Arien ginge es um Affektkontrolle. Die Affektkontrolle hat ihren Sitz im höfischen Leben. Wenn man bei Hofe zur Barockzeit bestehen wollte, dann musste man in der Lage sein, sich außerordentlich stark zu kontrollieren. Vielleicht kennen Sie Filme, in denen das Leben am Hof gespielt wird: Die Schauspieler müssen sich tatsächlich äußerst künstlich und kontrolliert bewegen. Die A-B-A-Form spiegelt eine solche Affektkontrolle wieder: Zunächst kommt der Affekt, quasi unkontrolliert, im ersten A-Teil, dann fängt man sich und seine Emotionen im B-Teil und zeigt dann, in der Wiederholung des A-Teils, dass man seine Gefühle im Griff hat.

Leopolds Überlegungen werden an einer Stelle attraktiv, nämlich dort, wo sie erklären kann, warum es in den letzten 10 Jahren zu so einem Hype der Barockoper gekommen ist. Sie meint, Affektkontrolle sei im zunehmend harten Berufsleben, wenn man erfolgreich sein möchte, von großer Bedeutung, und die A-B-A-Arien würden so geschätzt, weil man hier lernt, wie man erfolgreich sein kann.

Die Stärke von Leopolds Überlegungen ist vor allem, dass Sie als eine der wenigen Forscherinnen die Frage nach der *Bedeutung* der A-B-A-Form überhaupt stellt. Ich denke aber, dass ihre Antwort unplausibel ist – zumindest für die Arie, die wir uns gemeinsam angehört haben, und für viele weitere Arien auch. Ich denke, es geht eher um Affektwahrnehmung als um Affektkontrolle. Hier wird nichts kontrolliert, sondern erst einmal wahrgenommen, und zwar sehr differenziert wahrgenommen. Das, was wahrgenommen wird, ist aber nicht so sehr eine emotionale Bewegung bzw. eine Gemütsänderung, sondern ein und derselbe innere Zustand, in dem sich ein Mensch befindet. Die Zeit wird angehalten, der Blick des Protagonisten auf der Bühne geht weg von der eigentlichen Handlung hin in seine Innenwelt, und das, was er dort wahrnimmt, wird singend ausgedrückt. Ich denke, dass ein Faktor des Erfolgs der Barockmusik in unseren Tagen eher darin besteht, dass wir in unserem Alltag, der viel zu schnell läuft, gar nicht mehr in der Lage sind, nach innen zu schauen und unsere Emotionen tatsächlich differenziert wahrzunehmen und auszudrücken. Vielen gilt das als überflüssige Selbstbespiegelung oder Luxus.

Man könnte nun mit einer detaillierten musikalischen Analyse beginnen. Ich könnte Sie z.B. darauf aufmerksam machen, dass die Flöte, die die Singstimme begleitet, mit einiger Wahrscheinlichkeit das erste Mal überhaupt in einer Oper eingesetzt worden ist. Ganz klar ist die Sache nicht, weil einfach viel zu viele Partituren aus der damaligen Zeit verloren gegangen sind und wir überhaupt nur einen Teil von dem kennen, was damals aufgeführt worden ist. Wenn wir Partituren nicht mehr haben, gibt es jedoch auch andere Möglichkeiten der Rekonstruktion einer Aufführung. Es gibt z.B. Gehaltslisten für die Aufführungen, auf denen steht, wer alles bezahlt worden ist, und wenn ein Flötist oder eine Flötistin auf dieser Liste stand, ist klar, dass Flöten benutzt worden sind. Wir können uns fragen, warum Vivaldi ausgerechnet an dieser Stelle der Oper eine Flöte eingesetzt hat. Hier sind wir natürlich schon ein wenig im Bereich der Interpretation und Spekulation. Eine Möglichkeit wäre, dass durch die Flöte der Bann, den die Zauberin Alcina auf Ruggiero ausübt, ausgedrückt werden soll. Mit den Oktavsprüngen und den vielen Sequenzen in der Melodie kann man vielleicht etwas Hypnotisches verbinden. Auch die Tatsache, dass und wie die Singstimme die Flötenstimme variiert oder nachsingt, wie sie in einen Dialog mit der Melodie der Flöte tritt oder nicht tritt, wie dabei immer wieder die Flötenstimme und nicht die Gesangsstimme den eigentlichen Ton angibt, spricht für eine solche Deutung.

Vielleicht wird es Sie erstaunen zu erfahren, dass die Arie, die Sie gehört haben, nicht von einer Frau, sondern von einem Mann gesungen worden ist. Der Sänger heißt Philipp Jaroussky und ist in Frankreich so etwas wie ein Popstar der Klassikszene. Jaroussky benutzt dabei eine bestimmte Technik, die es ihm erlaubt, ausschließlich im Falsett zu singen – man nennt diese Sänger deswegen auch Falsettisten. Falsettisten ersetzen das, was früher die Kastraten waren, und in der Tat ist diese Arie ursprünglich für einen Kastraten geschrieben worden.

Man kann und muss sich natürlich jetzt weiterfragen, warum die Rolle des Ritters Ruggiero ausgerechnet mit einem Kastraten besetzt worden ist. Eine Antwort, die man manchmal lesen kann, ist die, dass es Frauen nicht gestattet gewesen ist, auf der Theaterbühne zu singen oder zu spielen, und dass deswegen Frauenrollen immer durch Männer gespielt und gesungen worden sind. Diese Antwort stimmt allerdings nicht – oder besser: Sie stimmt ausschließlich für Stücke, die in Rom aufgeführt worden sind, und *Orlando furioso* ist keine römische Oper, sondern ist für die Karnevalssaison in Venedig geschrieben worden. In Rom durften tatsächlich keine Frauen auf Bühnen auftreten. Der Grund war vor allem der, dass die katholische Kirche Frauen öffentliche Auftritte verboten hatte. Die Begründung war, dass – in Abwandlung eines Satzes von Paulus aus dem Korintherbrief – Frauen bei Versammlungen zu schweigen hatten. Wie durch und durch krank das Ganze war, sieht man daran, dass die Kardinäle in ihren privaten Palazzi Privatkonzerte durchführen ließen, in denen dann die damaligen Primadonnen, also die weiblichen Sängerinnenstars, auftreten und singen konnten, weil es eben keine öffentlichen Versammlungen waren. Wenn man sich dann noch einmal klarmacht, dass die katholische Kirche offenbar der Meinung war, kastrierte Männer singen zu lassen sei gottgefälliger als Frauen auftreten zu lassen, dann bekommt die vokale Barockmusik schnell eine geradezu perverse Konnotation und wirft ein ekelhaftes Licht auf den Umgang der Kirche mit Sexualität.

Doch zurück nach Venedig: Vivaldi, das ist klar, hätte also auch eine Männerstimme für seinen Ruggiero nehmen können. Die Sache ist aber noch einmal komplexer: Die Rolle, die Jaroussky singt, ist ja überhaupt keine Frauen - sondern eine Männerrolle. Hier singt also wirklich ein Mann einen Mann, aber eben mit einer Frauenstimme. Was soll das?

Hier sind Überlegungen notwendig, die vor allem von der Musiksoziologie kommen. Es geht um die Gender-Debatte, also darum, was es zu einer bestimmten Zeit heißt, ein Mann oder eben eine Frau zu sein. Wer sich mit Barockopern beschäftigt, dem wird schnell klar, dass unser klassisches Bild von Mann und Frau tief im 19. Jahrhundert verwurzelt ist und ganz und gar nicht „naturgegeben“ ist. Dem starken Mann, dem Krieger, dem Helden, dem Beschützer, steht die schwache Frau, die Mutter, die emotionale Gattin, gegenüber. Der Mann beschützt die Frau, dafür bietet die Frau dem Mann den emotionalen Raum und Rückhalt, den er braucht. Wenn Sie sich mit dem Männer- und Frauenbild in Opern des 19. Jahrhunderts beschäftigen würden, käme oft so etwas heraus – und wie sehr das unser Genderbild heute noch prägt, brauche ich nicht eigens zu betonen.

In Barockopern ist es ganz anders. Die Frau ist häufig die Starke, die Herrscherin, die Handelnde. Viele Barockopern tragen den Namen von Frauen, die dann Eigenschaften haben, die man in der Tradition des 19. Jahrhunderts eher Männern zuschreibt. Der Mann ist, wie in dieser Arie, mindestens genauso emotional und gefühlvoll wie die Frau. Anders als die Frauen ist er oft eher passiv, eher zögerlich. Er hat wie die Frauen ein differenziertes und reiches Gefühlsleben. Und um dieses zum Ausdruck zu bringen, haben die Komponisten nun Männerrollen oft nicht mit Sängern besetzt, die in der Bass-, Bariton- oder Tenorlage singen, sondern eben mit Kastraten – oder auch mit Frauenstimmen, wenn Kastraten zu teuer waren (ein

Kastrat hat oft das mehrfache von dem verdient, was ein Komponist für seine Opernkomposition bekommen hat). In den höheren Stimmlagen ist es möglich, deutlich differenzierter und feiner zu singen, als es in den tieferen Lagen der Fall ist. Trotzdem Ruggiero ein Ritter ist, kam es Vivaldi offenbar darauf an, die Innenseite seines Charakters darzustellen. Nicht das heldische Rittertum, sondern seine Sehnsucht, seine emotionalen Verstrickungen sollten zum Ausdruck gebracht werden. Wenn ein Mann auf der Bühne in der Tenor- Bariton- oder Basslage singt, wird dadurch meistens entweder ausgedrückt, dass es sich um einen sehr alten Menschen handelt, oder um einen Schurken oder Zauberer, oder aber um einen eher einfältigen Typen, einen Diener oder ähnlichem.

Wir könnten noch einen Schritt weitergehen und fragen: Ist es ein Zufall, dass in den letzten 10 Jahren diese Art von Musik mehr und mehr den Klassikmarkt erobert? Oder sagt es etwas über unsere eigene Zeit aus, dass Menschen diese Art von Musik schätzen? Auf einmal gehören Falsettisten zu den gefragtesten und bestbezahltesten Sängern überhaupt. Man könnte auf interessante soziologische Überlegungen hinweisen. Etwa auf diejenige, dass wir in einer Zeit leben, in der traditionelle Genderrollen im Umbruch sind. Denken Sie nur an die Androgynität von Männern in der Werbung. Die Männerrolle – und ebenso die Frauenrolle – der Barockoper ist der Rollenzuweisung im Barock vielleicht viel näher als die überkommene, aber immer noch wirksame Rollenzuschreibung im 19. Jahrhundert.

Es lässt sich noch viel über diese Arie sagen (wir haben z.B. die Melodie noch gar nicht analysiert, haben nichts zur Art der Begleitung durch die Streicher gesagt usw.), aber ich möchte hier einen Schlusstrich ziehen und Sie auf eine Sache aufmerksam machen: Mit derartigen Fragen und mit den Antworten auf diese Fragen ist eine Frage noch gar nicht berührt, nämlich die ästhetische Frage. Aber, so mag man fragen, gibt es denn überhaupt noch Fragen, die sich stellen? Ist mit dem, was die anderen Wissenschaften dazu beitragen, nicht schon alles gesagt? Was bleibt noch für die Philosophie?

Die Fragestellung, die von der philosophischen Ästhetik her relevant ist, ist die folgende: Was bedeutet es, dieses Stück von Vivaldi als Kunstwerk zu verstehen? Oder, allgemeiner: Was bedeutet es, ein Kunstwerk als Kunstwerk zu verstehen? Denn das, was ich Ihnen anhand von Vivaldi vorgestellt habe, könnte man ja analog auch mit anderen Kunstformen machen. Ich hätte Ihnen ein Gedicht vorstellen können und wir hätten dann gemeinsam mit den Instrumenten der Literaturwissenschaft versucht, dieses Gedicht zu verstehen. Oder ich hätte Ihnen ein Bild zeigen können, und wir wären dann mit Methoden und Analyseverfahren der Kunstgeschichte an das Bild herangegangen. Oder wir hätten uns Architektur anschauen können, oder einen Film oder was immer. Wir hätten uns Gedanken über die ‚Love parade‘ machen können. Ich habe das Beispiel der Musik gewählt, weil ich mich darin schlichtweg ein bisschen besser auskenne. Aber das Prinzip wäre jeweils dasselbe und auch an solchen Beispielen wären wir zur Frage gekommen: Was heißt es, das jeweils mit den Mitteln der Einzeldisziplin analysierte Werk als ein Kunstwerk zu verstehen? Was heißt es also, ein Kunstwerk als ein Kunstwerk zu verstehen, also was heißt es, ein von Menschen erschaffenes Werk als ein Kunstwerk zu verstehen?

Auch bei dieser Frage gibt es Grauzonen, die diese Fragestellung noch einmal verkomplizieren. Eine Grauzone ist beispielsweise, dass bestimmte Dinge von Menschen nicht hergestellt werden, um ein Kunstwerk herzustellen, sondern um einen Gebrauchsgegenstand herzustellen. Später landen diese dann im Museum, manchmal in einem Museum für Design, und wird dadurch aus dem Gebrauchsgegenstand ein Kunstwerk? Oder kann man auch Dinge, die nicht von Menschen hergestellt worden sind, als Kunstwerk verstehen? Stellen Sie sich vor, Sie gehen am Strand spazieren und sehen von der Brandung angespülte Muscheln in ganz

besonderen Formationen, die in Ihnen eine ähnliche Bewunderung wachruft, wie zum Beispiel das Betrachten von Installationen von Andy Warhol.

Diese Fragen sind insofern interessant, weil sie nahelegen, dass es eines bestimmten Blicks auf die Dinge bedarf, um sie als Kunstwerke zu verstehen. Ein Kunstwerk versteht man nicht dadurch als Kunstwerk, dass man alles Mögliche über das Kunstwerk weiß. Sie haben die Arie als Kunstwerk nicht dadurch begriffen, dass Sie sie beschreiben und analysieren können. Sie müssen etwas erleben, sie müssen sich ergreifen lassen, sie müssen versuchen, sich auf eine bestimmte Art und Weise mit dem Kunstwerk zu identifizieren. Natürlich kann es sein, dass Sie, als Sie die Arie gehört haben, überhaupt nichts erlebt haben. Nur Langeweile vielleicht oder Ihre eigene Müdigkeit. Und dass Sie dann die Erläuterungen ganz interessant fanden. Aber dadurch kommen Sie dem Kunstwerk als Kunstwerk nicht näher. Etwas technischer ausgedrückt: Alle beschreibenden, deskriptiven Sätze, die Sie über das Kunstwerk äußern, machen nicht klar, was es heißt, ein Stück als Kunstwerk zu erleben.

Diese Unterscheidung zwischen Beschreiben und Erleben ist für die philosophische Ästhetik zentral. In der philosophischen Ästhetik geht es darum, die Bedingungen für das Erleben des Kunstwerks als Kunstwerk zu klären – oder auch, etwas weiter gefasst -, prinzipiell das ästhetische Erleben zu klären, denn Sie können auch einer Landschaft gegenüber ein ästhetisches Erlebnis haben. Bei diesem Erleben spielen zwei Dinge eine Rolle: Zum einen das, was erlebt wird – also das Kunstwerk oder auch eine Landschaft. Hier wird zu fragen sein, welche Eigenschaften es an dem Objekt sind, die dieses ästhetische Erlebnis in einem Menschen hervorrufen können. Klassisch gefragt: Was macht dieses Objekt zu einem schönen Objekt? Zum anderen derjenige, der erlebt. Welche Voraussetzungen muss er mitbringen, um ein Kunstwerk als Kunstwerk erleben zu können? Braucht er so etwas wie Geschmack, den man vielleicht bilden kann? Welche Art von Offenheit muss er dem Objekt gegenüber einnehmen? Muss er sich mit dem Objekt identifizieren, oder ist eine gewisse Distanz gegenüber dem Objekt sogar notwendig, um tatsächlich eine ästhetische Erfahrung zu machen? Gibt es so etwas wie spezifisch ästhetische Emotionen, also Emotionen, die Sie nur im ästhetischen Erleben haben können, oder sind ästhetische Emotionen nichts anderes als Emotionen, die Sie auch sonst haben, nur vielleicht intensiver oder auch weniger intensiv?

2 Vorlesung II - Transformationen I: Die Frage nach dem Schönen (Platon und Plotin)

Das Ziel der heutigen Vorlesung ist es, Ihnen einen kurzen Einblick in diejenige philosophische Tradition ästhetischer Reflexion zu geben, die sich in der Antike und im Mittelalter anhand des Begriffs des Schönen herausgebildet hat. Sie werden heute keine philosophische Ästhetik mehr finden, die diesen Begriff als zentralen Begriff gebraucht. In der Antike und im Mittelalter ist der Begriff des Schönen aber der entscheidende Begriff für das, was wir heute Ästhetik nennen, und entsprechend lassen sich einige Linien von der antiken und mittelalterlichen Reflexion über das Schöne hin zur zeitgenössischen Ästhetik ziehen. Auf eine ganz offensichtliche Linie hatte ich in der letzten Vorlesungsstunde schon hingewiesen: Auch zeitgenössische philosophische Ästhetiken fragen, was denn ein Kunstwerk als ein Kunstwerk von einem Artefakt, das kein Kunstwerk ist, unterscheidet, und eine mögliche und auch attraktive Antwort auf diese Frage ist, dass es eine bestimmte Eigenschaft hat, nämlich die Eigenschaft schön zu sein. Eine Klärung dessen, was es heißt, schön zu sein, könnte also auch heute noch eine essentielle Aufgabe der Ästhetik sein. Nur greift man dabei nicht auf eine Metaphysik zurück, wie man es innerhalb des ersten philosophischen Paradigmas, der Ontologie, getan hat.

Ich möchte allerdings schon an dieser Stelle darauf hinweisen, wie problematisch es ist, sich bei der Suche nach Eigenschaften, die den ästhetischen Wert eines Kunstwerks konstituieren und die konstitutiv für das ästhetische Erlebnis sind, das wir versuchen zu verstehen, am Adjektiv ‚schön‘ zu orientieren. Das Wort ‚schön‘ wird heute oft in ganz anderen Kontexten verwandt. Nach meiner letzten Vorlesung hat eine Studentin mir beispielsweise gesagt, es sei eine schöne Vorlesung gewesen. Damit wollte sie vielleicht ganz allgemein ausdrücken, dass ihr die Vorlesung gefallen hat, aber wohl nicht, dass die Vorlesung für sie zu einem ästhetischen Erlebnis geworden ist. Wenn ich in einer Prüfung auf die Antwort eines Studenten sage: „Schön – jetzt gehen wir zu einer neuen Frage über“ – dann drücke ich damit auch mein Gefallen an der Antwort des Studenten aus, aber eben nicht mein ästhetisches Gefallen. Wenn Sie davon sprechen, dass es ein schönes Treffen, ein schöner Abend, eine schöne Feier gewesen ist – dann drücken Sie Ihr Gefallen aus, aber auch nicht unbedingt Ihr ästhetisches Gefallen. Eine extrem gute und hilfreiche Übung ist es, wenn Sie sich in den kommenden Tagen und Wochen einmal selbst dabei beobachten, wie Sie über Kunstwerke, die ihnen ästhetisch gefallen, sprechen. Welche Adjektive benutzen Sie, wenn Sie über ästhetisches Erleben sprechen? Der Sinn der Übung ist: Wenn wir ein ästhetisches Erlebnis verstehen wollen, dann können wir methodisch nur so vorgehen, dass wir schauen, wie wir denn faktisch (und nicht theoretisch konstruiert) über das ästhetische Erlebnis sprechen. Das bedeutet nicht, dass wir hier eine Untersuchung der Sprache machen und uns das Erlebnis nicht interessiert. Aber um das Erlebnis zu verstehen, gibt es nur den Weg über die Sprache, mit der wir das Erlebnis beschreiben. Und um das Erlebnis nicht aus dem Blick zu verlieren, müssen wir tatsächlich für genau diejenigen Adjektive sensibel sein, mit denen wir das Erlebnis normalerweise beschreiben. Diese Adjektive sind zumindest eine sichere Ausgangsbasis. Das Adjektiv ‚schön‘ ist demgegenüber viel zu allgemein.

Die Frage nach dem Schönen in der Antike und im Mittelalter unterscheidet sich unter zwei Hinsichten fundamental von Fragestellungen heutiger philosophischer Ästhetik: Erstens ist in der Antike der paradigmatische Fall für das Erlebnis von sinnlicher Schönheit nie ein Kunstwerk, sondern der lebende menschliche Körper und damit verbunden bei vielen Autoren das Erlebnis von Erotik oder Sexualität. Zweitens ist Schönheit etwas, das sich nicht nur um

Bereich der sinnlichen Wahrnehmung findet, sondern viel intensiver an Dingen deutlich wird, die man nicht sinnlich wahrnehmen kann. Das werden wir gleich noch genauer sehen.

2.1 Kunstwissenschaft innerhalb des ontologischen Paradigmas

Damit ich nicht missverstanden werde: Natürlich gab es in der Antike und im Mittelalter auch viele philosophische Schriften, die sich mit Fragen der Literatur-, Musik- oder Kunstwissenschaft, wie wir heute sagen würden, beschäftigt haben. Schon bei Platon finden Sie viele Überlegungen über von Menschen geschaffene Kunstwerke, über Literatur und Dichtung oder über die Musik. Aber der Kontext dieser Überlegungen ist – aus unserer heutigen Sicht – nicht ein primär ästhetischer Kontext, d.h. Platon fragt nicht, woran es denn liegt, dass uns dieser Tempel, jenes Gedicht oder Tonart so schön vorkommt. Im Gegenteil ist für ihn alles, was von Menschen geschaffen worden ist, nur ein ziemlich schwaches Abbild der eigentlichen Schönheit und wird bei ihm als Ort der ästhetischen Erfahrung eher diskreditiert. Auch Aristoteles hat sich mit Fragen, die wir heute ästhetische Fragen nennen würden, beschäftigt, und sein bedeutendster Beitrag dazu ist sicherlich seine *Poetik*. Lassen Sie mich nur kurz auf einen Punkt hinweisen, den viele von Ihnen kennen werden: Was an Platon und Aristoteles interessant ist, ist die Tatsache, dass sich ihre Bewertung von Kunst, Musik, Literatur und Theater in einem Punkt fundamental unterscheidet. Für Platon funktionieren die Künste vor allem durch *mimesis*, d.h. durch eine Form von Nachahmung durch Identifikation. Die Zuschauer von großen griechischen Tragödien, in denen die Helden oft mit selbst für unsere abgebrühte Zeit krasser Brutalität handeln – man muss z.B. schon ziemlich suchen um heute ein Theaterstück zu finden, in dem die Heldin ihre Kinder tötet, aus ihnen einen leckeren Eintopf kocht und ihrem Mann aus Rache serviert! – identifizieren sich mit den Protagonisten auf der Bühne. Platon meint nun, dass die Zuschauer durch diese Identifikation selbst moralisch abgestumpft wird. Deswegen muss es die Aufgabe der Politik sein, solche Theaterstücke zu verbieten und die Dichter dieser Stücke des Landes zu verweisen. Aristoteles hat dagegen eine ganz andere Auffassung: Für ihn ist das Erlebnis von Tragödien ein Erlebnis der *katharsis*, der Reinigung. Auch bei ihm identifizieren sich die Zuschauer zwar mit dem Helden auf der Bühne, aber dadurch wird er nicht moralisch abgestumpft, sondern seine tendenziell destruktiven Emotionen werden in der Identifikation mit dem Helden ausgelebt und verlieren dadurch an Kraft und Bedrohlichkeit für die Gesellschaft. Der Held auf der Bühne lebt stellvertretend für den Zuschauer die ‚negativen‘ Emotionen aus. Deswegen seien solche Theaterstücke zu begrüßen.

Auch heutige Diskussionen über die Wirkung von Computerspielen auf Jugendliche oder auch ältere Menschen bewegen sich oft in der Alternative von Platon und Aristoteles: Entweder man meint im Sinne von Platon, man müsse Computerspiele verbieten, weil sie zu erhöhter Aggressivität und Destruktivität der Jugendlichen beitragen (eine Position, die oft nach Gewalttaten an Plausibilität gewinnt), oder man meint, die Computerspiele hätten eine wichtige Ventilfunktion für Jugendliche, und es gäbe keinen Grund verschärfter gesetzlicher Regelungen.

2.2 Plotins Schrift *Über das Schöne* I.6

Nicht bei Aristoteles, aber sehr wohl bei Platon findet man über die Reflexionen auf Kunstwerke hinaus nun Überlegungen, die sich mit der Frage nach dem Wesen des Schönen auseinandersetzen. Ich möchte Ihnen als ein Beispiel für einen philosophischen Entwurf, bei dem der Begriff des Schönen ganz zentral im Vordergrund steht, allerdings jetzt keinen Dialog oder keine Dialoge von Platon vorstellen, sondern Ihnen die Schrift *Über das Schöne* von Plotin

vorstellen. Plotins Schrift ist unglaublich einflussreich gewesen und hat bis in die Neuzeit hinein das Nachdenken über das Schöne entscheidend geprägt. Und mehr noch: Die Schrift ist die bekannteste Schrift von Plotin überhaupt gewesen, und sie hat das Bild über Plotin ganz allgemein beeinflusst. Es ist also gut, sie zu kennen.

Nur zwei, drei Sätze zur philosophiegeschichtlichen Orientierung: Plotin hat von 205-270 gelebt und gehört zu den wirklich ganz großen Philosophen der Antike. Plotin versteht sich selbst als Interpret Platons und stellt sich ganz in Platons Tradition. Ihn jedoch einen ‚Neuplatoniker‘ zu nennen, wäre ihm gar nicht recht gewesen, weil er überhaupt nichts Neues in die Philosophie bringen wollte. Im Gegenteil will er nur authentisch auslegen, was Platon selbst gedacht hat. Dabei setzt er sich intensiv mit den Sachproblemen auseinander, die Platons Dialoge aufwerfen, und zwar auf der Höhe seiner Zeit. Er hat sich intensiv mit den Aristotelischen Schriften beschäftigt, er kennt die große Tradition der Aristoteleskommentatoren und ist mit den Stoikern bestens vertraut. Des Weiteren ist er ein einflussreicher Politikberater gewesen und hat hohes Ansehen als Schlichter gehabt. Die Schrift *Über das Schöne* ist die erste Schrift, die Plotin verfasst hat – allerdings als er bereits 50 Jahre alt gewesen ist. Es ist also keine Frühschrift, sondern bereits ein reifes Werk, das wir vor uns haben. Noch ein Wort zu den Übersetzungen: Es gibt leider nur eine einzige deutsche Übersetzung, die brauchbar ist, und zwar die von Christian Tornau in dem Reclam-Band 18153: Plotin: Ausgewählte Schriften. Unsere Schrift *Über das Schöne* findet sich glücklicherweise darin. Es ist wirklich atemberaubend, wie schlecht die bisherigen gängigen Übersetzungen beispielsweise von Richard Harder im Meiner-Verlag sind – das nur in Klammern und als Warnung, falls Sie sich genauer mit Plotin beschäftigen möchten: Es hat wirklich keinen Sinn, mit diesen Übersetzungen zu arbeiten, weil sie viel zu unzuverlässig sind.

2.2.1 *Die Unterscheidung zwischen sinnlich erfahrbarer Schönheit, geistiger Schönheit und dem Schönen selbst*

Der Rahmen, innerhalb dessen Plotin seine Theorie entfaltet, ist derjenige der klassischen antiken Metaphysik, mit all den problematischen Voraussetzungen, die dieser Rahmen mit sich bringt. Es ist hier natürlich nicht der Ort, diese Probleme zu diskutieren, mir ist lediglich wichtig, dass Ihnen exemplarisch an einem relevanten Beispiel die argumentative Struktur deutlich wird, die ein Philosoph voraussetzt, wenn er über das Schöne nachdenkt. Plotins Traktat beginnt wie folgt:

Das Schöne findet sich [i] am meisten im Bereich des Sehens. Es ist aber auch in Wahrnehmungen des Gehörs – sowohl bei sprachlichen Kompositionen, und es ist auch in der Musik, d.h. der Musik insgesamt (Melodien und Rhythmen sind ja auch schön). [ii] Es gibt aber auch, wenn man von der sinnlichen Wahrnehmung aus nach oben hin weitergeht, schöne Beschäftigungen, Handlungen und Einstellungen, und dann Wissenschaften und die Schönheit der Tugenden. [iii] Und ob es etwas Schönes noch vor all dem gibt, wird sich zeigen (I.6 1,2-7).

Was Ihnen sicherlich sofort ins Auge springt, wenn Sie von der Bestimmung Baumgartens ausgehen, ist die Tatsache, dass Plotins Traktat sich ganz offensichtlich nicht nur mit den Gegenständen der Wahrnehmung beschäftigt, sondern der Bereich dessen, was schön ist – also, wie wir sagen würden, was in den Bereich der Ästhetik fällt –, wesentlich umfassender ist: Zwar ist die Erfahrung von Schönheit im Bereich der visuellen Wahrnehmung zunächst am unmittelbarsten, aber auch von Handlungen, von dem Charakter eines Menschen oder von Tugenden lässt sich sagen, dass sie schön sind. Es wäre also eine Reduktion, wollte man den Bereich des Schönen auf diejenigen der Wahrnehmungsgegenstände beschränken. Der Ausdruck „nach oben hin weiter geht“ klingt für Sie vielleicht merkwürdig, er ist Ihnen aber von

Baumgarten her schon bekannt. Es gibt unterschiedliche Vermögen in der Seele, und das Vermögen zur Wahrnehmung ist ein unteres Vermögen, das Vermögen der Vernunft demgegenüber ist ein oberes Vermögen.

Es mag uns, die wir durch die zeitgenössische Ästhetik geprägt sind, vielleicht fremd erscheinen, Schönheit nicht nur im Bereich derjenigen Gegenstände zu suchen, die sinnlich erfahrbar sind. Man kann zwar etwas affektiert und maniert auch von einer „schönen Seele“ oder einem „schönen Gedanken“ sprechen, aber dass eine Tugend wie diejenige der Gerechtigkeit schön sein soll oder eine Wissenschaft schön ist, das liegt uns erst einmal fern.

Dass es nicht nur uns fern liegt, sondern auch einem Leser von Plotins Traktat *Über das Schöne*, erkennt man daran, dass Plotin im vierten Kapitel seiner Schrift ausführlich auf die Frage eingeht, ob und inwiefern man Schönheit auch von Dingen, die sich nicht sinnlich wahrnehmen lassen, aussagen kann. Es kann es für ihn offenbar so etwas wie eine Blindheit gegenüber geistiger Schönheit, wie ich diese Dinge der Einfachheit halber im folgenden nennen werde, geben. So, wie jemand, der blind geboren ist, nicht die Erfahrung von mit den Augen wahrnehmbarer Schönheit machen kann, so kann auch einer, der keine Vorstellung von der Schönheit von Handlungen oder von der Schönheit in den Wissenschaften hat und in diesem Bereich blind ist, Schönheit erfahren. Von der Schönheit auch in Bezug auf geistige Dinge zu sprechen, ist deswegen möglich, weil die *Erfahrungen*, die jemand mit diesen Dingen machen kann, denen entsprechen, die er in Bezug auf sinnlich wahrnehmbare Gegenstände haben kann:

Man muss beim Sehen [mit der Seele] Lust und Erschütterung empfunden haben und eine viel stärkere Aufregung als bei dem vorhin [d.h. den sinnlich erfahrbaren schönen Dingen], weil man jetzt mit dem wahren Schönen in Berührung ist. Das sind ja die Empfindungen, die bei allem auftreten müssen, was schön ist: Staunen, lustvolles Erschrecken, Sehnsucht, Liebe, Aufregung, verbunden mit Lust. Das kann man auch bei etwas empfinden, das man nicht sieht, und so gut wie alle Seelen empfinden es, besonders stark aber die, die mehr als andere für die Liebe dazu begabt sind – wie auch bei den Körpern zwar alle das Schöne sehen, aber sich nicht gleichermaßen von ihm reizen lassen, sondern einige besonders heftig; und die, sagt man dann, begehren und lieben es (I.6 4,13-22).

Ich fasse zusammen: Wenn etwas die Eigenschaft hat, schön zu sein, dann hat es eine Wirkung auf uns, insofern es schön ist. Es übt eine Faszination auf uns aus. Es ist diese Attraktivität und Faszination, die es auch für uns verständlich macht, warum man in der Antike davon sprechen konnte, dass auch Gedanken, Theorien, der Charakter von Personen oder eben auch eine Tugend wie die Gerechtigkeit schön sein können: Sie sind schön, insofern sie attraktiv und fesselnd sind. Insofern sie uns faszinieren und wir in Aufregung und Erschütterung geraten, in eine lustvolle Unruhe, lieben und begehren wir sie ebenso wie einen schönen Körper. Zu dem Phänomen, dass wir nach der Nähe eines anderen Menschen suchen, würde Plotin sagen: wir sind in ihn verliebt, aber nicht, weil er körperlich attraktiv ist, sondern weil uns sein Charakter fasziniert, weil er auf eine bestimmte Art und Weise über sich und das Leben nachdenkt, weil er eine bestimmte Einstellung zu anderen Menschen hat, die wir bewundern usw. Wir studieren Philosophie, weil es uns fasziniert, uns mit abstrakten Fragen auseinanderzusetzen. Wir sind unruhig und gereizt, solange wir komplexe Gedanken nicht wirklich verstanden haben. Wir kennen die innere Heiterkeit und Gelöstheit, die sich einstellt, wenn wir den Eindruck haben, zumindest teilweise so etwas wie eine Ordnung im Denken erreicht zu haben.

Über die Frage nach der Schönheit als Eigenschaft bei sinnlich wahrnehmbaren und bei geistigen Dingen hinaus stellt Plotin am Ende des Abschnitts die Frage, ob es etwas Schönes noch vor allem gibt. Diese Frage verstehen Sie sofort, wenn Sie den Hintergrund Platons kennen. Platon hat sich in einigen seiner Dialoge mit der Frage nach dem Schönen beschäftigt, am

prominentesten sicherlich in seinem *Symposion*. In diesem Dialog, auf den ich im Detail nicht eingehen werde, beschreibt er unter anderem eine Art geistigen Aufstieg zu dem, was er die ‚Idee des Schönen‘ nennt. Genau wie Plotin vertritt auch Platon, dass sich Schönheit nicht nur im Bereich der Wahrnehmung findet, sondern sogar viel intensiver in anderen Phänomenen zu erleben ist: Eben im Bereich von Handlungen, Charaktereigenschaften und vor allem der Wissenschaft. Der Aufstieg zur Idee des Schönen beginnt zwar damit, dass ein Mensch von der Schönheit eines anderen Körpers fasziniert ist und Sex mit ihm haben möchte – es ist also ein Erlebnis, bei dem Schönheit und Erotik unmittelbar miteinander zusammenhängen – aber wenn er lernt, dass er nicht eigentlich den Körper des anderen Menschen begehrt, sondern etwas, das er an diesem Körper erlebt – nämlich das Schöne –, dann kann er damit beginnen, das Schöne auch in anderen Instantiierungen zu suchen und zu finden. Am Ende dieses Aufstiegs zum Schönen steht dann eine Erfahrung, die er ganz plötzlich macht: Auf einmal schaut er nicht nur Dinge, die schön sind, sondern mit seiner Seele die Idee des Schönen selbst und erkennt, dass alles andere nur deswegen schön gewesen ist, weil es an der Idee des Schönen teilgehabt hat. Wenn etwas nur an der Idee des Schönen teilhat bedeutet das aber, dass das Schöne weniger intensiv, gleichsam verwässert in dem Objekt erscheint. Plotins Frage also, ob es etwas Schönes noch vor allem gibt, ist die Frage danach, ob es so etwas wie das Schöne als einen nicht sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand gibt und ob wir in unserer Sicht der Wirklichkeit solch einen Gegenstand, das Schöne, mit aufnehmen sollten oder nicht. Diese Frage drängt sich deswegen auf, weil unklar ist, wie es denn überhaupt möglich sein kann, dass es eine Eigenschaft gibt, nämlich schön zu sein, die sowohl von Gegenständen im Bereich der Wahrnehmung als auch im geistigen Bereich ausgesagt werden kann. Plotin fragt:

Was ist es, das bewirkt, dass die Körper uns schön erscheinen und dass unser Gehör sich den Tönen geneigt zeigt, weil sie schön sind? Und das, was dann anschließend mit der Seele verbunden ist – wie ist es möglich, dass das alles schön ist? Und: Ist es ein und dasselbe Schöne, wodurch alles schön ist, oder ist die Schönheit im Körper eine andere als die in etwas anderem? Und was sind diese Schönheiten, bzw. was ist diese Schönheit (I.6 1,7-12)?

2.2.2 *Warum Schönheit nicht Symmetrie sein kann*

Bevor Plotin seine eigenen Überlegungen entwickelt, diskutiert und kritisiert er eine Theorie, die historisch von den Stoikern kommt, aber auch für uns heute noch interessant ist. Die Theorie nämlich, dass schön zu sein symmetrisch zu sein bedeutet. Alles, was schön ist, ist folglich deswegen schön, weil und insofern es symmetrisch ist. Die Stoiker behaupten dabei nicht nur, dass beide Begriffe einfach koextensiv sind (also dass alles, was schön ist, auch symmetrisch ist und das alles, was symmetrisch ist, auch schön ist), sondern dass die Schönheit auf der Symmetrie beruht. Etwas ist dann schön, etwas gefällt uns dann, wenn und weil es symmetrisch ist.

Plotin weist zunächst auf zwei Voraussetzungen hin, die gegeben sein müssen, wenn man Schönheit als Symmetrie verstehen möchte. Zum einen folgt, dass nichts, das einfach ist, schön sein kann. Symmetrisch kann nur etwas sein, das aus einzelnen Teilen besteht. Wenn etwas nicht aus Teilen besteht, dann kann es nicht symmetrisch sein, und kann folglich auch nicht schön sein.

Die zweite Voraussetzung ist, dass immer nur das Ganze, das aus Teilen besteht, schön ist, aber die Teile selbst, die das Ganze konstituieren, nicht schön sein können, schlicht und einfach deswegen, weil sie einfach sind und folglich nicht aus Teilen bestehen und folglich gar nicht symmetrisch sein können. Schön sein kann immer nur das Ganze, das aus Teilen zusammengesetzt ist und zwar so, dass diese Teile symmetrisch zueinander sind.

Plotin bringt nun zwei Argumente, die zeigen, dass die Voraussetzungen falsch sind, sowie ein drittes Argument, das die These der Stoiker endgültig widerlegt. Im ersten Argument arbeitet er mit Gegenbeispielen. Wir empfinden auch einfache, nicht aus Teilen zusammengesetzte Dinge als schön. Plotin nennt als Beispiele einfache Farben und Töne oder der Sonnenlicht. Auch Gold, meint Plotin, sei schön, sowie es auch die Sterne in der Nacht sind. Wenn wir einmal davon absehen, dass es nicht ganz einfach ist zu verstehen, was Plotin mit „einfachen Farben und Tönen“ meint (er übernimmt diese Beispiele von Platons *Philebos*, aber auch bei Platon ist nicht so klar, was damit gemeint ist), so ist es doch plausibel, dass es Dinge gibt, von denen wir sagen würden, dass sie schön sind, obwohl sie einfach sind und man keine Teile von ihnen unterscheiden kann.

Das zweite Argument ist, dass es auch bei Dingen, die aus Teilen bestehen, Schönheit geben kann, ohne dass sie symmetrisch sind. Nehmen wir zum Beispiel den Mond am Abendhimmel: Man kann vielleicht noch dafür argumentieren, dass hier auch strukturelle Momente in das Urteil, der Mond am Abendhimmel sei schön, mit eingehen, aber eine Struktur zu haben ist etwas anderes als symmetrisch zu sein, weil symmetrisch zu sein eben bedeutet, eine ganz bestimmte Struktur zu haben. Der Abendhimmel jedenfalls ist nicht symmetrisch, aber dennoch schön!

Plotins letztes Argument: Ein und dasselbe Gesicht kann uns einmal als schön, ein andermal als hässlich erscheinen, ohne dass die mangelnde Symmetrie dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass es hässlich wird. Plotin folgert, dass dann, wenn etwas symmetrisch ist, es seine Schönheit von etwas anderem her erhält, aber nicht von der Symmetrie. Schönsein heißt somit nicht, symmetrisch zu sein.

Nach diesen Beispielen aus dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung geht Plotin über in den Bereich der Schönheit bei den Gegenständen, die nicht sinnlich erfahrbar sind. Wenn Schönheit Symmetrie bedeutet, gibt es dann überhaupt eine Möglichkeit zu verstehen, dass auch Dinge wie Handlungen, Gedanken oder Wissenschaften schön sein können? Anders gesagt: Wenn sich Schönheit daran zeigt, dass man fasziniert von etwas ist, und Schönheit Symmetrie bedeutet, wie kann uns dann etwas, das nicht symmetrisch ist, faszinieren? Zwar könnte man sich noch retten und beispielsweise sagen, dass Symmetrie in den Wissenschaften bedeutet, dass die Sätze der Wissenschaft miteinander konsistent sein müssen, aber Konsistenz kann nicht das Kriterium sein, denn auch die Sätze „Selbstbeherrschung ist Dummheit“ und „Gerechtigkeit ist reine Naivität“ passen zueinander, und ein Mensch, der nicht selbstbeherrscht und ungerecht ist, ist alles andere als attraktiv und faszinierend. Vollends unplausibel wird es, wenn man die Tugenden selbst, also z.B. die Selbstbeherrschung als symmetrisch verstehen möchte. Wie könnte man es verstehen, dass eine Charaktereigenschaft symmetrisch ist? Plotin bringt noch einige weitere Argumente, auf die ich jetzt aber nicht eingehen werde.

Wenn uns die Symmetrie als Erklärung bei der Frage nach der Ursache der Erregung, die uns befällt, wenn wir auf etwas Schönes treffen, nicht weiterhilft, wie kann man dann die Attraktivität und anziehende Kraft verstehen, die etwas, das schön ist, auf uns ausübt? Plotins eigene Theorie ist hochkomplex und wieder sehr voraussetzungsreich.

2.2.3 *Plotins eigene Theorie*

2.2.3.1 Die Voraussetzung: Der Ort der Seele in Platons *Phaidros*

Die Grundannahme übernimmt er als guter Platoniker von Platon, vor allem aus dem Dialog *Phaidros*. Der wahre Ort der Seele, unsere eigentliche Heimat ist nicht die Erde und die Welt der Wahrnehmung, sondern die Welt der Ideen. Im *Phaidros* erzählt Platon einen großartigen Mythos, der erklären soll, warum Menschen so außer sich und so erregt sind, wenn sie jemanden sehen, der schön ist und den sie sexuell begehren. Die Heftigkeit der emotionalen Reaktion wird verständlich, weil die Seele sich durch die Wahrnehmung eines schönen Menschen an die Schönheit selbst, an die Idee des Schönen erinnert fühlt. Die Seele erinnert sich an die Idee des Schönen und mit ihr an den himmlischen Ort, wo alle Ideen sind, und an dem auch sie einst war, bevor sie in einen Körper eingegangen ist und so in den Kreislauf der Wiedergeburten eingeht. Das Bild, das Platon entwirft, besteht darin, dass unsere Seelen eben ursprünglich ganz dafür und dadurch gelebt haben, die Ideen zu schauen und an dieser fortwährenden Schau der Ideen ihre Freude und ihre Nahrung gefunden haben. Nichts erinnert uns auf Erden so sehr an diesen unseren ursprünglichen Zustand wie die Erfahrung von Schönheit. Die Erfahrung von Schönheit ist der privilegierte Ort, an dem Menschen erfahren können, dass sie eigentlich von einer anderen Welt herkommen. Natürlich ist das nicht mehr als ein Bild, das Platon entwirft, aber das Bild hat eine explikative Kraft, weil es ein Phänomen erklärt: Das Phänomen starker sexueller Attraktion durch die Erfahrung von Schönheit.

2.2.3.2 Die Transformation bei Plotin: Die Seele erinnert sich an sich selbst

Was passiert also, Plotin zufolge, wenn wir etwas sehen, das schön ist – also wenn wir die Erfahrung von Schönheit im Bereich der Wahrnehmung machen? Plotin zufolge erinnert sich die Seele an sich selbst, wenn wir etwas sehen, das schön ist. Plotin erklärt diese These wie folgt: Die Seele selbst gehört in den Bereich der Ideen, also der oberen Welt. Wenn die Seele etwas Schönes sieht, wird sie an ihr eigenes Wesen wiedererinnert, weil das, was schön ist, mit ihr selbst verwandt ist, insofern es schön ist, und das erfreut sie. Sie sehen hier sehr schön, dass die Antwort, die Plotin gibt, nicht mehr mit dem Bild des überirdischen Ortes der Ideen arbeitet, an den sich die Seele erinnert. Die Seele freut sich an dem Verwandten und erinnert sich an sich selbst. Diese Selbsterinnerung der Seele, das Innewerden der Seele auf sich selbst, wird uns später noch beschäftigen.

Aber, so fragt Plotin weiter, wie kann das sein? Die Seele selbst ist ja nichts, was man wahrnehmen könnte. Wie kann es eine Verwandtschaft und eine Ähnlichkeit geben zwischen Dingen, die man wahrnehmen kann und die schön sind und der Seele selbst?

Die Antwort auf diese Frage ist zunächst auch ganz platonisch: Durch Teilhabe. Sie kennen die platonische Antwort in einer zunächst sehr rudimentären und banalen Form: Warum ist etwas schön? Weil es an der Idee des Schönen teilhat. Ebenso kann man fragen: Warum ist etwas rot? Weil es teilhat an der Idee der Röte. Warum ist etwas rund? Weil es teilhat an der Idee des Rundseins.

Interessanterweise weicht Plotin nun aber in einem wichtigen Punkt von Platon ab und schließt sich Aristoteles an. Es ist nämlich nicht so, dass die Dinge deswegen schön sind, weil sie an der Idee des Schönen teilhaben, sondern weil sie in größerer Weise Form angenommen haben. Lassen Sie mich das erläutern.

2.2.3.3 Der Aristotelische Hintergrund: Die Erklärung durch das Form- und Zielprinzip

Aristoteles zufolge ist es so, dass wir, um ein volles Verständnis von einer Sache zu bekommen, vier verschiedene Arten von Erklärungen voneinander unterscheiden müssen. Ich muss an dieser Stelle nur auf zwei Arten der Erklärungen eingehen, die Erklärung der Form und die Erklärung des Ziels. Die erste Art der Erklärung gibt uns eine Antwort auf die Frage: „Was ist das?“. Stellen Sie sich ein Haus vor, die Antwort auf die Frage: „Was ist das?“ wäre also: „Das ist ein Haus“. Damit haben Sie eine Antwort auf die Frage nach der Form von etwas angegeben. Die zweite Art der Erklärung ist diejenige, das Ziel von etwas anzugeben. Stellen Sie sich vor, Sie sind auf einer Baustelle und wissen nicht, ob dort ein Haus oder ein Stützpfeiler für eine Autobahnbrücke gebaut wird. Um zu wissen, was das ist, was Sie da sehen und vor sich haben, müssen sie das Ziel kennen, also das, was einmal aus dieser Baustelle werden soll. Stellen Sie sich nun vor, Sie wollen ein Haus bauen. Sie können den Bauprozess als einen Weg hin zur Form beschreiben. Die Form ist erst dann vorhanden, wenn das Haus fertig ist und dem Plan des Architekten entspricht.

Anders als Aristoteles spricht nun Plotin (und damit greift er nun wieder Platon auf) davon, dass diese Form mehr oder weniger in einer Sache präsent sein kann. Wenn Sie ganz am Anfang sind das Haus zu bauen, dann ist die Form noch wenig präsent. Je weiter der Bau voranschreitet, desto mehr hat das Haus seine Form angenommen.

Ich möchte dafür noch ein zweites und etwas existentielleres Beispiel geben. Aristoteles geht davon aus, dass jeder Mensch seine eigene Form hat. Die Form ist das, was der Mensch eigentlich ist. Die Form ist das, was der Mensch ist, wenn er zu demjenigen geworden ist, der er selbst ist. Wenn er, modern gesprochen, seine Identität gefunden hat. Wenn er weiß, dass er nun das ist, was einmal aus ihm werden sollte. Aristoteles geht davon aus, dass man mit ungefähr 40 Jahren so weit gekommen ist. So wie beim Beispiel des Hauses ist hier die Erklärung des Ziels dieselbe Erklärung wie die Erklärung der Form: Ihre jeweilige individuelle Form ist das Ziel, auf das hin sie unterwegs sind, wenn Sie die Form noch nicht erreicht haben. Plotin greift diesen Gedanken auf und spricht davon, dass etwas, das unterwegs zu seinem Ziel ist, mehr oder weniger von der Kraft der Form geformt sein kann. Wenn auf einer Baustelle nur Ziegel und Holzbretter herumliegen, ist die Formkraft so gut wie überhaupt nicht präsent. Je mehr das Haus entsteht, desto deutlicher tritt die formende Kraft der Form zum Ausdruck.

2.2.3.4 Schönheit im Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände

In Bezug auf das, was wir in unserer sinnlichen Wahrnehmung als schön erfahren, unterscheidet Plotin nun fünf Schritte voneinander, wobei ich nur die ersten vier im Folgenden behandeln möchte:

1. Das schlechthin Hässliche, das vollkommen von der Form- und Strukturkraft ausgeschlossen ist.
 2. Das, was hässlich ist, weil es von der Form und der rationalen Struktur nicht voll beherrscht werden kann, da die Materie diese Bewältigung nicht zulässt.
 3. Die Form kommt hinzu und ordnet das Viele auf eine geordnete Einheit hin. Die Form ist diejenige Kraft, die das Viele zu Einem ordnet.
 4. Wenn die verschiedenen Teile so durch die Kraft der Form zu einer Einheit zusammengebracht sind, dann ist damit auch die Schönheit gegeben, die sowohl den Teilen als auch dem Ganzen innewohnt.
- Ein Körper wird schön, weil und insofern er Gemeinschaft mit einer rationalen Struktur (*logos*) hat.

Der Unterschied zu Platon dürfte Ihnen klar sein: Plotin redet nicht davon, dass die Dinge mehr oder weniger schön sind, weil sie in höherem oder geringerem Maße an der Idee des Schönen teilhaben. Die Schönheit kommt einem Gegenstand vielmehr in dem Maße zu, indem die Form, also das, was der Gegenstand seinem Wesen nach ist, ihre prägende Kraft entfalten kann.

Ich überspringe jetzt im Text bei Plotin einen großen Abschnitt, in dem er sich damit auseinandersetzt, wie denn das Schöne erkannt werden kann, und gehe gleich zur Frage nach der Schönheit über, die nicht mehr mit den Sinnen, sondern nur durch die Vernunft erkannt werden kann.

2.2.3.5 Geistige Schönheit

2.2.3.5.1 Das Hässliche als das Fremde

Was ist das, so fragt Plotin, was jemand, der geistige Schönheit empfinden kann, eigentlich genau empfindet? Oder auch: Was erlebt und empfindet ein Mensch, der selbst über geistige Schönheit verfügt (also gerecht und selbstbeherrscht ist), wenn er nach innen schaut? In Plotins Worten „Was ist das Licht, das so herrlich über allen Tugenden liegt?“

Methodisch geht Plotin nun so vor: Er beantwortet die Frage nicht direkt, sondern fragt sich, was man erlebt, wenn man mit geistiger Hässlichkeit konfrontiert wird. Plotins Antwort auf die Frage danach, was man also erlebt, wenn man Menschen kennenlernt, die unbeherrscht, ungerecht, machtbesessen, umhergetrieben, kleinlich, feige und ängstlich sind, ist die folgende:

Werden wir nicht sagen, dass genau diese Hässlichkeit zu ihr dazugekommen ist wie eine äußerlich angebrachte Schönheit, durch die sie beschädigt worden ist und die bewirkt hat, dass sie unrein und mit einem hohen Anteil an Schlechtem vermengt ist [...] Es ist, wie wenn jemand in Lehm oder Schlamm eingetaucht ist, so dass die Schönheit, die er einmal hatte, nicht mehr zum Vorschein kommt und nur das zu sehen ist, was er von dem Lehm oder Schlamm an sich kleben hat (I.6 5,31-46).

Das Hässliche in der Seele ist also etwas, das der Seele eigentlich fremd ist. Es kommt zur Seele hinzu. Plotin begründet diese Sicht der Seele vor allem mit Hinweisen, die er aus Platons *Phaidon* entnimmt. Kurz gesagt: Die Seele eines Menschen nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem Bereich der Ideen und dem Bereich der materiellen Welt. Auch dann, wenn sie zwischen den beiden Bereichen ist, gehört sie ihrem Wesen nach doch zu dem Bereich der Ideen. Dort hat sie ihre Heimat. Im Tod – darum geht es im *Phaidon* – trennt sich die Seele vom Körper. Der Tod ist deswegen eine wirkliche Erlösung für den Menschen, weil sich die Seele von allem, was ihr eigentlich fremd ist – nämlich ihrem Körper, ihrem in-der-Materie-verhaftet-Sein – befreien kann. Der Mensch kann sich aber nicht nur im Tod von der Anhaftung seiner Seele an das Materielle befreien, sondern er kann es schon jetzt im Leben: Indem er sich den geistigen Dingen, den Ideen, zuwendet, d.h. indem er ein Leben führt, das der Philosophie gewidmet ist. Dadurch reinigt sich die Seele schon während des Lebens von aller Verhaftung im Materiellen. Modern übersetzt könnte man sagen, dass der Charakter eines Menschen schlecht wird, wenn die Ziele, die sich ein Mensch setzt, vor allem Ziele sind, die seine Bedürfnisse nach Luxus, Macht, Ansehen und Sexualität befriedigen sollen, wenn also seine Wünsche vor allem materieller Natur sind.

Ganz unabhängig davon, wie man zu dieser negativen Einschätzung des Materiellen steht, finde ich den Grundgedanken Plotins durchaus faszinierend, denn ist es nicht tatsächlich so, dass wir alles, was in uns selbst negativ und hässlich ist, als etwas empfinden, was uns im Grunde fremd ist, was unserem eigenen Wesenskern nicht entspricht? Meine Argumentation

würde wie folgt aussehen: Wir Menschen wollen uns selbst bejahen können und wir wollen auch, dass wir von anderen Menschen bejaht werden können – und zwar so, wie wir unserem Charakter nach sind. Wir wollen nicht bejaht werden für unser Aussehen, unser Geld, unseren Einfluss und unsere gesellschaftliche Stellung, sondern für das, was uns im Tiefsten unserer Persönlichkeit ausmacht. Bejahen kann man aber nur etwas, das im Kern bejahenswert, also in Plotins Sprache schön und nicht hässlich ist. Wie immer Sie zu seinem solchen Argument stehen - es würde sich lohnen einmal darüber nachzudenken, ob die Empfindung, dass die geistige Hässlichkeit und Orientierungslosigkeit eines Menschen eigentlich etwas ist, das seine wahre Person überdeckt, dass ein solcher Mensch eigentlich anders gedacht ist, nicht auch für uns unabhängig von diesen starken platonischen Annahmen plausibel sein kann.

2.2.3.5.2 Der Bezug der Seele zum Geist und den Ideen

Bisher haben wir uns der Bestimmung der Seele von der negativen Seite genähert, d.h. wir wissen jetzt, dass die Seele ihrem Wesen nach nicht hässlich ist. Positiv schreibt Plotin:

Im gereinigten Zustand ist die Seele also Form und rationale Struktur (*logos*), gänzlich unkörperlich, fähig zum Erkennen, ganz zum Göttlichen gehörig, wo die Quelle des Schönen ist und von woher alles so ist, was mit ihm verwandt ist (I.6 6,14-16).

Für die Frage nach der Schönheit der Seele bedeutet das:

Die Seele ist mithin in höherem Maße schön, wenn sie auf den Geist zurückgeführt wird. Der Geist und das, was vom Geist herkommt, ist ihre Schönheit – ihre eigene und keine fremde, weil sie erst dann *wirklich* Seele ist (I.6 6,16-19)

Dieser Gedanke ist analog zu den Überlegungen von sinnlicher Schönheit. Etwas, das wir sinnlich wahrnehmen können, ist umso schöner, je klarer sich die Form in ihm zeigt, je durchdrungener es von der Form ist. Die Form selbst ist aber etwas Geistiges und nichts Materielles. Deswegen kann Plotin sagen, dass der Geist das Prinzip der Schönheit der Seele ist – aber nicht nur der Seele, sondern eben auch der sinnlich wahrnehmbaren Dinge.

Es ist eine große Versuchung, mit Ihnen an dieser Stelle noch tiefer in die Metaphysik von Plotin einzudringen und über die Frage und den Zusammenhang zwischen dem Einen, dem Geist und den Ideen zu sprechen – aber diese Texte sind dermaßen voraussetzungsreich, dass ich davon Abstand nehmen möchte. Das Problem ist folgendes: Es gibt natürlich eine Unmenge Literatur über Plotin, vor allem deutsche Literatur, bei der Sie lesen können, dass an der Spitze der Metaphysik das Eine steht, dieses dann den Geist und die Ideen in Form einer Emanation aus sich entlässt, ohne dabei selbst einen Verlust zu erleiden, so wie die Sonne das Sonnenlicht aus sich entlässt, dass der Geist wiederum die materielle Welt emaniert und so weiter und so fort. Man gewinnt den Eindruck, wenn man solche Sekundärliteratur über Plotin liest, dass er einen ganz wunderbaren metaphysischen Baukasten gezimmert hat, den man nur bewundern kann, aber von dem ganz unklar ist, ob man ihn wirklich annehmen sollte und ob er richtig ist. *Diese* philosophisch alles entscheidende Frage kann man erst beantworten, wenn man die Sachprobleme kennt, die Plotin lösen möchte, und das würde an dieser Stelle voraussetzen, dass wir sehr tief in die Sachproblematik Platonischer Metaphysik einsteigen. Wir können Plotin nur verstehen, wenn wir die Probleme kennen und als echte metaphysische Probleme erkannt haben, auf die er eine Antwort geben möchte. Und das ist hier natürlich unmöglich.

Allerdings müssen wir uns nun noch genauer einer Frage zuwenden, der Frage nämlich, woher denn die Schönheit genau kommt. Sie erinnern sich vielleicht noch an den Ausgangspunkt von Plotins Überlegungen, an die Frage, ob es neben dem sinnlich und dem geistig Schönen

noch ein Schönes gibt, das über allem steht. Sie kennen auch bereits die Antwort Platons: Es ist die Idee des Schönen, durch die alles, was schön ist, schön ist. Die Idee des Schönen steht über allem. Und Sie wissen auch bereits, wie Plotin auf die Frage nach dem, wodurch die Dinge, die sinnlich erfahrbar sind, schön sind, antwortet: Sie sind schön, weil und insofern sich die Form in ihnen zeigt, d.h. weil und insofern sie das sind, was sie ihrem Wesen nach sind. Das gilt auch für die Seele – wenn Sie es existentiell gewendet haben wollen: Ein Mensch ist in dem Maße schön, in dem er derjenige ist, der er seinem Wesen nach ist. Alle Hässlichkeit und alle Unvollkommenheit ist etwas, das sein Wesen verstellt und das die Form, die er ist, noch nicht durchdrungen hat.

Dazu muss die Seele, so wissen wir schon, auf den Geist zurückgeführt werden. Ich werde diese Spur nicht weiter verfolgen, weil sie zu komplex wäre, sondern möchte den Gipfel von einer anderen Seite her erklimmen, von der Seite der Ideen. Aus Gründen, die hier, wie ich dargelegt habe, zu schwierig zu erläutern wären, ist Plotin der Auffassung, dass der Geist oder das Denken und die Ideen in relevanter Hinsicht miteinander identisch sind (was für eine Art der Identität das ist, braucht uns hier nicht zu interessieren). Wenn Sie eine räumliche Metapher wollen: Der Geist ist der Ort der Ideen. Wir könnten also auch sagen, dass die Seele, insofern sie auf die Ideen (und damit auch auf den Geist) bezogen ist, schön ist, und umso schöner ist, je reiner die Seele in der Lage ist, in die geistige Welt der Ideen aufzusteigen.

2.2.3.5.3 Die Idee des Guten ist das Schöne

Der Punkt, in dem sich nun Plotin von Platon, zumindest wenn man ihn auf eine bestimmte Art und Weise interpretiert, unterscheidet, ist folgender: In dieser Welt der Ideen gibt es keine eigene Idee des Schönen. Von Platon übernimmt Plotin aber die Auffassung, dass die oberste Idee die Idee des Guten ist.

Plotin bewegt sich auch ganz in der Tradition der Antike, wenn er der Auffassung ist, dass allem Streben, allem, was wir wollen, ein Streben nach dem Guten zu Grunde liegt. Das gültige Argument für diese These ist folgende: Wir können etwas nur dann wollen, wünschen, erstreben usw., wenn wir der Auffassung sind, das, was wir wollen, sei in relevanter Hinsicht gut für uns. Wenn es keine Hinsicht gibt, unter der das, was wir wollen, gut für uns ist, dann wollen wir es schlicht und einfach nicht. Freilich kann man sich irren: Wir können fälschlicherweise meinen, bestimmte Dinge zu tun wären gut für uns, während sie uns in Wahrheit schaden. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass allem Streben, allem Wollen das Urteil impliziert ist, dass das Ziel unseres Strebens und Wollens gut ist. Allem unserem Streben liegt das Gute zu Grunde.

Der zweite, philosophisch schon deutlich problematischere Schritt in der Argumentation ist, dass alles, was wir wollen und erstreben, einen Platz in einer teleologischen Hierarchie hat, und dass die Idee des Guten das letzte Ziel all unseres Strebens ist. Wir erstreben zwar im Alltag viele Dinge, die uns gut erscheinen, aber über allen Dingen, die wir wollen, weil wir denken, dass sie gut für uns sind oder dass sie objektiv gut sind, gibt es als letztes Ziel das Gute selbst. Wenn die Seele in der Lage ist, das Gute zu schauen, also wenn ein Mensch dieses letzte Ziel allen Strebens erreicht hat, dann erkennt er, dass das Gute das Schöne ist, d.h. dass es keinen Unterschied mehr gibt zwischen dem Guten und dem Schönen. Das Gute ist dabei das Ziel des Strebens, das Schöne das Ziel unserer Sehnsucht. In der Schau des Guten erkennen wir, dass all unsere Sehnsucht gestillt wird. Plotin meint, dieses sei auch der wahre Kern der Erzählung von Odysseus und Kirke oder Kalypso: Die schönen Frauen ziehen Odysseus zwar in ihren Bann – das ist die Ebene der sinnlichen Schönheit -, er befreit sich aber von ihnen, weil er eine größere

Sehnsucht nach seiner wahren Heimat (und das ist die Idee des Guten) spürt, die dann auch letztes Ziel seiner Sehnsucht ist. Diese Reise ist eine Reise, die man nicht mit dem Boot oder mit Wanderstiefeln beginnen kann. Man kann sie nur dadurch antreten, dass man sich auf sich selbst zurückzieht, das man nach innen schaut und sein inneres Sehvermögen schult, von dem Plotin allerdings realistischer Weise meint, dass es zwar ein Vermögen ist, was jeder Mensch besitzt, von dem aber nur die wenigsten Menschen Gebrauch zu machen wissen.

Ich beende hier meine Darstellung von Plotin. Der Traktat endet nicht an diesem Punkt, es wird noch einmal komplizierter dadurch, dass Plotin auch diskutiert, ob das Schöne nicht das Eine ist. Merkwürdig offen endet die Schrift:

Es ergibt sich also: Allgemein und umfassend gesprochen, ist das Erste das Schöne; wenn man das geistig Erkennbare aber unterteilt, wird man angeben, dass der Ort der Formen das geistig erkennbare Schöne ist, das Gute hingegen das, was jenseits der Schöne, seine Quelle und sein Ursprung ist. Bzw. man kann auch das Gute und das erste Schöne in eins setzen; auf jeden Fall aber gilt: Das Schöne ist dort (I.6 9,39-44).

Mir kam es darauf an, Ihnen exemplarisch deutlich machen, wie eine Ästhetik ausschauen kann, die sich innerhalb des ontologischen Paradigmas der Philosophie bewegt. Im Zentrum dieses Paradigmas steht, wenn es um Ästhetik geht, die Reflexion über das Schöne. Diese Reflexionen sind eingebettet in komplexe metaphysische Systeme und außerordentlich voraussetzungsreich. Die Künste – die bildende Kunst, Literatur, Musik oder Theater – spielen in den Reflexionen keine hervorgehobene Rolle. Der primäre Ort der sinnlichen Erfahrung ist nicht das Kunstwerk, sondern die Erfahrung von sexuellem Begehren und Erotik mit einem anderen Menschen. Zwar wird die Erfahrung selbst bei Plotin immer wieder ausdrücklich betont, aber von Plotin zu Kant, der uns nächste Stunde beschäftigen wird, ist es ein weiter Weg. Kant wird auf eine ganz andere Weise als Plotin es tut das erkennende Subjekt in die ästhetischen Überlegungen mit einbeziehen. Wir werden sehen, dass sich dadurch auch das, was Ästhetik ist, noch einmal deutlich ändert.

3 Vorlesung III - Transformationen II: Die Frage nach der ästhetischen Erkenntnis (Kant)

Nachdem wir in der letzten Doppelstunde exemplarisch einen ästhetischen Entwurf kennengelernt haben, der sich innerhalb des ontologischen Paradigmas bewegt, möchte ich mich heute, wieder exemplarisch, dem zweiten großen Paradigma der Philosophie zuwenden, dem mentalistischen Paradigma oder der Transzendentalphilosophie. Konkret: Ich möchte Sie, wiederum sehr fragmentarisch, mit Immanuel Kants Ästhetik vertraut machen und das bedeutet, dass wir uns vor allem mit seiner *Kritik der Urteilskraft* beschäftigen werden, denn der erste Teil dieses zweiteiligen Werkes enthält seine Theorie der Ästhetik.

Wenn Sie sich mit der Ästhetik eines Philosophen beschäftigen, der im transzendentalphilosophischen Paradigma arbeitet, dann wird Ihnen im Unterschied zum ontologischen Paradigma sofort eines ins Auge springen: Transzendentalphilosophen fragen nicht mehr, was denn in der Welt schön ist und ob es das Schöne gibt usw., sondern sie fragen danach, was unsere menschlichen Bedingungen dafür sind, dass wir etwas als schön wahrnehmen, beurteilen oder erkennen. Es geht Kant um die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis und damit verbunden ästhetischer Urteile, in denen sich die ästhetische Erkenntnis ausdrückt und die er Geschmacksurteile nennt.

Vielleicht werden Sie einwenden, dass es das ja auch schon bei Plotin Reflexionen auf die Empfindungen des Menschen gab, der das Schöne erlebt. Ich hatte Sie ja auch mehrfach darauf hingewiesen, wie wichtig für Plotin die ästhetische *Erfahrung* ist, und dass gerade die Ähnlichkeit der Erfahrung, die man mit sinnlich wahrnehmbaren schönen Gegenständen und mit geistigen Gegenständen macht, überhaupt erst begründet, warum man davon sprechen kann, dass eine Handlung, der Charakter eines Menschen oder eine Wissenschaft schön ist; denken Sie noch einmal an die Faszination, die Anziehung, die ein Mensch mit einem guten Charakter auf uns haben kann. Insofern gibt es natürlich auch bei Plotin so etwas wie eine Reflexion auf denjenigen, der die Erfahrung des Schönen macht, und wenn Plotin davon spricht, dass man nach innen schauen muss, um die Schönheit seiner Seele zu entdecken, dann zeigt sich dies sehr klar. Bei Kant ist es aber auf eine ganz grundlegende Art und Weise anders. Kant meint, dass die ganze Frage danach, was denn das Schöne sei, überhaupt nur unter einer Voraussetzung eine sinnvolle Frage ist: Dass wir die Bedingungen der Erkenntnis klären, die gegeben sein müssen, wenn wir etwas als schön erkennen.

Diese transzendentalphilosophische Wende in der Philosophie, die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* ausgearbeitet hatte, wird in der *Kritik der Urteilskraft* auf die Ästhetik übertragen. Wenn Sie sich in Ihrem Studium schon ein wenig mit Kant beschäftigt haben, dann werden Sie sich vielleicht noch daran erinnern: In der *Kritik der reinen Vernunft* verabschiedet Kant sich explizit von der Frage danach, wie denn die Welt beschaffen ist und was die Gegenstände konstituiert, die es in der Welt gibt. Einen derartigen direkten, realistischen Zugriff auf die Wirklichkeit haben wir Menschen nicht, meint Kant. Statt der Analyse der Wirklichkeit tritt eine Analyse der Erkenntnisbedingungen der Wirklichkeit, denn es sind unsere Erkenntnisbedingungen, es ist unser Denken und unsere Wahrnehmung, wodurch die Gegenstände überhaupt erst zu Gegenständen werden. Analog ist für Kant in der *Kritik der Urteilskraft* klar: Das Schöne gibt es nicht ‚out there‘, in der Welt, sondern wird durch uns Menschen, durch etwas in unserem Erkenntnisprozess, in unserem Denken, erst konstituiert. Wenn man das ontologische Paradigma vom mentalistischen Paradigma abhebt, dann eben deswegen, weil nicht mehr die Wirklichkeit

untersucht wird, sondern unsere Wahrnehmung oder unser Denken über die Wirklichkeit. Ein Hinweis noch: Es gibt auch in der *Kritik der reinen Vernunft* eine Untersuchung, die Kant *Transzendente Ästhetik* nennt, aber unter ‚Ästhetik‘ versteht er in diesem Werk ausschließlich die Wahrnehmungslehre – mit dem, was wir unter ‚Ästhetik‘ verstehen, hat das nichts zu tun.

Bevor wir zu Themen von Kants Ästhetik kommen, lassen Sie mich einleitend ein paar Sätze über die *Kritik der Urteilkraft* insgesamt verlieren. Die *Kritik der Urteilkraft* ist Kants dritte Kritik. Sie wurde 1790 veröffentlicht, also 9 Jahre nach seiner *Kritik der reinen Vernunft*, 5 Jahre nach seinen *Grundlegungen zur Metaphysik der Sitten* und 2 Jahre nach seiner *Kritik der praktischen Vernunft*. Die beiden wichtigsten und größten Felder der Philosophie waren also bearbeitet, bevor der *Kritik der Urteilkraft* geschrieben worden ist: Die gesamte theoretische Philosophie mit der *Kritik der reinen Vernunft* und die gesamte praktische Philosophie mit der *Kritik der praktischen Vernunft*.

Nach der Ausarbeitung der *Kritik der reinen* und der *Kritik der praktischen Vernunft* fand sich Kant, der es als ein Ziel der Philosophie ansah, ein einheitliches System zu erarbeiten, vor ein Problem gestellt: Die theoretische Vernunft und die praktische Vernunft, die er untersucht hatte, schienen so gar nichts miteinander zu tun zu haben. Die Regeln und Voraussetzungen, denen die theoretische Vernunft gehorchte, deren Gegenstand die Natur ist, waren gänzlich andere als die Regeln und Voraussetzungen, denen die praktische Vernunft gehorchte, deren Gegenstand die Freiheit, das Sittengesetz, ist. Die theoretische und die praktische Vernunft stehen unvermittelt nebeneinander, und die Herausforderung, vor die sich Kant nun gestellt sah, war genau diejenige, diese Vermittlung hinzukriegen. Im Gesamtsystem der Philosophie von Kant ist diese Vermittlung der Ort der *Kritik der Urteilkraft* und das Prinzip, das beide Arten der Vernunft miteinander verbinden kann, ist die Zweckmäßigkeit. Die *Kritik der Urteilkraft* besteht aus zwei Teilen: Einem ersten Teil, Kants Ästhetik, und einem zweiten Teil, in dem Kant eine Teleologie entwirft, die die gesamte Natur durchzieht. In beiden Teilen ist das leitende Prinzip *a priori* die Zweckmäßigkeit. Dass eine Teleologie von dem Prinzip der Zweckmäßigkeit durchdrungen ist, versteht sich von selbst. Dass aber auch die Ästhetik von dem Prinzip der Zweckmäßigkeit durchzogen sein muss, ist demgegenüber erheblich schwerer zu verstehen und auch die Kantforschung ist sich uneins bei der Frage, ob der Zweckmäßigkeit in der Ästhetik irgendein sachlicher Sinn abzugewinnen ist – ich werde auf diese Frage nicht weiter eingehen.

Außerhalb der Kantforschung spielt der Gedanke, dass die theoretische und die praktische Vernunft mit ihren jeweiligen Gegenständen, der Natur und dem Sittengesetz, durch die Zweckmäßigkeit miteinander verbunden werden können und dass diese sich in der Ästhetik und der Teleologie zeigt, so gut wie keine Rolle. Es ist eine sehr interne Lösung auf eine interne Schwierigkeit der Kantschen Systemphilosophie. Nichtsdestotrotz sind einige Thesen und Argumente, die Kant im ersten Teil der *Kritik der Urteilkraft* entwickelt, von großer Bedeutung für die zeitgenössische Ästhetik. An einigen von Kants grundlegenden Einsichten führt heute kein Weg mehr vorbei, und auch wenn die Texte schon von der Terminologie her sehr mühsam und schwierig sind, müssen wir uns bemühen, einen Überblick über die Ästhetik Kants zu bekommen - auch wenn wir auf die Frage nach der Einheit der Ästhetik und der Teleologie in der *Kritik der Urteilkraft* ebenso wenig eingehen werden wie auf die Frage danach, wie die Ästhetik es schafft, eine Brücke zwischen der theoretischen und der praktischen Philosophie Kants zu schlagen. Wir werden unsere Fragestellung sogar noch mehr begrenzen müssen: Die *Kritik der Urteilkraft* besteht nach einer Vorrede aus einer recht langen Einleitung, dann einem ersten Teil, der ‚Kritik der ästhetischen Urteilkraft‘ und einem zweiten Teil, der ‚Kritik der teleologischen Urteilkraft‘. Uns interessiert ausschließlich der erste Teil, der allerdings noch

einmal in zwei Bücher untergliedert ist, einer ‚Analytik des Schönen‘ und einer ‚Analytik des Erhabenen‘. Bei der Analytik des Schönen geht es um die Analyse von Urteilen, die jemand fällt, der die Natur oder ein Kunstwerk betrachtet. Kant gibt dabei der Sache nach der Betrachtung der Natur Vorrang vor der Betrachtung eines Kunstwerks, was, wie man vermutet hat, auch daran liegen könnte, dass er Königsberg nie verlassen hat und schlicht und einfach nie in seinem Leben die Erfahrung mit großer Kunst gemacht hat.

Bei der Analytik des Erhabenen geht es dagegen ausschließlich um die Erfahrung der Natur. Während die Erfahrung des Schönen, die wir heute behandeln werden, positive Lust hervorruft, erzeugt die Erfahrung des Erhabenen Bewunderung und Achtung. Kant spricht hier von „negativer Lust“. Die Seelenstärke, so schreibt Kant, wird in der Erfahrung des Erhabenen über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöht (vgl. *KU V 261*). Wir werden uns in dieser Vorlesung nicht mit der Ästhetik des Erhabenen beschäftigen, obwohl auch sie wirkungsgeschichtlich bedeutsam ist, sondern uns ausschließlich mit der Analytik des Schönen beschäftigen, und mit der Lust, oder, wie wir heute besser sagen würde, der Freude, die es macht, die Natur oder ein Kunstwerk zu betrachten. Ich werde Ihnen also keine Interpretation der *Kritik der Urteilskraft* vorlegen, sondern drei Schlaglichter auf den ersten Teil des Werkes werfen. Es sind drei Fragestellungen und Problemfelder, denen wir uns zuwenden wollen. Uns wird erstens interessieren, welchen Status Geschmacksurteile als ästhetische Urteile haben, wir werden zweitens fragen, was Kant mit „interesselosem Wohlgefallen“ meint, und uns wird drittens beschäftigen, was Kant mit dem freien, harmonischen Spiel meint, das Geschmacksurteile begründet.

Ich möchte damit beginnen, Ihnen etwas zum Titel zu sagen. Es geht Kant in seinem Werk um die Urteilskraft. Die Urteilskraft ist ein bestimmtes Vermögen, das wir Menschen haben, so wie wir auch das Vermögen der Vernunft haben, mit dem wir z.B. Gesetze erkennen können. Die Urteilskraft ist das Vermögen, das wir vor allem in unserem Alltag verwenden. Das Vermögen der Urteilskraft besteht darin, einen bestimmten Einzelfall oder einen bestimmten einzelnen Gegenstand (bei uns wird es dann das Kunstwerk sein) und eine allgemeine Regel, einen allgemeinen Begriff oder ein allgemeines Gesetz miteinander zusammenzubringen.

Nun kann diese Bestimmung von zwei Seiten her erfolgen. Wir können einmal vom Allgemeinen, von einem Begriff oder von einer Regel, ausgehen und untersuchen, welche empirischen Einzeldinge unter diesen Begriff fallen. Ich kann z.B. vom Begriff der Tafel ausgehen und nun konkret suchen, welches der Gegenstände im Raum denn diesem Begriff entspricht. In einem solchen Fall spricht Kant davon, dass das Urteil *bestimmend* ist. Diese Art von Urteilskraft spielt für die Ästhetik keine Rolle und wir können sie gleich wieder vergessen.

Wichtig ist aber die zweite Art von Urteilskraft, nämlich die *reflektierende* Urteilskraft. In einem reflektierenden Urteil denkt man über das Einzelne nach und sucht nach einem allgemeinen Begriff oder nach einem allgemeinen Gesetz, unter das dieser einzelne Gegenstand fällt. Wir werden noch sehen, dass diese reflektierende Urteilskraft für die Ästhetik Kants von entscheidender Bedeutung ist. Dabei spielt Kant zufolge die reflektierende Urteilskraft vor allem dann eine Rolle, wenn es um Fragen der Schönheit in der Natur geht. Erst in zweiter Linie ist die reflektierende Urteilskraft das Vermögen, von Menschen hergestellte Kunstwerke ästhetisch zu beurteilen. In einer ersten Annäherung kann man die Idee einer reflektierenden Urteilskraft durchaus plausibel machen: Wenn wir über ein Gebirgsmassiv oder ein bedeutendes Musikstück nachdenken, dann denken wir ja auch darüber nach, wie man es eigentlich beschreiben soll oder wie man es verstehen kann. Wir haben also den konkreten Gegenstand und suchen einen Begriff oder mehrere Begriffe, mit denen man den Gegenstand richtig beschreiben oder verstehen kann.

Das Vermögen, das wir dabei gebrauchen, ist die reflektierende Urteilskraft. Diese reflektierende Urteilskraft sucht nach Begriffen, die das Musikstück beschreiben.

Eine Warnung noch, die mit Kants Sprache zu tun hat: Im Kontext von Ästhetik könnte es so scheinen, als ob mit dem Wort „Urteil“ immer schon gleich eine Beurteilung eines Kunstwerks mitgegeben sei. Ein ästhetisches Urteil ist aber nicht notwendig ein Satz, in dem gesagt wird, ob das Kunstwerk als gut oder schlecht, schön oder hässlich beurteilt wird. Ein ästhetisches Urteil ist bei Kant ganz allgemein ein Satz, in dem einem Kunstwerk ein ästhetisches Prädikat zugesprochen wird. Wenn wir also beispielsweise von einem bestimmten Abendkleid sagen, dass es elegant aussieht oder von der Mona Lisa, dass sie rätselhaft dreinschaut, dann fallen wir in Kants Terminologie ein ästhetisches Urteil.

3.1 Subjektive Allgemeinheit

Ich möchte beginnen bei einer Fragestellung, die Kant in seiner Ästhetik aufwirft und die auch für uns interessant und wichtig ist – und die ich auch schon in der ersten Stunde aufgeworfen habe. Wenn wir ein ästhetisches Urteil fällen, wenn wir also, wie ich es in der ersten Vorlesung getan habe, sagen, dass wir ein bestimmtes Kunstwerk schön finden, welchen Status hat dann eigentlich dieses Urteil?

Die einfachste Antwort ist zunächst: Wenn ich sage, dass etwas schön ist, dann meine ich damit nichts weiter, als dass es mir persönlich gefällt. Geschmäcker sind verschieden, ich finde schlichtweg ein Musikstück von Vivaldi schön, dass Sie völlig kalt lässt; Sie stehen vielleicht eher auf House, und ich kann nicht nachvollziehen, was jemand daran bewegen kann. Insofern tut man gut daran – so könnte man meinen – ästhetische Urteile als rein subjektive Urteile aufzufassen. Wenn ich zum Beispiel sage: „Vivaldis Arie ‚Sol da te mio dolce amore‘ ist schön“, dann ist das ein elliptischer Satz, der eigentlich vollständig heißen müsste: „Vivaldis Arie ‚Sol da te mio dolce amore‘ ist schön *für mich*“ oder, anders formuliert: „Mir gefällt Vivaldis Arie“. Kant selbst hat noch ein paar Jahre vor der Abfassung seiner *Kritik der Urteilskraft* diese Auffassung vertreten.

Es gibt zwei Arten, einen Satz der Form ‚a ist schön‘ zu analysieren, sofern Sie der Auffassung sind, dass ‚schön‘ ausschließlich als ein zweistelliges Prädikat verwendet wird und immer durch ‚... schön *für* x‘ ergänzt werden muss, dass also der Satz vollständig immer heißen muss: ‚a ist schön *für* x‘. Auf die erste Art und Weise würde der Satz von einem *Nonkognitivist* analysiert werden. Der Nonkognitivist behauptet, dass der Satz überhaupt keine Erkenntnis (*cognitio* heißt ‚Erkennen‘) mit sich bringt und keinen Wahrheitswert hat. Der Oberflächengrammatiker sieht der Satz ‚Vivaldis Arie ist schön (für mich)‘ zwar wie ein prädikativer Satz aus, in dem einem Subjekt (‚Vivaldis Arie‘) ein Prädikat (‚schön‘) zugesprochen wird, es ist aber bei näherem Hinsehen kein prädikativer Satz. Prädikative Sätze haben nämlich eine Eigenschaft. Sie können wahr oder falsch sein. Das gilt aber nicht für den Satz ‚Vivaldis Arie ist schön‘, denn für den Nonkognitivist ist dieser Satz nicht mehr als ein Gefühlsausdruck. Warum? Nun, der Satz lässt sich ohne Bedeutungsverlust durch einen Ausrufersetzen: „Wahnsinn!!“ oder „Man, ist das irre!“ oder „Bravo!!!“ – nachdem man diese Arie gehört hat. Von Wahrheit kann keine Rede sein – Sie äußern ein Gefühl, das Sie haben, mehr nicht.

Die zweite Art der Analyse ist die eines *Subjektivisten*. Der Subjektivismus gleicht dem Nonkognitivismus in der Auffassung, dass ästhetische Sätze als Sätze über Gefühle zu verstehen sind. Er unterscheidet sich vom Nonkognitivismus dadurch, dass es für den Subjektivisten

immerhin in einer Hinsicht noch möglich ist, von Wahrheit zu sprechen. Ihm zufolge ist der Satz ‚Vivaldis Arie ist schön (für mich)‘ ein prädikativer Satz, in dem einem Kunstwerk eine Eigenschaft zugesprochen wird, nämlich schön (für mich) zu sein. Was sind nun für den Subjektivisten die Wahrheitsbedingungen dieses Satzes? Nun, dieser Satz ist immer dann wahr, wenn er aufrichtig geäußert wird, d.h. er ist immer dann wahr, wenn Sie nicht lügen. Sie können ihn meinerwegen noch mit einem temporalen Index versehen, um das Problem auszuschließen, dass sich auch Ihr Geschmack mit der Zeit ändern kann, aber es bleibt dabei, dass die Wahrheit des Urteils allein und ausschließlich davon abhängt, dass Sie ehrlich sind, wenn Sie das Urteil fällen.

Diese Art der subjektiven Analyse sieht sich erstens mit der Kritik konfrontiert, dass damit der Begriff der Wahrheit eigentlich obsolet wird. Von Wahrheit kann hier eigentlich gar nicht mehr gesprochen werden, weil immer dort, wo von Wahrheit und Falschheit die Rede ist, auch vom Irrtum die Rede sein muss. Irrtum kann es hier aber gar nicht geben. Sie können sich nicht täuschen, wenn Sie den Satz ehrlich äußern.

Des Weiteren lässt sich gegen den Subjektivismus folgendes anführen: Wenn der Subjektivismus richtig wäre, dann ließe sich jedes ästhetische Urteil in eine Gefühlsurteil übersetzen und umgekehrt. Nun kann es aber Situationen geben, in denen die Gefühle, die ich habe, wenn ich ein Musikstück höre, von dem ästhetischen Urteil über das Musikstück abweichen können. Wenn ich Tage und Wochen damit verbringe, immer wieder Vivaldis Arie zu hören, dann habe ich irgendwann davon mehr als genug. Es gibt vielleicht eine Phase, in der ich den Ohrwurm noch ganz nett finde, aber irgendwann würde mich dieses Flötengedudel anfangen zu nerven. Das bedeutet aber nicht, dass sich mein Urteil über den ästhetischen Wert des Stücks geändert hätte, sondern lediglich, dass ich selbst nicht in der Verfassung bin, dieses Stück mit Freude zu hören. Die Gefühle, die das Stück in mir auslösen, können andere sein als es das Qualitätsurteil nahelegt, das sich selbst für richtig halte, weil ich einfach nicht in der Stimmung bin, dieses Stück zu hören. Ich bin übersättigt. Dennoch würde ich nach wie vor das positive ästhetische Urteil über dieses Werk verteidigen wollen.

Sowohl der Nonkognitivismus als auch der Subjektivismus bringen ferner folgendes gravierendes Problem mit sich: Beide Richtungen implizieren, dass jede Diskussion über ästhetische Urteile völlig sinnlos ist, denn worüber sollte man sich streiten? Ich habe eben, wenn ich ein ästhetisches Urteil fälle, ein bestimmtes Gefühl und drücke dieses Gefühl in einem Satz aus. Das ästhetische Urteil gibt ausschließlich meinen eigenen psychischen Zustand wieder. Man kann vielleicht kritisieren, dass ich die Art von Mensch bin, der auf Vivaldi-Arien abfährt und dahinter eine schwere Neurose oder emotionale Verrohung oder Vereinsamung vermuten, aber diskutieren lässt sich darüber nicht.

Wie unplausibel der Nonkognitivismus und der Subjektivismus in der skizzierten Form sind, wird deutlicher, wenn Sie sich klar machen, wie Sie faktisch über ästhetische Urteile sprechen. Sie streiten nämlich über die Richtigkeit von ästhetischen Urteilen, und ein Streit macht nur Sinn, wenn derjenige, der streitet, der Überzeugung ist, dass er Recht hat mit dem, was er sagt und derjenige, mit dem er streitet, Unrecht hat. Das bedeutet aber, dass derjenige, der streitet, davon ausgeht, dass ein ästhetisches Urteil einen Wahrheitswert hat, der unabhängig von der Befindlichkeit oder der Ehrlichkeit dessen ist, der das Urteil äußert. Man möchte den anderen überzeugen, man möchte, dass er seine Meinung aufgibt und eine andere Meinung annimmt. Solch ein Sprachspiel hat aber zur Voraussetzung, dass die beiden Gesprächspartner der Überzeugung sind, dass ästhetische Urteile zumindest einen kognitiven Anteil haben, über den man streiten kann.

Dabei müssen zwei Fragestellungen auseinandergehalten werden: Die Frage nach der *korrekten Zuschreibung* ästhetischer Eigenschaften und die Frage nach der *Bewertung* des Kunstwerks. Über beides kann man streiten. Mir kommt es zunächst nur auf die Frage nach der richtigen Zuschreibung an.

Lassen Sie mich aber schon hier darauf hinweisen, dass die Unterscheidung zwischen der Zuschreibung und Bewertung ziemlich kompliziert ist: Es gibt viele ästhetische Eigenschaften, z.B. elegant, melancholisch, grotesk, die zwar sehr oft eine Komponente der Bewertung mit sich tragen, aber nicht müssen. Sie können z.B. über ein Gedicht, das die Sinnlosigkeit unserer Existenz zum Ausdruck bringen soll, sagen, es sei grotesk. Weil das Gedicht aber die Sinnlosigkeit der Existenz zum Inhalt hat, wird die Aussage ‚Das Gedicht ist grotesk‘ über die ästhetische Beschreibung des Gedichts hinaus auch eine bewertende Konnotation haben: Es ist für ein Gedicht, dass die Sinnlosigkeit unserer Existenz zum Ausdruck bringt, angemessen, grotesk zu sein. Sie können ‚grotesk‘ aber auch verwenden, um ein Gedicht zu kritisieren, wenn das Gedicht beispielsweise etwas zu Thema hat, das keine groteske Darstellung verdient.

Wenn wir die Frage der *Bewertung* einmal ganz zurückstellen und von ihr absehen, so ist klar, dass wir uns sehr wohl über die Legitimität der Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften streiten können. Wenn jemand z.B. sagt, dass die Vivaldi-Arie anrührend oder tief sinnig ist, ist er meistens auch bereit, darüber in eine Diskussion einzutreten. Vielleicht ergibt sich in dieser Diskussion, dass die ästhetischen Prädikate ‚anrührend‘ und ‚tief sinnig‘ nicht wirklich die Musik treffen und er korrigiert sich. Vielleicht ist sie eher melancholisch und voller Sehnsucht. Aber die Tatsache, dass jemand bereit ist, die Beschreibungen zu verteidigen oder Interesse daran hat, den *richtigen* sprachlichen Ausdruck für die Musik zu finden, zeigt klar, dass der nonkognitivistische und der subjektivistische Ansatz nicht richtig sein können. Man will nicht allein sagen, dass man selbst die Vivaldis Arie als so-und-so empfindet, sondern dass es eigentlich ganz unverständlich ist, dass jemand nicht genau zu demselben Urteil kommt, wenn er diese Musik hört. Man erhebt mit seinem Urteil einen Geltungsanspruch.

Kant bringt dieses Phänomen in eine zunächst paradox anmutende Formel: Ein ästhetisches Urteil ist zwar subjektiv, aber hat doch einen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. Diese allgemeine Gültigkeit kommt daher, dass im ästhetischen Urteil impliziert ist, dass jeder, der dieses Urteil fällen würde, eigentlich doch zu dem gleichen Urteil kommen müsste, selbst dann, wenn ich natürlich weiß, dass das faktisch nicht so sein wird. Kant richtet sich mit seiner Formulierung von der subjektiven Allgemeinheit sowohl gegen einen starken Empirismus, der im Bezug auf ästhetische Urteile zum Subjektivismus wird, wie ihn zu seiner Zeit beispielsweise Hume vertreten hat, als auch gegen einen Objektivismus, wie ihn Baumgarten vertreten hat und wie wir ihn beispielsweise bei Plotin in der letzten Stunde genauer kennengelernt haben. Das Urteil ist nicht in einem realistischen Sinn objektiv, d.h. es gibt in der Wirklichkeit nicht so etwas wie ästhetische Werte oder objektive ästhetische Eigenschaften, die sich dann an den Dingen, die wir als schön beurteilen, finden. Die Art der Objektivität ist der Anspruch auf Allgemeinheit, eine Art normativer Anspruch darauf, dass im Geschmacksurteil selbst impliziert ist, dass jeder Mensch diesem Urteil zustimmen könnte. Die Normativität ist dabei nicht die Normativität der Ethik, sondern eine eigene Form der Normativität, über die wir uns noch in kommenden Stunden Gedanken machen müssen.

Was immer man von dieser ‚Lösung‘ hält – und es gibt eine ganze Reihe von Kantinterpretationen, die meinen, der Mittelweg zwischen Empirismus und Objektivität ist Kant überhaupt nicht gelungen: Vielleicht ist Kants Theorie eher eine Problemanzeige als eine Lösung. Aber Kant formuliert hier eine DER Herausforderungen, vor der die philosophische Ästhetik

auch heute noch als Fach steht. Wie erklärt man den allgemeinen Geltungsanspruch ästhetischer Urteile?

3.2 Interesseloses Wohlgefallen

Für die Begründung der subjektiven Allgemeinheit des ästhetischen Urteils spielt ein zweiter Begriff bei Kant eine Rolle, der des interesselosen Wohlgefallens. Kant unterscheidet zwischen dem Guten, dem Angenehmen und dem Schönen, und erst mit dem Schönen befinden wir uns im Bereich der Ästhetik. Das Gute, also etwas, das gut ist, ist etwas, an dessen Besitz wir interessiert sind. Denn wenn wir etwas haben, das gut ist, dann nützt es uns bei unseren Projekten oder in unserem moralischen Leben. Es ist klar: Alles, von dem wir überzeugt sind, dass es gut für uns ist, weckt unser Interesse und wir wollen es uns zu eigen machen und besitzen. Ebenso sind wir daran interessiert, etwas Angenehmes zu erleben. Wenn uns etwas, das uns angenehm zu sein scheint, angeboten wird, dann haben wir ebenfalls daran lebendiges Interesse. Ganz anders ist es bei dem Schönen, also zum Beispiel bei der Begegnung mit Kunstwerken. Wir haben zwar eine bestimmte Freude an ihnen – Kant spricht von Lust und Wohlgefallen –, aber der Unterschied zum Guten und Angenehmen liegt darin, dass wir kein Interesse daran verspüren. Es gibt keine Perspektive, unter der wir das Kunstwerk betrachten oder hören wollen, weil es unseren Interessen entspricht.

Wenn Kant von einem interesselosen Wohlgefallen spricht, dann ist damit natürlich nicht das gemeint, was wir in der Alltagssprache ausdrücken, wenn wir sagen, dass uns etwas nicht interessiert. Im Gegenteil muss man einem Kunstwerk Aufmerksamkeit und Zeit widmen und in dem Sinne interessiert man sich für das Kunstwerk natürlich. Aber – und das ist der entscheidende Punkt: Es interessiert uns *um des Kunstwerks selbst willen*, und nicht, weil wir dadurch angenehme Gefühle bekommen, etwas über die Welt lernen, uns kulturell weiterbilden wollen oder in irgendeiner anderen Form einen Nutzen daraus ziehen. Um ein Kunstwerk als Kunstwerk zu betrachten muss ich es um seiner selbst willen wahrnehmen wollen. In dem Moment, in dem wir das Kunstwerk als etwas betrachten, das unter die Kategorie des Schönen (und nicht die des Guten oder Angenehmen) fällt, in dem Moment also, in dem wir das Kunstwerk als Kunstwerk betrachten, kann es kein Interesse, sondern nur „interesseloses Wohlgefallen“ geben.

4 Vorlesung IV - Transformationen II: Die Frage nach der ästhetischen Erkenntnis (Kant)

4.1 Interesseloses Wohlgefallen (Fortsetzung)

Wir haben es in der letzten Doppelstunde nicht geschafft, die Ästhetik Kants abzuschließen, und ich möchte den Gedankengang dort wieder aufnehmen, wo wir ihn verlassen haben: Bei unseren Überlegungen zum interesselosen Wohlgefallen. Sie erinnern sich: Kant unterscheidet bei der Betrachtung eines Kunstwerks drei Perspektiven voneinander: Die Perspektive des Guten, des Angenehmen und des Schönen. Nur dann, wenn wir ein Kunstwerk betrachten, ohne jedes eigene individuelle Interesse daran, etwas neues wissen, haben oder etwas erleben zu wollen – wenn wir es also um seiner selbst willen betrachten und es uns nur um das Kunstwerk geht – sind wir im Bereich der Ästhetik und betrachten das Kunstwerk unter ästhetischer Rücksicht. Ein Werk als Kunstwerk zu betrachten bedeutet nicht, dass wir es betrachten um mehr über uns oder mehr über die Welt zu wissen oder moralisch bessere Menschen zu werden. Es bedeutet, dass wir es allein aus Wohlgefallen – also aus Freude – an dem Kunstwerk selbst betrachten wollen. Wir werden später noch sehen, wie diese Freude, Kant nennt sie Lust, konstituiert ist und wie sie näher zu verstehen ist.

Ich hatte Sie auch schon darauf hingewiesen, dass das interesselose Wohlgefallen ein wesentlicher Grund für Kant ist, eine subjektive Allgemeinheit von ästhetischen Urteilen behaupten zu können. Weil gerade *kein* persönliches Interesse und *keine* persönliche Neigung bei der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerks eine Rolle spielen, die das Urteil von persönlichen und privaten Bedingungen abhängig machen würden, sondern in der ästhetischen Betrachtung das Kunstwerk ausschließlich an sich und um seiner selbst willen betrachtet wird, gibt es keinen Grund für jemanden zu behaupten, es liege an den individuellen Bedingungen seiner eigenen Person, dass ihm das Kunstwerk gefällt. Kant schreibt:

Denn das, wovon jemand sich bewusst ist, dass das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, dass es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgendeine Neigung des Subjekts (noch auf irgendein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstand widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hänge, und muss es daher als in demjenigen begründet ansehen, was auch bei jedem anderen voraussetzen kann (KU48f.).

Es gibt zwei Themen, die sich an Kants Überlegungen zum interesselosen Wohlgefallen anschließen und die in der heutigen ästhetischen Diskussion eine wichtige Rolle spielen. Auf beide Themen möchte ich im Folgenden ausführlicher eingehen. Das erste Thema ist die Debatte über etwas, das man ‚Psychische Distanz‘, oder, da die Literatur dazu vor allem auf Englisch ist, ‚psychical distance‘ nennt. Das zweite Thema betrifft den Begriff des Geschmacks. Wir haben ja bei Kant gesehen, dass jemand, der ein ästhetisches Urteil fällt, keinen prinzipiellen Grund angeben kann, warum andere diesem Urteil nicht zustimmen sollten. Natürlich kann es *faktische* Gründe geben, und einer Spur möchte ich, bevor ich zu Kants drittem für die Ästhetik wichtigen Begriff, dem harmonischen Spiel, und abschließend dann noch zur Zielhaftigkeit oder Teleologie in der Ästhetik komme, ein wenig erläutern. Eine mögliche, vielleicht auch naheliegende Vermutung ist ja doch, dass die anderen Menschen, die dem Urteil nicht zustimmen, nicht über die Bildung und die Erfahrung und damit nicht über den Geschmack verfügen, den man haben muss, um ein Kunstwerk als Kunstwerk wertschätzen zu können. Bildung und Erfahrung, die

den Geschmack wesentlich konstituieren, sind zwar Dinge, die in der eigenen Person begründet sind und die deswegen einen Unterschied in der Beurteilung des Kunstwerkes erklären können, die sich aber dennoch nicht auf den Nutzen oder das Interesse beziehen – insofern kommen sie und damit der Geschmack als Kandidat dafür in Frage, zu erklären, warum es zu unterschiedlichen Urteilen hinsichtlich eines Kunstwerkes kommen kann. Zunächst aber ein paar Bemerkungen zur ‚psychical distance‘.

4.1.1 *Psychische Distanz*

Die heutige Debatte über psychische Distanz geht auf eine Intuition Kants zurück, die mit dem Begriff des interesselosen Wohlgefallens verbunden ist: Wenn wir ein Kunstwerk als Kunstwerk betrachten, dann müssen wir mit einem bestimmten Blick, mit einer bestimmten Perspektive an das Kunstwerk herantreten. Das wissen Sie nun schon. Wir haben bei Kant gesehen, dass alle Nützlichkeitsabwägungen zurücktreten müssen, wenn wir eine ästhetische Betrachtung dem Kunstwerk gegenüber einnehmen wollen. Etwas interessiert uns *als* Kunstwerk nicht als Mittel zu einem anderen Ziel oder zur Befriedigung von irgendwelchen Bedürfnissen.

Die Debatte um die psychische Distanz setzt bei folgender Frage an: Wie kann man das interesselose Wohlgefallen noch genauer charakterisieren und verstehen? Welche Bedingungen müssen auf der Seite des Betrachters erfüllt sein, wenn wir etwas unter der ästhetischen Perspektive wahrnehmen wollen? Wie kann man das Erlebnis eines Werkes als Kunstwerk genauer charakterisieren? Wir haben bisher ja nur sehr allgemein davon gesprochen, dass ästhetische Eigenschaften *erlebt* werden können müssen, aber natürlich ist nicht alles, was man erlebt, wenn man ein Kunstwerk wahrnimmt, damit schon notwendig ein ästhetisches Erlebnis.

Man kann sich diesen Punkt sehr schnell deutlich machen, wenn Sie sich vergegenwärtigen, dass man ein und dieselbe Sache aus unterschiedlichen Perspektiven erleben kann – ganz unabhängig von den Kategorien Kants. Eine davon ist die ästhetische, aber die ästhetische Perspektive ist nicht die einzige, die Sie einnehmen können. Sie können durch den Englischen Garten gehen, die Vogelstimmen hören und, wenn Sie ornithologische Kenntnisse haben, sich daran freuen, die Stimmen den jeweiligen Vögeln zuzuordnen. Diese Freude ist nicht ästhetischer Natur. Sie können aber auch denselben Spaziergang machen und versuchen die Vogelstimmen als Musikstück zu hören. Sie nehmen Rhythmus und Tonhöhen wahr, Sie beobachten, wie sich einzelne Stimmen überschneiden und überlagern und freuen sich daran. Von dieser Freude würde man schon eher sagen, sie sei ästhetischer Natur. Sie können sich an einer alten, zerfallenen Brücke über einen reißenden Wildbach in den Alpen freuen, aber die Freude würde erheblich getrübt, wenn Sie genau an dieser Stellen eigentlich den Wildbach überschreiten wollten. In Museen sehen Sie nicht selten Leute, die mit dem Katalog in der Hand durch die Säle laufen und eine richtige Freude daran haben, wenn sie die Bilder, die an den Wänden hängen, mit denen im Katalog zusammenbringen können. Was auch immer diese Freude auslösen mag: Der ästhetische Wert des Kunstwerks ist es sicherlich nicht. Wir müssen uns, wenn wir den ästhetischen Wert erfassen wollen, in irgendeiner Form auf das Kunstwerk selbst einlassen.

Der Begriff der psychischen Distanz, so wie er in der Literatur verwendet wird, versucht nun, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie dieses ‚Einlassen‘ auf das Kunstwerk näher charakterisiert werden kann. Auch wenn der Ausdruck ‚psychische Distanz‘ es zunächst suggeriert: Ausdrücklich wird *nicht* behauptet, dass die richtige Einstellung gegenüber einem Kunstwerk die totale emotionale Distanz sei. Der Begriff der psychischen Distanz ist vielmehr

ein Begriff, der Grade zulässt. Auf die angemessene psychische Distanz kommt es an. Schauen wir uns zunächst die Extreme an:

Die psychische Distanz eines Menschen gegenüber einem Kunstwerk kann zu groß sein. Und wenn die psychische Distanz zu groß ist, bedeutet das, dass der Mensch überhaupt nichts erlebt. Damit ist er nicht in der Lage, die ästhetischen Eigenschaften des Kunstwerks wahrzunehmen, denn, so hatten wir gesagt, ästhetische Eigenschaften müssen etwas sein, das erlebt und nicht nur gewusst oder zur Kenntnis genommen werden kann. Das Kunstwerk lässt ihn einfach kalt. Mir selbst geht es häufig mit spätromantischer Musik so: Mir ist natürlich auf der einen Seite klar, dass die Komponisten versuchen, hochexpressiv und emotional zu sein – aber in mir selbst klingt überhaupt nichts nach, selbst dann, wenn ich einiges über diese Werke weiß. Auch wenn ich mich auf Melodieentwicklung oder die Form konzentriere, erlebe ich nichts. Es ist nicht direkt unangenehm, es ist ganz nett, einfach so im Konzertsaal zu sitzen und das Konzert zu hören, aber ich schaffe überhaupt keinen Punkt der Identifizierung mit dem, was gespielt wird. Für diese Art von Musik bin ich gewissermaßen taub.

Die psychische Distanz kann aber auch zu gering sein. Zu gering ist die Distanz vor allem dann, wenn sich jemand voll und ganz emotional mit dem Kunstwerk identifiziert. Edward Bullough, einer der Hauptvertreter in der Debatte um psychische Distanz, erläutert diese zu geringe Distanz am Beispiel von Shakespeares *Othello* [E. Bullough: *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle* in: *British Journal of Psychology* 5 (1912) 87-117]. Stellen Sie sich vor, jemand sieht dieses Drama um Betrug, Eifersucht und Mord und befindet sich in seinem Leben in genau der Lage, in welche die Titelfigur bei Shakespeare gerät. Er selbst ist konstant eifersüchtig auf seine Frau, und sein bester Freund unternimmt auch alles, um ihn in der Eifersucht zu bestätigen. Er leidet mehr als jeder andere Zuschauer mit Shakespeares Helden mit und verlässt das Theater vollkommen erschöpft und aufgebracht. Er ist emotional erregt wie kein zweiter Theaterbesucher und hat jede Distanz verloren – d.h. er unterscheidet nicht mehr klar zwischen seinen eigenen Gedanken und Gefühlen und denjenigen, die auf der Bühne dargestellt worden sind.

Wenn der ästhetische Wert eines Theaterstücks wie Shakespeares *Othello* darin bestünde, möglichst heftige Emotionen zu erwecken, dann wäre unser eifersüchtiger Zuschauer, der sich möglichst vollkommen mit der Handlung emotional identifiziert, derjenige, der den ästhetischen Wert am besten und tiefsten erfasst. Aber ein Theaterstück wie *Othello* ist nicht deswegen ein Kunstwerk, weil es heftige Emotionen hervorruft, und ist auch nicht von Shakespeare geschrieben worden, um heftige Emotionen hervorzurufen, sondern weil es außerordentlich kunstvoll gearbeitet ist: Wesentlich für den ästhetischen Wert des Dramas sind Elemente wie die dichterische, außerordentlich poetische Sprache, wie die Form und der Aufbau des Stückes, die Charakterisierung der Personen und vor allem sicher die künstlerischen *Verarbeitung* des Inhalts. Jemand, der den ästhetischen Wert des Werkes erfasst, ist auch in der Lage, zumindest ansatzweise diese Elemente wahrzunehmen und sich an ihnen zu freuen oder auch sich durch sie erschüttern zu lassen. Dazu braucht es eine gewisse Distanz, die er zu dem Stück und der Aufführung einnimmt. Psychische Distanz einzunehmen bedeutet dann in der Lage zu sein, diese spezifischeren ästhetischen Merkmale des Theaterstücks zu erfassen. Natürlich heißt das auch, dass man emotional von dem Stück mitgenommen sein kann.

An dieser Stelle mögen einige von Ihnen vielleicht Widerspruch anmelden. Sie könnten meinen, was kann es besseres geben als die totale emotionale Identifikation und Hingabe an ein Kunstwerk? Gibt es nicht Kunstwerke, wie z.B. ein Rockkonzert, bei der die Musik die Zuschauer geradezu mitreißen können soll? Oder bei einem Jazzkonzert: Ist es nicht gerade das

emotionale Zusammenspiel von Musikern und Publikum, das die einmalige Atmosphäre eines guten Jazzkonzerts charakterisiert und das einen Raum und Zeit vergessen lässt? Geht es bei diesen Kunstformen nicht darum, jede emotionale Distanz aufzugeben und ganz mit der Musik eins zu werden?

Sicherlich gibt es Musik, die schnell und unmittelbar die Emotionen ansprechen kann. Aber auch hier wäre zu unterscheiden zwischen einer Distanzlosigkeit und einem Einheitserlebnis, die vielleicht noch durch Drogen verstärkt worden ist, und dem Erfassen des ästhetischen Wertes des Musikstücks, zu dem eine weitaus komplexere Haltung notwendig ist als die der vollkommenen Identifikation mit dem emotionalen Gehalt des Musikstücks. Wenn wir uns in einem Jazzkonzert mitreißen lassen, dann auch deswegen, weil wir in der Lage sind, uns an der Virtuosität der Spieler und vor allem an der phantasievollen Improvisation zu begeistern, weil wir erleben, wie die einzelnen Spieler aufeinander reagieren, wie das Thema verfremdet wird, wie der Rhythmus zunehmend komplexer wird usw. Der ästhetische Wert von Kunstwerken ist durch eine starke emotionale Reaktion allein nicht richtig erfasst. Vielleicht kann man sogar so weit gehen und sagen, dass etwas dann, wenn es ausschließlich Emotionen hervorrufen möchte, kein Kunstwerk sein kann, d.h. keine spezifisch ästhetischen Eigenschaften hat, die erlebt werden können.

In diesem Kontext wird häufig eine Frage diskutiert, die begrifflich sehr unklar ist. Die Frage ist diejenige, ob es so etwas wie spezifisch ästhetische Emotionen gibt. Nehmen wir einmal für einen Moment an, man könnte sinnvoll von ästhetischen Emotionen sprechen. Es wären dann solche Emotionen, die wir haben, wenn wir etwas als ein Kunstwerk betrachten. Andere, nicht-ästhetische Emotionen, sind die Emotionen, die wir haben, wenn wir die Dinge aus einer anderen Perspektive betrachten. Den Fall eines Menschen, der sich mit Haut und Haar mit Othello identifiziert, könnte man dann so beschreiben: Er empfindet ohne Zweifel sehr starke Emotionen, weil er sich mit der Eifersuchtsthematik identifiziert, aber diese Emotionen sind eben nicht ästhetische Emotionen, weil sie sich nicht auf die ästhetischen Eigenschaften des Theaterstücks beziehen, sondern sich nicht-ästhetische Emotionen wie Eifersucht oder Rachegefühle, die er auch sonst im Alltag kennt und z.B. seiner Frau entgegenbringt.

Man kann diese begriffliche Unterscheidung natürlich machen, aber die Frage ist, ob sie wirklich weiterhilft. Zum einen ist ganz unklar, ob sich ästhetische Emotionen tatsächlich von nicht-ästhetischen Emotionen unterscheiden lassen, ob es wirklich zwei verschiedene Arten von Emotionen sind. Sicherlich kann man Emotionen nach ihren Objekten unterscheiden und sagen, es gibt Emotionen, die durch Kunstwerke ausgelöst werden und Emotionen, die nicht durch Kunstwerke ausgelöst werden. Aber sind es deswegen schon verschiedene Emotionen? Man unterscheidet ja auch nicht Emotionen, die durch Musik von Vivaldi ausgelöst wird, von Emotionen, die durch Musik von Händel ausgelöst wird.

Aber nehmen wir einmal an, die Emotionen seien tatsächlich voneinander verschieden, dann stellt sich doch sofort die Frage, ob und wie die Emotionen, die durch Kunstwerke ausgelöst werden, mit den anderen Emotionen zusammenhängen?

Denken Sie noch einmal zurück an die Debatte zwischen Platon und Aristoteles, ob durch den Besuch einer Tragödie unsere Emotionen gereinigt werden, indem wir uns mit dem tragischen Helden identifizieren, oder ob unser Charakter verroht. Diese Debatte setzt voraus, dass die Emotionen, die wir bei einem Kunstwerk erleben, etwas mit den Emotionen zu tun haben, die wir auch sonst erleben. Die zu Grunde liegende Auffassung ist, dass die Emotionen, die wir bei einem Kunstwerk erleben, gesteigert werden oder dass wir die Emotionen besonders intensiv erleben. Es liegt also nahe, einen Zusammenhang anzunehmen. Aber mehr noch: Ich

glaube nicht, dass es sinnvoll ist, von ästhetischen Emotionen als einer eigenen Klasse von Emotionen zu sprechen. Dafür, dass es keine eigenen ästhetischen Emotionen gibt, spricht folgendes Argument: Wenn wir die Emotionen beschreiben, die wir haben, wenn wir ein Kunstwerk erleben, dann drücken wir uns nicht so aus, dass wir eigene Wörter für diese Emotionen gebrauchen. Wir sprechen beispielsweise davon, dass uns die Vivaldi-Arie melancholisch oder sehnsüchtig macht, aber damit benennen wir Emotionen, die wir auch in unserem normalen Leben haben könnten, wenn wir keine ästhetischen Erfahrungen machen. Vielleicht wissen wir nicht genau, mit welchem Adjektiv wir genau diese Emotion angemessen beschreiben sollen. Das könnte uns zu der Annahme verleiten, dass es tatsächlich nicht einfach Melancholie oder Sehnsucht ist, was durch die Musik in uns ausgelöst wird, sondern eine ganz eigene Emotion, die es sonst in unserem Alltag nicht kennen. Wir könnten meinen, dass wir nun mit einem ganz neuen Set von Emotionen konfrontiert werden, für das wir gar keine Sprache haben und eigentlich eine eigene Sprache erfinden müssten.

Eine derartige Annahme wäre aber tatsächlich falsch, denn erstens stellt sich *dieses* Problem bei vielen Emotionen und nicht nur bei der Musik. Wie wollen wir z.B. Zorn von Hass unterscheiden? Wie unterscheiden wir Trauer von Melancholie? Es ist also nicht so, dass es an der Tatsache liegt, dass wir unsere Reaktion auf Musik, also auf ein Kunstwerk, beschreiben, sondern ganz generell ein Problem, das mit unserem emotionalen Leben zusammenhängt. Zweitens gibt es eine Erklärung dafür, dass sich dieses Problem bei der Musik oder bei Kunstwerken allgemein noch einmal stärker stellt. Eine interessante Erklärung dafür bilden Kants Überlegungen zum harmonischen Spiel, die uns am Ende der Stunde beschäftigen werden. Im Kern geht es darum, dass ich das ästhetische Erleben ganz prinzipiell jeder uneindeutig begrifflichen Festlegung entzieht. Aber auch das spricht nicht dafür, eine gesonderte Klasse von Emotionen anzunehmen.

Aber zurück zur Diskussion um die ‚psychical distance‘. Die ganze Diskussion leidet meiner Meinung nach daran, dass der Begriff des psychischen viel zu vage ist bzw. auf die emotionale Reaktion gegenüber dem Kunstwerk reduziert wird. Kants Begriff des interesselosen Wohlgefallens ist demgegenüber weiter, und betrifft nicht nur die emotionale Reaktion gegenüber dem Kunstwerk. Um den ästhetischen Wert von Kunstwerken zu erfassen, geht es nicht nur um eine emotionale Distanz, selbst dann, wenn eine emotionale Distanz immer eine notwendige Bedingung für das Erfassen des ästhetischen Wertes sein sollte.

Vielleicht kann man die Haltung, die jemand einnehmen sollte, um den ästhetischen Wert zu erfassen, als eine Haltung der kontemplativen Wahrnehmung beschreiben, aber auch dieser Begriff ist missverständlich. Die kontemplative Wahrnehmung besteht in zweierlei: In der Wahrnehmung des Kunstwerkes und in der Wahrnehmung von sich selbst als demjenigen, der das Kunstwerk betrachtet. Dass das Kunstwerk wahrgenommen werden muss, ist trivial, denn ästhetische Eigenschaften sind Eigenschaften, die man wahrnimmt, selbst dann, wenn sich herausstellen sollte, dass die Wahrnehmung nicht einfach einer Wahrnehmung entspricht, die wir haben, wenn wir eine Geschmackswahrnehmung oder eine Farbwahrnehmung haben. Es ist die Wahrnehmung, die das Erleben des ästhetischen Werts ermöglicht. Mit dem Ausdruck der *kontemplativen* Wahrnehmung möchte ich dem Begriff der psychischen Distanz Rechnung tragen. Sie haben, wenn Sie den ästhetischen Wert eines Kunstwerks wahrnehmen, ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst. Dieses Verhältnis finde ich durch den Ausdruck ‚emotionale Distanz‘ nicht so gut beschrieben, aber klar ist, dass es eine Form der Distanz ist, die Sie zu sich selbst haben. Die Distanz scheint mir aber nicht so sehr als eine Distanz gegenüber ihren Emotionen richtig beschrieben, sondern als eine Distanz, die in der Wahrnehmung von dem, was Sie erleben,

besteht. Sie erleben nicht nur, sondern Sie nehmen sich wahr, während Sie erleben. Sich selbst wahrzunehmen bedeutet dabei nicht, sich interessiert zu *beobachten* oder gar zu *kommentieren*. Sich selbst wahrzunehmen bedeutet auch nicht, sprachlich genau fassen zu können, was in Ihnen vorgeht, wenn Sie ein Kunstwerk betrachten. Aber es bedeutet, dass Sie durch ein Kunstwerk in eine Sensibilisierung Ihrer eigenen Person gegenüber gebracht werden. Diese Sensibilisierung ist auf ganz verschiedenen Ebenen möglich. Durch Musik wird vielleicht die Wahrnehmung ihrer Emotionen besonders sensibilisiert – wir haben darüber im Zusammenhang mit der Vivaldi-Arie gesprochen – und durch ein Theaterstück oder durch einen Roman wird Ihr Verhältnis zu bestimmten Themen, die Sie beschäftigen, oder Personen, die Sie kennen, sensibilisiert.

Eine Bemerkung am Schluss: Was ich für den Rezipienten eines Kunstwerks ausgeführt habe, gilt übrigens auch für die Künstler. Auch hier gibt es ein Zuviel und ein Zuwenig an Identifikation. Wenn ein Künstler sich selbst unkontrolliert – und das bedeutet, ohne eine Wahrnehmung seiner selbst – im Kunstwerk verliert, dann misslingt das Werk. Der Künstler muss immer wieder in einen intellektuellen Prozess mit dem Kunstwerk eintreten, er formt das Werk, er muss Abstand zum Werk und zu sich gewinnen, um in diesem kreativen Prozess ein Kunstwerk zu erschaffen.

4.1.2 *Geschmack*

Es gibt eine ausführliche Diskussion über die Frage nach der Bedeutung von Geschmack für die Ästhetik, die uns auch in der letzten Stunde der Vorlesungsreihe im Juli noch beschäftigen wird. Von Geschmack in Bezug auf ein Kunstwerk und die Ästhetik zu sprechen bedeutet, einen Begriff aus dem Bereich des Schmeckens von Essen und Trinken als eine Metapher auf die ästhetische Erfahrung zu übertragen. Ganz unmittelbar wird durch den Begriff des Geschmacks zum Ausdruck gebracht, dass wir Freude oder Missfallen mit der ästhetischen Erfahrung verbinden, denn mit dem, was uns gut schmeckt und was und schlecht schmeckt sind ganz unmittelbar Emotionen wie Lust und Unlust verbunden. Wenn wir das ästhetische Erleben mit der Metapher des Geschmacks beschreiben wollen, dann übertragen wir das Kriterium von Lust und Unlust, von Freude oder Missfallen vom Umgang mit Nahrungsmitteln auf die Kunst. Das Urteil desjenigen, der ästhetischen Geschmack hat, bezieht sich aber, anders als ein wirkliches Geschmacksurteil, nicht auf das, was angenehm und lustvoll ist wie Wein, sondern auf den ästhetischen Wert, den ein Kunstwerk hat.

So, wie man den Geschmack für Essen, Gewürze und Weine usw. verfeinern kann, so kann man auch seinen ästhetischen Geschmack verfeinern. So, wie es Spezialisten für Geschmack im Bereich von Essen und Wein gibt, so gibt es auch Spezialisten im Bereich von ästhetischem Geschmack. Jemand, der nur Wein von Aldi kennt, wird gar nicht in der Lage sein, ein richtiges Urteil über einen alten, ausgereiften Bordeaux abzugeben. Er schmeckt den Unterschied kaum, und vor allem verfügt er nicht über die geschmacklichen Differenzierungen, den Qualitätsunterschied zu erschmecken. Das Wissen und die Erfahrung, die jemand hat, fließt dabei in das Geschmacksurteil ein. Wenn jemand, der viel Umgang, d.h. Erfahrungen und Wissen, mit Wein hat, sagt, dass ein bestimmter Wein sehr gut ist, dann ist ihm eher Recht zu geben, als jemandem, der weder Erfahrung noch Wissen mit Weinen hat, und der behauptet, der Wein sei schlecht. Demjenigen, der keine Ahnung von Wein hat, wird man natürlich zugestehen, dass ihm der Wein nicht schmeckt, aber man wird ihm nicht zugestehen müssen, dass sein Urteil richtig ist. Die kognitive Kraft des Urteils wächst mit dem Wissen und der Erfahrung. Sein ästhetisches Urteil ist falsch, weil der Fachmann richtig liegt.

Ein Beispiel: Stellen Sie sich vor, ich würde Ihnen eine Aufnahme der Vivaldi-Arie vorspielen, in der kein Mann, also kein Falsettist, sondern eine Sopranistin diese Arie singt, und in der die Arie auch nicht von Originalinstrumenten oder nachgebauten Originalinstrumenten, sondern auf modernen Instrumenten gespielt wird. Es gibt da erhebliche Unterschiede – so werden z.B. auf Originalinstrumenten Darmsaiten und keine Stahlseiten verwendet und das führt dazu, dass der Ton deutlich transparenter wird und man die einzelnen Stimmen im Orchester genauer unterscheiden kann. Der Klang einer modernen Querflöte, die die Arie begleiten würde, wäre weniger weich und rund, sondern eher etwas heller und kräftiger.

Nun kann es natürlich sein, dass Ihnen, die Sie mit diesen Dingen nicht vertraut sind, eine solche Aufführung viel besser gefallen würde. Ein Philosoph, für den die Kompetenz des Fällens ästhetischer Urteile mit der Ausprägung eines differenzierten Geschmacks zusammenhängt, d.h. mit Bildung und Erfahrung, würde darauf antworten, dass es Ihnen natürlich zusteht, dass Ihnen eine romantisierende Interpretation von Barockmusik besser gefällt. Es geht aber nicht um uninformiertes Gefallen oder Missfallen, es geht nicht um die Lust und Unlust eines Menschen, der nicht über das notwendige Wissen und die Erfahrung verfügt. Was Sie schätzen, wenn Sie die Aufnahme anhören, hat wenig oder nichts mit dem ästhetischen Wert der Aufführung zu tun, sondern damit, dass Sie externe Faktoren, die unabhängig vom ästhetischen Wert sind, schätzen, z.B. diejenige, dass Sie stärkere Gefühlsregungen haben und emotional stärker angesprochen werden. Der in Barockmusik Gebildete wird Ihnen die Stärke der Gefühlsregungen nicht abspenstig machen, aber er wird darauf hinweisen, dass die Aufführung unter ästhetischem Gesichtspunkt anachronistisch und falsch ist, selbst wenn sie gefällig sein sollte.

Die Rede vom Geschmack als einem Vermögen, mit dem man den ästhetischen Wert eines Kunstwerks wahrnimmt, setzt voraus, dass das Vermögen gebildet werden kann, so wie man eben auch den Geschmack schulen kann. Ein relativ guter und sicherer Ausgangspunkt wäre dabei, sich an denjenigen Kunstwerken zu orientieren und sich daran zu schulen, die als unbestrittene Standards großer Kunst gelten. Hören Sie Jimmy Hendrix und keine der neuen Boygroups, wenn Sie Ihren Geschmack in der Rockmusik schulen möchten. Gehen Sie in der Neuhauser Straße nach St. Michael und nicht zu Karstadt, wenn Sie große Architektur erleben möchten.

Man kann also in gewissem Maße lernen, den ästhetischen Wert von etwas wahrzunehmen. Dazu gehören unter Umständen viele Informationen der Musik- oder der Kunstwissenschaft, der Theaterwissenschaft oder auch der Soziologie. Wenn man weiß, warum ein Künstler ein Kunstwerk geschaffen hat, das einem zunächst überhaupt nichts sagt, dann lernt man durch die Informationen, die man bekommt, das Kunstwerk als Kunstwerk zu sehen und zu verstehen. Wenn Sie das erste Mal in Ihrem Leben mit einer Barockoper konfrontiert sind und ohne irgendwelche Informationen darüber, was Sie sehen werden, das Stück anschauen, dann kann es sein, dass Sie sich furchtbar langweilen werden. Sie haben den Eindruck, ein Stück klingt wie das nächste. Wenn Sie lernen, diese Art von Musik zu hören, Komponisten und Stilmittel zu unterscheiden, die ein Komponist verwendet, dann hilft Ihnen diese Informationen, eine Sensibilität zu erreichen, die es Ihnen ermöglicht, den ästhetischen Wert des Kunstwerks wahrzunehmen.

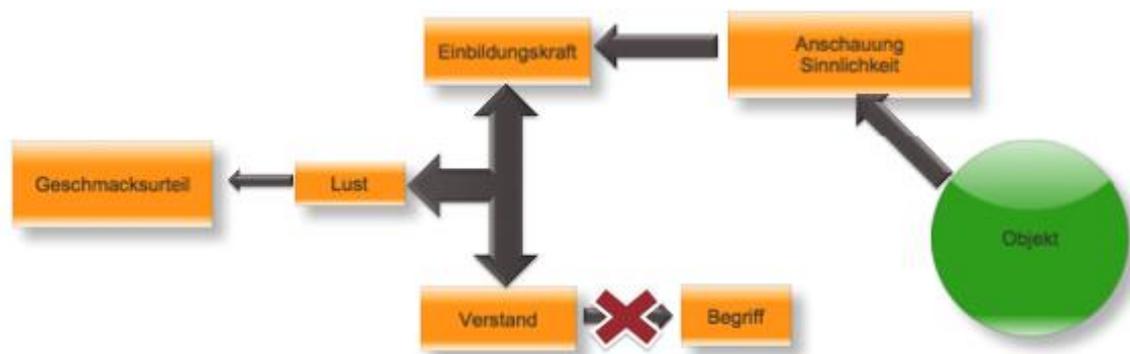
Das alles bedeutet natürlich nicht, dass Ihnen am Ende das Kunstwerk wirklich gefällt, dass Sie tatsächlich etwas dabei erleben oder sogar stark etwas dabei erleben. Es sind nicht mehr als Schritte hin zur Sensibilisierung für ästhetische Werte, die dann in der Konfrontation mit

großer Kunst erlebt werden können. Wie Plotin schon richtig meinte: Es gibt eben auch Menschen, die nicht wirklich fähig sind, ästhetische Werte zu erfassen.

Das Problem eines Rekurses auf den Geschmack des Experten besteht sicherlich darin, dass eine solche Ästhetik schnell elitär wird. Ein Beispiel: Jemand, der sich in der Musik des 19. Jahrhunderts auskennt, ist sehr schnell dabei, andere Arten von Musik abzuwerten: Zeitgenössischer klassischer Musik wird der ästhetische Wert dann sehr leicht ebenso abgesprochen wie populärer Musik. Hier könnte man allerdings noch darauf hinweisen, dass solch ein selbstgenerierter „Experte“ eben kein Experte für diese Art von Musik ist, sondern sich eher wie ein Snob generiert. Man mag ihm zubilligen, dass er im 19. Jahrhundert beheimatet ist, aber das macht ihn nicht kompetent, Musik aus anderen Perioden zu bewerten und deren ästhetischen Wert zu erfassen. Ähnlich ist es mit jemandem, der moderne Inszenierungen alter Theaterstücke ablehnt: Er ist oft kein Experte zeitgenössischer Theaterwissenschaft und kennt sich in zeitgenössischer Bühnenästhetik kaum aus. Es bleibt dann nichts als eine konservative Grundhaltung, die verallgemeinert wird.

4.2 Harmonisches Spiel

Schaubild:



Lassen Sie mich den dritten Punkt, das ‚harmonische Spiel‘ an dem Schaubild erläutern. Das Geschmacksurteil ist ein Urteil, in dem wir einem Objekt ästhetische Prädikate zusprechen, d.h. dass wir sagen, dass es elegant, melancholisch, feinsinnig, lieblich, schön oder auch nicht schön ist. Wesentlich für das Zustandekommen des ästhetischen Urteils, des Geschmacksurteils also, sind Kant zufolge zwei Erkenntnisvermögen des Menschen: Der Verstand und die Einbildungskraft. Die Einbildungskraft ist nicht allein die Phantasie eines Menschen, sondern allgemeiner, die Fähigkeit eines Menschen, sich Dinge vorzustellen, die übrigens nicht einmal präsent sein müssen (aber können). Wenn bei einem ästhetischen Urteil allein die Einbildungskraft und, wie Sie im Schaubild sehen, die Lust an der eigenen Einbildungskraft eine Rolle spielen würde, dann wären ästhetische Urteile nichts anderes als private Meinungen und hätten nicht den bereits erwähnten Anspruch auf Allgemeinheit. Ein ästhetisches Urteil kommt wie folgt zustande: Wir haben ein Objekt, es wird durch unser Vermögen der Anschauung und Sinnlichkeit wahrgenommen (hier spielt Kants Transzendente Ästhetik aus der *Kritik der reinen Vernunft* mit hinein) und dieses durch die Anschauung gegebene Objekt regt die Einbildungskraft an.

Für das Zustandekommen des ästhetischen Urteils spielt nun auch der Verstand eine Rolle. Allerdings ist es im Fall von ästhetischen Urteilen nicht so, dass der Verstand die

Allgemeingültigkeit des Urteils begründet. Das ist zwar der Fall bei der theoretischen Vernunft, aber nicht bei der Urteilskraft. Anders als bei der theoretischen Erkenntnis ist das Ziel nicht, das individuelle Kunstwerk unter einen Begriff zu bringen – weil das gar nicht möglich ist –, sondern ein Spiel zu beginnen, zwischen dem Verstand und der Einbildungskraft. Dieses Spiel ist – wegen der Einbildungskraft – grundsätzlich unabgeschlossen.

Wenn das Spiel zwischen der Einbildungskraft und dem Verstand harmonischer Natur ist, dann erzeugt diese Harmonie zwischen den beiden Kräften Lust. Und diese individuelle Lust begründet dann das Geschmacksurteil. Die Subjektivität des Urteils beruht also darauf, dass derjenige, der das Geschmacksurteil äußert, dieses auf Grund einer individuellen Erfahrung macht, nämlich dass er es ist, der Lust empfindet, weil die Betrachtung des Kunstwerks ein harmonisches Spiel hervorruft. Das Geschmacksurteil zielt aber auf die Gemeinschaft aller rationalen Lebewesen: Jedes mit Verstand begabte Lebewesen müsste eigentlich darin einstimmen können, dass der Gegenstand, wenn man ihn als Kunstwerk betrachtet, das freie Spiel möglich macht, an dem man Freude hat.

Hier muss ich aber eine Einschränkung machen, die zu den schwierigsten Interpretationsfragen Kants gehört: Ich stelle Kant so dar, dass die Lust das Geschmacksurteil begründet. Kant schreibt in §9, einem der schwierigsten Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft*, aber das Gegenteil: Das Geschmacksurteil begründet die Lust. Ich sehe keine Lösung dieses Konflikts und Interpreten schlagen sich damit herum, wobei manche sogar so weit gehen, das freie Spiel und das Geschmacksurteil miteinander zu identifizieren – aber auf all diese Schwierigkeiten der Kantinterpretation kann ich an dieser Stelle nicht eingehen, ich möchte sie nur genannt haben.

Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel aus dem Bereich der Natur geben, das mir für Kants Überlegungen vielleicht noch etwas plausibler scheinen als für Kunstwerke – und in der Tat habe ich ja schon darauf hingewiesen, dass das Geschmacksurteil im eigentlichen Sinn ein Vermögen ist, das nicht Kunstwerke, sondern Dinge in der Natur als schön beurteilt. Stellen Sie sich vor, Sie liegen im Sommer auf der Wiese und betrachten den weiß-blauen (also bayerischen) Himmel. Sie sind fasziniert von einer Wolke, die Sie am Himmel beobachten und genießen den Kontrast zwischen dem Tiefblau und dem strahlenden Weiß. Was Sie aber fasziniert, ist die Wolke, denn Sie können sie immer anders sehen: Mal sehen Sie in ihr einen Löwenkopf, dann einen Blumenstrauß, dann wieder eher die Vorderfront eines Autos – was auch immer. Sie freuen sich an diesem Spiel, ihre Einbildungskraft ist frei und Sie suchen den Begriff, der jeweils für das Bild, das Sie sehen, passend ist. Nun kann es passieren, dass Sie anfangen, sich mit Ihrem Freund, der mit Ihnen den Sommertag genießt, darüber unterhalten, was Sie sehen: Er aber sieht etwas ganz anders in den Wolken, und Sie haben Freude daran, sich über die verschiedenen Bilder auszutauschen. Sie korrigieren manchmal, was es ist, das Sie sehen, Sie versuchen, den Blick Ihres Freundes zu verstehen und so weiter und so fort.

Übertragen auf ein Kunstwerk würde das bedeuten, dass die Frage, mit welchen Begriffen Sie ein Kunstwerk beschreiben, Ihnen Freude macht. Sie erleben nicht nur die Arie von Vivaldi auf eine emotionale Art und Weise, sondern machen sich auch Gedanken darüber, wie diese Arie zu beschreiben ist. Steht die Flötenstimme für den Bann, dem Ruggiero verfallen ist, oder für die Oberflächlichkeit des Zaubereichs Alcinas? Ist die Arie tiefsinnig, melancholisch, anrührend, innerlich, getragen – welche Begriffe soll man hier verwenden? Die Tatsache, dass eine solche Suche nach der sprachlichen Beschreibung nicht abgeschlossen ist, dass Sie selbst bei dem Versuch, einem Musikstück näher zu kommen, nicht den Eindruck haben, jetzt haben Sie ein für allemal die passende sprachliche Formulierung gefunden, macht einen Reiz aus, und es ist

vielleicht dieser Reiz, den Kant selbst beschreiben wollte. Die Freude, die Sie empfinden und die zu Ihrem Urteil führt, dass ein bestimmtes Bild oder eben die Arie von Vivaldi schön ist, ist durch das freie, harmonische Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand begründet.

Die Stärke der Konzeption des freien, harmonischen Spiels liegt darin, dass hinter Kants Überlegungen die Erfahrung steht, dass große Kunstwerke tatsächlich nie vollständig unter einen Begriff gebracht werden können, dass ihre Interpretation unauslotbar ist, dass immer wieder neue Perspektiven, neue Arten, über das Kunstwerk zu sprechen, möglich sind. Denn ein Geschmacksurteil lässt sich nie beweisen, weil es keine allgemeine Regel gibt, die wir anwenden könnten, um zu beweisen, dass unser Geschmacksurteil richtig ist. Die Schwäche scheint mir darin zu bestehen, dass das, was wir im ästhetischen Erlebnis schätzen, nur eingeschränkt als freies Spiel charakterisiert werden kann. Die ästhetische Lust besteht ja nicht ausschließlich in der Multiperspektivität der ästhetischen Beschreibung, selbst wenn dieses freie Spiel lustbringend sein kann. Es gibt auch andere Dinge, die für das ästhetische Erlebnis charakteristisch sind. Die Expressivität des Ausdrucks, die emotionale Dichte einer Beschreibung, eine neue Sicht und ein vertiefter Zugang zu unserer Wirklichkeit – all das sind legitime und auch vollere Beschreibungen dessen, was wir an Kunstwerken schätzen.

4.3 Teleologie

Ich möchte die Vorlesung über Kant nicht abschließen, ohne doch noch etwas über das Prinzip *a priori*, die Teleologie oder Zielhaftigkeit, zu sagen, das nicht nur den zweiten Teil der *Kritik der Urteilskraft*, die Natur, durchzieht, sofern sie unsere Erkenntnis der Natur ist, sondern auch den ersten Teil, der Ästhetik. Warum liegt im ästhetischen Erlebnis etwas, das mit Zielhaftigkeit, mit Teleologie zu tun hat?

Wer eine Teleologie entwirft, der entwirft eine Ordnung der gesamten Wirklichkeit, die auf ein Ziel hin geordnet ist. Diese Ordnung ist eine rationale Struktur. Alles, was es gibt, hat einen Platz in dieser Ordnung. Natürlich erleben wir weder unser eigenes Leben noch die Wirklichkeit als Ordnung, aber es ist auch nicht so, dass wir der Ungeordnetheit unseres eigenen Lebens und der Wirklichkeit neutral gegenüber stehen: Sie stellt für uns vielmehr ein Problem dar, bis hin zur Frage nach dem Sinn unseres Lebens und dem Sinn der Welt.

Wenn Kant davon spricht, dass in der Ästhetik ein teleologisches Prinzip *a priori* herrscht, dann meint er vielleicht damit, dass in der Erfahrung von Kunst die Erfahrung von einer umfassenden, weit über das Erlebnis des Kunstwerks hinausgehenden Ordnung enthalten ist. Mit der Erfahrung des Schönen wird nicht nur einfach ein einzelnes, schönes Ding erfahren – wie etwa die Vivaldi-Arie – sondern in der Erfahrung des Schönen steckt so etwas wie eine Art umfassendes Versprechen, dass die gesamte Wirklichkeit so ist, wie es durch das Kunstwerk aufgedrückt wird. Dieses Versprechen kann freilich nie intellektuell eingelöst werden – die Zweckmäßigkeit ist ein Prinzip, auf das wir ausgreifen in der Erfahrung von Schönheit; es kann auch nicht auf den Begriff gebracht werden – denken Sie an die Ausführungen zum harmonischen Spiel. Modern ausgedrückt: Es ist die Erfahrung von Sinn, die durch ein großes Kunstwerk gemacht wird. Diese Erfahrung von Sinn ist zwar insofern eine partikuläre Erfahrung, als dass die Sinnerfahrung mit einem bestimmten konkreten Kunstwerk zusammenhängt, aber in der Erfahrung von Sinn, die Sie anhand des konkreten Kunstwerks machen, steckt eben so etwas wie der Sinn von allem, weil alles teleologisch miteinander in einer Ordnung steht. Sinnerfahrungen sind ihrer Natur nach nie partikulär, sondern zielen auf Totalität.

5 Vorlesung V - Philosophie der Kunst I – Institutionstheorien und Formalismus

Bevor ich heute mit einem neuen Themenblock beginne und Ihnen den Formalismus vorstellen möchte, lassen Sie mich noch einmal einen kurzen Blick auf die bisherige Vorlesung zurückwerfen, damit wir gemeinsam sehen, wo wir stehen.

Nach einer einleitenden Vorlesung und einem Referat über die Ästhetik im ontologischen Paradigma anhand von Plotin habe ich mich der *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant zugewandt. Dabei kam es mir nicht darauf an, einen neuen Beitrag zur Kantforschung zu leisten, sondern anhand von vier Schlagwörtern Kants systematisch interessanten Beitrag für eine kontemporäre Ästhetik herauszuarbeiten. Die Schlagwörter waren: Die subjektive Allgemeinheit, das interesselose Wohlgefallen, das harmonische Spiel und die Teleologie. Wichtig an Kant und den Exkursen über den Geschmack und dem, was man in der Diskussion die psychische Distanz nennt und was ich versucht habe, als kontemplative Wahrnehmung zu charakterisieren, war mir folgendes: Ein Ansatz, wie derjenige von Kant, ist sehr geeignet, die Bedingungen anzugeben, die aus der Perspektive der 1. Person erfüllt sein müssen, damit eine ästhetische Erfahrung möglich wird. Kants Ästhetik ist eine Ästhetik aus der Sicht des Betrachters. Damit wird eine Antwort darauf gegeben, welche Voraussetzungen ein Betrachter mitbringen muss, wenn er eine ästhetische Erfahrung machen möchte.

Lassen Sie mich zur letzten Vorlesungsstunde noch einen Nachtrag machen. Ich hatte am Ende der letzten Stunde die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ in Kants *Kritik der Urteilskraft* so interpretiert, dass Kant meint, mit der ästhetischen Erfahrung, die immer eine partikuläre Erfahrung ist, sei auch so etwas wie der Sinn des Ganzen mitgegeben, ohne dass dabei ein letzter Zweck angegeben werden kann. Die ästhetische Erfahrung weist also über sich selbst hinaus. Einige von Ihnen haben ganz zu Recht am Ende der Stunde eingewendet, dass sicherlich nicht jedes Kunstwerk heute Sinn oder gar Trost oder Hoffnung vermitteln will. Im Gegenteil gibt es Kunstwerke, die vom Künstler geschaffen werden, um aufzurütteln, zu provozieren, ästhetische Gewohnheiten zu zerstören usw. Dieser Hinweis ist völlig richtig. Mit dem Hinweis auf die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ wollte ich lediglich deutlich machen, was *Kant selbst* sich bei dieser Formel gedacht haben mag und wollte nicht sagen, dass *ich* der Auffassung bin, dass jedes Kunstwerk qua Kunstwerk ein Versprechen von Sinn oder Trost abgibt.

Allerdings scheint es mir richtig, dass Kunstwerke qua Kunstwerke nicht nur eine partikuläre Erfahrung ermöglichen wollen, sondern demjenigen, der das Kunstwerk betrachtet, etwas deutlich gemacht werden soll, was über die Erfahrung des partikulären Kunstwerks hinausgeht. Für Kunstwerke, die dem Betrachter eine Erfahrung von Aggressivität oder Destruktivität ermöglichen möchten, gilt auch, dass diese Kunstwerke nicht nur eine partikuläre ‚negative‘ Erfahrung ermöglichen möchten, sondern oft ganz generell etwas über die negative Wirklichkeit oder unsere Art, die Wirklichkeit zu betrachten, zum Ausdruck bringen möchten. Denken Sie an Picassos berühmtes ‚Guernica‘ – es ist nicht bloß ein Bild über einen partikulären Bürgerkrieg, sondern ein Bild, das für Leid, Gewalt, Missbrauch und Tod ganz allgemein steht. Also auch hier weist die partikuläre Erfahrung des Kunstwerks über sich hinaus.

Mit Fragestellungen und Problemen wie diesen sind wir bereits mitten in einem Themengebiet, das uns von jetzt ab beschäftigen soll, nämlich mit dem Problem, welche Eigenschaften auf der Seite des Objekts gegeben sein müssen, damit wir ein Werk als ein Kunstwerk wahrnehmen können. Welche Eigenschaften an einem Werk müssen wir untersuchen, wenn wir verstehen wollen, warum es ein Kunstwerk ist? Anders gefragt: Welches

sind die ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerkes, denn es sind es die ästhetischen Eigenschaften, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen? Welche Eigenschaften an einem Kunstwerk müssen wir verstehen, wenn wir es als Kunstwerk verstehen wollen? Wo müssen wir anfangen zu suchen? Was ist es, das ein Werk schön macht?

Lassen Sie mich zu Beginn der Diskussion deutlich machen, dass nicht jeder Philosoph diese Fragestellung unterschreiben würde und meinen würde, es sei eine sinnvolle Fragestellung. Der Haken an der Sache ist nicht, dass ich davon ausgehe, dass es Eigenschaften gibt, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen. Der Haken ist, dass ich davon ausgehe, dass es intrinsische Eigenschaften des Kunstwerks sind, also Eigenschaften, die dem Kunstwerk inhärent sind, die das Werk zu einem Kunstwerk machen. Die Gegner einer solchen Auffassung vertreten, dass es keine dem Kunstwerk inhärenten Eigenschaften sind, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen, sondern dem Kunstwerk äußere, extrinsische Eigenschaften, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen. Aber welche extrinsischen, äußeren Eigenschaften sind es, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen?

Es ist die Eigenschaft, von einer bestimmten Gemeinschaft als Kunstwerk *anerkannt* zu werden. Kunstwerke entstehen nicht um luftleeren, gesellschaftslosen Raum, sondern sind an Institutionen und Menschen gebunden, die das Kunstwerk herstellen oder rezipieren. Denken Sie an Museen, Galerien, Kunstauktionen, an Kunsthändler und Kunstsammler, an Kunstkritiker, Musiker, Schauspieler, Intendanten, an Filmfestivals, Verlage, Kunstbücher und Zeitschriften usw. - und nicht zuletzt an ein Publikum.

Die Auffassung, die hinter der sogenannten Institutionstheorie der Kunst steht, ist folgende: Es ist müßig und sinnlos, nach ästhetischen Eigenschaften zu fragen, die ein Werk hat, damit es zu einem Kunstwerk wird. Ein Werk wird vielmehr dadurch ein Kunstwerk, dass es in einem institutionellen Rahmen anerkannt wird. Wenn ein Stück Butter in einem Museum Teil einer Ausstellung wird, dann ist das Stück Butter dadurch ein Kunstwerk. Es ist zumindest von Experten auf dem Gebiet als Kunstwerk anerkannt worden, sonst hätte es die Galeristin oder der Museumsdirektor oder der anerkannte Künstler, der dafür bezahlt wird, nicht ausgestellt oder ausstellen lassen. Ein Stuhl wird dadurch zu einem Kunstwerk, dass er nicht mehr in meinem Zimmer, sondern im Museum steht. Ganz gewöhnliche Alltagsobjekte können so zu Kunstobjekten werden. Vielleicht kennen Sie das Klavierstück von John Cage 4.33. Das Stück geht so: Ein Pianist geht zum Konzertflügel, öffnet ihn, nimmt Platz, holt mit der Hand aus, als wolle er anfangen zu spielen, und sitzt dann genau 4 Minuten und 33 Sekunden davor, ohne irgendetwas zu tun. Nur zweimal unterbricht er, blättert die leeren Notenblätter um, denn das Stück besteht aus drei Sätzen. Dann verbeugt er sich und geht wieder. Das Werk gibt es in mehreren Versionen, auch eine Orchesterversion existiert, in der der Dirigent und das Orchester einfach nichts tun. Eine Pointe dieses Stücks ist sicherlich, dass die Zuhörer bei einer Live-Performance sehr intensiv hören, was im Saal an Geräuschen zu hören ist, manche lachen normalerweise, andere fangen an zu husten, – das ist das eigentliche Stück.

Solchen Musikstücken oder eben auch Alltagsgegenständen im Museum ist mit der herkömmlichen Frage nach den intrinsischen Eigenschaften eines Kunstwerkes natürlich nicht beizukommen. Sie werden Kunstwerke dadurch, dass sie aufgeführt oder ausgestellt werden. Sie sind verständlich, weil sie in einem bestimmten geschichtlichen künstlerischen Kontext stehen. John Cages Stück 4.33 erschien beispielsweise in einer Zeit, in der man die Pausen in der Musik und die Stille immer stärker als Teil der Musik begriffen hat. Natürlich gab es auch vorher in der Musik immer Pausen, die mitkomponiert worden sind, aber die traditionelle Musik orientiert sich an Melodien, Harmonien und Rhythmus. Die Melodien bestehen wesentlich aus einer

Aneinanderreihung von Tönen, und es mag da Pausen und Zäsuren geben, aber erst nach dem 2. Weltkrieg gab es Kompositionen, die ganz gezielt die Pausen selbst als musikalisches Material ansahen. Cage treibt diese Entwicklung auf die Spitze.

Die Institutionstheorie hat mehrere Schwierigkeiten. Sie behauptet ja, immer dann, wenn eine relevante Gruppe von Personen ein Werk als Kunstwerk ansieht und anerkennt, ist es ein Kunstwerk. Zunächst einmal könnte man fragen, was denn die relevante Gruppe ist. Bei einer Antwort auf diese Frage wiederholen sich natürlich alle Schwierigkeiten, die wir in Bezug auf die Bedeutung von Geschmack miteinander diskutiert haben. Wer ist es, der ein Werk zu einem Kunstwerk erklärt? Das Massenpublikum? Die bourgeoise Gesellschaft? Elitäre Galeristen? Kunst- oder Musikwissenschaftler? Ein weiteres Problem: Wenn es in einer Gesellschaft keine relevante Person gibt, die das Werk als Kunstwerk anerkennt, dann ist es für einen Institutionstheoretiker schlicht und einfach kein Kunstwerk. Diese Variante der Theorie ist sicher unplausibel. Was ist mit Werken großer Künstler, die erst posthum als solche anerkannt worden sind? Sind ihre Werke vorher keine Kunstwerke gewesen? Ein ähnlicher Einwand: Ist es möglich, dass jemand in aller Stille und für sich einen Roman schreibt, der ganz ausgezeichnete künstlerische Qualitäten hat und von einer relevanten Gruppe als Kunstwerk anerkannt werden würde, wenn diese Gruppe den Roman denn kennen würde, der aber nie veröffentlicht wird und deswegen kein Kunstwerk ist?

Diese Einwände zielen darauf, dass ein Werk nicht deswegen ein Kunstwerk sein kann, weil es *faktisch* als Kunstwerk anerkannt wird. Ein Werk ist dann ein Kunstwerk, weil es als Kunstwerk *anerkanntswert* ist. Auch ein Museumsdirektor, eine Galeristin, ein Intendant wird ja ein Werk deswegen ausstellen oder auf die Bühne bringen, weil er der Auffassung ist, dass es *wert* ist, ausgestellt oder aufgeführt zu werden. Und das Werk ist wert, ausgestellt oder aufgeführt zu werden, *weil* es ein Kunstwerk ist. Das bedeutet aber, dass wir eine andere Bestimmung des Kunstwerks brauchen und nicht allein über die Institutionen das Kunstwerk als Kunstwerk bestimmen können. Erneut stellt sich also die Frage, welche Eigenschaften des Werkes es sind, die es zu einem Kunstwerk machen.

Einen Punkt möchte ich allerdings hervorheben, der für die Institutionstheoretiker spricht, nämlich den der Geschichtlichkeit. Wie ich ja schon am Beispiel von Cage deutlich gemacht habe, hat ein Kunstwerk einen geschichtlichen Ort. Ein Künstler drückt nicht mit seinem Kunstwerk immer auch auf einen konkreten geschichtlichen und vor allem auch auf einen konkreten kulturellen Kontext Bezug. Ich hatte Sie in einer unserer Diskussionen der letzten Stunden ja schon darauf aufmerksam gemacht, dass wenn heute ein Komponist Kompositionen schreiben würde, die sich anhören wie Stücke von Mozart, wir zögern würden, dabei von Kunstwerken zu sprechen, selbst wenn es natürlich keine Plagiate wären. Wir erwarten von einem Kunstwerk, dass es Stellung bezieht zu der Zeit, in der es entsteht, dass es die Kunstform selbst, in der die Künstlerin arbeitet, vorantreibt und dass sie sich von den drängenden Fragen der Kunstform umtreiben lässt. Die Geschichtlichkeit eines Kunstwerks ist natürlich eng mit der Institution, in der sie entsteht, verbunden, und ich würde die Bedeutung der Institutionen genau in diesem Punkt sehen: Dass der ästhetische Wert eines Kunstwerks auch an die Geschichte der Kunstform gebunden ist.

Wir kommen trotz der Geschichtlichkeit meiner Auffassung nach um die Frage, welche Eigenschaften ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk machen, nicht herum und werden im Folgenden nach den ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks fragen. Dabei werde ich mich sprachlich an der Frage: „Was ist es, das ein Werk schön macht?“ orientieren. In diesem Rahmen verstehe ich ‚schön‘ als einen Platzhalter für irgendeine ästhetische Eigenschaft. Ich könnte

genauso von der Eigenschaft ‚Ä‘ (für ästhetische Eigenschaft) sprechen, aber das klingt etwas künstlich. Was ist also das, wodurch ein Werk schön ist? Die Frage, was für eine Art von Eigenschaft eigentlich eine ästhetische Eigenschaft ist, lasse ich an dieser Stelle völlig offen. Sie wird uns in der letzten Vorlesungsstunde noch beschäftigen. Nur kurz: Sie könnten beispielsweise der Auffassung sein, dass schön zu sein eine Eigenschaft ist, die man vergleichen kann mit der Eigenschaft eines Körpers, ein bestimmtes Gewicht zu haben (das wäre eine primäre Eigenschaft) oder eine bestimmte Farbe zu besitzen (das wäre eine sekundäre Eigenschaft). Sie könnten aber auch meinen, ästhetische Eigenschaften sind superveniente Eigenschaften, d.h. wenn ein Werk bestimmte Eigenschaften erfüllt – also in unserem Beispiel ein bestimmtes Gewicht hat und eine bestimmte Farbe hat -, dann entsteht daraus die neue Eigenschaft, schön zu sein. Diese Frage spielt in unserem Kontext erst einmal keine Rolle.

Es dürfte Ihnen klar sein, dass wir mit der Frage nach den ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks das mentalistische, transzendentalphilosophische Paradigma der Philosophie verlassen, das als einzige sinnvolle Fragestellung die Frage gelten lässt, was die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis sind und dabei nichts über die Eigenschaften des Kunstwerks, sondern ausschließlich etwas über die Erkenntnisbedingungen aus der Perspektive der 1. Person sagt.

Die Frage, welche Eigenschaften es sind, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen, ist wohl die schwierigste Frage der philosophischen Ästhetik. Sie ist deutlich schwerer zu beantworten als die Frage, welche Disposition derjenige, der eine ästhetische Erfahrung macht, mitbringen muss, um eine ästhetische Erfahrung zu machen. Die Frage nach den ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks ist vor allem deswegen auch so schwer zu beantworten, weil die Kunstwerke untereinander so unterschiedlich sein können. Welche gemeinsamen Eigenschaften oder welche eine gemeinsame ästhetische Eigenschaft haben eine griechische Skulptur, ein Song von Bob Marley und ein Gedicht von Theodor Storm? Was ist es, was Video-art, Goethes Faust II und Dürers berühmtes Selbstportrait gemeinsam haben? Selbst dann, wenn Sie nicht die Gattung wechseln, stehen Sie vor Problemen: Gibt es eine oder mehrere Eigenschaften, die ein Bild von Giotto, von El Greco und von Sam Francis jeweils zu einem Kunstwerk machen?

Wenn Sie sich die verschiedenen Theorien anschauen, die alle erklären wollen, worin die Schönheit eines Kunstwerks besteht und die alle miteinander konkurrieren, dann lassen sich vor allem drei große Theorien voneinander unterscheiden: Zum einen die Gefühlsausdruckstheorien. Wie der Name schon sagt, geht es bei diesen Theorien darum, dass der ästhetische Wert eines Kunstwerks damit zu tun hat, in welcher Weise es dem Kunstwerk gelingt, Gefühle zum Ausdruck zu bringen oder auch bei uns Rezipienten Gefühle zu wecken. Die zweite Theorie, die uns beschäftigen wird, ist die Darstellungstheorie oder auch die Theorie der Repräsentation. Dieser Theorie zufolge hängt der ästhetische Wert eines Kunstwerks an der Fähigkeit, etwas darzustellen oder abzubilden. Denken Sie an Landschaftsmalerei oder auch Vokalmusik. Ich möchte an dieser Stelle schon darauf hinweisen, dass man manchmal Schwierigkeiten hat, die Ausdruckstheorien und die Darstellungstheorien genau auseinanderzuhalten, nämlich dann, wenn ein Vertreter der Darstellungstheorie meint, dass, was dargestellt wird, seien die Gefühle oder Emotionen. In einem solchen Fall überschneiden sich natürlich die Ausdrucks- und die Darstellungstheorie miteinander. Die dritte Theorie, die ich mit Ihnen heute behandeln möchte, weil sie mir die grundsätzlichste zu sein scheint, ist der Formalismus. Ein Formalist vertritt die These, dass die ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks, also das, was bei uns dann das ästhetische Erleben auslöst, die Form des Kunstwerks ist.

Der Formalismus tritt in einer starken und in einer schwachen Form auf. Die starke Form ist die These, dass der ästhetische Wert ausschließlich an der Form des Kunstwerks liegt, dass die Form also notwendige und hinreichende Bedingung für den ästhetischen Wert ist. Die schwache Form ist die These, dass die Form keine notwendige und hinreichende, sondern lediglich eine notwendige Bedingung für den ästhetischen Wert eines Kunstwerks ist. Bevor wir damit beginnen, uns zu überlegen, ob die starke oder die schwache Form des Formalismus wahr sein könnte oder ob der Formalismus vielleicht als Theorie ganz falsch ist, möchte ich mit einigen Vormerkungen in das Thema einsteigen.

Historisch tritt der Formalismus zu Beginn 19. Jahrhunderts in der Frühromantik auf, aber nicht als eine philosophische Theorie. Er wird also nicht von Philosophen entwickelt, sondern von Künstlern, Kunstwissenschaftlern und Kunstkritikern. Auch dann, wenn der Formalismus als ästhetische Theorie vor allem in der Frühromantik wichtig wurde (wir werden uns das noch anschauen), dürfte Ihnen nach allem, was Sie bisher schon wissen, deutlich sein, dass die Idee, die ästhetische Eigenschaft hänge an der Form, uralt ist und schon auf die Antike zurückgeht. Wenn Sie sich an Plotin erinnern: Bei Plotin war es ja gerade die Form, an der das Erlebnis des Schönen hing. Man könnte noch weiter zurück gehen und auf Platons Idee des Schönen aus dem *Symposium* verweisen: Es ist ein großes Missverständnis zu meinen, Platon hätte den Begriff der *Idee* in den Mittelpunkt seiner philosophischen Bemühungen gerückt, und Aristoteles hätte demgegenüber die *Form* als den zentralen Begriff seiner Metaphysik geprägt. Um das Missverständnis zu beseitigen, muss man sich bloß das Griechisch anschauen: Richtig ist, dass Aristoteles in seinem Werk durchgängig von *eidōs* spricht, und *eidōs* ist das Wort, das auch ganz korrekt mit ‚Form‘ übersetzt wird. Das *eidōs* ist das, was man sieht, die Gestalt oder der Umriss von etwas. Platon aber, und das ist der entscheidende Punkt, spricht nun genauso von *eidōs*, nur hat er, anders als Aristoteles, keine Fachterminologie, und spricht eben auch von *idea*, was man dann mit ‚Idee‘ übersetzt hat, oder auch von ‚die Natur von etwas‘ usw. In der deutschen Philosophie unterscheidet man zwischen Platons Ideen und den Formen von Aristoteles, und das suggeriert, dass beide unterschiedliche Dinge untersuchen. Dem ist aber nicht so, und wenn sie in die englischsprachige Literatur schauen, dann finden Sie dort Bücher und Aufsätze zum Thema ‚Plato’s Theory of Form‘, und das ist auch ganz richtig so. Die Auffassung, dass der Formbegriff also zentral ist, wenn wir verstehen wollen, was es ist, das ein Kunstwerk schön macht, geht bis auf Platon zurück und findet sich prominent bei Plotin in der Theorie, dass die Formhaftigkeit eines Werkes, also die Frage, wie stark etwas von der Form durchdrungen ist, etwas mit der Schönheit des Werkes zu tun hat.

Dass ästhetische Eigenschaften an der Form hängen, ist erst einmal auch eine ganz plausible Überlegung, denn der Künstler ist ja wesentlich damit beschäftigt, ein Material in eine Form zu bringen. Es ist meistens nicht das Material, das er erschafft. Das Material ist ihm vorgegeben, denken Sie an Farbe und Leinwand, Steine oder Holz, Töne, die von Instrumenten gespielt oder gesungen werden. An dem Material ändert der Künstler nichts, aber er bringt diese Dinge in eine bestimmte Form, und ein Kunstwerk unterscheidet sich von einem anderen Kunstwerk eben durch die unterschiedliche Form, in der die Materialien zueinander stehen. Es ist zwar richtig, dass man darauf verweisen kann, dass viele Künstler auch die Materialien selbst schaffen: Denken Sie an Maler, die ihre eigenen, charakteristischen Farben haben, oder denken Sie an Komponisten, die völlig neue Töne aus Instrumenten herausbekommen, weil sie neue Spielmethoden kreieren. Aber diese Tatsachen wären nur dann ein Einwand gegen die Auffassung, dass die Form eines Kunstwerks ein wesentlicher Träger der ästhetischen Eigenschaft ist, wenn wir uns die essentialistische Auffassung dessen, was es heißt schön zu sein,

zu eigen machen würden. Und wenn wir zusätzlich die Auffassung vertreten würden, es sei die Form und *nur* die Form, die Träger der ästhetischen Eigenschaft eines Kunstwerks ist.

Der Formalismus entsteht als Theorie der Kunst in der Frühromantik, und das heißt bei Autoren wie E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck oder bei Wilhelm Heinrich Wackenroder. Ihre Überlegungen zum Formalismus entwickeln sie aber nicht anhand von Literatur, sondern anhand der Musik. Im 19. Jahrhundert ist der Formalismus vor allem mit der Musik verbunden, und zwar mit der Auffassung einer ‚reinen‘ oder, wie es dann bei Wagner heißt ‚absoluten Musik‘. Um keinem Missverständnis aufzusitzen, müssen Sie zunächst vergessen, was man heute ‚romantische Musik‘ nennt, denn da denkt man sicherlich erst einmal an die Emotionen und nicht an die Form. Man könnte meinen, die Frühromantiker hätten sicherlich vertreten, Musik müsse besonders emotional sein und die Emotionen ansprechen. Dem ist aber gar nicht so. Mit einer Ästhetik, die irgendwie am Gefühl anknüpft, hat frühromantische Ästhetik nichts zu tun. Frühromantische Ästhetik ist keine Gefühlsästhetik.

Die Überlegungen zur Form stehen bei den Frühromantikern vielmehr im Kontext der Frage, auf welche Art und Weise es eigentlich möglich ist, das Absolute oder etwas Absolutes in der Kunst auszudrücken. Die Musik, so die Frühromantiker, ist nun unter bestimmten Bedingungen besonders geeignet, das Absolute auszudrücken, und zwar *nicht* deswegen, weil und insofern ein Musikstück einen emotionalen Ausdruck hat, also unsere Emotionen bewegt, sondern insofern es diejenige Kunstform ist, die ohne jeden darstellenden Inhalt auskommen kann. Alle anderen Kunstformen sind notwendig mit einem Inhalt, der sinnlich wahrgenommen werden kann, verbunden. Bilder, Gedichte, Literatur oder Theaterstücke drücken alle auch einen Inhalt oder ein Programm aus, und in einem Inhalt oder einem Programm lässt sich das Absolute nicht ausdrücken, weil es unser Denken übersteigt und auf einen partikulären Inhalt festlegen würde. Auf philosophischer Seite ist diese Auffassung am deutlichsten von Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) ausgearbeitet worden. Das Absolute bleibt, so Schelling, dem Denken verborgen, es kann aber in der Kunst, vor allem der Musik, durch intellektuelle Anschauung erkannt werden.

An welche Musik denken die Frühromantiker, wenn sie von der Musik sprechen, die das Absolute ausdrücken kann? Sie denken natürlich nicht an Vokalmusik, also an Musik, die auf einen Text gesungen wird, denn ein solcher Text hat wieder einen Inhalt und legt die Musik auf die Begleitung des Inhalts fest. Sie denken auch nicht an Programmmusik, also an lautmalerische Musik, wie es ihnen beispielsweise aus Beethovens 6. Symphonie her bekannt gewesen ist. Sie denken vor allem an reine Instrumentalmusik, und zwar besonders an die Streichquartette von Beethoven. Für uns wäre es vielleicht ebenso naheliegend gewesen, wenn sich die Frühromantiker mit Johann Sebastian Bach beschäftigt hätten, z.B. mit seiner außerordentlich kunstvollen Orgelmusik oder mit der Kunst der Fuge. Dass die Frühromantiker sich nicht an Bach orientiert haben, liegt schlicht und einfach daran, dass Bach zu ihrer Zeit völlig in Vergessenheit geraten war. Erst später wurde Bach dann zu einem der bedeutendsten Vertreter der reinen, absoluten Musik.

Die Frage, welche Gefühle oder welchen Inhalt Beethoven mit einem bestimmten Streichquartett ausdrücken wollten, stellt sich für die Frühromantiker nicht, weil diese Fragen an dem Wesen dieser Kunstwerke vorbei gehen. Es gab zwar immer wieder Versuche, die Symphonien und Streichquartette Beethovens mit einem Inhalt und damit einem Programm zu unterlegen und von diesem Inhalt her zu verstehen, aber gegen solche Versuche haben sich die Formalisten natürlich vehement gewehrt. Bei den Streichquartetten geht es ihnen zufolge vielmehr darum, dass sich die besondere Kunstfertigkeit der Komposition in der Form ausdrückt,

in der Art und Weise, wie das musikalische Material, die Töne, angeordnet und strukturiert sind. Historisch ist damit eine Aufwertung der reinen Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik verbunden. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gab es zwar auch reine Instrumentalmusik, aber die galt gegenüber der Vokalmusik immer als weniger wertvoll. Musik ohne Sprache galt als weniger wertvolle Musik. Reine Instrumentalmusik steht demgegenüber ohne jeden Bezug zu irgendeinem Text oder Programm ganz für sich, ist eben reine Musik.

Die beiden klassischen Hauptvertreter des Formalismus sind der Musikwissenschaftler und -kritiker Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert und der englische Kunstwissenschaftler und -kritiker Clive Bell im 20. Jahrhundert, der sich nicht an der Musik, sondern an der bildenden Kunst, vor allem an Cézanne, van Gogh und Gauguin, orientiert. Beide vertreten den Formalismus in seiner starken Form: Sie sind der Überzeugung, dass der ästhetische Wert eines Kunstwerks ausschließlich an der Form hängt. Wir werden aber auch gleich sehen, dass beide Autoren den Formalismus nicht immer konsequent durchhalten und mit einer anderen Auffassung liebäugeln, mit der Auffassung nämlich, dass die Form ihrerseits Ausdruck oder Darstellung von etwas anderem ist.

Zunächst ein paar Worte zu Eduard Hanslick. Er hat 1854 ein außerordentlich einflussreiches Buch veröffentlicht mit dem Titel „Vom musikalisch Schönen“. Dabei ist interessant, dass sich in der ersten Auflage seines Buches die gerade erwähnte Spannung zwischen dem Formalismus und einer Darstellungstheorie zeigen lässt. Wenn die Frühromantiker nämlich sagen, dass die reine Musik die Art und Weise ist, in der das Absolute ausgedrückt werden kann, dann ist diese Auffassung eigentlich gar kein Formalismus, sondern eine Darstellungstheorie. Anders gesagt: Das Absolute, das sich auf keinen Inhalt festlegen lässt, kann in der reinen Form eines Musikstücks dargestellt werden, weil diese gerade keinen Inhalt hat. Hanslick schreibt in der ersten Auflage:

Die Musik wirkt „nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum (104).

Sie sehen, hier steht die Musik noch nicht ganz für sich allein, sondern sie ist Abbild von etwas anderem, nämlich des gesamten Universums. Hanslick ist für diesen Passus in der ersten Auflage seines Buches scharf kritisiert worden, man hat ihm Inkonsistenz vorgeworfen, und folgerichtig hat er ihn dann auch ab der zweiten Auflage gestrichen, denn die Theorie, die er in seinem Buch nicht müde wird zu verteidigen, besteht wesentlich in der These, dass die Form und nur die Form Träger der ästhetischen Eigenschaften sei und jede Frage, was durch die Musik ausgedrückt oder dargestellt wird, an dem Wesen des Kunstwerks vorbei geht. Er formuliert die berühmte These: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ – wobei etwas unklar ist, wie denn der Inhalt die Form selbst sein kann, denn der Inhalt ist ja eigentlich in der Ästhetik als Gegenbegriff zum Begriff der Form. Etwas klarer wird seine These durch eine Erläuterung, die er für die musikalische Form am Beispiel der Architektur, und zwar der Arabeske, gibt:

„Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondierend, [...] eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unseren Augen entstehend.“ (59f.)

Der Inhalt der Musik sind nun Töne, Rhythmen und Harmonien, die materiellen Bestandteile, die der Komponist bearbeitet und in Beziehungen zueinander setzt. Diese geschaffenen Beziehungen, die Struktur des Stückes, konstituieren den ästhetischen Wert eines Musikstücks.

Hanslick leugnet nicht, dass man Musik, auch reine Instrumentalmusik, auch ganz anders hören kann. Ja, ein großes Problem sieht er darin, dass die Musik oft eben anders gehört wird, aber dadurch der ästhetische Wert des Musikstücks völlig verfälscht wird. Man hört die Musik dann pathologisch, wie er meint:

„Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blicks zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachlässt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das ‚dankbarste‘ Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie.“(70f.)

Auch wenn diese Sätze beißend und polemisch formuliert sind - Hanslick weiß die Tatsache, dass Musik Gefühle hervorrufen kann, durchaus zu schätzen:

„Die starken Gefühle selbst, welche die Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all die süßen wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt: wir möchten sie nicht durchaus unterschätzen. Zu den schönsten, heilsamsten Mysterien gehört es ja, daß die Kunst solche Bewegungen ohne irdischen Anlaß [...] hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwissenschaftliche Verwertung dieser Tatsache für ästhetische Prinzipien legen wir Verwahrung ein.“ (14)

Man kann also ein und dasselbe Musikstück unter verschiedenen Gesichtspunkten hören, aber allein derjenige, der nur auf die Form achtet, erfasst den ästhetischen Gehalt und den ästhetischen Wert des Stückes.

In Bezug auf die bildende Kunst ist der Engländer Clive Bell (1881-1964) der führende Repräsentant des Formalismus. Wie Hanslick ist auch er kein Fachphilosoph, sondern Kunstkritiker. Sein wichtigstes Werk ist das Buch ‚Art‘ aus dem Jahr 1914, in dem er seine Theorie des Formalismus entwickelt hat. Der erste Schritt in seiner Argumentation besteht darin, zu behaupten, es gäbe so etwas wie eine ästhetische Emotion, die ausschließlich durch Kunstwerke ausgelöst wird. Bell behauptet, dass es zwei grundlegend unterschiedliche Arten und Weisen gibt, Schönheit zu erfahren, und dass nicht jede Erfahrung von Schönheit eine ästhetische Erfahrung ist. Wenn wir die Erfahrung einer blühenden Blume oder eines Schmetterlingflügels mit der Erfahrung eines Kunstwerk vergleichen, so Bell, dann werden zwar in beiden Fällen Emotionen ausgelöst und beide Erfahrungen sind die Erfahrung von Schönheit – im einen Fall Naturschönheit, im anderem Fall die Schönheit eines Kunstwerks. Nur Kunstwerke lösen aber ästhetische Erfahrungen aus. Die ästhetischen Erfahrungen sind völlig vom Alltag abgehoben, sind eine Welt für sich. Ein Beispiel aus der Musik kann das deutlich machen. Bell schreibt, dass er von Musik herzlich wenig verstünde und kaum in der Lage sei, mit der Musik eine ästhetische Erfahrung zu machen. Er versteht von der Musik wenig, weil er nicht in der Lage ist, die Form des Musikstücks hörend zu erfassen. Wenn ein Stück beginnt und man zusätzlich noch weiß, ob es z.B. eine Fuge oder eine Sonatensatzform oder eine *da capo*-Arie der Form A-B-A ist, dann fällt es einem noch relativ leicht, der Form des Stückes zu folgen; wenn die musikalische Verarbeitung des Materials aber komplexer wird, ist man verloren und kann der Musik nicht mehr folgen. Natürlich empfindet man weiter Emotionen. Die Emotionen, die man empfindet, sind aber keine ästhetischen Emotionen, sondern ähneln den von Alltagsemotionen.

Ästhetische Emotionen sind am ehesten mit denen zu vergleichen, die ein Mathematiker hat, wenn er an der Lösung einer mathematischen Aufgabe arbeitet und die Lösung dann auch findet.

Lassen Sie mich Ihnen zur Veranschaulichung zwei Bilder zeigen, von denen Bell in seinem Buch ‚Art‘ das erste diskutiert: Zunächst ein in England damals sehr populäres Bild mit den Titel „The Doctor“ von Sir Samuel Luke Fildes. Es zeigt einen besorgten Arzt, der sich über die sterbende Tochter des Vaters, der aufrecht im Hintergrund steht, beugt. Fildes eigener Sohn Philip ist selbst als Kind gestorben, es ist also auch für Fildes eine sehr ernste Szene. Fildes wendet sich mit dem Bild gegen den Vorwurf, er sei eigentlich ein Maler, der Kitsch produziere. Für Bell ist jetzt der entscheidende Punkt: Was löst in dem Bild die Emotion aus? Es ist die naturalistisch gemalte Szene, aber nicht die Form. Dieses Bild wirkt auf den Betrachter so, als stünde er selbst dabei und wird in das Geschehen mit einbezogen. Bell ist nun der Auffassung, dass das, was durch das Bild ausgelöst wird, Alltagsemotionen sind, aber wir damit noch nicht im Bereich der Ästhetik sind. Lebensnahe Gefühle, vor allem Mitleid, werden evoziert – aber das hat mit Kunst nichts zu tun.

Anders das zweite Bild, ‚Die Kartenspieler‘ von Paul Cézanne. Cézanne ist ja einer der wesentlichen Künstler, an denen Bell sich in seiner Ästhetik orientiert. Er gehört zu den Künstlern, die man damals Post-Impressionismus nannte, und das waren Künstler wie Cézanne, van Gogh oder Gauguin. Bilder dieser Maler können so etwas auslösen wie „aesthetic ecstasy“, also ästhetische Ekstase, ein Begriff, den Bell manchmal benutzt, um die Emotion genauer zu charakterisieren, die durch die Wahrnehmung der Form ausgelöst wird. Cézanne ist derjenige Künstler, der für Bell besonders deutlich macht, dass es die Form ist, die das Werk zu einem Kunstwerk macht. Natürlich wird hier auch etwas dargestellt, nämlich das konzentrierte Kartenspiel zweier Spieler, aber hier werden keine Alltagsemotionen ausgelöst – also z.B. wird man sich nicht fragen, wer denn nun wohl das Spiel gewinnen wird. Man wird in die stille Aufmerksamkeit der Spieler, man wird in die Gegenwart des Spiels einbezogen. Dieses gelingt nicht durch eine naturalistische Wiedergabe, sondern durch die Form, durch die Verteilung der Farben auf der Fläche der Leinwand. Beachten Sie, damit es nicht zu Missverständnissen kommt, dass Bell mit ‚Form‘ hier nicht einfach nur die Umrisse meint, sondern eben die Verteilung der Farben auf der Leinwand, wobei sich dadurch die Umrisse ergeben. Aber die Anordnung der Farben auf der Leinwand ist für ihn Teil des formalen Prinzips eines Bildes.

Nun löst nicht jede Form ästhetische Emotionen aus. Natürlich gibt es auch im Bild von Fildes Formen, die Personen haben Umrisse usw. Diese Formen lösen aber keine ästhetischen Emotionen aus. Um die vielen Formen, die keine ästhetischen Emotionen auslösen, von denen zu unterscheiden, die ästhetische Emotionen auslösen, spricht er von ‚signifikanten Formen‘. Seine Bestimmung wirkt zunächst zirkulär: Eine Form ist dann signifikant, wenn sie eine ästhetische Emotion auslöst. Diese Zirkularität wird der Sache nach aber verständlich, weil die Ästhetik für Bell eben ein ganz eigener Bereich ist, in dem eigene Emotionen angesprochen werden. Die Form, die wir bei einem Schmetterlingsflügel oder einer Blume wahrnehmen, ist eine ‚beautiful form‘ aber eben keine ‚significant form‘. Die signifikante Form ist die Eigenschaft eines Werkes, die das Werk zu einem Kunstwerk macht:

„What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta. Sophia and the windows at Chartres, Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto’s frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne? Only one answer seems possible – significant form.” (Clive Bell, Art, 8).

Was aber ist die signifikante Form? Clive Bell definiert:

„Forms arranged and combined according to certain unknown and mysterious laws do move us in a particular way, and [...] it is the business of an artist so to combine and arrange them that they shall move us. These moving combinations and arrangements I have called, for the sake of convenience [...] ‘Significant Form’“ (Ebd. 9).

Um die signifikante Form zu erfassen, müssen wir gar nicht viel wissen. Wir müssen lediglich einen Sinn für die Form und die Farbe haben und ein wenig über Dreidimensionalität wissen, wenn das Kunstwerk dreidimensional ist, wie im Beispiel von Architektur. Aber das ist schon alles.

Wie schon bei Hanslick, der in der ersten Auflage seines Buches ‚Vom musikalisch Schönen‘ mit der Idee liebäugelte, dass die Form eines Kunstwerkes in gewisser Weise der Ausdruck des Universums sei, so finden sich auch bei Bell Überlegungen dazu, dass die Form des Kunstwerks so etwas wie die letzte Realität ausdrückt. Die Überlegungen haben bei ihm aber eher eine suggestive Frageform, er legt sich nicht wirklich fest und deutet mehr an, als er behauptet.

Bells Ausgangsfrage in seinem dritten Kapitel ‚The Metaphysical Hypothesis‘ seines Buches ‚Art‘ ist, warum uns bestimmte Kombinationen von Formen so berühren. Seine Antwort: In der Kombination von Formen drückt der Künstler seine eigenen Emotionen aus. Diese Emotion wird bei ihm selbst dadurch ausgelöst, dass er die reinen Formen wahrnimmt. Er sieht die Welt nicht mit unseren Augen, sondern als Künstler, und das bedeutet, er nimmt in der Welt, die ihn und uns umgibt, die reinen Formen wahr, und diese reinen Formen lösen bei ihm die ästhetischen Emotionen aus, die er in einem Kunstwerk zum Ausdruck bringt.

Diese reine Form ist Ausdruck der letzten, tiefsten Realität. Bell schreibt:

„Shall I be altogether fantastic in suggesting, what some of the profoundest thinkers have believed, that the significance of the thing in itself is the significance of Reality? Is it possible that the answer to my question ‘Why are we so profoundly moved by certain combinations of lines and colours?’ should be ‘Because artists can express in combination of lines and colours an emotion felt for reality which reveals itself through line and colour? If this suggestion were accepted it would follow that ‘significant form’ was form behind which we catch a sense of ultimate reality” (Clive Bell, Art, 54).

Bell zögert in dem Kapitel, so ein „big word“ wie ‚Realität‘ oder gar ‚letzte Realität‘ zu verwenden. Er ist sich bewusst, dass viele Menschen diesen ‚big words‘ misstrauen. Auf den sprachlichen Ausdruck kommt es ihm aber nicht an, er legt sich nicht fest. Genauso gut könne man von einem „all-pervading rhythm that informs all things“ (57) sprechen:

„We become aware of its essential reality, of the God in everything, of the universal in the particular, of the all-pervading rhythm. Call it by what name you will, the thing that I am talking about is that which lies behind the appearance of all things – that which gives to all things their individual significance, the thing in itself, the ultimate reality” (69f.).

Sie sehen hier sehr schön, wie Bell den reinen Formalismus nicht mehr konsequent durchhalten kann. Die reine Form ist ein Ausdruck oder eine Darstellung von etwas anderem, und weil sie auf etwas anderes verweist, berührt sie uns. Damit ist es aber streng genommen nicht mehr die Form selbst, sondern die Tatsache, dass uns Kunstwerke etwas von der letzten Realität vermitteln können, die den ästhetischen Wert des Kunstwerks begründet.

Bevor wir in der Lage sind, den Funktionalismus einer kritischen Würdigung zu unterziehen, möchte ich Ihnen nächste Woche zunächst die konkurrierenden Theorien vorstellen, die Ausdruckstheorie und den Repräsentationalismus, denen zufolge der ästhetische Wert eines Kunstwerks nicht in der Form zu finden ist, sondern im Ausdruck von etwas oder in der Darstellung von etwas.

6 Vorlesung VI - Philosophie der Kunst II – Ausdrucks- und Darstellungstheorien. Essentialismus und Familienähnlichkeit

Wir haben uns in der letzten Stunde mit dem Formalismus in der Kunst beschäftigt. Ein Formalist behauptet, dass die ästhetische Eigenschaft eines Kunstwerks an der Form des Kunstwerks hängt. Nun, wie plausibel ist diese Auffassung?

Wenn Sie noch einmal an unsere Vivaldi-Arie denken, dann erinnern Sie sich vielleicht daran, dass man die Arie natürlich einer formalen Analyse unterwerfen kann. Ich hatte Sie ja darauf hingewiesen, dass die Arie eine dreigliedrige Form hat und wir haben uns Gedanken über die Bedeutung dieser Form gemacht und uns überlegt, welche Gründe es hat, dass der erste Teil mit freien Variationen vom Sänger und Orchester wiederholt wird. Ich hätte die Formanalyse noch weiter treiben können. Ich hätte darauf aufmerksam machen können, dass die Arie mit einem Flötensolo über 13 Takte beginnt, die Stimme dann über sieben Takte einsetzt, die Flöte dann ein eineinhalb Takte langes Zwischenspiel hat, die Stimme dann wiederum sieben Takte singt, wobei die Melodie der ersten sieben Takte variiert wird usw. Aber, so wird man fragen müssen: Hängt daran tatsächlich der ästhetische Wert des Stücks? Richtig ist sicherlich, dass durch die ungerade Taktzahl der schwebende, irrealer Charakter des Stücks verstärkt wird, und dadurch vielleicht das Zauberreich oder der Zauberbann Alcinas musikalisch dargestellt wird – aber erklärt das allein, warum uns die Arie berührt? Die Form ist so simpel – und das gilt für viele Kunstwerke! –, dass die Kunstfertigkeit der Arie als Ganze doch kaum an der Form hängen kann, sondern viel eher an dem Ausdruck des Stücks, der vor allem durch die weit ausholenden und ausschwingenden Melodiebögen der Flöte und der Singstimme geschaffen wird, verstärkt durch den Klangteppich des Streichorchesters. Wir müssen, so scheint es, zusätzlich zur Analyse der Form eine weitere Analyse hinzuziehen – vielleicht brauchen wir aber auch noch eine ganz andere Art von Analyse um zu verstehen, warum wir bei der Arie etwas erleben und empfinden. Hier hilft uns die formale Analyse allein nicht weiter.

6.1 Die Ausdruckstheorie der Kunst

Ich möchte mich deswegen der zweiten Theorie zuwenden, der Ausdruckstheorie. Ein Ausdruckstheoretiker behauptet, dass der ästhetische Wert eines Kunstwerks an dem emotionalen Ausdruck des Kunstwerks hängt. Die Ausdruckstheorie gibt es in mehreren Varianten, je nachdem, was ausgedrückt wird. Wir wollen uns in der Vorlesung auf eine Variante beschränken, nämlich die Gefühlsausdruckstheorie. Ich hatte Sie ja schon darauf hingewiesen, dass es begriffliche Schwierigkeiten geben kann, die Ausdruckstheorien von den Darstellungstheorien zu unterscheiden, weil man auch sagen kann, dass ein Kunstwerk Emotionen nicht nur ausdrücken, sondern darstellen kann. Ich schlage vor, dass wir hier begrifflich unterscheiden: Immer dann, wenn die ästhetischen Eigenschaften des Kunstwerks mit Gefühlen verbunden sind, dann wollen wir von Ausdruckstheorien sprechen. Immer dann, wenn andere Inhalte oder etwas anderes, wie das Absolute, verständlich machen soll, warum uns ein Kunstwerk berühren kann, sprechen wir von Darstellungstheorien.

Für die Gefühlsausdruckstheorie, oder, wie wir von jetzt an kürzer sagen wollen, für die Ausdruckstheorie, spricht sicherlich erst einmal, dass sie dem gerecht wird, was viele Menschen bei einem Kunstwerk, vor allem bei der Musik, schätzen: Dass das Erlebnis eines Kunstwerks sie emotional bereichert. Es wäre nun aber doch seltsam, wenn der Grund, warum wir ein Kunstwerk schätzen, so gar nichts mit dem ästhetischen Wert des Kunstwerks zu tun hätte und

der emotionale Ausdruck des Kunstwerks nicht zu seinen ureigenen ästhetischen Eigenschaften gehören würde, wie dies Hanslick behauptet hat. Es lohnt hier, noch einen Augenblick bei Hanslick zu verweilen und ihn zu fragen, wie er denn, von seiner Polemik einmal abgesehen, begründen würde, dass der ästhetische Wert eines Musikstücks ganz unabhängig von den Emotionen ist, die jemand beim Hören eines Musikstücks hat und die durch das Musikstück ausgelöst werden. Hanslick gibt tatsächlich eine interessante Begründung. Sein Argument ist, dass absolute Musik, also reine Instrumentalmusik ohne ein ‚Programm‘, das der Musik zu Grunde liegt, gar keine Gefühle darstellen kann, weil Gefühle immer intentional sind, d.h. sich immer auf einen Sachverhalt oder auf ein Objekt richten. Ich habe nicht einfach Angst, sondern ich habe Angst vor etwas. Ich freue mich nicht einfach, sondern ich freue mich über etwas. Ich bin nicht einfach zornig, sondern ich bin zornig auf jemanden. Ich bin nicht einfach wütend, sondern ich bin wütend über etwas. Nun ist es in der Vokalmusik sicherlich möglich, die Emotion zu bestimmen, weil das Objekt gegeben ist. Ruggiero ist verzaubert von und verliebt in Alcina, und diese Verliebtheit kann musikalisch ausgedrückt werden, weil durch den Text das Objekt eindeutig bestimmt ist. Aber wenn Sie überhaupt nicht wüssten, was da gesungen wird, wäre wesentlich weniger klar, welche Emotion musikalisch ausgedrückt werden wird. Wenn nun, wie bei reiner Instrumentalmusik, Objekte durchgehend fehlen, müssen auch Emotionen durchgehend fehlen, weil Emotionen notwendig auf ein Objekt gerichtet sind.

Hanslick begründet seine These noch mit einer zweiten Beobachtung: Musik kann Zorn oder Wut nicht ausdrücken, weil man Zorn von Wut gar nicht unterscheiden kann, wenn wir das Objekt oder den Sachverhalt nicht kennen, auf den sich die Emotion richtet. Zorn unterscheidet sich beispielsweise von der Wut dadurch, dass sich der Zorn meistens auf eine Person richtet und Wut sich meistens auf einen Sachverhalt richtet. Musik kann also weder Zorn noch Wut ausdrücken, weil Musik das Objekt oder die Person nicht darstellen kann, auf die sich die Emotion richten könnte. Weil es objektlose Emotionen nicht geben kann, Musik aber keine Objekte darstellen kann, kann Musik keine Emotionen ausdrücken.

An Hanslicks These, dass Musik keine Emotionen ausdrücken kann, ist richtig, dass reine Instrumentalmusik nicht in der Lage ist, spezifische Emotionen auszudrücken, die tatsächlich objektbezogen sind. Nur schüttet Hanslick das Kind mit dem Bade aus, denn es gibt auch Gefühlslagen oder Stimmungen, in denen man sich befinden kann, die nicht objektbezogen sind. Und es sind eben genau diese Stimmungen, die Musik ausdrücken kann. Wenn Musik auch keine Freude ausdrücken kann, so doch Fröhlichkeit oder Heiterkeit. Ich kann fröhlich und heiter sein, ohne genau zu wissen, warum oder ohne dass sich diese Stimmung auf ein spezifisches Objekt richtet. Wenn Musik auch keine Wut und keinen Zorn ausdrücken kann, so doch Aggressivität, Traurigkeit oder Melancholie. Wie sie das macht, werden wir uns gleich noch genauer anschauen.

So richtig mir die Intuition der Ausdruckstheorie zu sein scheint, so schwierig ist es genau zu bestimmen, worin denn nun der Ausdruck eines Kunstwerks besteht. Lassen Sie mich die Fragestellung ein wenig präzisieren: Wir sprechen einem Musikstück bestimmte Prädikate zu, um es ästhetisch zu charakterisieren und sagen, dass es traurig, melancholisch, sentimental oder auch fröhlich ist. Wenn wir diese Prädikate verwenden, dann verwenden wir sie nicht im eigentlichen oder wörtlichen Sinn, sondern als Metaphern, denn es ist klar, dass natürlich ein Musikstück selbst keine Emotionen haben kann, so wie wir Menschen Emotionen haben. Wenn wir sagen, dass Vivaldis Arie melancholisch ist, dann meinen wir natürlich nicht, dass die Folge von Tönen, Melodien und Rhythmen selbst traurig ist. Der metaphorische Gebrauch von Gefühlsausdrucksprädikaten gilt nicht nur für ein Musikstück, sondern auch für jedes Kunstwerk, wenn wir den emotionalen Gehalt beschreiben wollen. Wenn wir beispielsweise sagen, Picassos

‚Guernica‘ sei aggressiv oder Edward Munchs ‚Der Schrei‘ sei verzweifelt, dann sprechen wir dem Kunstwerk Prädikate in einer metaphorischen Bedeutung zu. Für die ästhetische Beschreibung eines Kunstwerks gebrauchen wir, wenn wir den emotionalen Gehalt des Kunstwerks zum Ausdruck bringen wollen, also notwendig Metaphern. Aber was meinen wir damit, wenn wir einem Kunstwerk metaphorisch einen emotionalen Ausdruck zuschreiben? Es ist vor allem diese Frage, die den Ausdruckstheoretikern zu schaffen macht, und auf die sie eine Antwort geben müssen.

Zwei Gruppen von Antworten lassen sich zunächst unterscheiden. Die erste Gruppe umfasst die *kausalen* Theorien. Einer kausalen Theorie des Ausdrucks zufolge sind es externe, dem Kunstwerk nicht inhärente Ursachen, die erklären, warum wir emotionale Prädikate von einem Kunstwerk aussagen. Die zweite Gruppe umfasst die *kognitivistischen* Theorien. Einer kognitivistischen Theorie zu Folge sind es die internen Eigenschaften des Kunstwerks selbst, die dafür verantwortlich sind, dass wir berechtigterweise einem Kunstwerk eine emotionale Eigenschaft zuschreiben.

Die kausale Theorie gibt es in zwei Varianten. Eine zunächst naheliegende Antwort auf die Frage, warum wir von einem Kunstwerk sagen, es sei traurig oder fröhlich, ist Folgende: Ein Künstler drückt in seinem Kunstwerk diejenigen Emotionen aus, die er selbst hat, während er das Kunstwerk herstellt. Der emotionale Zustand des Künstlers bei der Produktion des Kunstwerks ist die kausale Ursache für den Gefühlsausdruck, den das Kunstwerk selbst hat. Sie erinnern sich, dass Clive Bell eine ähnliche Auffassung vertreten hat: Der Künstler hat eine ästhetische Emotion, wenn er die signifikanten Formen in der Welt sieht, er stellt die signifikanten Formen in seinem Kunstwerk dar, wir Rezipienten sehen diese signifikanten Formen in seinem Kunstwerk, dieses löst bei uns ästhetische Emotionen aus, und zwar diejenigen Emotionen, die der Künstler hatte, als er die signifikanten Formen in der Realität geschaut hat.

Diese Theorie, die man auch die ‚biographische Theorie‘ genannt hat, ist schon aus empirischen Gründen nicht haltbar. Man hat beispielsweise anhand von Briefen, die Wolfgang Amadeus Mozart geschrieben hat, während er an einer bestimmten Komposition arbeitete, gezeigt, dass die Stimmungslage, in der er sich befunden hat, während er an einem Stück arbeitete, nicht der Stimmungslage des Musikstücks entspricht, das er komponiert. Einige außerordentlich düstere Kompositionen von Mozart sind gerade dann von ihm komponiert worden, als es ihm sowohl finanziell als auch persönlich sehr gut ging.

Aber noch ein anderes, grundsätzlicheres Problem wirft diese Theorie auf: Wenn es stimmen würde, dass der emotionale Zustand des Künstlers die Ursache für den emotionalen Ausdruck des Stückes ist – wenn das Kunstwerk uns also die Emotionen des Künstlers vermittelt und es ihm gelingt, dass wir seine Emotionen selber spüren, wenn wir das Kunstwerk erleben – dann würde sich die Frage stellen, warum wir überhaupt irgendein Interesse an seinen Emotionen haben sollten. Dieses Problem stellt sich vor allem bei den ‚negativen‘ Emotionen wie Angst, Verzweiflung, Trauer, Melancholie oder was immer. Wenn wir in eine Ausstellung gehen und in der Haltung der kontemplativen Wahrnehmung ein Kunstwerk betrachten, dessen emotionaler Ausdruck traurig oder zornig oder verzweifelt ist, und die Ausdruckstheorie stimmen würde, dann erleben wir, wenn wir das Kunstwerk betrachten, die Traurigkeit, den Zorn und die Verzweiflung des Künstlers. Aber warum sollten wir daran ein Interesse haben? Warum sollten wir die Emotionen des Künstlers an uns herankommen lassen wollen? Die meisten Menschen umgeben sich ja auch sonst in unserem Leben nicht gerade bevorzugt mit zornigen, traurigen und depressiven Menschen, und warum sollten wir es uns freiwillig antun, uns den emotional ‚negativen‘ Ergüssen eines anderen Menschen so auszusetzen, dass wir selbst seine Emotionen

erleben? Wenn die biographische Theorie stimmen würde, dann wäre schwer zu erklären, warum wir traurige Musik überhaupt hören. Statt Tschaikowsky zu hören könnten wir dann genauso gut kranke und verzweifelte Menschen in einem Krankenhaus oder Altenheim besuchen, da erleben wir vielleicht die Emotionen noch viel stärker.

Eine etwas andere Erklärung für den emotionalen Ausdruck eines Stücks gibt die sogenannte Erregungstheorie oder arousal-theory oder auch evocation-theory. Sie ist innerhalb der kausalen Theorien die Alternative zur biographischen Theorie und behauptet, dass nicht der emotionale Zustand des Komponisten für den Ausdruck relevant ist (weil klar ist, dass der Künstler nicht seine eigenen Emotionen in das Stück hineinlegen muss), sondern der emotionale Zustand desjenigen, der ein Kunstwerk betrachtet oder hört, und den der Künstler mit seinem Kunstwerk evozieren möchte. Wir schreiben einem Kunstwerk bestimmte ästhetische Eigenschaften zu, nennen es beispielsweise ‚traurig‘ oder ‚fröhlich‘, wenn wir durch das Kunstwerk in einen traurigen oder fröhlichen Zustand geraten, ganz unabhängig davon, in welchem Zustand der Komponist das Musikstück komponiert haben mag.

Aber auch die Erregungstheorie hilft nicht wirklich weiter, denn es wiederholt sich hier natürlich die zweite Schwierigkeit, auf die wir bei der biographischen Theorie gestoßen sind: Warum machen wir uns freiwillig traurig?

Sowohl die biographische Theorie als auch Erregungstheorie wollen als kausale Theorien erklären, welche dem Kunstwerk *externe* Ursache eigentlich erläutern kann, warum wir ästhetische Eigenschaften wie ‚traurig‘ oder ‚fröhlich‘ von einem Kunstwerk aussagen. Die Gefühle des Künstlers oder des Rezipienten sind die externen Ursachen dafür, dass wir einem Kunstwerk emotionale Eigenschaften zuschreiben.

Ich bin der Auffassung, dass es prinzipiell nicht reicht, lediglich externe Ursachen für die Tatsache anzugeben, dass Musik Emotionen ausdrücken kann. Und zwar aus folgendem Grund: Wir wollen doch wissen, *wie* es der Künstler schafft, seine Emotionen in ein Kunstwerk zu legen oder *wie* es ein Kunstwerk schafft, uns selbst in einen bestimmten Gefühlszustand zu versetzen. Das bedeutet, dass die Emotionen, selbst dann, wenn sie externe Ursachen haben, sich doch in dem Kunstwerk selbst wiederfinden müssen. Wenn wir wissen, wie es dem Komponisten gelingt, seine eigene Melancholie in das Stück hineinzukomponieren, dann ist die Melancholie eine ästhetische Eigenschaft des Stückes selbst. Wenn die Melancholie aber eine immanente Eigenschaft des Musikstücks selbst ist, dann ist die Frage, in welcher emotionalen Verfassung sich ein Komponist befunden hat, wenn er das Musikstück komponiert hat, sekundär, schlicht und einfach deswegen, weil ein guter Komponist weiß, *wie* man ein melancholisches Stück komponiert.

Auf die Frage, wie es möglich ist, dass Musik bzw. Kunst allgemein Emotionen ausdrücken kann, wollen die kognitivistischen Theorien eine Antwort geben. Musik ist ja erst einmal nichts weiter als Töne, Klänge, Rhythmen, Harmonien – was hat das, so kann man fragen, mit Emotionen zu tun? Sind das nicht zwei völlig unterschiedliche Kategorien?

Die kognitivistischen Theorien sind als Alternative zu den kausalen Theorien konzipiert. Die Debatte um die kognitivistischen Theorien gehen alle mehr oder weniger auf ein Buch und einen Aufsatz zurück, die beide im Jahr 1980 erschienen sind: Das Buch ‚The Corded Shell‘ von Peter Kivy und den Aufsatz: ‚The Expression of Emotion in Music‘ von Stephen Davies. Dass die Debatte um die Ausdruckstheorien vor allem anhand der Musik geführt wird, ist nicht überraschend, weil Musik sicherlich die emotionalste Kunstform ist. Entsprechend kann man die Ergebnisse der Diskussion aber auch auf andere Kunstformen übertragen.

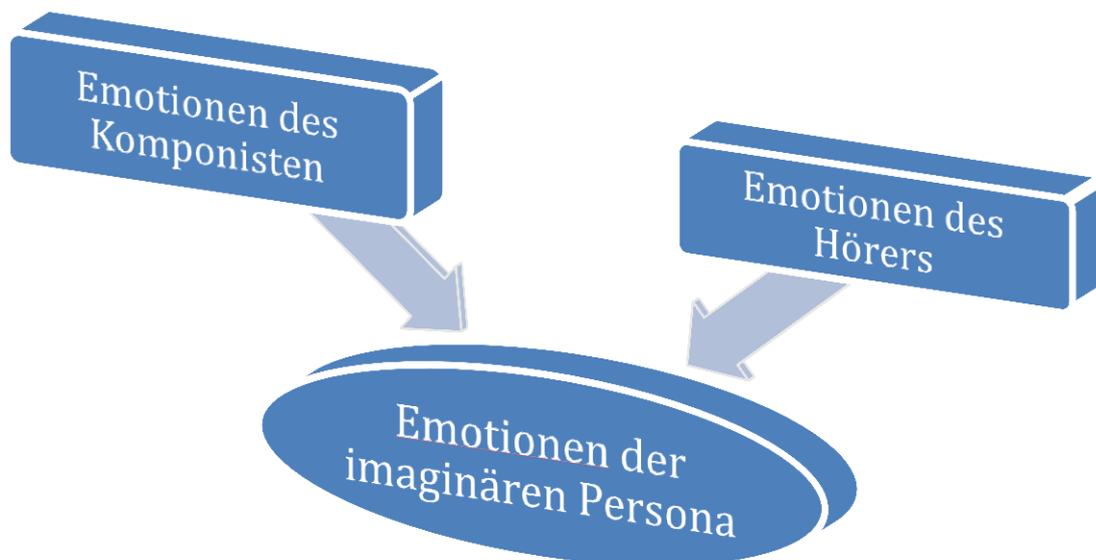
Kivy hat eine Konturtheorie musikalischer Expressivität entworfen. Es gibt einen Grund dafür, dass wir einem Musikstück emotionale Eigenschaften zuschreiben, und dieser Grund liegt in der Ähnlichkeit zwischen dem Ausdrucksverhalten eines Menschen und einem ausdrucksvollen Musikstück. Gemeint ist folgendes: Wenn Menschen traurig oder fröhlich sind, dann sprechen und bewegen sie sich unterschiedlich. Jemand, der traurig ist, redet langsamer und tiefer, jemand, der fröhlich ist, redet schneller und in höheren Tonlagen. Bei jemandem, der aggressiv und zornig ist, überschlägt sich manchmal sogar die Stimme. Ein trauriger Mensch geht auch langsamer als ein fröhlicher. Alles „zieht ihn runter“. Diese Bewegungen, und das ist der Kern der Konturtheorie, kann die Musik durch Rhythmus, Tonhöhe usw. nachahmen. Ein Musikstück ist traurig, weil es ein Gefühl von Trauer zum Ausdruck bringt, und es kann dieses Gefühl zum Ausdruck bringen, weil es dem ‚normalen‘ Ausdruck von Trauer so ähnlich ist.

Aber auch hier ist natürlich die Frage, warum wir uns für die Ähnlichkeit interessieren sollten. Die Erregungstheorie, so kann man meinen, hat immerhin den Vorteil, dass wir verstehen können, warum sich Menschen künstlich in einen anderen emotionalen Zustand versetzen wollen. Aber warum sollen sie sich für die Ähnlichkeiten interessieren? Kivy gibt darauf eine überraschende Antwort: Die expressiven Eigenschaften sind Bestandteil der *Form* eines Musikstücks, und der ästhetische Wert eines Musikstücks hängt an der Form. Die Expressivität gehört deswegen zur Schönheit des Musikstücks dazu. Wir werden nicht traurig oder zornig dadurch, dass wir das Musikstück hören, aber dennoch ist die emotionale Expressivität Teil der ästhetischen Erfahrung, weil sie zur Form des Stückes gehört.

Gut und schön, aber was soll es heißen, dass die expressiven Eigenschaften Bestandteil der Form sind? Was ist dann noch mit Form gemeint? Wie analysiert man diese Form?

Verschiedene Autoren haben in den letzten Jahren versucht, auf diese Probleme, die die Ausdruckstheorien aufwerfen, eine Antwort zu geben. Der zentrale Begriff ihres Ansatzes ist der Begriff der imaginären Persona. Die These ist folgende: Ein Kunstwerk drückt nicht die Emotionen des Komponisten aus, sondern die Gefühle einer fiktiv-hypothetischen Person. Nehmen wir zunächst ein einfaches Beispiel, das der Vokalmusik. Die imaginäre Persona in einer Oper ist schlicht die Rolle, die gesungen wird. Vivaldi legt nicht seine eigenen Gefühle, die er hat, während er das Musikstück komponiert, in das Musikstück hinein– sonst könnte er auch gar nicht so schnell komponiert haben, wie er komponiert hat - , weil sich der Gefühlsausdruck der Arien ständig ändert, sondern versetzt sich in einen Menschen hinein, der im Zauberbann von Alcina steht und nun ihrer Liebe verfallen ist. Es gibt also einen Unterschied zwischen seinen eigenen Gefühlen und den Gefühlen, die er in der Komposition ausdrückt. Natürlich braucht ein Komponist eine Sensibilität für den Gefühlsausdruck anderer, aber sensibel für die Gefühle anderer zu sein, bedeutet nicht, sich mit den Gefühlen zu identifizieren und sie selbst zu haben. Natürlich muss man wissen, was es heißt, melancholisch zu sein, und das bedeutet, dass man die Gefühlskomponenten von Melancholie kennen muss, aber man muss nicht selbst melancholisch sein, wenn man einen Musikstück oder einen Bild einen melancholischen Ausdruck geben möchte.

Wir haben nun also folgendes Modell:



Wichtig an diesem Modell ist, dass die drei hier genannten Emotionen verschieden sein können. Wir können uns z.B. vorstellen, dass der Komponist Vivaldi Freude und seinen Spaß daran hat, den Warmduscher Ruggiero musikalisch so darzustellen, dass er Melancholie pur zum Ausdruck bringt. Vivaldi hätte dann selbst eine beinahe ironische Distanz zur Emotion, die er musikalisch Ruggiero ausdrücken lässt. Umgekehrt könnten wir als Hörer auch mit Mitleid auf die Melancholie von Ruggiero reagieren. Wenn wir den Gefühlsausdruck der Arie nicht so sehr als Mitleid, sondern eher als Rührseligkeit und Sentimentalität erleben, dann könnten wir sogar mit Genervtsein, Ungeduld oder Zorn auf Ruggieros nicht endenwollende sehnsuchtsvolle Anhimmelung von Alcina reagieren. Die Expressivität, also die musikalische Ausdruckskraft eines Musikstücks, ist also nicht mit der emotionalen Reaktion des Hörers identisch, weil die Expressivität des Musikstücks die imaginäre Persona betrifft, denn ihr werden die emotionalen Eigenschaften zugeschrieben, aber die Reaktion des Hörers ist Teil des gelungenen oder – aus der Sicht des Komponisten - nicht gelungenen musikalischen Ausdrucks des Musikstücks. Die Expressivität eines Kunstwerks soll ja in dem Rezipienten eine emotionale Reaktion hervorrufen, selbst dann, wenn diese Reaktion nicht einfach in der Identifikation mit den Emotionen der imaginären Persona besteht. Gelingen ist der musikalische Ausdruck dann, wenn die Emotionen des Rezipienten im angenommenen Reaktionsspektrum der ausgedrückten Emotion der imaginären Person liegen. Nicht gelungen ist sie, wenn die emotionale Reaktion völlig davon abweicht. Stellen Sie sich vor, Sie gehen in die Oper und hören von einer übergewichtigen Sängerin eine hochdramatische Arie, die Ihnen einfach nur auf die Nerven geht und die Sie lächerlich finden. Hier ist der musikalische Ausdruck misslungen, denn *diese* emotionale Reaktion hat der Komponist sicherlich nicht intendiert.

Was sich an der Oper besonders leicht zeigen lässt, weil die imaginäre Persona so leicht zu bestimmen ist, gilt aber auch für andere Kunstformen, wie z.B. für Instrumentalmusik oder für die bildende Kunst. Ein Bild, wie das von Sam Francis, kann darstellen, was es heißt, sich in einem bestimmten emotionalen Zustand zu befinden, etwa von tiefer, innerer Fröhlichkeit, von großer Ruhe und Ausgeglichenheit. Eine Symphonie kann durch Spannung und Spannungsauflösung innerhalb von Melodien, Harmonien und Rhythmen oder auch durch den Gefühlsausdruck von bestimmten Intervallen, Emotionen ausdrücken – hier kann man auf die

Konturtheorie verweisen, denn diese erklärt gut, wie die Emotionen in der Musik ausgedrückt werden können.

Der Ausdruck ist also nicht einfach das Resultat einer Identifikation des Hörers mit den Emotionen und Stimmungen des Künstlers noch mit denjenigen der imaginären Persona. Ausgedrückt werden in einem Kunstwerk die Gefühle und Stimmungen der imaginären Persona, die eine emotionale Stellungnahme des Hörers und Rezipienten provoziert, die sich aber noch einmal von den ausgedrückten Gefühlen und Stimmungen der imaginären Persona deutlich unterscheiden kann.

6.2 Die Darstellungstheorie der Kunst

Ich komme damit zu der letzten Theorie, der Darstellungstheorie. Die Darstellungstheorie ist die älteste Kunsttheorie und geht auf die Antike, auf Platon und Aristoteles zurück. Ihnen zufolge ist die Aufgabe der Kunst die *mimesis*, die Nachahmung von etwas. Beide Philosophen haben ihre Überlegungen anhand des Theaters entwickelt, vor allem der Tragödie, und der zu Grunde liegende Gedanke dabei war, dass die Schauspieler ja tatsächlich etwas nachahmen und darstellen konnte, nämlich die Handlung des Stücks.

Die Auffassung, dass ein Kunstwerk etwas darstellen soll, ist eine ziemlich weit verbreitete Auffassung, vor allem in der bildenden Kunst. Viele Menschen gehen an Bilder mit der Erwartung heran, dass in den Bildern vor allem etwas dargestellt wird. Moderne bildende Kunst wird als Kunst häufig deswegen abgelehnt, weil ja gar nichts dargestellt wird und unsere Versuche, in den Bildern etwas Dargestelltes zu erkennen, ins Leere laufen. Ich möchte mich im Folgenden nur auf zwei Kunstformen beschränken: Die bildende Kunst und die Musik. Diese Beschränkung ist schon deswegen sinnvoll, weil viele Kunstformen ganz sicherlich überhaupt nichts darstellen: Denken Sie an Architektur oder an den Tanz – alles Kunstformen, in denen man in den meisten Fällen nicht davon sprechen kann, dass etwas dargestellt wird (eine Ausnahme wäre z.B., wenn ein Haus die Form eines Schiffes hat). Sie sehen hier schon, dass die Eigenschaft eines Kunstwerks, etwas darstellen zu können, sicherlich nicht die eine Eigenschaft ist, die jedes Werk zu einem Kunstwerk macht, schlicht und einfach, weil es viele Kunstwerke gibt, die nichts darstellen und auch gar nichts darstellen wollen.

Für eine genaue Bestimmung der Darstellung in der Kunst hat Maria Reicher in ihrer „Einführung in die philosophische Ästhetik“ folgende Definition vorgeschlagen, die ich sehr sinnvoll finde: Ein Kunstwerk x stellt genau dann y dar, wenn der Künstler von x intendiert, dass x als y gesehen werden soll. Das klingt etwas komplizierter als es ist, aber lassen Sie es mich an einem Beispiel erläutern: Das Kunstwerk x ist ein Bild, das ein Künstler gemalt hat, zum Beispiel ein Portrait, und y ist die Person, die der Künstler so darstellen will, dass die Betrachter des Bildes tatsächlich das, was er malt, als die Person, die er portraitiert hat, erkennen können. Wenn der Künstler wie El Greco ein Portrait von Don Rodrigo Vasquez malt, dann will er Don Rodrigo Vasquez darstellen. Es war El Grecos Absicht, dass die Betrachter des Bildes, wenn sie Rodrigo Vasquez kennen, ihn im Bild wiedererkennen. Und auch wir, die wir ihn natürlich nicht mehr kennen, wissen wegen des Titels, wenn wir das Bild anschauen, dass es Don Rodrigo Vasquez darstellt.

Auch dieses Bild, das Picasso von der slowenischen Fotografin Dora Maar gemalt hat, ist ganz klar eine Darstellung, und Sie könnten sich vorstellen, dass Sie noch viel weiter in der Abstraktion gehen können und immer noch von der Darstellung einer Person sprechen können.

Diese Definition, die die Intention des Künstlers hervorhebt, bedeutet natürlich nicht, dass es dem Künstler auch tatsächlich gelingt, y so darzustellen, dass man in dem Bild die Darstellung von y erkennen kann. Es kann sein, dass seine Fähigkeiten so schlecht ausgebildet sind, dass er zwar y darstellen will, er aber daran jämmerlich scheitert. Eine andere Möglichkeit wäre, nicht vom Künstler, sondern vom Rezipienten auszugehen, aber diese Möglichkeit ist wenig plausibel. Selbst dann, wenn jemand beispielsweise behauptet, unser Bild von Sam Francis stelle ganz klar den Tanz der Mücken im Sommerabend dar und endlich hätte er nun verstanden, was dieses Bild überhaupt soll, würden wir sagen, dass diese Auffassung falsch ist. Sie ist falsch, weil Sam Francis überhaupt nichts darstellen wollte.

Nun gibt es natürlich tatsächlich viele Kunstwerke der bildenden Kunst, in denen der Künstler etwas darstellen wollte – denken Sie an Landschaftsmalerei, an Stilleben oder Portraits. Wenn wir viel Zeit hätten, wäre es lohnend, der Frage noch genauer nachzugehen, was denn in diesen Fällen jeweils unter „Darstellung“ zu verstehen ist. Was wird dargestellt? Es wäre eine etwas naive Antwort, unter Darstellung eigentlich so etwas wie eine möglichst getreue Abbildung zu verstehen. Einer solchen Auffassung zu Folge ist die beste Darstellung immer die gelungene Fotografie.

Tiefer geht ein Antwortversuch, dem zufolge ein Künstler nicht das, was man bei oberflächlicher Betrachtung sehen kann, auf die Leinwand bringen will, sondern das Wesen dessen, was man sieht, darstellen will. Ein Portrait wie das von El Greco mit einem ästhetischen Wert ist kein Schnappschuss, sondern soll etwas von dem besonderen Charakter oder der Ausstrahlung der Person deutlich machen. Selbst dann, wenn wir Don Rodrigo Vasquez nicht mehr kennen, ahnen wir, wenn wir das Bild anschauen, etwas von der Kraft und der Ausstrahlung dieses Mannes. Wir können in einen inneren Dialog mit ihm treten.

Ein Landschaftsmaler malt nicht nur einfach eine Landschaft ab, seine Kunst besteht nicht darin, eine 3-dimensionale Landschaft auf eine 2-dimensionale Leinwand zu bannen und die Farben richtig zu mischen und auf der Leinwand zu verteilen. Er will etwas davon, was diese Landschaft eigentlich ist, zum Ausdruck bringen. Darin unterscheiden sich einfache Gebrauchskunst und Kunstwerke mit einem künstlerischen Anspruch voneinander. Nur in diesem Fall lässt sich von dem ästhetischen Wert eines Kunstwerks sinnvoll sprechen.

Lassen Sie mich die Darstellungstheorie noch an einem musikalischen Beispiel deutlich machen, an dem Anfang von Friedrich Smetanas berühmter ‚Moldau‘, mit dem die meisten von Ihnen wahrscheinlich in der Schule gequält worden sind. Wir wissen, dass Smetana in diesem Musikstück darstellen wollte, wie der Fluss, die Moldau eben, von ihren zwei Quellen ausgehend zu einem immer breiter werdenden Strom anschwillt, sich seinen Weg durch die Landschaft bahnt, an Prag vorbeiströmt und schließlich in die Elbe mündet. Was ich Ihnen vorgespielt habe, ist der Anfang des Stücks, die Darstellung der beiden Quellen und das Fließen des Stroms.

Eine Vertreterin der Darstellungstheorie würde nun behaupten, dass uns in der Art der musikalischen Darstellung der Moldau etwas von der Sache selbst - also der Moldau - deutlich wird, die nicht durch eine andere Art und Weise der Darstellung ersetzt werden könnte. Wenn ein Maler ein Bild der Moldau malt oder jemand ein Gedicht über die Moldau schreibt, werden andere Aspekte der Moldau deutlich, aber ein musikalisches Kunstwerk hat eine von allen anderen Kunstformen unterschiedene Art der Repräsentation. Eine Begründung, die ich für sinnvoll halte, wäre, im Anschluss an die Konturentheorie, die Folgende: Musik ist - anders als andere Kunstformen - ganz besonders in der Lage, den dynamischen Aspekt, die unterschiedlichen Bewegungen einer Sache darzustellen, und es ist eben charakteristisch für einen Fluss, unterschiedlich in Bewegung zu sein, vom schnellen Sprudeln der Quelle bis zum ruhigen

und gemächlichen Hinfließen der Mündung. Diese verschiedenen Bewegungsformen, oder genauer: die jeweilige Dynamik der Bewegung, kann die Musik nun abbilden. Die höheren und schnellen Flöten- und Klarinettenöne zu Beginn stellen die beiden sprudelnden Quellen dar. Der satte, tiefe Streicherklang mit der weit ausholenden Melodie steht für den breiten ruhigen Fluss der Moldau. Diese unterschiedlichen musikalischen Darstellungen machen uns auf Aspekte der Moldau aufmerksam, die uns leicht entgehen würden, wenn wir nur am Fluss spazieren gehen. Wir lernen dabei etwas, und zwar nicht nur auf der Ebene dessen, was sich auch in Worten und Begriffen als Information weitergeben ließe. Unsere Wahrnehmung, unsere Erlebnisfähigkeit wird geschärft. Wir lernen neu und anders zu hören, wir nehmen Wasser anders wahr.

Wichtig ist aber für einen Vertreter der Darstellungstheorie, dass man, um das musikalische Werk wertschätzen zu können, etwas ganz anderes, etwas Außer-musikalisches nämlich, zumindest kennen muss, nämlich das, was durch das Musikstück dargestellt wird. Der Wert des Musikstücks kann nicht geschätzt werden, wenn das, was das Musikstück darstellt, völlig unbekannt ist. Stellen Sie sich vor, jemand, der des Deutschen nicht mächtig ist, kauft sich eine CD der Moldau, hört das Stück und denkt, weil er nicht weiß, was das Wort ‚Moldau‘ bedeutet, Moldau sei der Name eines Adlers. Er würde wohl bei dem Stück an die musikalische Darstellung vom Aufwachsen und dem Flug eines Adlers denken; die Flöten- und Klarinettenöne zu Beginn schildern, wie das Küken mit seinem kleinen, aber schon scharfen Schnabel an die Eierschale pocht, wie er dann die ersten, noch zaghaften aber aufgeregten Schüttelbewegungen im Nest macht. Der breite und satte Orchesterklang schildert, wie der Vogel ruhig, majestätisch und mit gleichmäßigem, kräftigen Flügelschlag am Himmel entlang seine Runden zieht. Mit einer derartigen Deutung hätte unser Freund nun das Stück offenbar missverstanden. Er hat nicht verstanden, was dargestellt wird. Damit ist er aber auch nicht in der Lage, den ästhetischen Wert des Stückes zu erfassen.

Hier liegt sicherlich eine Schwäche der Darstellungstheorie. Ein Musikstück ist nie eindeutig, es sei denn, es kommt, wie bei Vokalkompositionen, noch ein Text dazu oder es handelt sich um Programm-musik. Es ist richtig, dass ich, wenn ich die Moldau als ein Stück über das Aufwachsen und den Flug eines Vogels höre, nicht die Intention des Komponisten erfasse. Aber es ist wenig plausibel zu meinen, ich könnte, wenn ich die Intention des Komponisten nicht kenne, den ästhetischen Wert des Kunstwerks prinzipiell nicht mehr erfassen, d.h. ich könnte das Werk nicht wegen seines objektiven musikalischen Werts wertschätzen.

Welche der Theorie, die wir uns angeschaut haben, ist nun die richtige? Hängen die ästhetischen Eigenschaften, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen, an der Institution, an der Form, an dem Ausdruck oder an der Darstellung? In welchem dieser vier Bereiche finden wir das, was ein Werk schön und damit zu einem Kunstwerk macht?

Wer so fragt, setzt bereits ein bestimmtes Verständnis davon voraus, was es heißt, nach dem, was schön ist, zu fragen. Die Suche nach dem, was schön ist, ist diesem Verständnis zufolge die Suche nach einer *einzig*en Eigenschaft, dem Schönen, durch das *jedes* Werk zu einem Kunstwerk wird.

Wir stoßen hier auf ein ganz generelles Problem, wenn es darum geht, die Frage nach der Definition zu beantworten. Ganz grob gesagt: Sie können die Frage danach, was es heißt, schön zu sein, entweder so zu beantworten suchen, dass sie nach der einen Eigenschaft suchen, durch die alles, was schön ist, schön ist. Hinter einer solchen Fragestellung steht ein platonischer Essentialismus. Der Essentialismus behauptet, dass es notwendig so etwas geben muss wie die eine Eigenschaft, schön zu sein, wenn wir gerechtfertigt davon sprechen wollen, dass sowohl ein

Bild von Sam Francis als auch die Vivaldi-Arie als auch eine griechische Skulptur schön sind, und daran, dass wir gerechtfertigt diese drei Werke ‚schön‘ nennen, besteht kein Zweifel.

Die andere Möglichkeit, die Definitionsfrage nach dem, was schön ist, zu beantworten, knüpft an Ludwig Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit an. Sein entscheidender Punkt ist, dass unsere Sprache nicht so funktioniert, dass wir etwas nur dann gerechtfertigt mit ein und derselben Eigenschaft bezeichnen (es also ‚schön‘ nennen), wenn es wirklich eine einzige Eigenschaft gibt, die dem Gegenstand jeweils zugesprochen werden. Wittgenstein vergleicht in den berühmten Paragraphen 66 und 67 seiner *Philosophischen Untersuchung* die Bedeutung eines Wortes mit der Zugehörigkeit zu einer Familie:

66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? - Sag nicht: »Es *muß* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht »Spiele« - sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. - Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! - Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. - Sind sie alle *unterhaltend*. Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patienen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. - Und ich werde sagen: die »Spiele« bilden eine Familie.

Es ist hier nicht der Ort, detailliert auf Wittgensteins Überlegungen zur Familienähnlichkeit einzugehen, das werden wir nächstes Semester in der Vorlesung über *Ordinary Language Philosophy* machen können. Hier möchte ich nur darauf hinweisen, dass uns nichts dazu zwingt, anzunehmen, dass etwas dadurch gerechtfertigterweise ‚schön‘ genannt werden kann, wenn es eine einzige Eigenschaft aufweist. Es ist also durchaus möglich, dass es je nach Kunstform und je nach Stilepoche noch einmal andere Eigenschaften sind, durch die das Werk, das geschaffen worden ist, ‚schön‘ genannt werden kann. Es käme dann darauf an, eine vollständige Übersicht über die verschiedenen Verwendungsweisen des Wortes ‚schön‘ zu gewinnen, also zu schauen, ob das, was ein Bild von Sam Francis schön macht mit dem verwandt ist, was ein Bild von Giotto schön macht und dieses wiederum mit dem verwandt ist, was gregorianische Choräle schön machen und dieses wiederum mit dem verwandt ist, was eine Vivaldi-Arie schön macht. Es kann dann durchaus sein, dass das, was eine Vivaldi-Arie schön macht, keine einzige, ästhetisch relevante Eigenschaft mit dem gemeinsam hat, was das Bild von Marc Rothko schön macht, aber das es eben überlappende Eigenschaften gibt, die von Rothko über Giotto über die Gregorianik zu Vivaldi hinführen.

Meine These ist, dass wir mit den vier Theorien die vier entscheidenden Perspektiven haben, unter denen wir ein konkretes Kunstwerk betrachten können. Je nachdem, um welches Kunstwerk es sich handelt, wird man der einen oder der anderen Perspektive in der Analyse der ästhetischen Eigenschaften Vorrang geben. In den meisten Fällen werden alle vier Perspektiven berücksichtigt werden müssen, um die ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks zu verstehen. Ich sage, in den meisten Fällen, weil bei einem Stück wie John Cages 4.33 der formalen Perspektive wohl keine Bedeutung zukommt, und über den Gefühlsausdruck könnte man streiten.

Dass im Normalfall alle Perspektiven zusammenkommen bedeutet nicht, dass sie einfach unvermittelt nebeneinander stehen, so dass man sagen könnte, ein Kunstwerk hat die-und-die Form, drückt das-und-das Gefühl aus und stellt einen bestimmten Inhalt dar und steht in folgendem institutionellen Kontext. Wenn Sie sich die vier Theorien noch einmal vergegenwärtigen, dann fällt an ihnen auf, dass sie sich unter einem bestimmten Aspekt auf zwei Theorietypen reduzieren lassen: Da ist zum einen der Formalismus, der behauptet, dass das, was ein Werk zu einem Kunstwerk macht, etwas dem Kunstwerk inhärentes ist, das überhaupt keinen Bezug zur Welt außerhalb des Kunstwerkes haben muss. Alle anderen drei Theorien erklären, dass der ästhetische Wert eines Kunstwerks mit der Welt außerhalb des Kunstwerkes verbunden ist. Der ästhetische Wert hängt entweder an dem Gefühlsausdruck – aber Gefühle sind nicht etwas, das das Kunstwerk selbst hat. Oder er hängt an der Darstellung von etwas außerhalb des Kunstwerks selbst oder aber an der Institution, die auch nicht inhärente Eigenschaft des Kunstwerks ist.

Die Perspektiven sind im Normalfall vielmehr eng miteinander verbunden. Dieses möchte ich zu Beginn der nächsten Stunde anhand Beispiels zeigen, bei dem die Form im Vordergrund steht.

7 Vorlesung VII - Wie funktioniert ästhetische Sprache?

Die abschließende Vorlesung heute besteht aus zwei Teilen. In der ersten Stunde möchte ich noch einmal auf den Formalismus zurückkommen und damit die philosophische Reflexion auf die Kunsttheorien abschließen. In der zweiten Stunde möchte ich Ihnen die Grundzüge der Ästhetik von Frank Sibley vorstellen. Damit möchte ich am Ende der Vorlesung die erkenntnistheoretische Fragestellung wieder aufnehmen, die uns zu Beginn der Vorlesungsreihe ja bereits beschäftigt hat: Was ist die Bedeutung ästhetischer Prädikate?

In unserem kritischen Durchgang durch die vier gängigen Kunsttheorien, die Institutionstheorie, den Formalismus, die Gefühlsausdruckstheorie und die Darstellungstheorie, habe ich versucht, vier Perspektiven und Fragestellungen aufzuzeigen, mit denen wir an ein konkretes Kunstwerk herantreten können, um eine Antwort auf die Frage danach zu erhalten, was es ist, das ein Werk zu einem Kunstwerk macht. Alle vier Perspektiven fordern eine unterschiedliche Analyse des konkreten Kunstwerks, um den ästhetischen Wert des Kunstwerks zu erfassen.

Dass ein Kunstwerk nicht in einem geschichts- und traditionslosen Raum entsteht, macht die Institutionstheorie deutlich, aber sie hat auch gravierende Mängel, wenn es um die Beantwortung der ästhetischen Frage geht. Sie hat überhaupt nicht die Möglichkeit zu erklären, warum wir ein Kunstwerk *erleben* können und worin das spezifisch ästhetische Erleben des Kunstwerks besteht. Denn selbst dann, wenn wir John Cages 4'33 in einem Konzert hören, erleben wir dabei ja etwas, aber das, was wir erleben, kann die Institutionstheorie nicht erklären, selbst wenn sie andere Eigenschaften von 4'33 besser erklären kann als andere Kunsttheorien.

Dass wir ein Kunstwerk und damit auch die ästhetischen Eigenschaften, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen, erleben und nicht nur beobachten, wird durch die Gefühlsausdruckstheorie erklärt. Kein Kunstwerk ohne Erleben und kein Erleben ohne dass unsere Emotionen daran beteiligt sind. Insofern etwas als ein Kunstwerk erlebt wird, sind also unsere Emotionen an dem Erlebnis beteiligt. Die Darstellungstheorie und der Formalismus können allein, wenn sie nicht irgendwie mit der Gefühlsausdruckstheorie verbunden werden, nicht erklären, warum die ästhetischen Eigenschaften erlebt und nicht bloß beobachtet werden.

Hierbei entsteht aber folgendes Problem: Wenn bei einem Kunstwerk die Darstellung oder die Form im Vordergrund steht – denken Sie an ein Portrait in der Malerei oder an eine Fuge in der Musik – dann muss die Darstellung oder die Form so gestaltet sein, dass die Emotionen *durch* die Darstellung bzw. *durch* die Form angesprochen werden, und zwar nicht nur so, dass die Emotionen gleichsam additiv zur Darstellung oder zur Form dazukommen, sondern so, dass durch die Art der Darstellung und durch die Form das Erlebnis zu Stande kommt. Denn anderenfalls wäre die Darstellung und die Form nicht Teil des ästhetischen Erlebnisses und wir könnten uns ganz auf die Analyse des Gefühlsausdrucks beschränken.

In Bezug auf die Darstellungstheorie ist relativ leicht zu erklären, wie durch eine künstlerische Darstellung die Emotionen angesprochen werden. Denken Sie sich einen mehr oder weniger gelungenen Schnappschuss von einer Person oder denken Sie an ein nichtssagendes gemaltes Portrait von jemandem. Diese Dinge ohne jeden künstlerischen Wert unterscheiden sich von einem kunstvoll gemalten Portrait (und auch von einer künstlerischen Fotografie) der Person dadurch, dass *durch* das Portrait z.B. etwas von dem Charakter der Person oder von seiner Ausstrahlung deutlich wird, selbst wenn wir von dem Dargestellten, also z.B. von der portraitierten Person, sonst gar nichts wissen. Auf den Charakter und seine Ausstrahlung, die künstlerisch im Bild dargestellt wird, reagieren wir nun aber emotional. *Durch* die künstlerische

Darstellung selbst kommt es also, dass unsere Gefühle angesprochen werden. Es ist nicht so, dass ein Künstler zunächst jemanden portraitiert und sich dann noch fragt, wie denn da noch ein emotionaler Ausdruck in sein Bild hineinkommen könnte. Die Darstellung selbst ist Träger des Gefühlsausdrucks.

Aber wie verhält es sich mit dem Formalismus? Dass durch die Darstellung einer Person oder einer Landschaft auch ein Ausdruck mitgegeben ist, wenn es sich um ein Kunstwerk und nicht nur um Gebrauchskunst handelt, haben wir gerade gesehen. Wie aber hängt die Form eines Kunstwerks mit dem Ausdruck zusammen? Was an der Form ist es, das ausdrucksstark ist und unsere Gefühle ansprechen kann?

Erinnern Sie sich bitte noch einmal daran, dass alle Versuche zu erklären, warum und auf welche Art und Weise die *Form* eines Werkes dafür verantwortlich sein soll, dass das Werk ein Kunstwerk ist – und das bedeutet auch: Dass wir emotional darauf reagieren können – bisher gescheitert sind. Was ist es aber an der Form, das das emotionale Erleben als adäquate Reaktion auf die Form selbst hervorrufen soll? Wir haben gesehen, dass Hanslicks Argument für seine Behauptung, der emotionale Gehalt eines Kunstwerks sei nicht Teil der ästhetischen Erfahrung, falsch gewesen ist und auf einer fehlenden Differenzierung innerhalb des Begriffs der Emotionen beruhte. Damit stellt sich aber die Frage, was denn emotional erlebt wird, wenn wir die Form erleben, und was es an der Form selbst ist, das erklärt, dass wir ein ästhetisches Erlebnis haben können, und damit ein Erlebnis, das auch eine emotionale Komponente hat. Clive Bell hatte den Kunstgriff angewandt, eine spezifische ästhetische Emotion zu postulieren, deren Objekt die signifikante Form des Kunstwerks ist. Sie erinnern sich, er hatte ja sogar von einer ekstatischen Erfahrung gesprochen, die mit der Erfahrung der signifikanten Form verbunden ist. Aber erstens hat uns die Auffassung, es gäbe so etwas wie ästhetische Emotionen nicht überzeugt, und zweitens blieb offen, was es an der Form denn nun ist, das einen bis zur Ekstase emotional bewegen kann, ohne dass der Formalismus dabei auf eine Gefühlsausdruckstheorie reduziert wird oder der Gefühlsausdruck als etwas Zusätzliches, Additives zur Form hinzukommt?

Ein weiteres Problem kommt noch hinzu: Wir haben gesehen, dass die Versuche von Hanslick und Bell gescheitert sind, den Formbegriff begrifflich befriedigend zu erklären. Hanslick hatte in der ersten Auflage seines Buches ja noch gesagt, dass die reine Form die einzig mögliche Darstellung des Absoluten ist, aber damit kollabiert seine Theorie in eine Darstellungstheorie. Was bleibt, ist seine berühmte These: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ – aber diese These ist begrifflich unklar, weil unklar bleibt, wie der Inhalt die Form sein kann. Auch Clive Bells Versuche, die Form als ‚signifikante‘ Form zu bestimmen, haben uns nicht überzeugt. Auch er liebäugelt mit der Auffassung, dass die Form einen Inhalt darstellt, ähnlich wie Hanslick. Ein umgekehrtes Problem hatte Kivy mit seiner Gefühlsausdruckstheorie, wenn er behauptet hat, die emotionale Erfahrung des Kunstwerks sei Teil der Form des Kunstwerks. Was bedeutet dann noch ‚Form‘? Und wie sollen wir es verstehen, dass die emotionale Erfahrung Teil der Erfahrung der *Form* des Kunstwerks ist? Wir müssen uns also noch einmal dem Formalismus zuwenden, und abschließend fragen, wie der Formalismus eine emotionale Erfahrung erklären kann. Denn ohne eine emotionale Erfahrung kann ein Werk nicht als Kunstwerk wahrgenommen werden.

Die These, die ich vertreten möchte, ist folgende: Ich möchte vorschlagen, die Form eines Kunstwerks tatsächlich als eine Darstellung zu verstehen, aber nicht als eine Darstellung von etwas, das von der Form des Kunstwerk selbst unterschieden ist, also auch nicht als eine Darstellung des Absoluten, sondern als eine Darstellung von Strukturiertheit – von der Eigenschaft also, strukturiert zu sein. Das mag Ihnen zunächst wie ein philosophischer

Taschenspielertrick vorkommen – ähnlich wie Hanslicks Behauptung, die Form sei der Inhalt – weil ich den Begriff der Form mit dem Begriff der Struktur zu erklären scheine, und Form und Struktur ja eigentlich das Gleiche sind. Aber hier muss man auf die feine begriffliche Differenzierung achten, denn mir geht es nicht um Struktur, sondern um Strukturiertheit, also um die Eigenschaft, dass etwas eine Struktur *hat*.

Jedes Kunstwerk hat in diesem Sinne eine dem Kunstwerk inhärente Eigenschaft, nämlich strukturiert zu sein. Auf welche Art und Weise ein bestimmtes Kunstwerk jeweils strukturiert ist, ist von Kunstwerk zu Kunstwerk verschieden, weil jedes einzelne Kunstwerk eine für das Kunstwerk charakteristische eigene Struktur hat. Diese einmalige und für ein bestimmtes Kunstwerk jeweils charakteristische Struktur stellt nichts dar und repräsentiert nichts, sie ist nicht der Inhalt des Kunstwerks. Meine Behauptung ist genauer und etwas technischer ausgedrückt, dass die Form eines Kunstwerks etwas exemplifiziert, nämlich die Eigenschaft, strukturiert zu sein. Das Kunstwerk hat selbst die Eigenschaft, die es darstellt. Es exemplifiziert Strukturiertheit.

Der Begriff der Exemplifikation einer Eigenschaft stammt von dem Philosophen Nelson Goodman. 1968 hat er ein wichtiges Werk geschrieben, *Languages of Art*. Goodman unterscheidet darin zwischen zwei verschiedenen Arten von Symbolen. Es gibt zu einen Symbole, die denotieren und zu anderen Symbole, die exemplifizieren. Bei der Denotation ist das Verhältnis von dem Symbol und dem Symbolisierten rein äußerlich. Denken Sie etwa an ein Weinetikett an einer Weinflasche. Dieses Symbol bezeichnet etwas, nämlich den Wein in der Flasche, aber es gibt keinen inneren Zusammenhang zwischen dem Etikett und dem Wein in der Flasche. Das Etikett ist beliebig austauschbar. Anders ist es bei der Exemplifizierung: Wenn ein Symbol etwas exemplifiziert, dann weist das Symbol selbst die Merkmale des Symbolisierten auf. Ein Stück Stoff beispielsweise exemplifiziert, was es heißt, Stoff zu sein. Wenn Sie ein Stück blauen Stoff haben, dann exemplifiziert die Eigenschaft des Stoffes, blau zu sein, zugleich was es heißt, blau zu sein. Dass die Form eines Kunstwerks Strukturiertheit exemplifiziert bedeutet dann, dass es etwas gibt, das ein Kunstwerk und die Welt außerhalb des Kunstwerks gemeinsam haben, nämlich die Eigenschaft, strukturiert zu sein, also eine Struktur zu haben.

Strukturiert zu sein bedeutet dabei in Bezug auf ein Kunstwerk nicht, auf eine einfache Art und Weise *geordnet* zu sein oder in einer einfachen Art und Weise *mathematisch darstellbar* zu sein. Musikstücke und Kunstwerke, die eine Ordnung haben, die sich auf einfache Art und Weise mathematisch beschreiben lässt, sind oft - nicht immer! - langweilig und reizlos. So zeigt sich die Genialität von Komponisten wie Bach oder Beethoven unter anderem gerade darin, dass sich ihre Kompositionen nicht in einfachen Gesetzen fassen lassen. Wer ihre Partituren studiert, erlebt immer wieder die Überraschung, die darin besteht, dass die Fuge oder der Sonatenhauptsatz eines Streichquartetts so anders weiter geht, als man es erwarten würde oder geschweige denn es sich selbst ausdenken könnte, selbst wenn man ein ziemlich guter Musiker wäre. Im unerwarteten Abweichen von der erwarteten Norm innerhalb der Form liegt oft die Besonderheit eines Musikstücks. Wenn Sie an abstrakte Bilder denken – denken Sie beispielsweise an Sam Francis – dann ist schnell deutlich, dass die Struktur des Bildes, die Form also, unglaublich komplex ist und alles andere als einfach darstellbar.

Um die Art der Strukturiertheit eines Kunstwerks, die nicht eine einfache Ordnung ist, zu erklären, hilft vielleicht eine Analogie aus der Natur weiter. Man kann die Struktur eines Kunstwerks mit der Struktur einer alten Eiche oder eines Gebirgsmassivs vergleichen. Einerseits ist klar, dass ein alter Baum und ein Gebirgsmassiv eine Struktur haben. Andererseits ist es aber

auch deutlich, dass die Struktur einer knorrigen Eiche oder eines gewaltigen Gebirgsmassivs so komplex ist, dass sie sich nicht auf eine einfache Art und Weise beschreiben lässt. Denken Sie an das Wettersteinmassiv in den Alpen: Es ist so komplex, dass man nicht müde wird es anzuschauen, selbst dann, wenn man es schon sehr gut kennt. Obwohl die Struktur hochkomplex ist, nehmen wir eine Eiche oder ein Gebirgszug aber als ein Ganzes, als eine Einheit wahr – auch wenn man vielleicht im Detail darüber streiten könnte, was genau zu dieser Einheit gehört. Genauso ist es mit einem Kunstwerk. Trotz einer möglicherweise hochkomplexen internen Strukturiertheit hat ein bedeutendes Kunstwerk eine Einheit und ist in sich abgeschlossen.

Denken Sie noch einmal an das Bild von Sam Francis oder eine Fuge von Bach. Selbst wirkliche Kenner der Musik Bachs sind nicht in der Lage, beim Hören einer Orgelfuge die Struktur klar zu verfolgen. Sie wissen, dass die Musik sehr genau Strukturprinzipien folgt, aber sie sind nicht in der Lage, die beim Hören des Stückes intellektuell nachzuvollziehen. Ebenso, wenn Sie das Bild von Sam Francis anschauen – wir verlieren uns in der Musik und in einem Kunstwerk ebenso, wie wir uns bei der Betrachtung des Wettersteingebirges im Anblick der Struktur des Gebirges verlieren können.

Damit bleibt freilich noch ein anderes Problem offen: Warum, so könnte man fragen, ist diese Exemplifikation von Strukturiertheit für uns ästhetisch von Belang? Es gibt ja viele Dinge, die ein Mensch herstellen kann, und von denen man auch sagen könnte, dass sie Strukturiertheit exemplifizieren, auch wenn dies nicht in der Intention des Herstellers lag. Ein kompliziertes Uhrwerk, das wir ob seiner präzisen Mechanik bewundern, könnte doch genauso beschrieben werden: Als Exemplifizierung von Struktur. Warum bewundern wir vielleicht die Fertigkeit eines Uhrmachers und die Präzision einer guten Uhr, lassen uns aber von der Musik oder einem abstrakten Kunstwerk vollkommen anders berühren? Allein die Strukturiertheit kann es offenbar nicht sein, die das Werk zu einem Kunstwerk macht.

Ich würde diese Frage mit dem Begriff der Resonanz zu beantworten versuchen. Mein Ausgangspunkt ist wiederum die Unterscheidung von Beobachten und Erleben. Das Betrachten oder Hören eines Kunstwerks ist nicht nur ein distanzierendes, analytisches Wahrnehmen externer Laute und Phänomene. Wir beobachten ein Kunstwerk nicht so, wie wir ein Uhrwerk beobachten können. Wir erleben es, d.h. wir sind emotional beteiligt. Dem äußeren Betrachten oder Hören entspricht eine innere Bewegung, ein Erlebnis, d.h. etwas, was, im Unterschied zur Beobachtung, einen mehr oder weniger starken emotionalen Gehalt hat. Wenn wir ein Stück absoluter Musik hören oder ein Bild von Sam Francis anschauen, werden wir dem Stück nicht einfach dann gerecht, wenn wir uns bemühen, mit dem Verstand die Struktur zu erfassen und unsere Fähigkeit zum analytischen Hören oder Sehen ausüben. Ein Stück absoluter Musik oder ein Bild abstrakter Malerei will erlebt werden und das bedeutet, dass das Kunstwerk auf eine innere Reaktion des Hörers zielt.

Es ist schwierig, die Art der inneren Reaktion bei einem Stück absoluter Musik oder einem abstrakten Bild genau zu beschreiben. Vielleicht kann eine Analogie zur Musik, die Gefühle ausdrücken möchte, helfen. Ein Musikstück, das Fröhlichkeit ausdrückt, möchte beim Hörer eine emotionale Reaktion erreichen. Auch, wenn - wie wir gesehen haben - im Detail umstritten ist, wie wir diese Reaktion präzise beschreiben können, wird die innere Reaktion in einem bestimmten Spektrum einer Reaktion gegenüber der Fröhlichkeit liegen. Die gewöhnliche Reaktion wird wahrscheinlich sein, dass wir uns von der Fröhlichkeit anstecken lassen und unser Gemütszustand aufgeheitert wird.

Ich möchte vorschlagen, ähnlich zu sagen, dass ein Musikstück, dessen ästhetischer Wert in der Form – nun genauer: in der Tatsache, dass es eine Struktur hat und Strukturiertheit exemplifiziert – beim Hörer die Erfahrung von Struktur bewirken kann. Aber was bedeutet es, Struktur zu erfahren und zu erleben?

Die Erfahrung von Struktur ist nicht allein eine intellektuelle Erfahrung, sondern hat bei der Erfahrung eines Kunstwerks auch eine emotionale Komponente, die mehr oder weniger stark ausgeprägt sein kann. Eine mögliche Erklärung für die emotionale Reaktion auf absolute Musik oder abstrakte Kunst wäre folgende: Wenn wir in unserem Leben Unstrukturiertheit erfahren, dann ist das etwas, das wir in vielen Fällen nicht neutral beobachten. Unstrukturiertheit bedeutet, dass wir keine klare Ordnung mehr erkennen können, dass uns die Orientierung fehlt, dass wir nicht wissen, wie wir handeln sollen und dass uns die innere Einheit fehlt. Damit kann die Unstrukturiertheit schnell zu einem quälenden existentiellen Problem werden.

Die Tatsache, dass die Welt, in der wir leben, alles andere als auf solch eine Weise strukturiert ist, dass die Teile in ihr zu einer Einheit zusammenpassen, ist in unserem Innenleben eine beständige Quelle von Anspannung bis hin zu Resignation oder auch Wut - wir reagieren da sicherlich individuell unterschiedlich. Auch unser eigenes Innenleben selbst ist tendenziell unstrukturiert, kann oft nicht vollständig erfasst und wahrgenommen werden. Manchmal können wir vielleicht den Eindruck gewinnen, unser Inneres sei ebenso unstrukturiert und chaotisch wie die Außenwelt.

Diese fehlende Struktur kann uns sorgen und belasten. Ein Stück absoluter Musik oder abstrakter Malerei kann in dieser nicht einfachen existentiellen Verfassung des Menschen eine bestimmte Form von Befreiung, Trost oder Hoffnung vermitteln. Dieser Trost kann in dem emotionalen Erlebnis von Struktur liegen. Wir beobachten nicht, wir erleben, wenn wir ein Stück absoluter Musik hören, eine Welt mit Spannung und Entspannung, die hochkomplex strukturiert ist, die aber in sich ruht, die trotz aller Spannung und unüberschaubarer Komplexität eine Einheit und ein Ganzes bildet.

Ob man in der Analogie zur Gefühlsausdruckstheorie noch einen Schritt weiter gehen kann und behaupten kann, im Erleben von Strukturiertheit werden wir als Hörer selbst strukturiert, ist vielleicht eine zu kühne These; allerdings arbeitet beispielsweise die Musiktherapie mit einer solchen Annahme. Ein Schüler von Jung, Alex Pontvik, hat beispielsweise seine Patienten vor allem Klaviermusik von Bach vorgespielt, um damit, wie er schreibt, eine „ausgleichende Wirkung den seelischen Prozess der Ratsuchenden“ zu bewirken (Pontvik 1948, Neuauflage 1994: „Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik“ 11).

Die These, dass der ästhetische Wert einiger Kunstwerke ausschließlich in der Form liegt und diese Form Strukturiertheit exemplifiziert, gibt eine Antwort auf die beiden Probleme, mit denen sich der Formalismus konfrontiert gesehen hat. Der erste Einwand bestand darin, dass die Rede von dem Inhalt, den eine Form darstellt, keinen Sinn macht, wenn die Form nichts als sie selbst beinhalten kann. Die Form, so meine These, stellt etwas dar, nämlich Strukturiertheit. Strukturiertheit ist aber nicht eine dem Kunstwerk externe Eigenschaft, die dann durch die Form dargestellt oder ausgedrückt werden könnte, sondern eine Eigenschaft, die das Kunstwerk mit der Welt außerhalb der Kunst und mit dem Innenleben von uns Menschen gemeinsam hat. Wenn man sagt, Musik sei strukturiert, sagt man kategorial etwas ganz anderes als wenn man sagt, Musik sei ernst, fröhlich oder spannungsreich, weil das das Prädikat ‚strukturiert‘ nicht als eine Metapher gebraucht wird.

Das zweite Problem des Formalismus besagte, dass der Formalismus nicht erklären kann, warum wir ein abstraktes Kunstwerk oder absolute Musik nicht nur beobachten, sondern auch emotional erleben können. Diesem Einwand habe ich mit Hinweis auf die Resonanz im Hörer entgegenzutreten versucht – eine Resonanz, die durch die Struktur eines konkreten Kunstwerks evoziert wird.

Am Ende unserer ‚Einführung in die philosophische Ästhetik‘ möchte ich noch einmal eine Fragestellung aufgreifen, die uns immer wieder in verschiedenen Kontexten beschäftigt hat, die wir aber noch nicht eigens geklärt haben: Die Frage nach der Bedeutung ästhetischer Prädikate. Die Frage so zu stellen, und nicht einfach zu fragen, was schön ist oder was das Schöne ist, ist charakteristisch für den *linguistic turn* innerhalb der Philosophie. Dieser transformiert die Frage nach dem Schönen – eine Frage, die nur im ontologischen Paradigma sinnvoll ist – in die Frage nach der Bedeutung des Wortes ‚schön‘ bzw. allgemeiner, in die Frage nach der Bedeutung ästhetischer Prädikate. Die Frage so zu stellen bedeutet natürlich nicht, dass eine irgendwie nominalistische Antwort vorgegeben wäre: Wir könnten z.B. die Antwort bekommen, dass die Bedeutung des Wortes ‚schön‘ eine metaphysische Entität, eben das Schöne selbst, sein muss, weil wir sonst gar nicht verstehen könnten, was es heißt, dass etwas schön ist. Man könnte auch die Antwort bekommen, dass sich die Bedeutung des Wortes ‚schön‘ auf einen mentalen Prozess bezieht. Der sprachanalytische Zugang ist wirklich nur ein Zugang zu einer sinnvollen Fragestellung und engt den möglichen Spielraum von Antworten und ontologischen Annahmen keinesfalls ein.

Ich möchte damit beginnen, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass wir ein Kunstwerk auf zwei ganz verschiedene Arten und Weisen beschreiben können. Wir wollen die erste Art der Beschreibung eine deskriptive Beschreibung, die zweite eine ästhetische Beschreibung nennen.

Eine *deskriptive* Beschreibung eines Kunstwerks liegt dann vor, wenn Sie das Kunstwerk ohne irgendein ästhetisches Prädikat so beschreiben, dass Ihre Aussagen intersubjektiv methodisch überprüfbar sind. Wir können zum Beispiel sagen, El Grecos Bild von Don Rodrigo Vasquez zeigt einen Mann vor einem dunkelbraunen Hintergrund sitzend, einen weißen Spitzbart tragend, wobei seine Augen auf den Betrachter gerichtet sind usw. Wir können von unserer Vivaldi-Arie sagen, wenn Sie sich in der Musikwissenschaft auskennen und in die Partitur schauen, dass sich die über 13 Takte langgezogene Flötenmelodie mit der Singstimme abwechselt und lediglich von Streichern begleitet wird. Mit Sätzen dieser Art beschreiben Sie ein Bild oder ein Musikstück, ohne dass Sie dabei irgendwelche ästhetischen Prädikate gebrauchen.

Von einer *ästhetischen* Beschreibung kann erst dann die Rede sein, wenn Sie ästhetische Wörter benutzen. Hier ist eine beliebige Liste: Wörter wie ‚zierlich‘, ‚anmutig‘, ‚elegant‘, ‚verspielt‘, ‚niedlich‘, ‚putzig‘, ‚heiter‘, ‚düster‘, ‚sentimental‘, ‚melancholisch‘, ‚anrührend‘, ‚zart‘, ‚fein‘, ‚oberflächlich‘, ‚hübsch‘, ‚platt‘, ‚ausgewogen‘, ‚flach‘ oder ‚spannungslos‘ können als ästhetische Prädikate gebraucht werden. Beachten Sie bitte, dass einige dieser Wörter auch in nicht-ästhetischer Bedeutung gebraucht werden können. Sie können z.B. nicht nur von einer Handlung eines Romans sagen, sie sei flach (das wäre der ästhetische Gebrauch), sondern auch von einer Tischplatte (das wäre der deskriptive Gebrauch). Sie können von einem Film sagen, er sei spannungslos, aber auch von einem Gummiband. Kriterium der Unterscheidung zwischen ästhetischem und nicht-ästhetischem Gebrauch ist, ob wir eine bestimmte Sensibilität brauchen, um den Ausdruck korrekt anzuwenden, oder ob die Gebrauchsweise derjenigen entspricht, mit der wir auch Kunstwerke auf nicht-ästhetische Weise beschreiben. Ästhetische Wörter sind Wörter, deren korrekter Gebrauch in ästhetischen Kontexten also eine bestimmte Sensibilität und eine bestimmte Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung voraussetzen.

Von dieser *beschreibenden* Gebrauchsweise ästhetischer Prädikaten wollen wir eine zweite Gebrauchsweise ästhetischer Prädikate unterscheiden, mit denen wir ein Kunstwerk *bewerten*. Ich hatte Sie schon in einer der vorhergehenden Vorlesungen darauf aufmerksam gemacht, dass sich die beiden Gebrauchsweisen nicht durch verschiedene Gruppen von Prädikaten unterscheiden. Sie können in vielen Fällen ein und dasselbe Wort verwenden, um ein Kunstwerk ästhetisch zu beschreiben und ästhetisch zu bewerten. Wenn Sie von einem Gedicht, das den Schrecken des Krieges beschreibt, sagen, es sei verspielt, dann impliziert das ein Werturteil – es ist ein schlechtes Gedicht. Wenn Sie von einer Melodie sagen, sie sei sentimental, so impliziert eine solche Aussage ebenfalls oft (aber nicht immer) eine ästhetische Bewertung. Auf die vielen Probleme, die mit der ästhetischen Bewertung verbunden sind, möchte ich im Folgenden nicht weiter eingehen.

Derjenige Philosoph, der sich im Anschluss an die Spätphilosophie von Ludwig Wittgenstein am meisten mit diesen Fragen beschäftigt hat und Referenzpunkt aller sprachanalytischen Diskussionen im Feld der Ästhetik ist, ist Frank Sibley. Sibley wurde 1923 in England geboren und schrieb als 36-jähriger 1959 sein bahnbrechendes Paper ‚Aesthetic Concepts‘, das ich Ihnen vorstellen möchte. Falls Sie den Aufsatz nacharbeiten möchten: Es gibt ihn in zwei Fassungen, in einer ersten von 1959 und einer zweiten, auf die ich mich im Folgenden beziehe, von 1962, die in Joseph Margolis Sammelband ‚Philosophy Looks at Art‘ erschienen ist. Gestorben ist Sibley 1996, nachdem er vor allem als Professor an der Lancaster Universität gelehrt hatte. Leider hat er nie ein großes Werk über Ästhetik schreiben können, was wir von ihm haben sind Aufsätze, aber sie gehören zum Inspirierendsten, was es in der modernen Ästhetik gibt.

Sibleys Ausgangsüberlegung ist die Frage, wie wir den Gebrauch von ästhetischen Prädikaten rechtfertigen. Wenn ich sage, dass die Vivaldi-Arie tiefsinnig ist, dann könnten Sie mich zurückfragen, wie ich denn den Gebrauch von ‚tiefsinnig‘ rechtfertige. Ich kann das auf zweierlei Art und Weise tun. Ich kann es einmal tun, indem ich andere ästhetische Prädikate gebrauche: Die Melodieführung sei fein und zart, das Stück strahle eine große Ruhe aus usw.

Auf eine andere Art und Weise würde ich meine Behauptung rechtfertigen, wenn ich keine ästhetischen Prädikate, sondern deskriptive Prädikate zur Begründung benutze. Ich könnte darauf hinweisen, dass sich die Flötenmelodie mit der Singstimme abwechselt, dass beide Stimmen musikalisch aufeinander Bezug nehmen, dass mich das an ein Gespräch zwischen zwei Personen erinnert, dass die verhältnismäßig langen Melodien, die einander abwechseln, im *piano* gehalten sind und dass es diese deskriptiven Eigenschaften des Musikstücks sind, die mein ästhetisches Prädikat ‚tiefsinnig‘ rechtfertigen.

Sibleys folgenreiche These ist nun folgende: „Es gibt keine nicht-ästhetischen Merkmale, die unter irgendwelchen Umständen als logisch hinreichende Bedingungen für die Anwendung ästhetischer Termine fungieren.“ Was ist damit gemeint? Um im Beispiel zu bleiben: Selbst eine noch so vollständige deskriptive Beschreibung der Arie von Vivaldi rechtfertigt nie den Gebrauch des ästhetischen Prädikats ‚tiefsinnig‘.

Lassen Sie mich diesen Zusammenhang noch mit einem Beispiel verdeutlichen, das Sibley selbst gibt. Denken Sie an ein Wort wie ‚intelligent‘. Die Eigenschaft, intelligent zu sein, hängt von anderen Eigenschaften ab, die zusammengenommen hinreichende Bedingungen dafür sein können, von jemandem gerechtfertigt zu sagen, er sei intelligent. Stellen Sie sich eine ganze Liste von Eigenschaften vor: Eine schnelle Auffassungsgabe haben, in Mathematik besonders begabt sein, sehr gut Schach spielen können, komplizierte Sachverhalte leicht durchschauen, komplexe Anweisungen befolgen und nach ihnen handeln, schlagfertig sein usw. Sie können sich vorstellen, dass eine solche Liste sehr lang und vielleicht sogar prinzipiell unabgeschlossen ist, und dass nicht

jeder, dem Sie das Prädikat ‚intelligent‘ zuschreiben würden, sämtliche Eigenschaften der Liste hat. Aber wenn Sie jemanden ‚intelligent‘ nennen, muss er doch über eine relevante Anzahl von Eigenschaften verfügen. Manch einer kennt vielleicht die Regeln des Schachspiels nicht und kann insofern natürlich nicht sehr gut Schach spielen, aber die meisten anderen Eigenschaften auf der Liste treffen auf ihn zu. Wenn nun eine relevante Anzahl von Eigenschaften auf eine Person zutrifft, dann können wir gerechtfertigt davon sprechen, dass diese Person intelligent ist. Die deskriptiven Eigenschaften sind eine logisch hinreichende Bedingung für die Zuschreibung von Intelligenz.

Sibleys These ist nun, dass es Analoges bei der Zuschreibung ästhetischer Prädikate nicht geben kann. Es gibt keine hinreichenden Bedingungen für die Zuschreibung ästhetischer Prädikate. Keine noch so vollständige Zuschreibung nicht-ästhetischer, deskriptiver Prädikate kann die Zuschreibung eines ästhetischen Prädikats begründen.

Freilich gibt es Beschreibungen mit *nicht*-ästhetischen, also deskriptiven Prädikaten, die *unvereinbar* sind mit der Zuschreibung ästhetischer Prädikate. Wenn ein Bild beispielsweise nur in Pastellfarben gemalt ist (das wäre die deskriptive Beschreibung), kann man ausschließen, dass das ästhetische Prädikat ‚grell‘ auf das Bild anwendbar ist. Aber man kann, und das ist der für Sibley entscheidende Punkt, nicht logisch daraus schließen, dass das Bild, weil es mit Pastellfarben gemalt ist, automatisch auch ‚zart‘ ist. Sibley gibt auch zu, dass es charakteristische Verbindungen von deskriptiven und ästhetischen Prädikaten geben kann, Verbindungen, die *typischerweise* auftreten aber eben nicht auftreten müssen. So gehören beispielsweise bei einem Glasgefäß die deskriptive Eigenschaft, aus sehr dünnem Glas zu sein, und die ästhetische Eigenschaft, zart zu sein, häufig zusammen. Aber vielleicht ist das Glas nicht einfach ‚zart‘, sondern ‚zerbrechlich‘ (jetzt als ästhetische Eigenschaft verstanden). Vielleicht passt ‚leicht‘ (als ästhetische Eigenschaft verstanden) eher zur ästhetischen Beschreibung als ‚zart‘. Sie können sich auch vorstellen, dass Sie von dem Gefäß sagen: „Obwohl es aus so dünnem Glas gemacht ist, wirkt es nicht zart, sondern eher stabil und beinahe robust“ – z.B., weil es auf eine bestimmte Weise bemalt worden ist. Der für Sibley entscheidende Punkt ist, dass es in Bezug auf die Zuschreibung von ‚zart‘ keine Liste geben kann, wie wir sie bei der Zuschreibung von ‚intelligent‘ aufstellen konnten. Die Tatsache, dass manche deskriptiven und ästhetischen Eigenschaften typischerweise zusammen auftreten, bedeutet nicht, dass deskriptive Eigenschaften eine hinreichende Bedingung für die Zuschreibung eines ästhetischen Prädikats sind.

Um Ihnen Sibleys Auffassung noch ein wenig zu erläutern, stellen Sie sich bitte einmal vor, ich würde Ihnen ein Bild ausschließlich mit nicht-ästhetischen, deskriptiven Prädikaten beschreiben. Das Bild können Sie aber nicht sehen. Ich würde Ihnen sagen, dass es ein abstraktes Bild ist, das ausschließlich mit Pastellfarben gezeichnet ist, dass es aus insgesamt 38 horizontalen Farbstreifen besteht, die jeweils übereinander liegen, die alle 1,5 cm breit und 55 cm lang sind. Der unterste Farbstreifen im Bild ist ein hellblauer Ton, der zweitunterste geht schon ein wenig ins grünliche, der 12. Farbstreifen ist dann ein hellgrüner Pastellton usw.

Sibleys Punkt wäre nun folgender: Solange Sie das Bild nicht persönlich gesehen haben, können Sie unmöglich sagen, welche ästhetischen Prädikate auf das Bild zutreffen, ob es beispielsweise ‚zart‘ oder ‚fade‘ ist, ob es vielleicht ‚träumerisch‘ oder ‚anmutig‘ ist oder ob es vielleicht überhaupt keine ästhetischen Eigenschaften aufweist, sondern einfach nur bunte Streifen hat. Selbst eine noch so akkurate Beschreibung des Bildes mit deskriptiven Prädikaten ist nicht in der Lage, eine hinreichende Bedingung für die Zuschreibung eines ästhetischen Prädikats zu sein. Das bedeutet nicht, das möchte ich betonen, dass die faktische Zuschreibung eines ästhetischen Prädikats wie ‚zart‘ und ‚anmutig‘ dann mit nicht-ästhetischen, deskriptiven

Prädikaten *begründet* werden kann – darüber hatten wir schon nachgedacht. Natürlich kann man auch darauf hinweisen, dass die korrekte Anwendung von ästhetischen Prädikaten *voraussetzt*, dass wir nicht-ästhetische Prädikate korrekt anwenden können, also z.B. dass wir überhaupt in der Lage sind, ein Bild zu sehen und die Farben voneinander zu unterscheiden. Aber selbst eine noch so einleuchtende *Begründung* für den Gebrauch eines ästhetischen Prädikats gibt weder die notwendigen noch die hinreichenden *Bedingungen* für die korrekte Zuschreibung des ästhetischen Prädikats an. „Bedingungen nicht zu unterliegen ist eine Wesenseigenschaft ästhetischer Prädikate“ schreibt Sibley.

Drei Punkte möchte ich zum Schluss hervorheben. Zum einen erklärt Sibleys These eine Eigenschaft von ästhetischen Überlegungen, auf die auch schon Kant aufmerksam gemacht hat. Eine Antwort auf die Frage, welches ästhetische Prädikat auf ein Kunstwerk zutrifft, ist prinzipiell unabgeschlossen. In Kantscher Terminologie: Das freie Spiel kommt nicht irgendwann einmal an ein natürliches Ende, sondern kann immer wieder gespielt werden. Es gelingt nicht, einen Beweis für die einzig korrekte Anwendung eines ästhetischen Prädikats zu führen. Wenn aber eine hinreichend große Anzahl von bestimmten nicht-ästhetischen, deskriptiven Prädikaten eine hinreichende Bedingung für die Anwendung eines ästhetischen Prädikats wäre, dann würde die Diskussion notwendig irgendwann an ein Ende kommen, weil man einfach schauen müsste, ob die Zuschreibung der nicht-ästhetischen Prädikate korrekt ist, und ob *diese* Zuschreibung korrekt ist oder nicht, lässt sich intersubjektiv feststellen.

Der zweite Punkt: In gewissen Weise gibt es hier eine interessante Parallele zur Ethik, nämlich zu dem berühmten Hume'schen Verbot des naturalistischen Fehlschlusses, demzufolge man von einem Sein nie auf ein Sollen schließen kann. Sie kennen das aus der Ethik: Selbst aus einer vollständigen Beschreibung der Welt würde keine einzige Handlungsaufforderung und keine einzige Norm folgen. Schon logisch ist es unmöglich, aus deskriptiven Sätzen präskriptive, vorschreibende Sätze zu folgern. In eine ähnliche Stoßrichtung geht Sibley: Selbst aus einer vollständigen Beschreibung eines Kunstwerks können Sie keine einzige ästhetische Aussage folgern.

Der dritte Punkt: Wie erfassen wir ästhetische Eigenschaften? Sie sind wahrscheinlich schon darauf aufmerksam geworden, dass wir, um ästhetische Eigenschaften zu erfassen, ein besonderes Wahrnehmungsvermögen, eine besondere Sensibilität brauchen. Sibley geht davon aus, dass wir neben dem Vermögen zur Wahrnehmung ein eigenes Geschmacksvermögen haben müssen. Mit diesem Vermögen entscheiden wir, welche ästhetischen Prädikate wir einem Kunstwerk oder auch einer Landschaft oder einem Menschen zusprechen. Unter dem Geschmack versteht Sibley eine „Fähigkeit, bestimmte Eigenschaften an Dingen zu bemerken oder zu sehen oder herauszufinden.“(89) Mit ‚bestimmte Eigenschaften‘ sind die ästhetischen Eigenschaften gemeint, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen.

Das bedeutet aber auch, dass ein Kunstwerk zu sein ein eigener ontologischer Bereich ist. Es gibt nicht nur die deskriptiv beschreibbare Wirklichkeit und die Welt der Ethik (wenn denn das Hume'sche Gesetz wirklich gelten sollte und es überhaupt einen eigenen Bereich der Ethik gibt), sondern es gibt auch die Welt der Kunst als eine eigene ontologische Sphäre. Diese Welt der Kunst zu erfahren, setzt Sensibilität, ein differenziertes und immer weiter zu differenzierendes Wahrnehmungsvermögen voraus. Wenn Ihnen die Vorlesungsreihe ein wenig dabei geholfen hätte, ihre Sensibilität oder, traditionell gesprochen, Ihren Geschmack zu differenzieren und zu schulen, dann wäre ein wesentliches Ziel der Vorlesung – jenseits von noch zu bestehenden Prüfungen! – erreicht.