

Tasos Zembylas: Das Subjekt in der Malerei. Anatomie eines sterbenden Mythos

Innsbruck, 2000, ISBN: 978-3-7065-1367-8

EINLEITUNG

„Man ist in der Philosophie immer in Gefahr einen Mythos des Symbolismus zu erzeugen, oder einen der seelischen Vorgänge. Statt einfach zu sagen, was Jeder weiß und zugeben muß.“

Ludwig Wittgenstein: *Zettel*. §211

Das vorliegende Buch befaßt sich mit den Überschneidungen zwischen philosophischen Subjekttheorien und Ästhetik. Konkret handelt es sich dabei um einen bestimmten Interpretationstypus, der das Kunstwerk als Metapher und im Extremfall als Spiegel der Seele bzw. des Mentalen betrachtet. Innerhalb dieses Paradigmas wird also angenommen, daß Kunstwerke geistige Eigenschaften und innere Zustände nach außen kehren und diese so sichtbar machen. (Siehe beispielsweise: Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*. Paderborn: Schöningh Verlag, 1989. S.44.) Dieser Interpretationstypus oder Lesart - man könnte auch von einer narrativen Figur sprechen - ist meines Erachtens einer der mächtigsten und hartnäckigsten Mythen innerhalb der Kunstphilosophie. Problematisch dabei sind gewisse epistemologische Vorannahmen, die oft unreflektiert im Hintergrund bleiben und so stillschweigend übernommen und weitergegeben werden.

Die Begriffe „Spiegel“ bzw. „Spiegelung“ bezeichnen eine Beziehungsstruktur zwischen einem Zeichen und seiner Bedeutung. Im Fall der Interpretation des Kunstwerkes als Spiegel des Mentalen wurde diese Beziehungsstruktur entweder als eine analoge Repräsentation (Mimesis) oder als Widerschein (Anwesenheit) verstanden. Der Begriff der Metapher steht hingegen im Kontrast zur Spiegelung: Das Verhältnis von einem Zeichen (in unserem Fall einem Kunstwerk) und seiner Bedeutung ist durch Diskontinuität gekennzeichnet. Visuelle Metaphern finden im Rahmen einer Symbolisierung statt. Wir greifen auf Metaphern zurück, wenn wir einen Gedanken nicht aussprechen bzw. einen Gegenstand nicht abbilden können.¹ Jedenfalls hat die Interpretation des Kunstwerkes als Bild (Spiegel oder Metapher) vom „Ich“ eine *generative* Funktion, das heißt, sie erzeugt eine Anzahl von nachfolgenden Bedeutungen, Klassifizierungen und Wertungen. Natürlich sind Konzepte wie „Ich“, „Geist“, „Seele“, „Innenwelt“, „Identität“ u.a.², die im Kunstwerk (angeblich) durchscheinen oder dargestellt werden, diskursive Produkte. Exemplarisch dafür ist Ludwig Wittgensteins Behandlung solcher mentalistischer Konzepte: „Zeige mir,“ - schrieb er - „wie du das Wort „seelisch“ gebrauchst, und ich werde sehen, ob die Seele „unkörperlich“ ist, und was du unter „Geist“ verstehst.“ (*Zettel*. §127.) Und: „Seelisch ist für mich kein metaphysisches, sondern ein logisches Epithet.“ (Wittgenstein: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Frankfurt a. M.:

¹ Zum Begriff der Metapher siehe: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996 und Paetzold, Heinz: *Profile der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag, 1990, S.181-210.

² Mentalistische Begriffe wie „Ich“, „Seele“ etc. sollten eigentlich immer in Anführungszeichen stehen, was natürlich darauf hinweist, daß nur eine bestimmte Auslegung damit gemeint ist. Aus stilistischen Gründen habe ich, soweit ich konnte, im Text darauf verzichtet, um den Lesevorgang nicht unnötig zu erschweren. Die LeserInnen sollten jedoch die Anführungszeichen stets mitdenken.

Suhrkamp, 1993, S.87.) Demzufolge ist der Unterschied zwischen „Innerem“ und „Äußerem“³, „Ich“ und „Welt“ logisch, d.h. begrifflich und keinesfalls ein ontologisch. (Siehe: *Zettel*. §458 und §554.)

ZUR PROBLEMSTELLUNG

Friedrich Schelling bezeichnete den Künstler⁴ als „Seelenforscher“, denn die bildende Kunst vermag die „Seele zu versichtbaren“. (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. S.29 u. S.35.)⁵ Für die Surrealisten war der Maler ebenfalls ein Geometer, ein Kartograph der Seele. Vor einigen Jahren hat der bekannte französische Philosoph Jean-François Lyotard gemeint: „... auf einen gegebenen Träger [z.B. auf einer Leinwand; meine Anm.] lassen sich libidinöse Koppelungen farblicher und anderer Art finden.“ (*Intensitäten*. S.67.) Die Vorstellung, daß sich im Kunstwerk Spuren des Psychischen auffinden lassen, geht also in modifizierter Form ungebrochen durch die Geschichte der Kunstphilosophie: vom Beginn der Romantik über die Moderne bis zur Postmoderne. Nun, wessen Psyche soll im Kunstwerk (re-)präsentiert sein? Hier möchte ich vorausschicken, daß meine Untersuchungsmethodik eine strukturelle ist. Es ist nicht relevant, welche Bedeutung die verschiedenen Konzepte haben. Das Mentale kann als „Geist“, als „Selbst“, als „Ich“, als „Intentionalität“, als „Wille“, als „Es“, als „Energie“, als ein „Imaginäres“, als ein „Anderes“ („une autre voix“) oder als bloßes „Dispositiv“ vorgestellt werden.⁶ Solche Konzepte können weiters einem partikularen Individuum (KünstlerIn oder InterpretIn, KunstbetrachterIn) zugeschrieben werden; sie können jedoch auch eine anonyme, überindividuelle Entität, ein „Selbst“ ohne Eigentümer, ein universelles, ein transzendentes oder ein vergessenschaftliches „Ich“ repräsentieren. Die verschiedenen Auffassungen des Mentalen sind dennoch keine austauschbaren „alternativ descriptions“. (Dem Déjà-vu-, bzw. Déjà-lu-Erlebnis, das wir auf dem ersten Blick haben, wenn wir verschiedene philosophische und kunsttheoretische Texte lesen und miteinander vergleichen, ist also mit Vorsicht zu begegnen.)

Die Verlegung des Mentalen ins Kunstwerk ist das Resultat einer Interpretation, eines Aktes des „Sehen als“. „Als“ impliziert die Behauptung, daß eine Ähnlichkeit vorhanden ist, die man nun entdecken muß. Der Satz „Diese Wirrlinie ist der Ausdruck einer tiefen Verzweiflung“ ist ein Beispiel, das Wittgenstein in den „*Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*“ (§1) erwähnt. Ist aber eine Bildinterpretation wirklich die „Ent-Deckung“ eines im Bilde innewohnenden Sinnes? Wittgenstein selbst hat sich bemüht hier eine einfache Erklärung für solche Interpretationstypen („Sehen als“) zu geben: „Wie läßt sich erklären, was ‘ausdrucksvolles [Musik-]Spiel’ ist? Gewiß nicht durch etwas, was das Spiel begleitet. ... Wer in einer bestimmten Kultur erzogen ist, - dann auf Musik so und so reagiert, dem wird man den Gebrauch des Wortes ‘ausdrucksvolles Spiel’ beibringen können.“ (*Zettel*, §164.) Wir können darüber lange

³ Zur Metaphysik von „Innen“ und „Außen“ gehört auch die Dialektik zwischen Wesen und Erscheinung (Hegel), zwischen Bewußtsein und Verdrängung (Freud), zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit (Heidegger) und schließlich zwischen Signifikant und Signifikat.

⁴ Das bisexuale Substantiv „KünstlerIn“ setze ich nur dann ein, wenn aus dem Kontext klar hervorgeht, daß sowohl Künstlerinnen als auch Künstler gemeint sind. In der Regel bezogen sich fast alle Denker der vergangenen Generationen ausschließlich auf einen männlichen Künstlertypus. Wenn ich also das maskuline Substantiv verwende, tue ich es, um die Dimension ihres Denkens unverfälscht wiederzugeben.

⁵ Buchtitel, die im Literaturverzeichnis angeführt sind, werden im Haupttext ohne Publikationsangabe erwähnt.

⁶ Oswald Schwemmer betont hingegen, daß es keine geistigen Leistungen (oder „Subjektivität“) ohne Artikulationsformen (Zeichen und Grammatik) geben kann. Und diese Artikulationsformen gehören im Wesentlichen der Öffentlichkeit. (*Die kulturelle Existenz des Menschen*, S.78 und S.94; siehe auch II. Kap. *Die symbolische Existenz des Geistes* und III. Kap. *Die symbolische Gestalt der Subjektivität*.)

debattieren; ich schließe mich jenen DenkerInnen an, die Interpretationsakte als heuristische Vorgänge, als Erfindung von Bedeutungen betrachten. Jede Interpretation ist ein Prozeß, der durch Regeln vorstrukturiert ist und durch die Befolgung bestimmter Regeln entsteht. (Siehe Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. §201.) Und um diese Regeln, die die Auslegung eines Kunstwerkes als Spiegel oder Metapher des „Ich“ bedingen, wird es in diesem Buch gehen.

Philosophische Probleme bahnen sich an, wenn wir Deutungen, wie z.B. die Interpretation des Kunstwerkes als Spiegel oder Ich-Metapher, als spontane und intersubjektive Erlebnisse oder als „unmittelbares Affiziertwerden vom Objekt“ hinstellen. (Wittgenstein: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. §22.) Daher ermahnte uns Friedrich Nietzsche eindringlich, nicht zu vergessen, daß unsere „Wahrheiten“ Fiktionen sind.⁷ Nicht minder problematisch ist auch die Darlegung solcher Deutungen als Assoziationen, die eine interne, geheimnisvolle Beziehung zwischen Zeichen (Kunstwerk) und assoziativer Bedeutung suggeriert. Warum ist aber dieser Interpretationstypus nicht nur ein *epistemologisches* Problem sondern auch ein *Mythos*? Mythen sind keine lustigen Gutenachtgeschichten: Mythen sind Formen des Bedeutens und erheben Geltungsansprüche. (Siehe: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. S.85.) Weiters sind Mythen Teile umfassender Wertsysteme und geben ein Interpretationsfeld vor. Sie bestimmen die Fragestellung der WissenschaftlerInnen sowie die Denkstile der Philosophen und Philosophinnen. (Siehe: Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. (1935) Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.)

Der Auslegung des Kunstwerkes als Ich-Metapher liegen folgende metaphysische Narrationen (Mythen⁸) zugrunde:

- a) In allen verschiedenen Formen dieses Interpretationstypus wird ein spezifischer Begriff des Mentalen („Seele“, „Geist“, „Subjekt“, „Bewußtsein“, „Unbewußtes“, „Begehren“ etc.) als solide Konstante und absolute Voraussetzung angenommen.
- b) Es wird vermutet, daß die Hervorbringungen des Menschen, die Artefakte, die Spuren („Fingerabdrücke“) jenes „Geistes“, der sie erschuf, in sich und mit sich tragen.

Beide Präsuppositionen verhalten sich zueinander komplementär. Das heißt, die Annahme, das Mentale hinterlasse im Kunstwerk seine Spuren bzw. es werde in ihm dargestellt, impliziert ein Denken der Präsenz. Umgekehrt begründet sich die Präsenz des Mentalen allein auf seine Manifestation - oder Objektivationen wie Hegel sagen würde. Dies ist überhaupt ein Merkmal des mythischen Denkens, nämlich der Glaube, in jedem Teil sei das Ganze enthalten. In unserem Fall: in einer partikularen Artikulation (Kunstwerk) die gesamte Subjektivität. (Siehe: Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2, (*Das mythische Denken*), (1924) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S.83.) Die Subjektmetaphysik geht

⁷ „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern von Dingen, die den ursprünglichen Wahrheiten ganz und gar nicht entsprechen. ... Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind.“ (Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*“. In: *Kritische Gesamtausgabe*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin: W. de Gruyter, Bd.III/2, 1973, S.374.)

⁸ Die Identifikation der Metaphysik als Mythologie geht auf Jacques Derrida zurück, der die abendländische Metaphysik als „Mythologie des weißen Mannes“ nannte. (Derrida: *Randgänge der Philosophie*. S.209.) Die Verbindung, auf die Derrida anspielt, ist nicht unberechtigt: Stefan Zweig beispielsweise verwendete diese Analogie, als er schrieb, Casanova verstünde moralische Prinzipien ebensowenig „wie ein Neger Metaphysik.“ (Zweig: *Drei Dichter ihres Lebens*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1981. S.38.)

folglich Hand in Hand mit der Interpretation des Kunstwerkes als Spiegel oder Ich-Metapher. Ein solches metaphysisches Denken folgt oft dem Tiefen/Oberflächen-Schema.⁹ Man hofft „hinter“ der Oberfläche eine Tiefe, einen ursprünglichen Sinn zu entdecken, der „einfach, intakt, normal, rein, mustergültig [und] selbstidentisch“ ist. (Culler, Jonathan: *Dekonstruktion*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1988, S.104.) Epistemologisch liegt das Problem demzufolge da, wo eine (Re-)Präsentation laut oder stillschweigend behauptet wird.

Für uns gilt es weiter zu fragen, was die Verknüpfung zwischen Kunstwerk und „Geist“ leistet; welche Funktion sie erfüllt. Schauen wir uns die zwei zentralen Präsuppositionen, die der Interpretation des Kunstwerkes als visuelle Metapher oder Spiegelbild des „Ich“ zugrunde liegen, genauer an. Aus dem ersten Satz (a) kommt klar hervor, daß wir uns mit der Frage der Subjektivität befassen müssen. Die Rekonstruktion der Subjektproblematik ist daher unumgänglich. Das Kunstwerk als Spiegel oder Ich-Metapher bedeutet, daß es auf ein *Hypokeimenon* (eine darunterliegende Wesenheit, einen Träger) verweist. Dieser Verweis ist in der zweiten These (b) enthalten, in der eine *Identität* oder eine *relationale Entsprechung* bzw. eine *metaphorische Verknüpfung* der Eigenschaften des „Subjektes“ (des „Geist“ etc.) und des Kunstwerkes postuliert wird. Aber was heißt „verweisen“? Um alle Implikationen dieser metaphysischen Rede aufzuzeigen, ist es notwendig, die Kunstphilosophie auch in einen Zusammenhang mit den jeweils relevanten Erkenntnis-, Referenz- und Wahrheitstheorien zu setzen.

Der Hinweis auf ein Hypokeimenon, sei es durch Mimesis (Spiegelung), sei es durch den rhetorischen Behelf der Übertragung (Metapher) sollte, gemäß den Vertretern dieser Theorien, der Selbsterkenntnis dienen. Bezeichnend für diese Auffassung ist Hans Sedlmayrs Kommentar über Michelangelos berühmtes „Jüngstes Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle: „Am Ende spiegeln wir uns alle selbst wieder in den Zuständen der Seele, denen Michelangelo Gestalt gegeben hat. Vor seinen Werken sind alle Menschen Schlafende oder Erschreckte, Stürzende und Gefangene. ... Die Wurzel der Schwermut bei Michelangelo ist kein privates Sich-belastet-Fühlen durch Schuld oder Schicksal ..., sondern ein außer seiner Macht liegender Zwiespalt in den Dingen selbst: zwischen der Körperwelt und dem absoluten Göttlichen, dem Geist. Nicht zwischen Körper und Seele: die Seele ist nur Schauplatz und Kampffeld dieser Entzweiung.“ (Sedlmayr: *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*. München: Piper, 1940, S.16f.) Kein geringerer als Hans Georg Gadamer hat in seinem Buch „*Wahrheit und Methode*“ (Tübingen: Mohr Verlag, 1960, S.109) diese Auffassung verteidigt: „Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, das heißt, wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.“ Mit anderen Worten soll Kunst ein Topos der Selbstbeobachtung und der Selbstbeschreibung sein. Die Vorstellung von Wiedererkennung des Eigenen, die von Anbeginn der Neuzeit die ästhetischen Theorien vielfältig beeinflusste, wurde in den letzten Dekaden von vielen AutorInnen zu Recht kritisiert. Theodor Adorno schrieb beispielsweise: „Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst. Wer dagegen Kunstwerke erlebt, indem er sie auf sich bezieht, erlebt sie nicht; was für Erlebnis gilt, ist kulturell angedrehtes Surrogat.“ (*Ästhetischen Theorie*. S.365.) Noch grundsätzlicher fiel die Kritik von Jacques Derrida aus: Die Suche nach Übereinstimmungsmomenten zwischen ästhetischen Zeichen und Realität „[ist] Teil dessen, was wir als ontologische Interpretation von Mimesis oder eines metaphysischen Mimetologismus nannten“. (Zitiert in: Jay, Martin: *Mimesis und Mimetologie*. In: Koch G. (Hg.): *Auge und Affekt*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1995. S.175.)

⁹ Wittgenstein schreibt: „Immer wieder der Gedanke, daß, was wir vom Zeichen [vom Kunstwerk; meine Anm.] sehen, nur eine Außenseite zu einem Inneren ist, worin sich die eigentlichen Operationen des Sinns und der Bedeutung abspielen.“ (*Zettel*. §140.)

ZUM BUCHINHALT

Das „Ich“ als Träger (Subjekt) oder Gegenstand (Sujet) des Kunstwerkes wurde bereits in verschiedenen Figurationen - nicht nur als Mimesis - gedacht:

als Repräsentation

- durch Visualisierung (bildliche Übersetzung, Adäquation)
- als Metapher (Übertragung, Symbolisierung)
- als Analogie (Allegorie, Homologie, Gleichung)
- durch Abbildung (Mimesis und Wiedererkennung)

als Präsenz

- als Offenbarung (Parousia, Emanation)
- als Widerspiegelung oder Projektion
- als unmittelbare Expression
- als Kondensierung oder Realisation im Laufe des Produktions- bzw. Rezeptionsprozesses (als Spur¹⁰, als Signatur).

Wir werden, wie ich bereits angedeutet habe, eine Reise durch das Dickicht der Philosophiegeschichte (Subjekttheorie, Erkenntnistheorie, Ästhetik) und der Kunsttheorie unternemen¹¹, um zu erkunden, wo, wann und wie solche Interpretationsfiguren verwendet wurden und welchen diskursinternen Sinn sie hatten. Dabei werden primär die wichtigsten Wendepunkte berücksichtigt: in der Philosophie vom rationalistischen Paradigma (17. Jahrhundert) bis zur Beginn der Postmoderne und in der Kunsttheorie vom Barock und dem Klassizismus bis zur Entfaltung der Aktionskunst. (Der Pragmatismus und die analytische Philosophie wurden aus verschiedenen Gründen ausgelassen.) Da die von mir behandelte Zeitspanne von 1600 bis ca. 1975 sehr groß ist, habe ich den Text in drei historische Abschnitte geteilt. Zuerst soll der Zeitraum von Descartes bis Hume (Klassizismus bis sensualistischer Ästhetik) besprochen werden, dann von Kant bis Hegel und Marx (Romantik und Historismus) und zum Schluß von Brentano bis Merleau-Ponty (vom Impressionismus bis zur Avantgarde der 60er und 70er Jahre).

Indem ich die Geschichte der Philosophie des Geistes und der damit verknüpfte Geschichte der Ästhetik wiederhole und nacherzähle, ergeben sich neue Akzentuierungen. Oft wurde das Ästhetische von einem rational konstruierten System vereinnahmt und assimiliert; selten wurde umgekehrt die Philosophie des Geistes durch die Kunsttheorie ästhetisiert. Mentalistische Begriffe (z.B. „Geist“, „Ich“, „Unbewußtes“, „Wille“, „Dasein“ etc.) repräsentierten die Bedingung sine qua non des Ästhetischen. Das Kunstwerk übernahm also primär die Funktion den jeweilig vorherrschenden Subjektbegriff zu versinnbildlichen: War das Subjekt primär als ein Intelligibles gedacht, so auch das Kunstwerk; war dann das Subjekt als eine autonome Wesenheit verstanden, so diente das Kunstwerk als exemplarisches Beispiel dieses Autonomiebegriffes; verlor das Subjekt jedes feste Fundament, dann ging es dem Kunstwerk ebenfalls nicht anders. Kurz: ein authentisches Subjekt mußte, gemäß der zugrunde liegenden Annahme, authentische Werke hervorbringen, ein entfremdetes Subjekt entfremdete Kunstwerke. Im Laufe des vorliegenden Buches werden wir merken, daß die Auslegung des Kunstwerkes als Spurenläger des Mentalen (als Ich-Metapher) kontingent ist: Die (Re-)Präsentation des „Ich“

¹⁰ Carlo Ginzburg meint, daß die Geistes- und Humanwissenschaften des 20. Jahrhunderts durch das Spurparadigma geprägt sind. Den Ursprung dieses Paradigmas ortet er in den Werken des italienischen Kunsthistorikers Giovanni Morelli und des österreichischen Psychoanalytikers Sigmund Freud. (Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: K. Wagenbach Verlag, 1995. S.7ff.)

¹¹ Über die Beziehung zwischen Kunsttheorien und philosophischer Ästhetik siehe: Paetzold, Heinz: *Profile der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag, 1990, S.218ff.

ist keine intrinsische Eigenschaft der Kunstwerke selbst, sondern, wie bereits erwähnt wurde, ein Fall vom „Sehen als“. Dies unterstreicht mein Verständnis von Mythos. Mythen sind nicht auf spezifische Objekte angewiesen. Jedes Objekt kann „Beute“ des Mythos werden. Daher ist die Art der Kunstwerke, die als visuelle Metapher oder Spiegelungen des „Ich“ interpretiert wurden, mehr oder weniger beliebig.

Nun, wie kam es zur Entstehung dieser Interpretationsfigur bzw. der engen Verwebung von „Subjekt“ und Kunstwerk? Ich beginne die Rekonstruktion des Diskurses mit dem Anfang der Neuzeit (16.-17. Jahrhundert), ohne aber von einer Geburtsstunde zu sprechen. Beim Entwurf einer Genealogie müssen wir jedoch den kunsttheoretischen Diskurs kontextualisieren, um so seine Funktionen und Zweckmäßigkeit, seine Intentionalität zu verstehen. Ein Ausflug in die Sozialgeschichte der Kunst ist hier hilfreich. Vom Mittelalter bis zum Beginn der Reformation waren der hohe Klerus und der Adel die einzigen relevanten Auftraggeber für bildende Künstler. Kunstwerke, die in sakralen oder höfischen Räumen ausgestellt waren, genossen durch die Autorität des Ortes und des Besitzers eine Legitimität als hohe und wertvolle Kunst. Die Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption der Kunstwerke wurden jedoch gegen Ende des 16. Jahrhunderts tiefgreifend verändert. Die sozialen, ökonomischen, kulturellen und politischen Umwälzungen der ersten einhundert Jahre nach Beginn der Reformation sind allzu komplex, um sie hier diskutieren zu können. Ich möchte lediglich zwei Aspekte hervorheben: erstens den Zerfall der Zünfte, die Entstehung des Kunstmarktes und der Kunstakademien; zweitens die Säkularisierung der Kunst vor allem in den protestantischen Ländern.

Der Kunsthandel, der sich im Laufe der Neuzeit formierte, setzt die Möglichkeit voraus, daß auch private Personen das Recht hatten, wertvolle Kunstobjekte d.h. ästhetische Symbole mit hohem repräsentativem Charakter zu erwerben sowie Kunstwerke im öffentlichen Raum zu stiften (z.B. Kirchenbau). Das implizierte wiederum die Existenz eines relativ breiten und finanzkräftigen Bürgertums. Diese Voraussetzungen waren seit dem 16. und 17. Jahrhundert zuerst in Norditalien, dann in den Niederlanden und England erfüllt. Die strukturellen Verschiebungen - dazu gehört auch die Schwächung der Zünfte - veränderten schließlich die Kunstproduktion: sowohl berufsmäßig als auch technisch und formal-ästhetisch.

Die zweite gravierende Entwicklung, die die soziokulturelle Funktion der Kunst nachhaltig veränderte, war die Bildfeindlichkeit der Lutheraner und noch mehr die der Calvinisten. Während die katholischen Theologen darauf bestanden, daß religiöse Bilder den Glauben stärken, lehnten reformistische Prediger jeden Bilderkult ab. Zwischen 1550-1600 kam es folglich in den nord- und zentraleuropäischen Ländern zu spontanen und organisierten Bilderstürmereien. Unter diesen geistigen und kulturpolitischen Bedingungen wurden die nord-europäischen Künstler aus dem sakralen Bereich verdrängt; daher wandten sie sich säkularen Motiven (Stilleben, Porträts, Landschaften, historischen Darstellungen) zu. Die Säkularisierung der Kunst transformierte die tradierten Vorstellungen von Wesen und Qualität eines Gemäldes. Seither müssen Kunstschaffende ihre Legitimationsansprüche meist auf der Ebene eines ästhetisch-philosophischen und nicht mehr eines theologischen Diskurses rechtfertigen.

Zur gleichen Zeit waren viele Künstler, die in katholischen Ländern lebten, durch die Rigidität der Gegenreformation und ihrer Inquisitionsgerichte so eingeschränkt, daß sie sich gezwungen sahen, ihre ökonomische Abhängigkeit von ihrem größten Auftraggeber, der Kirche, zu minimieren. Der Weg zu ihrer sozialen und künstlerischen Emanzipation führte über den Kunstmarkt. Allerdings funktionierte der freie Markt nach anderen Gesetzen als das feudal organisierte Zunftsystem. Dies machte neue Verkaufs- und Selbstdarstellungsstrategien notwendig. Hier sieht Pierre Bourdieu einen Zusammenhang zwischen „der Glorifizierung des Künstlers, seiner quasi prophetischen Mission“ und dem Beginn der Kommerzialisierung der

Kunst. (Bourdieu, P.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S.83.) Das simulierte Charisma, der Mythos vom künstlerischen Ich, die Rede von der Authentizität des Genies sind wirksame Werbeformen für geistige Produkte. Der Trend zur Mythologisierung der Kunst (18. Jahrhundert) ging mit der Enigmatisierung des Kunstwerkes einher. (Siehe: Heinich, Natalie: *La gloire de Van Gogh*. Paris: Minuit, 1991, S.44.) Der Rätselcharakter des „authentischen Kunstwerkes“¹², der noch für Adorno so evident war, bereitete den Boden für eine Flut von spekulativen Interpretationen - unter anderem die Interpretation des Kunstwerkes als Bild des „Ich“. Mit der Verlegung mentalistischer Konzepte in das Kunstwerk wird diesem eine erkenntnistheoretische Funktion unterstellt: es spiegelt wider, es bildet ab, es drückt aus, es stellt dar, es weist hin, es deutet etwas an oder auf etwas hin. Vor allem wird aber das Kunstwerk als Mittel und Medium der Selbsterfahrung präsentiert: entweder einer Selbsterfahrung, die wegen ihrer Unmittelbarkeit der Reflexion nicht bedarf oder einer mittelbaren Selbsterkenntnis, die sich aus der Konfrontation mit dem Anderen ergibt. Das Ästhetische erfährt somit eine Metamorphose, eine Transfiguration: Aus Materie wird Ausdruck, aus Zeichen Bedeutung, aus Sinnlichkeit Noema, aus Malerei Wahrheit. Mit diesem Erkenntnisanspruch läßt sich wohl die hohe Dignität der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft erklären. Auf dem Gipfel dieser Entwicklung steht Friedrich Schelling: „Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet.“ (Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner Verlag, 1957, S.288.) Der Verweis auf die Möglichkeit einer höheren, absoluten Erkenntnis rechtfertigte schließlich die Übervalorisation, den hohen monetären Preis der („hohen“) Kunst. Und davon profitieren nicht nur die Künstler, sondern auch die Kunsthändler und Kunstsammler.

Die philosophischen Probleme, die das vorliegende Buch behandelt, sind keineswegs historisch vergangene. Die Interpretation des Kunstwerkes als Spiegel oder Ich-Metapher ist heute weiterhin wirksam. Peter Sloterdijk, um hier ein Beispiel aufzugreifen, schrieb - trotz aller Mühe eine kritisch-ironische Distanz zum Modernismus zu behalten - vor einigen Jahren Folgendes: „Durch es [das artistische Können; meine Anm.] offenbaren sich die menschlichen Wesenskräfte dem Menschen selbst. In der Kunst kann der Mensch dem Menschen erscheinen.“ (Sloterdijk, P.: „*Die Kunst faltet sich*“. In der Zeitschrift *Kunstforum*, Nr.104, 1989, S.179.) Viele DekonstruktivistInnen (auch Strukturalisten, wie Jacques Lacan, Louis Althusser und Michel Foucault sind hier zu erwähnen) haben sich redlich bemüht, die Subjekttheorien der Vergangenheit zu kritisieren. In den 70er Jahren brach eine Euphorie auf; Foucault erklärte die „königliche Hochheit des Subjekts, des einzigen und ewigen Ich [für beendet]. ... Unter der monarchischen, feierlichen, berechnenden Stimme der abendländischen Philosophen, welche die Einheit, die Analogie, die Ähnlichkeit, die Widerspruchlosigkeit an die Herrschaft bringen wollten und die Differenz auf die Negation reduzieren wollten ... ist das Knistern des Unstimmigen unüberhörbar. ... Schauen wir, wie das Knacksen der Zeit das Kantische Subjekt in Zebra-streifen zerlegt.“ (Deleuze, G. und Foucault, M.: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve Verlag, 1977, S.9.) Seiner Meinung nach ist die Annahme, daß der Denkende im Besitz seiner Gedanken sei, der Verliebte das Subjekt seines Begehrens, der Schriftsteller der Agent seiner

¹² Ein authentisches Werk entspringt aus einer „inneren Notwendigkeit“: „Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen“ proklamierte messianisch Arnold Schönberg. Diese „innere Notwendigkeit“ bezeugt die Ernsthaftigkeit des Künstlers. Joseph Beuys hat diese Idee einmal so ausgedrückt: „Wenn du ein gutes Werk gemalt hast, dann darf es dich nicht mehr scheren, ob die Leute das rezipieren.“ (Beuys in: Burckhardt, Jaqueline (Hg.): *Ein Gespräch. J. Beuys, J. Kounellis, A. Kiefer und E. Cucchi*. Zürich: Parkett, 1986, S.151.) Der Authentizitätsdiskurs sieht zwar das Kunstwerk als Produkt der Subjektivität, meint aber, der eigentliche Wert der Kunst liege in der Tatsache, daß Meisterwerke die Grenze der individuellen Subjektivität sprengen und Universalität (d.h. Allgemeingültigkeit) erreichen.

Handlung wäre, illusorisch. Was Foucault und andere ablehnen, ist die Identifikation der Person (des Eigennamens) mit dem klassischen Konzept des Subjektes als Ursprung und Träger der Handlungen. Für die meisten DekonstruktivistInnen und PoststrukturalistInnen ist der eigentliche Träger (Subjekt) von Gedanken, Gefühlen und Handlungen - wenn sie überhaupt einen Träger erwähnen - etwas Unpersönliches, eine nicht-anthropomorphe Entität bzw. eine Hyper-Institution, die sie generell mit dem Begriff der „symbolischen Ordnung“ oder der „Macht“ benennen. Die Motive hinter ihrer Kritik sind vollkommen berechtigt: Die Heranziehung mythologisch-metaphysischer Erklärungen in der Philosophie und speziell in unserem Fall in der Kunstphilosophie ist insofern gefährlich, als sie den Nährboden für moralisierende und totalisierende Denkweisen bereitet. (Darauf hat Edgar Zilsel bereits 1918 in seinem Buch *„Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung“* hingewiesen.) Die Entbindung des Kunstwerkes von der Autorität des Autors bzw. der Autorin - das ist mit dem Schlagwort vom „Tod des Autors“ gemeint - setzt an einer Kritik der Subjektzentriertheit der abendländischen Philosophie an und unterstreicht die Bedeutung der RezipientInnen und des institutionellen Kontextes im Konstitutionsprozeß des ästhetischen Gegenstandes.¹³ Die rhetorische Frage „Wen kümmert’s, wer spricht?“ (Foucault, M.: *Was ist ein Autor?* In: Ders: *Schriften zur Literatur*. S.31) wies auf die Abwesenheit des „Subjekts“ hin: *Es* spricht, kein „Er“, keine „Sie“ - jedenfalls kein „Subjekt“. Diese anti-subjektzentrierte Auffassung enthält selbst eine utopische Hoffnung: Der Mord am „Subjekt“ soll dazu dienen, das „rohe, wilde Sein“ zum (Wieder-)Auferstehen zu verhelfen. So träumte beispielsweise Foucault von jenem Tag, an dem eine „Kultur [entsteht], in der die Bedeutung der Zeichen nicht existiert“. (Foucault, M.: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, S.7.) (Ähnliche Visionen formulierten ebenfalls Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Jacques Derrida u.a.) Die Konzeption eines individuellen Ausdrucks (Expression), die einen Kerngedanken des Modernismus repräsentiert, ist mit der Auffassung des Kunstschaffenden als Nicht-Subjekt obsolet geworden. Wenn die Kunst von der Ausdrucks- und Repräsentationsfunktion entbunden wird, dann bleibt die Lust an den Zeichen, an ästhetischen Experimenten und der Selbstbezüglichkeit der einzige Antrieb, Kunst zu schaffen und sich für Kunst zu interessieren. So diagnostizierte Adorno: „Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr Wozu - paradox gesagt: ihre archaische Rationalität - büßt sie ein und modifiziert es zu einem Moment ihres An sich.“ (*Ästhetische Theorie*. S.192.) Die Anbetung der Abwesenheit, die Sehnsucht nach einer Kunst ohne Transzendenz hatte Anfang der 90er Jahre Hochkonjunktur. (Siehe: Lehmann, Ulrike und Weibel, Peter (Hg.): *Ästhetik der Absenz*. München: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1994, S.25f.) Ob dieser Traum je verwirklicht werden kann, ist meines Erachtens fragwürdig. Der Kunstbetrieb braucht die Aura des Transzendentalen, um wirtschaftlich, ideologisch und politisch expandieren zu können. (Siehe: Zembylas, T.: *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*.)

¹³ Kritik an der künstlerzentrierten Auffassung übten auch Soziologen wie Howard Becker: „All artistic work, like all human activity involves the joint activity of a number, often a large number of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be.“ (Becker, H.: *Art Worlds*. Berkeley: Univ. of California Press, 1982, S.1.) Becker betont also, daß das künstlerische Schaffen kein spontaner Akt ist, sondern ein Prozeß, in welchem nicht nur mehrere Individuen, sondern auch verschiedene Institutionen eine entscheidende Rolle spielen.

AUSBLICKE

Die heutige Philosophie mag ihre Waffen gegen die metaphysische Konzeption des Subjekts richten; viel wird sie vorerst nicht ändern können. Unser gesamtes Rechtssystem basiert auf dieser Konzeption. Die Verknüpfung zwischen Kunst und Subjekt ist beispielsweise ein Kerngedanke des Urheberrechts. Das Kunstwerk wird legislativ gesehen als eine persönliche und subjektive Darstellung von Eindrücken, Erlebnissen und Erfahrungen definiert, „es ist primär nicht Mitteilung, sondern Ausdruck und zwar *unmittelbarster Ausdruck der individuellen Persönlichkeit* des Künstlers“. (So das Deutsche Bundesverfassungsgericht, 1971, BVerfGE 30, 173 (189)) Gewiß sind all diese Bestimmungen, die einzelne Personen als UrheberInnen eines Kunstwerkes anerkennen metaphysisch - „Hirngespenster“ würde Nietzsche sagen - und doch so bedeutend für unseren Alltag: Ein Anspruch auf geistiges Eigentum und urheberrechtlichen Schutz ist nicht möglich, wenn der Urheber nicht als Subjekt (Rechtsträger) im Sinne von Person-Sein, Geist-Haben, Ich-Sagen-Können selbstbewußt auftritt und identifiziert werden kann. Die Entmythologisierung der Kunst bleibt vorerst nur auf einer theoretischen Ebene durchführbar.

Die Rezeptionsgeschichte der Kunst zeigt ebenfalls, daß die Verknüpfung der Kunst mit dem Transzendenten sich nicht leicht tilgen läßt. Das Überspringen des Gewöhnlichen, des Immanenten wird oft als eine wesentliche Bedingung für die Anerkennung eines Gegenstandes als Kunst gesehen. Der semantische Surplus, den ein Kunstwerk gegenüber einem Gebrauchsgegenstand auszeichnet, rechtfertigt sich durch die Annahme einer „realen Gegenwart“ (George Steiner), einer „semantischen Verdichtung“ (Jean-François Lyotard) oder einer „radikalen Andersheit“ (Jacques Derrida), die zu denken ist. Selbst innerhalb der postmodernen Theorien - das sage ich ohne Generalisierung - wird in gewisser Weise dem Kunstwerk weiterhin ikonolatrisch bzw. idololatrisch, ja fast animistisch begegnet.