

Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen

3. Philosophie und Kunst

In Übereinstimmung mit HEGELS Theorie des Bewusstseins, das sich selbst in der Geschichte verwirklicht, lässt sich über die Kunst sagen, sie werde immer mehr zu ihrer eigenen Philosophie. Die Kunstdefinition ist jedenfalls zu einem Teil der Kunst selbst geworden, und es gibt kaum ein modernes Kunstwerk, das sich nicht mit dem Begriff der Kunst auseinander setzte.

Mit Blick auf einen stetigen Kunstfortschritt, der jede Definition der Kunst ausser Kraft setzen kann, hat deshalb WITTGENSTEIN die Unmöglichkeit einer Kunstdefinition behauptet. Im Anschluss an WITTGENSTEIN ist behauptet worden, die Menge der Kunstwerke sei durch die von WITTGENSTEIN so genannten Familienähnlichkeiten strukturiert; Familienähnlichkeit herrscht dort, wo zwar alle Elemente einer Menge untereinander Ähnlichkeiten aufweisen, diese Ähnlichkeiten jedoch bei verschiedenen Teilmengen dieser Menge verschieden sind. Daraus würde folgen, dass der Begriff des Kunstwerks nicht durch einzelne Kriterien gegen Nicht-Kunstwerke abgrenzbar ist.

DANTO hingegen glaubt, das sei nur so lange wahr, als man zur Abgrenzung der Kunstwerke ausschliesslich Wahrnehmungskriterien (also unmittelbare Objekteigenschaften) zulasse. Dahinter verbirgt sich ein logisches Problem, denn alle unmittelbaren Objekteigenschaften entsprechen einfachen (einstelligen) Prädikaten (z. B. »x ist blau«; »x ist schön«). Nach DANTO lässt sich eine Kunstdefinition erst angeben, wenn man auch relationale (mehrstellige) Prädikate (z. B. »x ist Vater von y«; »x ist Darstellung von y«) in Betracht zieht. Eine Konsequenz einer solchen durch relationale Prädikate ausgedrückten Kunstdefinition wäre, dass man mehr als das Werk selbst betrachten muss, um mit ihrer Hilfe Kunstwerke von Nicht-Kunstwerken abzugrenzen, . (Dies entspricht der vorher gemachten Beobachtung, dass es wahrnehmungsgleiche Objekte gibt, von denen eines ein Kunstwerk ist und das andere nicht.)

Relationale Prädikate haben die Eigenschaft, dass sie sich nicht in einfache auflösen lassen. Z. B. kann das Prädikat »Vater sein« nicht durch eine Verbindung einfacher Prädikate ersetzt werden. Dennoch kann es notwendige Kriterien des durch relationale Prädikate definierten Begriffs geben, denen einstellige Prädikate entsprechen (hier z. B. »x ist männlich«). Auf das Kunstwerk übertragen bedeutet dies, dass es womöglich zwar notwendige unmittelbare Objekteigenschaften (d. h. einstellige Prädikate) geben kann, die alle Kunstwerke haben, dass jedoch das Kunstwerk-*Sein* nicht in diesen Eigenschaften bestehen kann (da es durch ein relationales Prädikat gegeben ist).

[Es folgt eine logische Analyse der Begriffe von Nachahmung und Ähnlichkeit]*

Eines der Kriterien für Kunstwerke scheint zu sein, dass sie Darstellungen bzw. Repräsentationen von etwas sind, also Bezüglichkeit aufweisen. Nach NIETZSCHE ist für die griechische Tragödie folgende Entwicklung von zentraler Bedeutung: Am Anfang steht in ihrem Zentrum die (magische) Repräsentation (Vergegenwärtigung) des Gottes Dionysos im Sinne einer Anwesenheit des Gottes, später die (künstlerische) Repräsentation (Vergegenwärtigung) im Sinne einer

Darstellung des Gottes. Erst am Schluss dieser Entwicklung ist die Tragödie ein Kunstwerk; vorher ist sie religiöses Ritual. (Eine ähnliche Entwicklung machen nach DANTO. z. B. Königsbilder u. ä. durch.) Ein eigentlicher Kunstbegriff entwickelt sich also erst dort, wo die dem Kunstwerk zugrunde liegende Repräsentation durch einen Gegensatz zur Realität bestimmt ist.

Erstaunlicherweise ist es genau dieser Gegensatz, der auch für die Entstehung der Philosophie notwendig ist. Philosophie geht von einem Realitätsbegriff aus, der auf Gegensatz zu etwas anderem beruht. Dieses andere kann z. B. »unecht« sein, aber auch »Darstellung«; im zweiten Fall ist dasjenige real, was als Vorlage zu seiner Darstellung dient. Das Darstellende kann selbst in jedem Sinne real sein ausser in jenem, in dem es als Darstellung aufgefasst wird. (Z. B. kann der spätere Dionysos-Darsteller ein realer, d. h. echter Mensch sein, aber kann nicht der Gott Dionysos sein, da die Darstellungs- bzw. Verweisfunktion darauf beruht, dass er nicht Dionysos ist.) Prototyp einer philosophischen Theorie ist nach DANTO deshalb z. B. WITTGENSTEINS Theorie, Wissenschaft liefere eine diskursive Spiegelung der Welt. WITTGENSTEINS Aussage selbst lässt sich nicht als Wissenschaft verstehen, sie ist nicht selbst diskursive Spiegelung der Welt. Sie macht also eine Aussage über die Realität (das Wesen der Wissenschaft), zu der sie in Distanz steht. Anders formuliert: In der Philosophie geht es um den Zwischenraum zwischen Sprache und Welt.

[Es folgt eine Analyse der logischen Eigenschaften philosophischer Aussagen.]

Kunst unterscheidet sich demzufolge von Realität in derselben Weise wie Sprache, und Kunstwerke gehören insofern zur selben logischen Klasse wie Wörter, als auch sie stets eine potentielle Bezüglichkeit [*aboutness*] aufweisen, die sie von dem trennt, worauf sie sich beziehen. Dies ist sogar dann wahr, wenn sie das sind, was sie bezeichnen: Das geschriebene Wort »Schrift« ist nicht Schrift im gleichen Sinne, in dem es Schrift bezeichnet. Für den Begriff der Kunst zeigt sich das am stärksten dort, wo Kunst Gegenstände zur Darstellung heranzieht, die selbst darstellend sind und sich deshalb dagegen sperren, als reine Darstellungen verwendet zu werden (Z. B. scheint jede Darstellung einer Flagge oder einer Landkarte sofort zum entsprechenden Gegenstand zu werden.) Gleichwohl bleibt die Darstellung, insofern sie als Kunstwerk betrachtet wird, Darstellung: Eine aus einem Vermeer-Bild herausgeschnittene Landkarte bleibt Bild, sie wird nicht Landkarte, obwohl sie – als Nicht-Kunstwerk betrachtet – als solche verwendet werden könnte. Ähnlich ist ein hyperrealistisches Gemälde eines impressionistischen Gemäldes nicht selbst ein impressionistisches Gemälde.

4. Ästhetik und Kunstwerk

[142-144] Wie schon mehrmals gezeigt, gibt es Kunstwerke und normale Objekte, zwischen denen keine Wahrnehmungsunterschiede feststellbar sind. Wenn man nun davon ausgeht, dass unsere ästhetischen Reaktionen gegenüber Kunstwerken und normalen Objekten verschieden sind, stellt sich die Frage, worin denn eigentlich die ästhetische Reaktion besteht. Die beiden Voraussetzungen scheinen es z. B. unmöglich zu machen, dass die ästhetische Reaktion eine Form

der Sinneswahrnehmung ist [z. B. als „ästhetischer Sinn“]

Ein zweites, gravierenderes Problem schliesst sich daran an: Wenn unsere ästhetischen Reaktionen vom Wissen bestimmt sind, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, lässt sich das Kunstwerk nicht durch die ästhetischen Reaktionen definieren: Um auf Kunstwerke ästhetisch zu reagieren, müssen wir laut Annahme wissen, dass sie Kunstwerke sind; wie aber können wir dann wissen, dass sie Kunstwerke sind, wenn wir hauptsächlich aufgrund unserer ästhetischen Reaktion ein Kunstwerk als solches identifizieren müssten? Eine solche Kunstdefinition wäre also zirkulär.

[144-146] Von DICKIE stammt die einflussreiche **institutionelle Kunsttheorie**: Ein Kunstwerk ist ein Objekt, das Anspruch auf Wertschätzung erhebt; eine Institution bestimmt darüber, welchen Objekten dieser Status zukommen kann und welchen nicht. [Kunstwerk-Sein beruht also auf einer Konvention.] Nach DICKIE selbst muss diese Wertschätzung nicht ästhetischer Art sein. DICKIEs Kritiker COHEN hat diesen Ansatz ausformuliert, indem er die geforderte Wertschätzung als ästhetische versteht und ausserdem darauf beharrt, dass es Objekte gibt, die nicht ästhetisch wertgeschätzt werden könnten. Seine Beispiele legen die Vermutung nahe, dass diese Wertschätzung positiver Art sein muss, eine Ästhetik des Hässlichen also ausschliesst. Aber auch nach DICKIE selbst muss das Kunstwerk einen »minimalen potentiellen Wert oder minimale potentielle Würdigkeit« [145] besitzen.

[146-148] Was aber ist überhaupt unter »ästhetischer Wertschätzung« zu verstehen? Da DICKIE eine gesonderte ästhetische Wahrnehmung leugnet und die ästhetische Wertschätzung nur durch die Klasse der Objekte von anderen Formen der Wertschätzung unterscheidet, muss er die Eigenschaften des Kunstwerks mit den Eigenschaften des entsprechenden Objekts zusammenfallen lassen. Duchamps Fontaine hat aber offenbar andere Eigenschaften als ein identisches anderes Urinal; sie ist zum Beispiel provokativ. (Nach COHEN besteht das Kunstwerk in der Geste des Ausstellens; dann jedoch sind die Eigenschaften des Objekts belanglos.). DICKIE glaubt also eine *Definition* des Kunstwerks zu liefern, gibt aber tatsächlich nur die Bedingungen an, unter denen ein Objekt zu einem Kunstwerk *wird*; und dass diese vornehmlich institutioneller Natur sind, bestreitet ja niemand.

Der Rest des Kapitels befasst sich mit den **Merkmale ästhetischer Erfahrung**:

[149-159] Zunächst stellt sich im Sinne eines Exkurses die Frage, worin denn ein **ästhetischer Sinn** (Schönheitssinn, Geschmacksvermögen) bestehen könnte (DANTO hält diesen Begriff allerdings nicht für zweckmässig). Da es ja um die Eigenschaften geht, die ein Kunstwerk über die reinen Wahrnehmungseigenschaften hinaus ausmachen, ist die Hauptfrage, ob der ästhetische Sinn **strukturell den Wahrnehmungssinnen entspricht**. DANTO glaubt, dass er eher mit anderen „Sinnen“, nämlich dem Sinn für Humor oder dem moralischen Sinn vergleichbar ist, schliesslich auch mit der sexuellen Erregbarkeit. Allen diesen Sinnen sind – im Gegensatz zu den Wahrnehmungssinnen – eine Reihe von Eigenschaften gemeinsam: 1. [151-153] Diese Sinne bestehen wesentlich in bestimmten Reaktionen, die emotionaler Natur sind. 2. [154] Sie lassen nicht nur Verfeinerungen zu, sondern

z. B. auch Perversionen, d. h. „abnorme“ Reaktionen. 3. [154-159] Sie nehmen Bezug auf eine bestimmte Beschreibung des Objekts, das die Reaktion auslöst; Veränderungen der Beschreibung (z. B. durch Wissenserwerb) können die Reaktionen verändern.

[159-166] Betrachtet man die **Eigenschaften des Kunstwerks und seines materiellen Gegenstücks**, so stellt sich eine weitere Frage: Gehen alle Eigenschaften des materiellen Gegenstücks in die des Kunstwerks ein, oder, anders formuliert, sind die Eigenschaften des materiellen Gegenstücks eine Untermenge derjenigen des Kunstwerks? DANTO verneint dies aus mehreren Gründen: 1. [159-160] Es ist unklar, wo die Grenzen des Kunstwerks sind; die Einheit des Kunstwerks kommt nicht einfach dadurch zustande, dass bestimmte Objekte zusammengestellt werden [

Kap. 5: Die Grenzen des Kunstwerks sind selbst ein Resultat der künstlerischen Identifikation]. 2. [160-164; 166-173] Es ist offenbar, dass oft bestimmte Eigenschaften des materiellen Substrats ausgeblendet werden müssen; es ist z. B. nie von Vorherem klar, ob die Struktur der Leinwand (eine Eigenschaft des materiellen Substrats) für das Kunstwerk von Belang ist oder nicht. Gerade die Kunst des 20. Jhd.s ist in einem Masse theoretisiert [Kap.5], dass das Kunstwerk oft mehr als Exemplifikation einer bestimmten Idee erscheint (womit das materielle Substrat vollkommen ausgeblendet wäre). [164-166] Dies ist selbst dann wahr, wenn die Kunstwerke in einem traditionellen Sinne „schön“ sind, denn »[...] obwohl es einen angeborenen Schönheitssinn geben mag, kann der kognitive Apparat, der erforderlich ist, damit dieser Sinn ins Spiel kommt, nicht selbst als angeboren betrachtet werden.« [166]

[174-176] Man kann daraus den Schluss ziehen, dass das Kunstwerk selbst ein „Zeugganzes“ mit seinem materiellen Substrat [?] und den persönlichen und historischen Umständen seiner Entstehung darstellt, also ein System von aufeinander funktional bezogenen Einzelteilen, deren Funktionalität sich nicht isoliert von diesem System erschliessen lässt.

5. Interpretation und Identifikation

[178-184] In Breughels *Sturz des Ikarus* (nach DANTO: *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*) ist das Sujet, das das Werk nach dem Titel haben soll, nur ganz unscheinbar im rechten unteren Bildviertel zu erkennen: Es handelt sich um die Beine von Ikarus, der abgestürzt und nun gerade am Ertrinken ist. Hätte das Bild einen anderen Titel, z. B. *Landschaft N° 10* oder *Menschlicher Fleiss zu Wasser und zu Lande*, würden wir das Bild anders verstehen: Im ersten Fall wären die Beine einfach ein Detail, dem keine grosse Bedeutung zukäme, im zweiten Fall würden wir sie wohl als Beispiel von Fleiss zu Wasser, z. B. als Perlentauher deuten. Aber nicht nur das: Z. B. hätte auch die Sonne einen anderen Stellenwert, als sie es auf einem Bild des Ikarussturzes hat. Und schliesslich ist es nicht nur das Sujet des Bildes, das sich bei anderem Titel änderte, sondern auch das Thema: Dass der Hirte oder der Pflüger den Sturz des Ikarus nicht wahrnehmen, legt eine Interpretation nahe, in der das Bild die Geschichte von Ikarus benützt, um eine Aussage über die Gleichgültigkeit des alltäglichen Lebenslaufs angesichts individueller menschlicher Tragödien zu machen. Hätte das Bild einen anderen Titel, wäre die Blickrichtung der Arbeitenden höchstwahrscheinlich

irrelevant und würde jedenfalls nicht zur obigen Interpretation führen. Kurz: Sujet und Thema des Bildes hängen davon ab, dass wir z. B. die Beine, die aus dem Wasser ragen, **als** Beine des ertrinkenden Ikarus **identifizieren**.

[184f.] Aus diesen Beobachtungen kann man folgende Schlüsse ziehen:

(1) Das Kunstwerk liefert eine **interpretierbare Ganzheit**, bei der die Identifikationen einzelner Elemente das Gesamt des Bildes betreffen und umgekehrt. Das Kunstwerk als Kunstwerk zu sehen bedeutet eben, solche **Identifikationen** [d. h. über Sujet und Thema] **vorzunehmen**, bzw. das Kunstwerk zu interpretieren. Eine **Interpretation** ist eine Theorie der Bezüglichkeit, d. h. eine Theorie darüber, was Sujet und Thema eines Kunstwerks sind; die Aussagen, die eine solche Theorie bilden, müssen durch Identifikationen gestützt werden. Umgekehrt kann man auch formulieren, dass damit eine neutrale (d. h. interpretationsfreie) Art, das Kunstwerk zu sehen, ausgeschlossen ist; »es neutral zu sehen, heisst vielmehr, es nicht als Kunstwerk zu sehen.« [184]. (Es gibt eine interessante Analogie zu dieser Sachlage in der Wissenschaftstheorie; es gibt keine theoriefreie Beobachtungssprache; das lange verfolgte Ideal der „vorurteilslosen“, theoriefreien, neutralen wissenschaftlichen Beschreibung ist mit Wissenschaft unvereinbar bzw. eine neutrale Beschreibung anzustreben heisst, keine Wissenschaft zu betreiben. [191])

[185-191] Es folgt ein konstruiertes Beispiel mit zwei identischen Gemälden mit unterschiedlichem Sujet und unterschiedlichem Thema; das Beispiel zeigt, dass selbst scheinbar neutrale Identifikationen wie jene von Linien und Flächen zu Interpretationen gehören.]

(2) [192f.] Aus (1) folgt, dass Interpretation eine notwendige Bedingung für Kunstwerk-Sein ist: Ein Objekt ist nur unter einer Interpretation ein Kunstwerk. Das Objekt selbst kann zwar angeschaut werden, doch um es in ein Kunstwerk zu transformieren, braucht es eine Erarbeitung [d. h. Identifikationen], selbst wenn diese unbewusst abläuft.

[195-194] Wodurch sind die **Identifikationen** bestimmt, die eine solche Transformation leisten können?

(1) Sie teilen mit den magischen, mythischen, religiösen und metaphorischen Identifikationen die Eigenschaft, das Objekt in etwas anderes zu überführen. Nur metaphorische und künstlerische Identifikationen sind allerdings ohne Einbussen mit ihrer buchstäblichen Falschheit verträglich, wenn wir etwa im Falle eines Gemäldes sagen, das seien die Beine von Ikarus, gleichzeitig aber wissen, dass es nur Ölflecken sind.

(2) [195-201] Was sind die **Beschränkungen**, denen Identifikationen (und damit Interpretationen) unterliegen? Interpretationen sind, wie die Vorstellungskraft, durch **Grenzen des Wissens** beschränkt. Als Beispiel kann man ein Kind nehmen, das einen Stecken zwischen die Beine klemmt und so tut, als reite es auf einem Pferd. Es ergeben sich folgende Beschränkungen bei diesem Spiel: 1. Das Kind muss wissen, dass der Stecken kein Pferd ist. (Daraus ergibt sich eine weitere Beschränkung: Das Kind kann nicht *so tun*, als sei der Stecken ein Stecken.) 2. Das Kind muss etwas über Pferde wissen, und die Grenzen seines Wissens sind die Grenzen seines Spiels. Wenn es z. B. glaubt, Pferde seien Eisenbahnen, wird es auf be-

stimmte Dinge nicht verfallen, die das Pferdespiel zulassen würde. Ähnlich verhält es sich mit den Interpretationen: Nach dem 2. Kriterium können wir einem Werk nur Identifikationen zuschreiben, die der Künstler im Sinn gehabt haben könnte. »Sein Nichtwissen setzt dem Bereich und der Vielfalt der Identifikationen, die wir berechtigterweise vornehmen können, eine gewisse Grenze.« [199f.] [Wenn wir sicher wüssten, dass Breughel die Geschichte von Ikarus nicht kannte, müssten wir nach ganz anderen Interpretationen suchen, und der Titel wäre dann *sehr* schwierig zu deuten.] Ausserdem sind Interpretationen durch **Grenzen der Plausibilität** beschränkt; jede Interpretation braucht eine Lesart, die Identifikationen plausibel macht: Dem Kind wird es ebenso schwer fallen, so zu tun, als sei der Stecken ein unterdrücktes Niesen, wie es uns schwer fallen würde, [Breughels Bild als eine Darstellung der Geschichte von Kain und Abel zu lesen]. [Anderes Beispiel als bei DANTO. Er bezieht sich auf das Beispiel 185-191 zurück.]

[201-208] Einwand: **Notwendigkeit der Interpretation?** Ist es wirklich wahr, dass jedes Kunstwerk eine Interpretation braucht? Könnte man nicht, so wie der „einfache Mann“ es tun würde, sagen, auf diesem Bild ist z. B. nicht als schwarze Farbe auf weisser Einwand zu sehen? Hörte das Werk auf, ein Kunstwerk zu sein, wenn z. B. der Künstler selbst so etwas sagt? Nach DANTO formieren auch hier, wie bei den Objekten, die ununterscheidbar sind, aber von denen eines ein Kunstwerk ist und das andere nicht, die identischen Sätze sehr unterschiedliche Aussagen: »Das ist [nichts als] schwarze und weisse Farbe.« kann aus dem Mund des Künstlers sehr wohl eine Interpretation sein, wenn auch vielleicht nicht aus dem Mund des „einfachen Mannes“. Es kann z. B. die Aussage des Bildes festlegen als eine Kritik an der Dominanz der Bedeutung über die Wahrnehmung in der abendländischen Kunst o. ä. [cf. den äusserst illustrativen Vergleich mit dem Zen-Buddhismus; 206]. Das *ist* in der Aussage des Künstlers ist also – im Gegensatz zu demjenigen in der Aussage des einfachen Mannes – das der künstlerischen Identifikation; es hebt das Objekt in die Kunstwelt, d. h. in die Welt der interpretierten Dinge.

6. Kunstwerke und reine Darstellungen

[209-213] Obwohl die meisten der bisherigen Ausführungen sich auf die bildende Kunst bezogen, ist leicht zu zeigen, dass dieselben Probleme bei **allen Kunstgattungen** auftauchen. Ausserdem lassen sich identische Objekte konstruieren, die verschiedenen Kunstgattungen angehören: Ein Telefonbuch kann z. B. als Skulptur, Roman oder Musikpartitur aufgefasst werden.

[213f.] DANTO erwägt, ob sich das Phänomen der identischen, aber ontologisch differenten Gegenstände nur einstellt, wenn mindestens einer der Gegenstände eine **Darstellungseigenschaft** hat. Denn was diesen Gegenstand vom Gegenstück ontologisch trennt, hängt letztlich mit seiner Lesbarkeit zusammen, die Eigenschaften wie Syntax usw. impliziert.

[214-217] Da das Kriterium der Interpretierbarkeit auf alle Darstellungen zutrifft, nicht nur auf Kunstwerke, stellt sich die Frage: **Wie unterscheiden sich Kunstwerke von anderen Darstellungen?** GOODMAN operiert in *Languages of Art* mit einem Paar identischer

Gegenstände, von denen eines eine Zeichnung des Fudschijama von Hokusai und das andere eine Kurve eines Elektrokardiogramms ist. Nach Goodman hat die Zeichnung im Gegensatz zum EKG relative ›Fülle‹ (im Gegensatz zu ›Ausdünnung‹), die dadurch gegeben ist, dass mehr Merkmale relevant sind (z. B. Linienstärke, Farbe, Kontrast, Papierqualität usw.). DANTO weist das Kriterium der Fülle zurück, da sehr wohl ein Kunstwerk denkbar ist, das die Umrisse des Fudschijama nur geometrisch konstruiert und wo also auch nur Abszisse und Ordinate der Punkte von Bedeutung sind, wie beim EKG. Eine solche Zeichnung, die dann vom EKG vollständig ununterscheidbar wäre, hätte einfach einen anderen Zeichnungsstil als jene von Hokusai. **Stil** aber ist nach DANTO genau jene Eigenschaft, die dem EKG nicht zukommen kann, obwohl sie Darstellung ist.

[217-220] Dass wir der geometrischen Rekonstruktionszeichnung des Fudschijama Stil zuschreiben, dem EKG aber nicht, hängt offensichtlich davon ab, dass wir die **Geschichten** der beiden Gegenstände kennen. DANTO betrachtet dazu ein berühmtes Beispiel: Der Kunstkritiker Earl Loran hatte in einem Buch über Cézanne ein Diagramm eines Portraits von Cézannes Frau abgedruckt, das Cézannes Malweise erläuterte. Roy Lichtenstein fertigte einige Jahre später ein Gemälde an, das genau Lorans Diagramm abbildete, und gab ihm den Titel *Portrait of Madame Cézanne*. Loran erhob darauf Plagiatsklage. Nach DANTO beruht der Plagiatsvorwurf auf einem falschen Kunstbegriff: beides sind offensichtlich Darstellungen, doch nur Lichtensteins Werk ist ein Kunstwerk; ausserdem sind schon die **Inhalte** der Darstellungen unterschiedlich: Lorans Diagramm stellt Eigenschaften eines Gemäldes heraus, Lichtensteins Bild handelt von der Sichtweise und Einstellung Cézannes. Dennoch kann Inhalt nicht das Unterscheidungskriterium sein, denn eine Beschreibung des Inhalts von Lichtensteins Bild ist noch kein Kunstwerk. Ausserdem wäre man dann gezwungen, den Kunstbegriff anhand bestimmter Inhalte zu definieren, was eine unzulässige Einschränkung bedeutete.

[220-225] Man kann sich leicht zwei identische Texte vorstellen, von denen der eine ein Zeitungsbericht über einen Mord ist und der andere eine nichtfiktionale Geschichte eines Mords in der Form eines Zeitungsberichts. Der erste ist ein Zeitungsbericht, der zweite Literatur, also Kunst. Das Unterscheidende liegt offenbar darin, dass das literarische Werk die **Form** des Zeitungsberichts **verwendet**, um eine bestimmte Absicht zu erreichen, der Zeitungsbericht aber diese Form benützt, weil er eben einer ist. Das Kunstwerk stellt also durch die Weise, in der die reine Darstellung (der Zeitungsbericht) seinen Inhalt darstellt, etwas Bestimmtes dar. Dies zeigt sich zum Beispiel daran, dass beim Kunstwerk die Tatsache, dass es ein bestimmtes Medium (hier den Zeitungsbericht) verwendet, wahrgenommen werden soll, beim Zeitungsbericht nicht: Die reine Darstellung ist in Bezug auf das Medium „transparent“, das entsprechende Kunstwerk „opak“ (= nicht-transparent). Dasselbe trifft z. B. auf Kopien oder Reproduktionen von Kunstwerken zu: Auch sie sollen zum Abgebildeten möglichst wenig hinzufügen, sollen also die Sicht auf das Abgebildete möglichst unverändert gewährleisten, d. h. möglichst transparent sein.

[225-227] Entsprechend verwendet Lichtensteins Gemälde das Medium des Diagramms, ohne selbst eines zu sein, während Loran eben ein Diagramm macht;

70 Lorans Diagramm ist ein Beitrag zur Kunstpsychologie, nicht zur Kunst. Lichtenstein benutzt die Form des Diagramms **rhetorisch**: das Diagramm ist bei ihm eine **Metapher**, die das Dargestellte (Cézannes Portrait von Madame Cézanne) zu jenen Kontexten in Verbindung setzt, in denen normalerweise Diagramme verwendet werden (Statistik, Maschinenbau, Gebrauchsanweisungen usw.). Kunstwerke machen also einen **Gebrauch von der Darstellung** in einer Weise, die nicht auf den Inhalt der Darstellung reduzierbar ist. Diesen Gebrauch der Darstellung nennt DANTO **Ausdruck**; das Kunstwerk ist also dadurch von der reinen Darstellung unterschieden, dass es etwas über das Dargestellte ausdrückt. (Eine Analyse der offenbar zusammenhängenden Begriffe Stil, Rhetorik, Metapher und Ausdruck folgt in Kap. 7.)

[227f.] Der Rest des Kapitels setzt sich mit dem **Einwand** gegen diese Vorstellung auseinander, dass nämlich das, was hier als **Ausdruck** vom Inhalt abgegrenzt wurde, selbst nur ein **höherstufiger Inhalt** sein könnte. Kunstwerke müssten dann durch das inhaltliche Kriterium der Selbstbezüglichkeit von reinen Darstellungen abgegrenzt werden, und es läge dann nahe, Kunstwerke überhaupt nur durch ihren Inhalt zu definieren. Man müsste sich dann auch fragen, ob nicht jede Darstellung, die selbstbezüglich ist, ein Kunstwerk ist.

[228-234] Die Unfähigkeit, mit der Differenz von Inhalt und Ausdruck umzugehen, bringt die **Nachahmungstheorie der Kunst** (in ihrer platonischen Auslegung) endgültig zu Fall. In ihr soll letztlich alle Kunst **Illusion** sein: Das Publikum soll auf das Kunstwerk so reagieren wie auf das Dargestellte, und das Kunstwerk ist nichts anderes als ein **Erfahrungsäquivalent zur Realität**. Der Kardinalpunkt dieser Nachahmungstheorie der Kunst ist daher das Ideal der **Transparenz (Durchsichtigkeit) des Mediums**: Die Illusion wird gebrochen, sobald das Publikum das Medium als solches wahrnimmt; die Wahrnehmbarkeit des Mediums ist dann stets eine technische Unvollkommenheit des Kunstwerks. Wenn aber das Medium transparent ist, ist das Kunstwerk vollständig anhand seines Inhalts beschreibbar: Wenn man dem Kunstwerk Prädikate zuschreibt, werden sie stets seinem Inhalt zugeschrieben, und jede Reaktion des Publikums auf das Kunstwerk ist dann eine Reaktion auf seinen Inhalt. (Es gibt dann eine interessante Parallele zwischen dem Medium und dem Bewusstsein, das in der Wahrnehmung ebenfalls transparent bleibt, also selbst nicht wahrgenommen wird. [232])

120 [234-251] Ein Kunstwerk wäre nach dieser Theorie z. B. genau dann schön, wenn es etwas Schönes abbildet. Dies deckt sich erstens nicht mit unseren Reaktionen auf Kunstwerke, zweitens aber funktioniert die Theorie nur bei so einfachen Prädikaten wie ›schön‹; sobald man andere Prädikate heranzieht [die eben vor allem den Ausdruck beschreiben], z. B. ›kraftvoll‹, wird offensichtlich, dass das Kunstwerk relevante Eigenschaften besitzt, die nicht aus dem Dargestellten ableitbar sind, und dass das Kunstwerk ontologisch **different** ist vom Dargestellten: Zeichnungen von Blumen können kraftvoll sein, kaum aber die Blumen selbst, und kraftvolle Zeichnungen von Athleten sind nicht unbedingt Zeichnungen von kraftvollen Athleten. Es ist ausserdem erstaunlich, dass die Prädikate, durch die wir Kunstwerke beschreiben (etwa ›kraftvoll‹), sich oft auf Illusionen und Trompe-l'œil nicht anwenden lassen; man könnte sich die Frage stellen, inwieweit sie überhaupt Kunstwerke sind [242]. Es ist

ausserdem erstaunlich, dass die Wahrnehmung von Transparenz des Mediums kulturell mitbestimmt ist: Vasari nahm z. B. auf einem Gemälde von Giotto die Lebensechtheit des Dargestellten wahr, empfand also das Medium als transparent, während uns bei der gleichen Darstellung Giottos Stil ins Auge springt, also die Abweichung zwischen Darstellung und Dargestelltem: Wir empfinden das Medium als opak [248f].

7. Metapher, Ausdruck und Stil

[252] Nach Kap. 6 lässt sich Kunst dadurch definieren, dass sie Ausdruck ist, also nicht nur etwas darstellt, sondern auch noch einen bestimmten Gebrauch von der Darstellung macht. Doch nicht nur der Begriff des Ausdrucks lässt sich zur Kunstdefinition heranziehen, sondern auch die Begriffe Rhetorik und Stil spielten in Kap. 6 eine ähnliche Rolle.

[252-257] Oben wurde über Lichtensteins *Portrait* die Aussage gemacht, dass es vom Diagramm rhetorischen Gebrauch macht. **Rhetorik** als Praxis zielt darauf ab, das Publikum zu einer bestimmten Einstellung zum Dargestellten zu bringen, es zu veranlassen, »[...] den Gegenstand in einem bestimmten Licht zu sehen.«

[253] Es lässt sich schwerlich eine Kunst vorstellen, die nicht das Ziel hat, Wirkungen beim Publikum hervorzurufen, eine Weltsicht zu vermitteln oder zu verändern; letztlich scheint also keine Kunst ganz ohne Rhetorik auszukommen. Als Beispiel kann man die Portraitstatuen [und Bilder] heranziehen, die Napoleon als römischen Kaiser zeigen: Der Ornat hat eine **metaphorische Funktion**, wir sollen Napoleon mit der Würde, Autorität, Grösse und der Dauer des römischen Kaisertums in Verbindung bringen. Immer wenn eine Beschreibung von *etwas als etwas anderes* angestrebt wird, entspricht dies einer **Metapher**. Napoleon ist Motiv (Sujet) der Darstellung, nicht einfach ein Modell. Während ein Modell, das ein Künstler heranzieht, um eine Darstellung eines römischen Kaisers zu malen, gegenüber dem Dargestellten transparent bleiben soll, ist dies bei der Darstellung Napoleons gerade nicht der Fall. Ein Portrait, das Napoleon als römischen Kaisers zeigt, ist also etwas ganz anderes als eines, bei dem Napoleon als römischer Kaiser Modell steht. Angestrebt ist also bei Napoleon eine **Transfiguration** (Veränderung der Erscheinung, **Verklärung**), nicht **Transformation** (Umwandlung), wie bei der Darstellung eines römischen Kaisers.

[257-260] ARISTOTELES leistet in *Rhetorik*, II eine Analyse der Gemütsbewegungen. Seine Überlegungen gehen dahin, dass es, um eine Gemütsbewegung (Einstellung) zu erzeugen, nicht genügt, eine Beschreibung als zutreffend zu erweisen oder die Wünschbarkeit oder Legitimität eines Gefühls glaubhaft zu machen. **Wie aber erzeugt man Einstellungen?** Nach ARISTOTELES funktioniert Rhetorik vorzugsweise nach dem Modell des **Enthymems**, das einen unvollständigen Syllogismus darstellt, bei dem eine Prämisse oder die Konklusion fehlt. Das Publikum muss dann das Fehlende – meist ein Gemeinplatz oder etwas scheinbar Selbstverständliches – selbst einsetzen, wie dies etwa auch bei der rhetorischen Frage geschieht. Das Publikum überzeugt sich durch die Lücke in der Argumentation, die er selbst in Gedanken überbrücken muss, wirkungsvoller selbst, als es eine vollständige Argumentation könnte, weil es dadurch zur Teilnahme am Gedanken gezwungen wird.

[260-264] Nach ARISTOTELES' Theorie hat auch die

Metapher eine enthymemische Struktur, indem der Rezipient selbst das **Tertium comparationis**, also die Grundlage der Ähnlichkeitsbeziehung, die die Metapher formuliert, suchen muss. Voraussetzung dafür ist ausreichendes Wissen (z. B. dass das Outfit Napoleons auf dem Portrait dem eines römischen Kaisers entspricht). Das Portrait von Napoleon als römischem Kaiser hat seine Pointe in der Darstellung, nicht im Inhalt: Es wäre witzlos, Napoleon abzubilden, wie er eine Toga trägt; Die spezifische Wirkung dieser Darstellung entsteht erst durch die metaphorische Überlagerung der Vorstellung des römischen Kaisertums mit der Figur Napoleons. Ebenso kann man sagen, dass Lichtensteins Gemälde das Gemälde von Cézanne metaphorisch *als Diagramm* präsentiert, so dass das Sujet (hier das Gemälde Cézannes) in neuem Licht gesehen und mit neuen Attributen ausgestattet wird. Auch hier ist Wissen nötig: Über Cézannes Portrait, über Lorans Diagramm und über Diagramme im Allgemeinen. Das Kunstwerk zu verstehen schliesst in jedem Fall eine **Entschlüsselung der Metapher**, die stets enthalten ist, ein.

[264] Was aber schliesst die metaphorische Struktur des Kunstwerks ein?

- [264-266] Das Kunstwerk ist **nicht in Paraphrase (Beschreibung) auflösbar**. Als eine Liste von Attributen ist die Paraphrase, selbst wo sie möglich ist, von einer anderen logischen Art als die Metapher. Sie besitzt deren enthymemische Struktur nicht und kann daher auch nicht deren (Überzeugungs-)kraft haben. Kunstkritik kann also weniger im Enthüllen als im Zugänglichmachen von Kunst bestehen, indem sie das Wissen zur Verfügung stellt, das zum Verstehen der Metapher notwendig ist; insofern ist die Betrachtung des Kunstwerks unerlässlich.
- [266f.] Das Kunstwerk kann gerade auch von seiner rhetorischen Struktur her **nicht geschichtslos verstanden werden**, da die enthymemische Vervollständigung, bei der Metapher die Suche nach dem Tertium comparationis, von den kulturellen Bedingungen abhängig ist, die bestimmte Ergänzungen nahe legen. Metaphern sind ausserdem nur als absichtsvolle Produkte denkbar, so dass ihre Entschlüsselung eine Bezugnahme auf den Künstler einschliesst.
- [267] Die metaphorische Struktur betrifft die **Darstellung**, und nicht nur den Inhalt. Dies verdeutlicht noch einmal, warum der Unterschied zwischen Kunstwerken und reinen Darstellungen nicht nur einer des Inhalts sein kann. Ausserdem wird dadurch klar, dass Kunstwerke mit gleichem Inhalt keineswegs identisch sein müssen.

[Es folgt eine genauere Analyse einiger Eigenschaften von Metaphern, die traditionelle Metaphertheorien Revue passieren lassen. Die wichtigsten Ergebnisse sind:]

[265-272] Nur eine Metaphertheorie, die visuelle und sprachliche Metaphern miteinbezieht, kann angemessen sein. Es scheint also unstatthaft, Metaphern als Bilder aufzufassen, oder Begriffe als tote Metaphern.

[272-276] Die Metapher ist wohl als **intensionaler Kontext** zu verstehen; intensionale Kontexte zeichnen sich dadurch aus, dass sich ihre Wahrheitsbedingungen ändern, wenn Ausdrücke durch koreferentielle Ausdrücke (Ausdrücke, die demselben Gegenstand bezeichnen) ersetzt werden. Die Metapher »Julia ist meine Sonne« hat nicht dieselbe Bedeutung wie z. B. »Julia ist ein Gasball« oder »Julia ist das Zentralgestirn

unseres Sonnensystems. Intensionalität beruht darauf, dass die Ausdrücke eines solchen Kontexts nicht einfach auf ihre Referenten (d. h. die durch sie bezeichneten Gegenstände) Bezug nehmen, sondern auf eine Darstellung dieser Referenten, d. h. auf einen **Ausschnitt der Wirklichkeit unter einer bestimmten Perspektive**; die Wahrheitsbedingungen solcher intensionalen Kontexte schliessen also einen Bezug auf diese Darstellung ein.

10 [Es folgt eine Diskussion verschiedener intensionaler Kontexte]

[287-298] Goodman bestimmt **Ausdruck** als eine metaphorische Exemplifikation, d. h. eine Verkörperung eines bestimmten Prädikats in Form einer Metapher. Ein Musikstück, das Trauer ausdrückt, würde also auf metaphorische Weise das Traurige stellvertreten. [?] Nach DANTO ist dies aber nur unter der Voraussetzung der Fall, dass Ausdrucksprädikate nicht einfach mit den künstlerischen Prädikaten identifiziert werden.

20 Ein Gemälde kann z. B. Kraft ausdrücken, ohne kraftvoll zu sein. Der Ausdruck eines Kunstwerks entsteht aus dem Zusammenspiel von Dargestelltem und Darstellungsweise. [Es folgen zahlreiche Beispiele, die das verdeutlichen] Das Prädikat ›drückt x aus‹ fällt also nur dann mit dem Prädikat ›ist Metapher von x‹ zusammen, »[...] wenn die Darstellungsweise in Zusammenhang mit dem dargestellten Sujet gebracht wird.«

[298-315] Der Begriff **Stil** leitet sich etymologisch vom lat. *stilus* her, das das Schreibwerkzeug bezeichnet.

50 Und der Begriff lässt sich in der Tat auch so fassen, verstanden als die Spur, die das Werkzeug – und die es führende Hand – im Kunstwerk hinterlässt. Stil beschreibt dann das **Wie** der Darstellung. Er ist abgegrenzt von der **Manier**, die sich etwa durch einfache Reproduktion, genauer durch Vermittlung einer bestimmten „Kunst und Wissenschaft“ ergibt.