HANDBUCH KUNSTPHILOSOPHIE. Zum gegenwärtigen Stand kunstphilosophischer Diskussionen.

Johann Kreuzer, Oldenburg

**Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript Verlag, 2022, 709 S., ISBN 978-38252-5841-2, € 39,00.**

„Das Schöne ist schwer“ – heißt es bei Platon (Hippias maior, 304e). Seine Erfahrung nötigt, so Aristoteles in seiner „Poetik“, zu einem Tätigwerden, zu einem Hervorbringen: zur *poíēsis*. Dieses hervorbringende Tätigsein ist (so die berühmte und im vorliegenden Handbuch wiederholt als Referenz benutzte Formulierung aus der „Poetik“) ‚etwas Philosophischeres als die Geschichtsschreibung‘.[[1]](#footnote-1) Mit der Evaluierung poetischen Hervorbringens sind grundlegende Koordinaten künstlerischen Tuns formuliert. Ab der Renaissance begreift es sich explizit und selbstbewußt als ‚Kunst‘. Inmitten und als Antwort auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts wird Adorno festhalten, dass „[z]ur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“[[2]](#footnote-2) Daran, daß dies den Sachstand formulieren dürfte, dem sich Kunst wie Kunstphilosophie gegenübersehen, hat sich in dem halben Jahrhundert, das seit Adornos Feststellung vorübergegangen ist, wenig geändert: Was drückt sich darin als Erfahrungswirklichkeit aus, wie wird damit umgegangen – welche Perspektiven gibt es?

Auf diese Fragen antwortet das Handbuch Kunstphilosophie, das Judith Siegmund herausgegeben hat, in ebenso detaillierter wie umfassender Weise. Es versteht sich als „Bestandsaufnahme“ (vgl. S. 11). Nicht nur ihres magistralen Umfangs wegen überzeugt diese ‚Bestandsaufnahme‘. Das verdankt sich nicht zuletzt der Entscheidung der Herausgeberin, auf eine „schulenbildende Auswahl“ zu verzichten und zuzulassen, „dass sich die Beiträge gegenseitig befruchten und zugleich an manchen Stellen einander widersprechen“ (vgl. 16). Das Zulassen von Differentem steigert den Reiz des Handbuchs. Es regt zum Selbstdenken an. – Dass die Bestandsaufnahme kunstphilosophischer Positionen und Diskussionen auf anregende Weise gelingt, rührt selbstredend in erster Linie von den 47 Beiträgen her, die Judith Siegmund für dieses Handbuch gewinnen konnte. Klug gewählt ist die thematische Strukturierung, die sich an der in den verschiedenen Künsten sich zeigenden Tendenz orientiert, daß einerseits „mehr denn je […] Unterschiede zwischen ihnen thematisch“ werden, so daß andererseits Kunstphilosophie für „die integrativen Perspektiven der **Gemachtheit/Produktion**, ihrer **Ergebnisse (Kunstwerke)** sowie der **Rezeption und Distribution** […] sowie für Fragen nach ihren gesellschaftlichen **Wirkungen** aus einer metatheoretischen Perspektive (steht)“ (vgl. 11). Damit ist die vierfache Perspektive formuliert. der das Handbuch durch seine Strukturierung in die Teile: „I. Kunsthandeln“, „II. Kunstwerk/Aufführung“, „III. Rezeption/Interpretation“, „IV. Künste und Gesellschaft“ folgt. Ein Personenregister bildet den Schluß. Der der ‚Rezeption/Interpretation‘ geltende Teil ist dabei der umfangreichste der insgesamt vier. – In Teil I werden die für das Kunsthandeln substrukturellen ‚basics‘, man könnte auch sagen: die Bedingungen seiner Möglichkeit diskutiert. Dies erfolgt anhand der Stichworte „Autorschaft“, „Handlungswissen“, „Poiesis“, „Kunst als Praxis / Praxeologie der Kunst“, „Mimesis“, „Verkörperung“, „Material“, „Künstlerische Improvisation“, „Partizipation“, „Empathie“ und „Artistic Research / Künstlerische Forschung“. Von zentraler Bedeutung scheinen mir hier die Einträge zur *Poiesis* und zur *Mimesis*. Zur *Poiesis* (49-58), weil hier der bewußtseinsgeschichtliche Bogen vom griechischen Ausgangspunkt des Begriffs und seiner Verbindung mit dem der *technē* und deren mittelalterlicher Fortbestimmung zu dem der *ars*, dann dem mit der Frühen Neuzeit einsetzenden Pathos künstlerischer Kreativität und der folgenden Genie- und Autonomieästhetik wie schließlich den Fragen einer Postautonomieästhetik geschlagen wird. Zur *Mimesis* (67-78), weil die Frage, ob Kunst als ‚bloßes‘ Nachahmen (eines mentalen Gehalts, bei Platon eines *eidos*) minderen Rang hat oder ob sie ein produktives Vermögen ist und ihr erkenntniserschließende Kraft zukommt (so Aristoteles), einen Antagonismus formuliert, der bis heute von nicht nur kunstphilosophisch grundlegender Bedeutung ist. Platon hat die ‚Mimeten‘ aus dem Vergesellschaftungszusammenhang der *polis* verbannt, weil Kunst die ‚eigentliche Wirklichkeit‘ mentaler Gehalte nicht in geforderter und moralisch gereinigter Weise repetiere. Ob nun als diese eigentliche Wirklichkeit ein göttlicher *ordo* oder die soziale oder ökologische Relevanz oder eine zu leistende Befreiung aus bürgerlich-kapitalistischen Konventionen firmiert – es sind jeweils normative Gehalte, die sich je nach Mode vorgeschrieben finden. Was die erkenntniserschießende Kraft des Nachahmens angeht, die Aristoteles der Kunst zugesprochen hat, so ist ihr die „Spannung zwischen Imitation und Kreation“ inhärent (vgl. 75) und mit dieser Spannung die Frage, ob es das, was Kunst jeweils ‚nachahmt‘, erst durch dieses Nachahmen gibt. Das verbindet sie mit dem Begriff der *poiesis*. Das nachahmende Hervorbringen richtet sich in wirklichkeitserschießender Weise auf etwas, was ‚noch nicht‘ ist. Davon nicht zuletzt handeln im Handbuch in „Teil I. Kunsthandeln“ die Einträge zu „Kunst als Praxis/ Praxeologie“ (59-66) und „Material“ (95-107). Ist den Bedingungen der Möglichkeit, die dem Kunsthandeln zuzuordnen sind, ein wirklichkeitserschließendes Hervorbringen implizit, so läßt sich das entsprechende Tun auch „Forschen“ nennen. Folgerichtig schließt Teil 1 des Handbuchs mit dem Eintrag „Artistic Research /Künstlerische Forschung“ (147-163), der der spezifischen Logizität „ästhetischer Forschung“ gilt und abschließt, was bezüglich der ‚basics‘, man könnte auch sagen: zum Grund ästhetischen Tuns als Diskussionsstand festzuhalten ist. – Nun ist es dem, was als Grund bestimmt wird (wie es in Hegels *Wissenschaft der Logik* heißt), wesentlich zu erscheinen.[[3]](#footnote-3) Dem folgend bietet Teil II des Handbuchs die Beiträge, die der Erscheinungswirklichkeit gelten, die ‚Kunsthandeln‘ qua „Kunstwerk / Aufführung“ erfährt. Als Lemmata, mittels derer die Strukturen des Performativen diskutiert werden, folgen „Artefakt“, „Kunstwerk“, „Form“, „Sinn“, „Gehalt“, „Zeitlichkeit“, „Philosophie des Bildes“, „Visual Culture Studies“, „Partitur / Notation“, „Performance“ und „Kopie“ aufeinander. Im Beitrag zum „Kunstwerk“ (179-191) schließt die der Diskussion von „Genie, Formgesetz, Interpretation“ folgende Frage „Jenseits des Werkbegriffs?“ mit der Forderung einer „angemessenen Konkretisierung“ des zuvor „mit Kant, Adorno und Danto“ Entwickelten (vgl. 190). Zu dieser Konkretisierung gehört die Einsicht, daß „Kunstwerke als Momente der Kunstpraxis zu verstehen, *ihren ästhetischen Sinn zu erfassen*, […] etwas anderes [ist] als die Bedeutung von Botschaften oder Mitteilungen zu verstehen […].“ Ihrem „[…] erfahrungsförmige[n] Erfassen […] wohnt, wie Kant präpariert hat, der Anspruch inne, anderen angesonnen werden zu dürfen.“ (Beitrag „Sinn“, 208, 211). Dieser Anspruch hat ein wesentliches fundamentum in re in der „Zeitlichkeit“ ästhetischer Phänomene und den Zeiterfahrungsformen, die in das „Material und die Form von Kunstwerken“ eingehen, Bedingung „ihrer Herstellung, ihrer inneren Prozessualität und des Vollzugs“ ihrer Erfahrung sind oder auch „latent, indirekt oder explizit […] zum Thema werden.“ Daß Kunstwerke als Gestalt werdende Tätigkeitsformen Aufklärung über „die metaphysischen und existenziellen Paradoxien der Zeit […]“ verschaffen, wird im Beitrag „Zeitlichkeit“ in grundlegender Weise erläutert (vgl. 229-244). Quasi selbstverständlich ist es, daß sich diese Aufklärungsarbeit gerade in den Künsten zeigt, für die ‚Zeit‘ – das Vorübergehen jeweiliger Präsenzen – integrales Moment ist: insbesondere für die ‚Zeitkunst‘ Musik also, aber nicht weniger in dem, was unter „Visual Culture“ und „Performance“ zur Diskussion steht (vgl. die Beiträge „Visual Culture Studies“, „Partitur / Notation“, „Performance“, 259-302). Eine interessante Verspannung eignet den Beiträgen zur „Philosophie des Bildes“ (245-257) und zur „Kopie“ (303-315). Eine ‚eigentliche Wirklichkeit‘ nur zu kopieren, war der Generaleinwand, den Platon gegen die Mimeten erhoben hat (s.o.). Das restriktiv-ikonophobe Philosophem, dass sich der logische Status eines Bildes darin erschöpfe, Kopie im Sinne einer bloßen Verdoppelung bzw. bloßes Abbild eines Sachverhaltes zu sein, der sich qua Theorie besser oder überhaupt nur in reiner Weise dingfest machen läßt, wird widerlegt. Diese Widerlegung gehört – wie die Ikonoklasmen und die Kunstfeindlichkeit, die dem erwähnten Philosophem folgen und sich in Schüben bis in die Gegenwart fortsetzen – in den Themenbereich „Rezeption / Interpretation“. Im Handbuch leitet sie zu seinem Teil „III. Rezeption / Interpretation“ über. Er ist der umfangreichste in ihm. Und dies aus gutem Grund – denn hier folgen die Beiträge zu „Schönheit“, „Aisthesis“, „Ästhetische Erfahrung“, „Ästhetische Evidenz“, „Ästhetische Wahrheit“, „Reflexion“, „Affekt“, „Geschmack“, „Präsenz“, „Fiktion“, „Sehen“, „Hören“, „Wissen“, „Kritik“ und „Kunst(philosophie) und (post)koloniale Kritik“ sozusagen dichtgedrängt aufeinander. Mag sein, daß es ein Zufall ist, wenn die Beiträge zu „Schönheit, Aisthesis, Ästhetische Erfahrung, Ästhetische Evidenz, Ästhetische Wahrheit“ (319-399) vom Gesamtumfang des Handbuchs her sich um dessen Mitte gruppieren. Aber nicht nur eingedenk der Bestimmung, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* die „Gesetzlichkeit des Zufälligen Zweckmäßigkeit“ hat nennen lassen, bilden diese Beiträge die logische Mitte des Handbuchs.[[4]](#footnote-4) Der zur „Schönheit“ beginnt mit der „Frage, was ein Artikel über Schönheit in Zeiten der ›nicht-mehr-schönen-Künste‹ in einem »Handbuch Kunstphilosophie« zu suchen hat […]“ und nimmt sich vor, „mit einem kritischen Überblick und einem weiterführenden Ansatz der Beantwortung der Frage, was es heißt von »Schönheit« zu sprechen, näherzukommen.“ (319) Zu diesem Überblick gehören Abschnitte zur „Metaphysischen Dimension der Schönheit“ und zu „Schönheit und Wohlgefallen“ ebenso wie, über das von Siegfried Kracauer formulierte Stichwort der ‚Nicht-mehr-schönen-Künste‘ vermittelt, die Einbeziehung von „Hässlichkeit“ und „Kitsch“ (vgl. 327-333). Gleichsam als Fazit zur Frage, was es heißt, von Schönheit zu sprechen, erscheint 339 das „Je-ne-sais-quoi“, mit dem Leibniz ein von Augustinus‘ „nescio quid“ herrührendes Denkmotiv rekapituliert hat. Der Beitrag zur „Aisthesis“ arrondiert mit einem „Historisch-philosophische[n]“ und einem „Systematische[n] Abriss“ Deweys These: „[esthetic] experience is a precondition of a universe of discourse.“ (354) Diese basale Einsicht buchstabiert der Beitrag „Ästhetische Erfahrung“ aus. Die (vornehmlich theoremgeschichtlichen) „Kontexte“ der Rede von ästhetischer Erfahrung“, die „Einheit ästhetischer Erfahrung“ (362 ff.) wie die „Vielheit ästhetischer Erfahrungen“ weisen als „Fazit“ auf einen „emphatischen Begriff der ästhetischen Erfahrung“, der sich durch „Transposition“ (kognitiver und sinnlicher Kräfte in gestaltete Form), „Experimentalität“, „Transformativität“ sowie „Transversalität“ auszeichne (vgl. 368/69). Schön ist das Erinnern an die von Giacomo Leopardi notierte Einsicht, daß keine ästhetische Erfahrung „sich jemals im Präsens einrichten“ kann (369). Was sich dergestalt ‚im Präsens‘ weder einrichten noch darin bescheiden kann, ist die „Ästhetische Evidenz“. Der ihr geltende Beitrag weist auf die vorkantische Geschichte des Begriffs der Evidenz und die in ästhetischer Hinsicht signifikanten Konklusionen bei Alexander Gottlieb Baumgarten und Karl Philipp Moritz hin (vgl. 373 ff.). Die lebensweltlichen Selbstverständnisse, die Kants *Kritik der Urteilskraft* und den nach der Epochenschwelle 1800 formulierten Ästhetiken und Kunstphilosophien implizit sind, geraten nach 1900 bzw. dem im 1. Weltkrieg zugrunde gehenden ‚langen 19. Jahrhundert‘ in die Krise. Darauf reagieren Ernst Blochs *Geist der Utopie*, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Georg Lukács mit der *Theorie des Romans* und *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Darauf reagiert aber ebensosehr der Begründer der Phänomenologie, Edmund Husserl, mit seiner *Krisis*-Schrift. Mit ihr erfolgt eine phänomenologische Umdeutung ästhetischer Evidenz, die „die Lage der Ästhetik im Ganzen der Philosophie“ einbezog und die „neue Handhabung ästhetischer Evidenz“ – etwa bei Adorno und Blumenberg – vorbereitet (vgl. 382/83). Der Beitrag „Ästhetische Wahrheit“ (387-399) zeichnet sich dadurch aus, daß er Philosophiegeschichte nicht auf die Antike (und diese auf Platon und Aristoteles) einschränkt, sondern z.B. auch dem, was man Mittelalter nennt, Berücksichtigung schenkt. Ohne die christliche Adaptation und Transformation (neu-)platonischer Denkmotive z.B. bei Dionysius Pseudo-Areopagita, Johannes Scottus Eriugena oder Nikolaus von Kues wäre die Renaissance nicht möglich gewesen. Bedingung von deren Wirklichkeit ist sie gerade in kunstphilosophischer Perspektive. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage, ob „Kunst als Medium, Reflexionen auf Weltdeutung zu initiieren, ihr kritisches Wahrheitspotenzial […] abgegeben“ hat, oder sie sich „als kontinuierliche, praktisch werdende Kritik verstehen [läßt], die sich […] an epistemischen Paradigmen oder hermeneutischen Herrschaftsdiskursen […] reibt […] und sich gegen diskursive Vereinnahmungen zu behaupten sucht […]“ (vgl. 387), dürfte sich bewahrheiten, daß die „Geschichte der Philosophie, […] ob sie gleich Geschichte ist, es doch nicht mit Vergangenem [...]“ , sondern dem lebendig Gegenwärtigen zu tun hat.[[5]](#footnote-5) Was als dieses lebendig Gegenwärtige zum Gegenstand wird, entfalten im Handbuch im Anschluss die Beiträge zu „Reflexion“, „Affekt“, „Geschmack“, „Präsenz“, „Fiktion“, „Sehen“, „Hören“, „Wissen“, „Kritik“ und „Kunst(philosophie) und (post)koloniale Kritik“ in perspektivreicher Weise. Insgesamt liefert Teil III des Handbuchs den Beleg, daß „im Verhältnis Kunstphilosophie und Ästhetik“ zwar die Kommentare „von einer impliziten Gleichsetzung über die Darstellung der Kunstphilosophie als Teilgebiet der philosophischen Ästhetik bis hin zur Behauptung (reichen), eine theoretische Reflexion der Künste solle heute gar nichts mehr mit ästhetischen Überlegungen zu tun haben.“ Es überwiegen „allerdings die Beiträge, in denen die Autor:innen von einer Beziehung zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie ausgehen, und zwar von ihrer beiderseitigen Verflechtung.“ (12) – Diese rückblickende Einschätzung belegt dann nicht zuletzt Teil IV des Handbuchs mit den Beiträgen: „Funktionen von Künsten“, „Autonomie der Kunst“, „Zweck/ Zweckfreiheit“, „›Politik‹ und ›die Künste‹“, „Künste und Moral“, „Künste und Ökonomie“, „Künste und Digitalität“ sowie der Schlußtrias: „Zeitgenossenschaft“, „Entgrenzung der Kunst“, „Utopie“ (643-687), die das Verhältnis bzw. die Wechselwirkung ‚Kunst – Gesellschaft’ in vielfältiger Perspektive deuten. Bemerkenswert ist dabei die Reihung ‚Zeitgenossenschaft-Entgrenzung der Kunst-Utopie‘. Hier klingt nach, dass Nachahmung im Sinne der Kunst sich auf etwas richtet, was ‚noch nicht‘ ist: auf etwas, was es erst durch ihre Mimesis gibt.

 Die Zielsetzung, eine Bestandsaufnahme des ‚gegenwärtigen Stands der aktuellen kunstphilosophischen Debatten unter einer Einbeziehung der dialogischen Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Praktiken‘ zu bieten (vgl. 16), setzt das von Judith Siegmund vorgelegte Handbuch in souveräner Manier um. Dabei sind die in den Beiträgen vornehmlich aufgesuchten Referenzen Kant und Hegel, Platon und Aristoteles – und insbesondere Adorno. Die Wirkung seiner Überlegungen – nicht nur der aus dem Nachlaß herausgegebenen „Ästhetischen Theorie“ – sind ungebrochen. Es versteht sich, daß zu dieser Wirkung gerade auch die Kritik an ihm gehört. Nicht wenige Beiträge ‚reiben‘ sich an seinen Arbeiten – wobei bisweilen zu fragen ist, worauf die ‚Entgrenzung‘ zielt, die seiner Kunstphilosophie und dem Widerstand gegen falsche Versöhnung z.B. S. 668 entgegengehalten wird.

Wenn wir schon bei Monita sind. Dass ein Sachregister fehlt, ist schade: es würde den Nutzwert des vorgelegten Handbuchs als Arbeitsinstrument steigern. Ein zweites Monitum betrifft die Einbeziehung der 1000 Jahre zwischen Augustinus und Nikolaus v. Kues. Die Epoche des mittelalterlichen Denkens findet nicht die Berücksichtigung, die es verdient. Das mag seinen Grund darin haben, dass ihm eine separate Kunstphilosophie fremd ist. In ihm haben die Überlegungen zum Schönen und zur Kunst nur eher funktionale Bedeutung im Rahmen eines universalen, die erscheinende Natur als Schöpfung begreifenden Wirklichkeitsverständnisses. Aus diesem einschränkenden ‚nur‘ folgt aber umgekehrt, dass der jeweiligen *ars* die Bedeutung zuwächst, diese Erfahrungswirklichkeit zu erschließen. Als Beispiel sei die architektonische Umsetzung der Licht-Metaphysik in soziale Erfahrungsräume erwähnt. Eine bessere Berücksichtigung des ‚Mittelalters‘ hätte vermutlich auch die sachlich anachronistische Einschätzung korrigiert, mit der 601 die „Kunstauffassung“ Plotins als für die „byzantinische [Kunstauffassung?] bestimmend“ genannt wird.

Diese beiden Monita schmälern jedoch die magistrale Leistung, die mit diesem Handbuch vorliegt und die das Zeug zum Standardwerk hat, in keiner Weise. Mit ihm ist eine Bestandsaufnahme gelungen, die umfassend informiert und zum Nachdenken einlädt.

Prof. Dr. Johann Kreuzer

Institut für Philosophie

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

26046 Oldenburg

E-mail: johann.kreuzer@uni-oldenburg.de

1. Vgl. Aristoteles, Poetik 9. [↑](#footnote-ref-1)
2. Vgl. T.W. Adorno, Ästhetische Theorie. Hg. v. G. Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 9. [↑](#footnote-ref-2)
3. Vgl. Wissenschaft der Logik. Die Lehre vom Wesen. Zweiter Abschnitt. Die Erscheinung. [↑](#footnote-ref-3)
4. Zum Begriff der „Zweckmäßigkeit“ als „Gesetzlichkeit des Zufälligen“ vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 76. [↑](#footnote-ref-4)
5. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Einleitung. [↑](#footnote-ref-5)