

Bild und Text

Lambert Wiesing

Herausgegeben von

GOTTFRIED BOEHM  
KARLHEINZ STERLE

Phänomene im Bild

2000

Wilhelm Fink Verlag

## VI. Phänomenologie und die Frage , Wann ist Kunst?'

Um das Verhältnis von Phänomenologie und Kunst ist es nicht zum besten bestellt. Mit dem phänomenologischen Ansatz ist in kunsttheoretischen Diskussionen eher ein konservativer bis almodischer Beigeschmack verbunden. Dies gilt allerdings nur für die Diskussion des Phänomens 'Kunst' und nicht für die mit ganz anderen Problemen befaßte Bilddiskussion, in der Phänomenologen stets eine dominante Position behauptet haben. Doch nicht jedes Kunstwerk ist ein Bild, und nicht jedes Bild ist ein Kunstwerk, und genau diese Differenz wirft die Frage auf: Was ist wann und warum ein Kunstwerk? Bei der Beantwortung dieser Frage nach der Kunst hat sich die Phänomenologie mir eigenen Beiträgen eher zurückgehalten. Dies ist verwunderlich, denn die Kunst ist ein nicht zu leugnendes Phänomen. Es scheint daher sinnvoll zu sein, der Frage nachzugehen, wieso die Phänomenologie sich bei der Diskussion der Kunstfrage so schwer tut. Dies geschieht in einem kurzen ersten Teil, indem es um eine skizzenhafte historische Genese des derzeitigen Diskussionsstandes geht. Im zweiten Teil soll eine systematische These verteidigt werden, und zwar die von einer inneren Verwandtschaft zwischen Phänomenologie und Kunst.

### 1. Ästhetik und Avantgarde

#### Die Grenzen einer phänomenologischen Werkästhetik

Zu den philosophischen Beiträgen, die die gegenwärtige Kunstdiskussion nachhaltig bestimmt haben, gehört ein kurzer Aufsatz von Nelson Goodman aus dem Jahr 1977 mit dem programmatischen Titel *Wann ist Kunst?*<sup>1</sup> In diesem Aufsatz verteidigt Goodman die The-

<sup>1</sup> Nelson Goodman, *Wann ist Kunst?* (1977), in: *Weisen der Weltverzeugung*, übers.

se, daß nicht zuletzt die Entwicklung der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert dazu führt, daß bestimmte Formen philosophischer Ästhetik ihre Berechtigung verlieren. Er denkt hierbei an die sogenannten traditionellen Ästhetiken, welche sich mit der Frage befassen, über welche notwendigen Eigenschaften ein Gegenstand verfügen muß, damit er ein Kunstwerk ist. Wer sich mit diesem Interesse der Kunst nähert, so argumentiert Goodman, der gehe davon aus, daß die Kunst ein Phänomen sei, das sich durch anschauliche Werkqualitäten auszeichnet. In der Tat suchen traditionelle philosophische Kunsttheorien nach Gegenstandsmerkmalen, die für den Kunststatus einer Sache verantwortlich sind; sie gehen also von der für selbstverständlich gehaltenen Prämisse aus, daß die Gründe, warum ein Gegenstand ein Kunstwerk ist und in ein Kunstmuseum wandert, in dem Gegenstand selbst liegen müssen. So werden zum Beispiel in traditionellen Ästhetiken Gegenstände wegen ihrer Komposition, ihrer Aussagekraft oder wegen der sichtbarwerdenden Wahrheit als Kunst bestimmt. So unterschiedlich diese Ästhetiken untereinander auch sein mögen, sie bauen auf der gemeinsamen Ansicht auf: Die Sache selbst begründet ihren Kunststatus.

Dieses substantialistische Kunstverständnis wird nun von vielen Kunstobjekten des zwanzigsten Jahrhunderts *ad absurdum* geführt. Am einfachsten führt dies ein Ready-made vor Augen: Jede noch so subtile sinnliche Eigenschaft, die ein Ready-made haben könnte – man denke an die Suppendosen von Andy Warhol –, besitzt sein Zwilling im Supermarkt auch. Es können daher keine Eigenschaften an dem Kunstobjekt selbst sein, die man als Begründung für dessen Kunststatus anführen könnte; sonst müßte jede Suppendose im Supermarkt auch ein Kunstwerk sein. Aus diesem Grund ist es müßig, das Aussehen der Suppendose einer genauen Form- oder gar Stilanalyse zu unterziehen. Dies mag aus designerischen Gründen sinnvoll sein, doch das Besondere an der Suppendose als Kunstobjekt findet sich nicht in der Suppendose selbst: In der Dose findet sich Suppe und sonst gar nichts.

Für philosophische Ästhetiken, die sich der Kunst über ihre anschaulichen und formalen Qualitäten zu nähern versuchen, die sich für die Sichtbarkeit der Kunst interessieren, bedeutet dies, daß sie keinen Zugang zu einer derartigen avantgardistischen Kunstform er-

halten können. Den am Beispiel des Ready-made vorgeführten Argumentationsschritt kann man nun verallgemeinern: Da sich im zwanzigsten Jahrhundert Kunstformen etabliert haben, bei denen das Aussehen des Kunstobjektes für seinen Kunststatus irrelevant ist, kann das Phänomen Kunst nicht mehr in seiner ganzen Breite erforscht werden, indem man sich der Sache selbst zuwendet. Vor dem Hintergrund dieser von Goodman vorgelegenen Überlegungen merkt man nun, warum zumindest auf den ersten Blick die Absichten der Phänomenologie nicht zu denen der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert passen.<sup>2</sup>

Auf der einen Seite steht der berühmte Aufruf der Phänomenologie, sich den Sachen selbst zuzuwenden. Der originären Anschauung wird für die Philosophie die fundamentale Bedeutung zugesprochen. An welche Spielart von Phänomenologie man auch denkt, jede verlangt, daß die aufgestellten Behauptungen in Anschauungen fundiert sind. Man wendet sich stets dem Anschaulichen in allen Phänomenen zu, und dies gilt auch für die phänomenologische Ästhetik. Husserl leitet mit seiner phänomenologischen Betrachtungsweise eine Ästhetikströmung ein, die sich dezidiert gegen Kunsttheorien wendet, bei denen nicht über Werke gesprochen wird.<sup>3</sup> Historisch kann man die Anwendung des phänomenologischen Programms auf ästhetische Fragestellungen besonders klar bei einem Phänomenologen beobachten, der heute in vollkommene Vergessenheit geraten ist, obwohl Adorno sich über ihn so geäußert hat, nämlich bei Donald Brinkmann. Die ersten Sätze seines 1938 erschienenen Buches *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes* stellen die Erwartungen an eine phänomenologische Kunstphilosophie klar dar: „Allen traditionellen konstruktiven ‚Theorien‘ gegenüber nimmt die hier vertretene phänomenologische Ästhetik den Husserlschen Ruf ‚zu den Sachen‘ auf, in der Form: ‚Zurück zum Gegenstand der Ästhetik.‘ Weit davon entfernt, den Anspruch der traditionellen konstruktiven Ästhetiken zu übernehmen, das Rätsel des ästhetischen Gegenstandes lösen, erklären oder verstehen zu können, bescheidet sich eine kritisch phänomenologische Ästhetik damit, den Gegen-

<sup>2</sup> Ganz analog argumentiert auch Rüdiger Bubner in *Über einige Bedingungen genuiniger Ästhetik* (1973), in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 7–51.

<sup>3</sup> Siehe hierzu Norbert Krenzlins, *Das Werk ‚rein für sich‘. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, Berlin 1979.

stand in seinem qualitativen Sein unter allem konstruktiven Beiwerk wieder zu entdecken und ihn so erst in seiner ganzen Rätselhaftigkeit und Widersprüchlichkeit vor Augen zu führen. M. a. W. lautet also das Programm dahin, der Ästhetik ihren Gegenstand, den sie im Laufe der Zeit aus systematischen Voreingenommenheiten heraus verloren hatte, wiederzugeben und den Weg aufzuzeigen, auf dem dieses Wiederfinden des Gegenstandes erfolgen kann.<sup>4</sup> Soweit die eine Seite: die Hinwendung zum Werk.

Auf der anderen Seite findet sich in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eine gleichermaßen programmatische Abkehr von der Anschauung. So wie im neunzehnten Jahrhundert die Kunst aufhörte, notwendigerweise schöne Kunst zu sein, so hört im zwanzigsten Jahrhundert die Kunst auf, sich notwendigerweise in Form von Werken zu manifestieren. Die Kunst verabschiedet sich von der klassischen Vorstellung, daß der extra hergestellte, durchdachte und wohlgeformte Gegenstand das einzige Medium ist, in dem Kunst auftreten kann. Auf den unterschiedlichsten Wegen wird das traditionelle Werkverständnis durch avantgardistische Kunstwerke aufgelöst und dies zumeist, indem die Kunst die typischen Werkgrenzen unterwandert, wie zum Beispiel die Oppositionen von Werk und Umgebung, von Kunst und Leben, von Gestaltung und Zufall, von Stil und Beliebigkeit. Die Kunst hebt sich nicht mehr von selbst aus der Menge der alltäglichen Gegenstände heraus; wer nicht durch ein Schildchen gesagt bekommt, was im Museum Kunst sein soll, würde viele der ausgestellten Objekte nicht als Kunst erkennen.

Man kann also zusammenfassen: Aus Distanz betrachtet, steht die Kunst der Avantgarde wie eine Gegenbewegung zur Phänomenologie da: nämlich als die ständige Arbeit, von den Sachen selbst wegzukommen. Eine leitende Zielvorstellung der Kunst ist – so hat Hans Belting treffenderweise kürzlich seine Geschichte der Kunst genannt – *Das unsichtbare Meisterwerk*, also das Kunstobjekt, welches so stark

von Perfektionen und Reduktionen bestimmt ist, daß es sich ganz der Anschauung entzieht, weil jede Anschauung mit Makel behaftet ist.<sup>5</sup>

Daß die Phänomenologie bisher kaum größere Beiträge zur philosophischen Reflexion der jüngeren Kunst geleistet hat, ist aus dieser Perspektive betrachtet kein Zufall mehr, sondern eine im Ansatz angelegte Notwendigkeit. Denn man kann der Phänomenologie auf keinen Fall vorwerfen, sie hätte die Kunst aus ihren Überlegungen *per se* ausgespart. Ihr Ansatz, der die Sachen selbst zu Wort kommen lassen will, führt dazu, daß in phänomenologischen Ästhetiken vorrangig Werke thematisiert werden, bei denen es Lohnenswert ist, sich der Sache zuzuwenden – eben keine Suppendosen. Das beste Beispiel hierfür ist der berühmte Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* von Martin Heidegger aus dem Jahr 1935, dessen erster Teil „Das Ding und das Werk“ heißt und in dem es genau um diese sichtbare Differenz zwischen normalen Gegenständen und künstlerischen Werken geht.<sup>6</sup> Am Beispiel von van Goghs Gemälde eines Paares Bauernschuhe argumentiert Heidegger dafür, daß das traditionelle Werk das Medium ist und bleiben wird, mit dem Kunst Wahrheiten formulieren kann, die sich der philosophischen Erkenntnis entziehen.<sup>7</sup> Diese Apologie des klassischen Werks ergibt sich bei Heidegger nicht aus seiner persönlichen Vorliebe für die Kunst eines vergangenen Jahrhunderts, sondern korrespondiert mit den Möglichkeiten einer Phänomenologie, die die Kunst zum Thema einer regionalen Ontologie erhebt, die sich der Kunst so zuwendet, wie sie sich auch etwa der Zeit, dem Ansehen oder der Logik zuwendet. Heideggers Kunstverkaufsatz ist daher aus heutiger Sicht signifikant für eine bestimmte Art phänomenologischer Kunstdiskussion. In seinem Aufsatz findet sich mit großer Deutlichkeit, was gleichermaßen die Stärke wie auch die Grenzen des phänomenologischen Ansatzes bildet, nämlich die Verherrlichung des Werks. Das Werk war, ist und bleibt ein möglicher Gegenstand einer phänomenologischen Ästhetik. Die Frage ist allerdings, ob das altmeisterliche, signierte und geformte Werk noch Thema ei-

<sup>4</sup> Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zürich und Leipzig 1938, S. V. Adorno entwickelt seine prinzipiellen Vorwürfe gegen die Phänomenologie, nämlich daß sie aus der ideologiekritischen Perspektive weltfremd sei und unter Wesensarmut leide, unter anderem auch in einer Rezension von Brinkmanns *Natur und Kunst*. Siehe hierzu Theodor W. Adorno, *Rezension von, D. Brinkmann: Natur und Kunst* (1940), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, 2, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1986, S. 507–509.

<sup>5</sup> Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1980, S. 1–72.

<sup>7</sup> Siehe hierzu Christoph Jamme, *Heideggers Philosophie der Kunst*, in: *Kunst und Ästhetik. Erkundungen in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von W. Scheel und K. Bering, Berlin 1997, S. 47–63.

ner zeitgemäßen philosophischen Ästhetik sein kann, wenn sich nicht geringe Teile der Kunst von der traditionellen Werkproduktion verabschieden. Dies erzeugt die Kluft zwischen der Phänomenologie und der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn in dem gleichen Maße, wie die Phänomenologie dazu auffordert, die Berechtigung von philosophischen Thesen an die konkrete Anschauung zu binden, entziehen sich die Künste in ihren avantgardistischen Formen gerade der Anschaubarkeit und damit einer phänomenologischen Analyse.

### Die funktionalistische Bestimmung der Kunst

Nelson Goodman hat einen Ausweg aus der beschriebenen Situation vorgeschlagen, welche nicht nur für phänomenologisch orientierte Ästhetiken Schwierigkeiten bereitet. Sein gleichermaßen einfacher wie überzeugender Gedanke lautet: Man muß die Fragestellung wechseln; spätestens angesichts der Entwicklung der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert gilt es, davon auszugehen, daß „ein Ding zu bestimmten Zeiten als Kunstwerk fungieren kann und zu anderen nicht“ (S. 87). Der Kunststatus einer Sache ist keine Eigenschaft substantieller, sondern funktionaler Art.

In der Tat wird eine ästhetische Theorie gegenüber den Angriffen der Kunst auf den Werkcharakter immun, wenn diese von vornherein davon ausgeht, daß der Kunststatus einer Sache nicht als positiv nachweisbare Gegenstandseigenschaft verstanden werden kann, sondern immer schon – auch bei der Kunst, die Werke herstellt – nur das Ergebnis einer momentanen Funktionsübernahme ist, und zwar einer Funktion, die jeder Gegenstand übernehmen kann. Man kann Goodmans Gedanken mit folgendem Vergleich erklären: Die Suche, welche Eigenschaften ein Kunstwerk auszeichnen, ist genauso absurd wie der Versuch, die objektiven Eigenschaften von Geschenken zu bestimmen. Derartige Dinge sind das Ergebnis einer Verwendung. Jeder Gegenstand kann in einem bestimmten Moment ein Geschenk sein – das kann man ihm nicht ansehen. Will man Geschenke definieren, dann wird man fragen müssen: Wann ist etwas ein Geschenk? Diese Einsicht überträgt Goodman auf den Kunstbegriff. Auch hier ist die Frage „Welche Objekte sind permanent Kunstwerke?“ (S. 87) falsch gestellt und sollte in die zukünftig leitende Frage „Wann ist ein Objekt ein Kunstwerk?“ (S. 87) abgewandelt werden.

Wenn man diesen Wechsel in der Fragestellung ernst nimmt, daß also Kunst ein mit Geschenken vergleichbares funktionales Phäno-

men ist, dann ergibt sich hieraus eine Ästhetikkonzeption, in der von Werken nicht mehr die Rede sein wird. Für diese funktionalistisch denkende Ästhetik spielt es folglich keine Rolle, ob die Kunst Werke produziert oder nicht. Man muß daher Goodman in der Tat zugute halten, daß er einen Vorschlag formuliert hat, wie man als philosophische Ästhetik auf die Kunst seit dem zwanzigsten Jahrhundert angemessen reagieren kann.

### Muß Kunst eine Zeichenfunktion erfüllen?

Die Frage ist, ob man dann, wenn man den ersten Schritt sprachanalytischer Argumentation folgen sollte, auch den zweiten mitmachen muß, den Goodman selbst allerdings als notwendig mit dem ersten verbunden sieht. Für ihn besteht folgende Verbindung: Mit der These, daß Kunst etwas ist, was eine bestimmte Funktion erfüllt, ist allein genommen noch nicht viel gewonnen. Man möchte zu Recht als nächstes wissen, welche Funktion von der Kunst erfüllt wird. Auch auf diese zweite Frage hat sich gegenwärtig die sprachanalytische Antwort in starkem Maße durchgesetzt: Kunst erfüllt Zeichenfunktionen. „Tatsächlich wird ein Objekt gerade Kraft dessen, daß es in gewisser Weise als Symbol fungiert, und solange es so fungiert, zum Kunstwerk“ (S. 87). Ein Kunstobjekt ist also demnach ein Gegenstand, der notwendigerweise eine symbolische Funktion erfüllt. Ein Kunstobjekt, das kein Zeichen ist, ist für diesen Ansatz ausgeschlossen. (Die Begriffe „Zeichen“ und „Symbol“ werden in dieser Diskussion synonym verwendet.) Man kann sogar sagen, daß der Grundgedanke sprachanalytischer Ästhetik besagt, daß immer dann, wenn ein Gegenstand als Kunst bezeichnet wird, dieser eine Symbolfunktion ausübt: „Wer nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden“ (S. 86). Das heißt: Wie auch immer ein Kunstobjekt aussieht, es hat die Funktion, für etwas zu stehen, es bezieht sich auf etwas. Ein Kunstwerk kann für abwesende Dinge und Sachverhalte stehen, das nennt Goodman „Denotation“. Es kann aber auch für Eigenschaften seiner selbst als Zeichen auftreten, das nennt er „Exemplifikation“. Aber es ist in jedem Fall ein Zeichen. Und aus diesem Grund bedarf es aus sprachanalytischer Sicht eigentlich auch keiner speziellen Kunstphilosophie, sondern nur einer ausgefeilten Zeichentheorie, die dann automatisch beschreibt, was für ein besonderes Zeichensystem Kunst ist.

Mit diesen Thesen hat Goodman einen Gedanken ausgesprochen,

dem zu widersprechen heute fast einem Sakrileg gleichkommt. Die wesenhafte symbolische Natur der Kunst scheint gänzlich außer Zweifel zu stehen. Der Zeichencharakter scheint vielerorts sogar als ein Rettunganker empfunden zu werden. Er wird vor jeder Diskussion gehütet, weil bekanntlich alles zu einem Zeichen werden kann und man sich daher bei sprachanalytischen Ästhetiken stets sicher fühlt, auf keinen Fall normativ zu sein. Doch der Wunsch allein ist keine Begründung. Es ist mehr als eigenwillig, daß gerade die wichtigste These, nämlich alle Kunst habe einen notwendigen Zeichencharakter, in sprachanalytischen Ästhetiken nicht der Begründung notwendig zu sein scheint. Es wird in der Tat als selbstverständlich angenommen, daß Kunst immer symbolischer Natur ist. Wenn man nach einer Erklärung dieser These sucht, wird man enttäuscht. Auch Goodman gibt an der entscheidenden Stelle kein Argument, sondern stellt schlicht die Behauptung auf, „daß man eine Antwort auf die Frage ‚Wann ist Kunst?‘ nur geben kann, wenn man symbolische Funktionen ins Auge faßt“ (S. 90). Aber warum eigentlich? Warum muß ein Künstler Zeichen produzieren? Das, was so frei von Normativität sein soll, ist eine Norm, wie sie deutlicher nicht sein kann: Kunst muß Zeichencharakter haben! Der Künstler muß nach diesem Ansatz etwas herstellen, das Sinn und Bedeutung hat, das auf etwas verweist – und sei es nur auf sich selbst. Der Gegenstand als bloßer Gegenstand ist normativ als mögliches Medium der Kunstproduktion ausgeschlossen.

## 2. Kunst und künstliche Präsenz

Sartres Antwort auf die Frage ‚Wann ist Kunst?‘

Jean-Paul Sartre befaßt sich in seinem 1948 erschienenen Essay *Was ist Literatur?* explizit mit der Frage, ob die vom Künstler geschaffenen Gegenstände Zeichen sind.<sup>8</sup> Seine Antwort ist eindeutig: nein! Bilder müssen keine Zeichen sein – diese Ansicht Sartres wurde oben im Einleitungsaufsatz schon vorgestellt –, und Kunstwerke dürfen keine Zeichen sein. Sartre argumentiert in der Tat dafür, daß ein Gegenstand nur so lange Kunst ist, wie er nicht als Zeichen verwendet

wird. Damit ist nicht behauptet, daß Kunstwerke nicht auch Zeichenfunktionen erfüllen. Dies anzuzweifeln wäre ganz abwegig. Kaum jemand möchte auf die ausgearbeiteten, subtilen und unerschöpflichen Symbolleistungen von Kunstwerken verzichten. Doch die Frage ist, ob die symbolischen Qualitäten von Kunstwerken mit ihrem Kunststatus etwas zu tun haben. Ob Gegenstände Kunstwerke sind, *weil* sie bestimmte semiotische Qualitäten besitzen. Genau dies bezweifelt Sartre, indem er die genau entgegengesetzte Ansicht vertritt: Sobald ein Gegenstand als Zeichen dient, hört sein Kunststatus auf, und er wird für Sartre zu einem schlichten pragmatischen Instrument, das man für einen Kommunikationszweck nutzt. Diese These verteidigt Sartre selbst für den Fall, daß sich der Künstler der begrifflichen Sprache bedient. Selbst bei literarischen Kunstwerken wie einem Gedicht oder einem Roman findet Sartre es abwegig, von einem Gegenstand zu sprechen, der ein Zeichen wäre. Ein Kunstwerk ist für ihn etwas immaterielles, daß nur als Phänomen für den Kunstbetrachter besteht. Das Gedicht ist mittels Zeichen geschrieben – hieran kann man kaum zweifeln, doch das Gedicht als Kunstwerk ist selbst etwas anderes als ein Zeichenwerk. Genauso wie ein Tafelbild aus Leinwand und Ölfarbe besteht, ist das Kunstwerk nicht ein Gegenstand aus Leinwand und Ölfarbe. Die künstlerische Poesie eines Romanes oder Gedichtes arbeitet mit Zeichen, verwendet diese aber nicht als Zeichen, wie dies in der pragmatischen Prosa der Fall ist: „Das Reich der Zeichen ist die Prosa; die Poesie steht auf der Seite der Malerei, der Skulptur, der Musik. [...] Dichter sind Menschen, die sich weigern die Sprache zu benutzen“ (S. 16).

Angesichts dieser These stellt sich unweigerlich die Frage: Was ist Poesie aber dann? Wenn Sartre behauptet, daß der Künstler keine Zeichen oder Zeichenkombinationen herstellt, dann muß geklärt werden, was er statt dessen macht: Was schafft ein Maler, wenn sein Bild nichts bedeuten soll, was stellt ein Dichter her, wenn er keine Aussagen formuliert, was formt ein Bildhauer, wenn seine Gebilde auf nichts verweisen? „In Wirklichkeit“, so beantwortet Sartre diese Fragen, „hat sich der Dichter mit einem Schlag von der Instrumentensprache zurückgezogen; er hat ein für allemal die poetische Haltung gewählt, die die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet. Denn die Zweideutigkeit des Zeichens schließt ein, daß man es je nach Belieben entweder wie eine Scheibe durchdringen und durch es hindurch das bezeichnete Ding verfolgen oder aber seinen Blick seiner Realität zuwenden und es als Gegenstand betrachten kann“ (S. 17).

<sup>8</sup> Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?* (1948), hrsg. und übers. von T. König, Reinbek bei Hamburg 1981, zitiert als *Literatur*.

An dieser entscheidenden Stelle kommt in Sartres Argumentation zu der ersten rein negativen Bestimmung die erwartete positive Beschreibung der Kunst hinzu: Obwohl der Dichter mit sprachlichen Zeichen arbeitet, so verwendet er diese doch nicht in der Weise, wie man Begriffe verwendet, wenn man sie als Zeichen verwendet. Denn wenn er sie als Zeichen nutzen würde, dann würden diese Zeichen die Intentionalität des Lesenden auf den Inhalt weiterleiten; sie würden etwas bedeuten und verweisen. Ein Zeichen ist – dies ist ein klassisch phänomenologischer Gedanke – in seiner Zeichenfunktion transparent; Sartre vergleicht Zeichen deshalb mit einer Fensterscheibe. Man beachtet sie selbst nicht, sondern man ist durch sie hindurch mit der Aufmerksamkeit bei dem Bezeichneten.

Doch dieser medialen Vermittlung kann man sich verweigern und dem Zeichen als materiellen Gegenstand selbst seine Aufmerksamkeit geben – doch genau das will Sartre nicht! Seine Argumentation ist an dieser Stelle so spannend, weil Sartre eine Gratwanderung vollzieht. Das Problem, mit dem er zu kämpfen hat, ist altbekannt: Wenn Sartre sagen würde, daß man sich einem Zeichen auch als einem bloßen Gegenstand zuwenden kann, dann würde man ihm zwar zustimmen, aber im selben Atemzug vorwerfen, daß er die Kunst auf die bloß materiellen Faktoren reduziert, was eine materialistische Position wäre, die keinen überzeuge. Natürlich kann man einen Begriff wie einen bloßen Klang behandeln, natürlich ein Bild wie eine Tapete und eine Skulptur wie einen Lehmhaufen – doch so wird man nicht erklären können, warum sie Kunst sind. Sartres Argumentation erzeugt für einen kurzen Moment den Eindruck, als wolle sie sich für eine naive positivistisch-formalistische Richtung starkmachen, als wolle sie zeigen, daß die Kunst ausschließlich auf materiellen Formstrukturen aufbaut – doch das Gegenteil ist der Fall.

Sartres Position ist der subtile Versuch, einen Zwischenweg zu gehen, welcher das Kunstwerk weder als Materie noch als Zeichen versteht. Gerade in diesem Zwischenweg liegt die Bedeutung Sartres für die heutige Diskussion: Hier wird ein Weg beschrieben, auf dem die Kunst weder über objektive Eigenschaften noch semiotisch über Gehalte bestimmt wird. Man kann auch sagen: Hier wird schon die sprachanalytische Frage, 'Wann ist Kunst?' gestellt, aber eine andere Antwort gegeben. Es geht, wie Phänomenologen immer wieder gefordert haben, um die Arbeit an einer Ästhetik, die die Opposition von Materialismus und Idealismus aufhebt.<sup>9</sup> Um diesen Zwischenweg ver-

<sup>9</sup> Die Phänomenologie ist letztlich weder Materialismus noch eine Philosophie

stehen zu können, muß man Sartre mit der systematisch entscheidenden Frage konfrontieren: Wenn der Dichter weder semiotische Verweise vornimmt noch reine Lautmalerei erstellt, was stellt er dann her? Seine Antwort ist eindeutig: Er stellt einen Gegenstand her, und zwar einen Gegenstand besonderer Art; man könnte ihn als Sinngebilde bezeichnen. Die Sprache wird nicht verwendet, um auf etwas zu verweisen oder um auf etwas zu referieren, sondern ausschließlich um in der Vorstellung des Rezipienten ein Gebilde präsent werden zu lassen. Mit Frege gesprochen: Die Zeichen werden für Sartre in der Poesie nicht wegen ihrer existierenden oder fiktiven Bedeutung, sondern ausschließlich wegen ihres Sinnes verwendet. Diese Verwendung ohne Bedeutung ist für Sartre kein sprachlicher Kommunikationsakt mehr, weil die Zeichen in dieser Verwendung nicht dazu dienen, um über etwas zu reden, um für etwas zu stehen, sondern um eine Vorstellung zu erzeugen.<sup>10</sup>

Nach Sartre gilt diese Argumentation, die zweifelsohne für den Fall der Dichtung am diffizilsten, vielleicht sogar problematisch ist, für alle Kunstgattungen. Dem Dichter geht es „wie den Malern, wenn sie ihre Farben auf der Leinwand zusammenstellen; man könnte meinen, er komponiere einen Satz, aber das ist ein Schein: er schafft einen Gegenstand“ (S. 19). Soweit ist noch kein Unterschied zu der materialistischen Position, doch dann beschreibt Sartre, warum und wie sich dieser Gegenstand, der von Künstlern als Kunst hergestellt wird, von normalen Gegenständen, wie sie zum Beispiel von Handwerkern hergestellt werden, unterscheidet. Der vom Künstler hergestellte Gegenstand ist ein „imaginärer Gegenstand“ (S. 14), also ein Gegenstand, der in keiner Weise physikalisch erfaßt oder ausgemessen werden kann, weil er überhaupt keine materiellen Eigenschaften besitzt. Wie man sich dies vorstellen soll, beschreibt Sartre folgendermaßen:

des Geistes. Ihre eigentliche Leistung besteht darin, die vortheoretische Schicht aufzudecken, in der beide Idealisierungen ihr relatives Recht erhalten und überwunden werden“ (Maurice Merleau-Ponty, *Der Philosoph und sein Schatten* (1960), in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übers. von H. W. Arndt, Hamburg 1984, S. 45–67, 50).

<sup>10</sup> Siehe hierzu aus literaturwissenschaftlicher Sicht Monika Schmitz-Emans, *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995, sowie Wolfgang G. Müller, *Rilke, Husserl und die Dignität der Moderne*, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von M. Engel und D. Lamping, München 1999, S. 214–235.

„Die einzige Veränderung, die [der Künstler] an [der Farbe] vornehmen wird, ist, daß er sie in einen *imaginären* Gegenstand verwandelt. Es liegt ihm also ganz fern, Farben und Töne als eine *Sprache* anzusehen. Was für die Elemente des künstlerischen Schaffens gilt, gilt auch für ihre Kombinationen: der Maler will keine Zeichen auf die Leinwand malen, er will ein Ding schaffen. [...] Aber wenn nun der Maler, werden Sie sagen, Häuser macht? Genau, er *macht* welche, das heißt er schafft ein imaginäres Haus auf der Leinwand und nicht ein Zeichen von einem Haus“ (S. 14 f.).

In der Tat kann man Sartres Zwischenweg zwischen einer materiellen und einer semiotischen Auffassung vom Kunstobjekt besonders leicht an Kunstwerken erklären, die Bilder sind – und hier scheint er auch am meisten gewirkt zu haben.<sup>11</sup> Das Bild ist ein Musterbeispiel, an dem man sehen kann, was es heißt, daß Künstler einen imaginären Gegenstand bauen. Jemand, der ein Bild herstellt, überzieht letztlich immer eine bestimmte Fläche mit Farben und Formen. Dies macht aber auch ein Handwerker, der einen Fußboden verlegt. Doch im Gegensatz zum Fußboden schafft der Künstler im Bild nicht nur einen materiell bestimmbareren Gegenstand, sondern darüber hinaus auch einen Gegenstand ohne Physik. Man kann sich die Fläche mit Farben und Formen anschauen und sieht dann etwas anderes als nur Farben und Formen, man sieht zum Beispiel auf der Bildoberfläche eine Person – Günther Anders würde präziser sagen, man sieht ein Phantom, denn man sieht ja keine anwesende, lebende Person.<sup>12</sup>

Doch der entscheidende Punkt ist: Die Person, welche durch ein Bild sichtbar wird, ist für Sartre kein Zeichen für eine möglicherweise existierende abwesende Person, sondern ein gleichemmaßen autonomer wie imaginärer Gegenstand. Ein Gegenstand, der nur durch das Bild für den Betrachter des Bildes präsent ist. Der Künstler baut also im strengen Sinne für Sartre zwei Gegenstände: zum einen das materielle Objekt aus Leinwand und Farbe und zum anderen das stofflose

imaginäre Objekt, welches erst durch eine Betrachtung des Objektes präsent wird. Das imaginäre Bildobjekt existiert wesensmäßig ausschließlich als Phänomen im Bild, zu dem es kein Ding an sich gibt. Sartre stellt den Künstler als eine Person dar, deren Anliegen die Erzeugung einer artifiziellen Präsenz von imaginären Gegenständen ist. Aber wer die Präsenz von etwas erzeugt, der stellt kein Zeichen, sondern einen Gegenstand her.

In der Tat wird am Bildbeispiel die Gratwanderung von Sartre am deutlichsten.<sup>13</sup> Denn es ist offensichtlich, daß Bilder sehr wohl als Zeichen verwendet werden können und daß es unsinnig wäre, Sartre zu unterstellen, er hätte diese Möglichkeit angezweifelt. Die moderne Welt der Kommunikation lebt davon, Bilder als Zeichen zu verwenden – doch das Entscheidende ist, daß dies eben eine Verwendung von Bildern ist, die eingestellt werden kann, ohne daß dies dazu führt, daß Bilder sich dann nicht mehr von bloßen Gegenständen unterscheiden würden. Ein Bild ist auch dann, wenn es nicht zu einem Zeichen erklärt wird, ein Gegenstand, der sich von einem normalen Gegenstand unterscheidet, nämlich dadurch, daß auf dem Bild ein imaginärer Gegenstand – Husserl würde sagen: ein Bildobjekt – zu sehen ist.

Man denke an das in diesem Band schon mehrmals verwendete Beispiel: ein Bild von Peter. Man sagt angesichts des Bildes weder ‚Guck mal, dort ist Druckerschwärze‘ noch ‚Guck mal, dort ist ein Zeichen‘. Man sagt: ‚Das ist Peter‘. Man behandelt das Bild als die Präsenz von Peter, allerdings nicht als die Präsenz der realen, sondern der imaginären, entkörperlichten Person. Man kann auch sagen, das Bild wird schon wie ein primitiver Cyberspace behandelt. Denn der virtuelle Peter ist nicht real anwesend. Man kann den virtuellen Peter nicht physikalisch vermessen, er ist ein imaginärer Gegenstand, der nur für den Betrachter als Phänomen im Bild existiert. Die Virtualität dieser Sache schließt nicht aus, daß man sie wie jeden Gegenstand auch als ein Zeichen verwenden kann – und außerhalb der Kunst verwendet man Bilder als Zeichen. Doch wenn man einen Ge-

<sup>11</sup> Wie kaum ein zweiter Schriftsteller um die Jahrhundertmitte hat Sartre Künstler inspiriert, die bei ihm Hinweise auf eine gegen das Nachahmungsprinzip gerichtete Bildpraxis fanden. Wenn das Bild materielles Analogon von Vorstellungen ist, kann es zugleich auch als Vehikel schöpferischer Spontanität verstanden werden, die von jeglicher Metaphorik Abstand nimmt“ (Franz-Joachim Verspohl, *Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang*, ... *Wols und Sartre*, in:

*Idea Jahrbuch der Hamburger Kunstballe*, Bd. 6 (1987) S. 109–139, 114).

<sup>12</sup> Siehe hierzu Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956), München 1994.

<sup>13</sup> Allerdings sollte hier zumindest auch erwähnt werden, daß die Präsenz des Abwesenden für Sartre nicht nur ein Thema innerhalb seiner Bild- und Kunsttheorie ist, sondern auch in seiner Phänomenologie des Anderen eine zentrale Rolle spielt. Siehe hierzu Alexander Haardt, *Die Präsenz des Abwesenden. Zur Frage nach dem Anderen in der Sozialphänomenologie Jean-Paul Sartres und Semen L. Franks*, in: *Metamorphose der Phänomenologie*, hrsg. von H. R. Sepp, Freiburg und München 1999, S. 189–210.

genstand als Zeichen verwendet, dann macht man mit ihm etwas, was keineswegs notwendig ist und worauf in der Kunst gerade verzichtet wird, weil die Kunst nur dann etwas Besonderes und Einzigartiges ist, wenn sie etwas leistet, was nicht auch von Nichtkunstwerken geleistet wird.

Aus diesem Grund kann man der Kunst keine besondere Funktion zusprechen, wenn man von ihr verlangt, daß sie mittels Zeichen kommuniziert. Zeichenprozesse jeglicher Art sind in großen Maße auch außerhalb der Kunst zu beobachten. Die Kunst erfüllt hingegen gerade dann eine Funktion  *sui generis* , wenn sie ihre semiotischen Qualitäten für sekundär hält und statt dessen ihre Funktion darin sieht, einen imaginären Gegenstand zu präsentieren, also die Aufgabe verfolgt, die künstliche Präsenz eines Phänomens zu erzeugen. Wenn dieses dann noch als Zeichen verwendet wird, dann gehört dies zu den vielen Verwendungen der Kunst, die möglich, sogar kulturell sehr wichtig, aber nicht spezifisch für sie sind. So wird Kunst auch als Spekulationsobjekt oder als Kultobjekt verwendet. Doch solche Verwendungen sind wie die Verwendung als Zeichen nachträgliche und konningente Indiensnahmen von Kunst.

#### Etwas-als-etwas versus Etwas-für-etwas

Sartres Überlegungen können systematisch um einen Schritt weitergeführt werden, indem man sie in eine andere Terminologie übersetzt. Seine Hauptthese besagt: Kunst ist etwas, das als etwas präsentiert. Diese These unterscheidet Sartres Position sowohl von der materialistischen als auch von der semiotischen Ansicht. Aus materialistischer Sicht ist ein Kunstobjekt nur ein etwas, ein bloßer Gegenstand. Aus semiotischer Sicht ist Kunst ein Zeichen, das heißt ein etwas, das für etwas steht. Dies klingt zunächst ähnlich wie die These, daß Kunst etwas ist, das als etwas präsent ist. Doch zwischen dem phänomenologischen Gedanken des Etwas-als-etwas und dem semiotischen Etwas-für-etwas besteht ein großer Unterschied, der aus dem Unterschied zwischen der Präposition ‚für‘ und der Konjunktion ‚als‘ herrührt. ‚Für‘ bedeutet, daß etwas durch etwas vertreten wird: Peter springt zum Beispiel für den kranken Kollegen ein. Hingegen die Konjunktion ‚als‘ schließt eine Gleichsetzung als nähere Beschreibung an: Peter springt als Kollege ein, heißt, daß er ein Kollege ist.

Diesen Unterschied kann man nun zur Beschreibung dessen verwenden, was bei Zeichen passiert. Bei einem Zeichen liegt nämlich

eindeutig die erste Art von Relation vor. Ein Zeichen ist ein Gegenstand, der für etwas anderes steht. Dies ist die klassische Definition: *aliquid, quo stat pro aliquo*. Wenn hingegen etwas nicht für etwas steht, sondern etwas als etwas auftritt, dann ist dieses etwas in dem etwas präsent. Man hat in diesem Fall keine Zeichenrelation. Ein Beil, das als Hammer verwendet wird, ist während der Verwendung ein Hammer. Das Beil verwandelt sich in einen Hammer; das Beil als Hammer ist kein Zeichen eines Hammers, sondern ist selbst eine Art von Hammer – ein künstlich präsentierter Hammer. Diesen Transformationsvorgang kann man bei einem Zeichen nicht beobachten. Mit dem Zeichen einer Sache ist die Sache selbst noch nicht vorhanden. Ein Zeichen schafft nicht die Präsenz des Bezeichneten; man ist sogar meistens sehr froh darüber, daß dies so ist. Denn diese Funktion erwartet man nicht von Kommunikationshilfen.

Sartres These wird langsam deutlicher: Ein Kunstwerk ist für Sartre ein Gegenstand, dessen Funktion nicht darin besteht, für etwas zu stehen, sondern als etwas dazustehen. So heißt es bei ihm: „Ein Schmerzensschrei ist Zeichen eines Schmerzes, der ihn hervorruft. Aber ein Schmerzensgesang ist zugleich der Schmerz selbst und etwas anderes als der Schmerz“ (*Literatur*, S. 15). Man merkt an diesem Beispiel, daß für Sartre die Kunst die Aufgabe erfüllt, einen Gegenstand zu präsentieren, der gleichzeitig auch als etwas anderes präsent ist. „Gewiß sind Emotionen, ja Leidenschaft – und warum nicht Zorn, soziale Entrüstung, politischer Haß – der Ursprung des Gedichts. Aber sie drücken sich nicht darin aus wie in einem Pamphlet oder in einem Bekenntnis. Je mehr der Prosaisr Gefühle darlegt, desto mehr klärt er sie auf; wenn dagegen der Dichter seine Leidenschaften in sein Gedicht eingehen läßt, so erkennt er sie bald nicht mehr wieder: die Wörter ergreifen sie, durchdringen sich damit und verwandeln sie: sie bedeuten sie nicht, nicht einmal in seinen Augen. Die Emotion ist Ding geworden, sie hat jetzt die Opatazität der Dinge“ (S. 21).

Wenn man auf ein Bild schaut, dann sieht man etwas als etwas. Man sieht zum Beispiel ein Stück Fotopapier als ein Pferd, als ein Auto, als Peter. Dieses im Bild gesehene Bildobjekt kann man nun so interpretieren, wie es üblicherweise geschieht, nämlich daß man sagt, man sieht auf dem Papier etwas Abwesendes: ein Pferd ist schließlich nicht anwesend. In diesem Fall deutet man die Bildbetrachtung so, daß der Blick des Betrachters mittels des Bildes in die Ferne weitergeleitet wird. Der Fernseher erhielt von diesem Bildverständnis seinen Namen. Doch diese Deutung des Bildobjektes ist nur eine von zwei möglichen. Man kann das Phänomen, daß man auf einem Stück Pa-

pier ein Pferd sieht, auch anders interpretieren: Man sieht auf einem Bild einen anwesenden Gegenstand, allerdings hat dieser im Bild sichtbare, seltsame Gegenstand keine anderen Eigenschaften als sichtbar zu sein. In diesem Fall sieht man die Präsenz eines künstlichen Pferdes aus reiner Sichtbarkeit. Man interpretiert das Bildobjekt als etwas, das, obwohl es nursichtbar ist, doch künstlich präsent ist, also als einen anwesenden Gegenstand besonderer Art. Auch dies ist die Betrachtung von etwas Imaginärem mittels eines Bildes, allerdings eine andere Art der Betrachtung, als sie beim gewöhnlichen Bildbetrachten gegeben ist – was genau der entscheidende Punkt ist. Das Bildobjekt kann auf zwei verschiedene Weisen imaginär sein: erstens, weil es sichtbar und abwesend und zweitens, weil es anwesend und nursichtbar ist. Auch letzteres Phänomen – ein anwesendes Ding, das nursichtbar ist – kann man außerhalb von Bildern nicht sehen, denn es gibt außerhalb keine Dinge, die nursichtbar sind, sondern nur Dinge, die man sehen und gleichzeitig auch hören, riechen, fühlen und tasten kann. Man kann sagen, in der Kunst schaut man sich ein Bild wie eine Computersimulation an – wie den oben im Einführungsaufsatz erwähnten Monitor, auf dem ein Schachspiel zu sehen ist. Sowohl dort als auch in der Kunst sieht man auf einem Bild keinen abwesenden Gegenstand, es kommt überhaupt nicht zu einem Verweis, sondern einen anwesenden, aber künstlich geschaffenen Gegenstand, der aus bloßer Sichtbarkeit besteht.

Kurzum: Das Bildobjekt eines Bildes muß nicht als abwesend, sondern kann genausogut als anwesend betrachtet werden. Und genau dies geschieht nach Sartre – aber auch nach Hans-Georg Gadamer!<sup>14</sup>

<sup>14</sup> In der Tat unterstreicht auch Hans-Georg Gadamer in *Die Aktualität des Schönen* (Stuttgart 1977), „daß es sich bei der Darstellung, die ein Kunstwerk ist, nicht darum handelt, daß das Kunstwerk etwas darstellt, das es nicht ist“ (S. 50). Vielmehr ist die spezifisch künstlerische Leistung, „daß im Kunstwerk nicht nur auf etwas verwiesen ist, sondern daß in ihm eigentlicher da ist, worauf verwiesen ist“ (S. 46). Mit anderen Worten: Das Kunstwerk liefert für Gadamer keinen Schein, sondern „bedeutet einen Zuwachs an Sein“ (S. 47). Christoph Jamme weist in diesem Zusammenhang allerdings ganz zu Recht darauf hin, daß durch dieses Kunstverständnis der Begriff des Symbolischen, obwohl ihn Gadamer verwendet, eigentlich „von ihm selbst gleichzeitig *ad absurdum* geführt wird“ („*Moderne der Blindheit*“, *Phänomenologische Philosophie und Malerei*, in: *Phänomenologie der Kunst*, hrsg. von G. Pöhlner, Wien 2000). Denn nach Gadamer verweise ja das Kunstwerk nicht auf seine Bedeutung, sondern, wie er selbst sagt, „lasse sie gegenwärtig sein“; „das Repräsentierte ist vielmehr selber da und so, wie es überhaupt da sein kann“ (S. 46). Siehe hierzu auch Gottfried Boehm,

in der Kunst, wenn sie es schafft, „die Opazität der Dinge“ zu besitzen: Dann schaut man sich einen anwesenden imaginären Gegenstand an; dann sieht man nicht mehr fern. Womit Sartre nun keineswegs behaupten will, daß man auf einem Bild etwas so sehen würde, wie man es in der direkten Ansicht sieht. Man verwechselt die Bildwahrnehmung kaum mit der Gegenstandswahrnehmung. Aber dies liegt eben genau daran, daß man bei der Gegenstandswahrnehmung einfach etwas sieht und nicht etwas als etwas Imaginäres. Dies erzeugt den Unterschied in der Gegebenheitsweise einer Sache, je nachdem, ob man sie direkt oder bildlich dargestellt sieht. Wenn man im Bild etwas als etwas sieht, dann sieht man zwei widerstreitende Dinge gleichzeitig: „Jenen gelben Riß am Himmel über Golgatha hat Timoretto nicht gewählt, um Angst zu bedeuten noch um sie hervorzurufen; er ist Angst und gelber Himmel zugleich. Nicht Angsthimmel noch verängstigter Himmel; es ist eine Ding gewordene Angst“ (*Literatur*, S. 14).

Der Künstler baut einen Gegenstand, der nicht für etwas steht, sondern in der Imagination des Betrachters als etwas erscheint – und dies auch in einem weitergehenden Sinne wie zum Beispiel Ölfarbe, die nicht nur als Blitz, sondern als Blitz auch noch als Angst erscheint. Das Bemerkenswerte ist nun, daß Sartre in seinen Beschreibungen dieses Vorganges, daß etwas als etwas auftritt, schon weiter geht, als er es selbst in der Kunst seiner Zeit verfolgt. Er selbst weist jedenfalls nicht darauf hin, daß der von ihm an der traditionellen Kunst beschriebene Imaginationsvorgang nicht nur an Werken, sondern an jedem Gegenstand vollzogen werden kann. Jeder Gegenstand kann ein Phänomen sein, also etwas, das sich als etwas zeigt. Den Vorgang, bei dem in der Betrachtung von Kunst aus einem materiellen Gegenstand ein imaginärer Gegenstand wird, nennt Sartre „Verwandlung“, „Verkörperung“ oder „Transsubstantiation“ – alles Begriffe, die helfen, außerhalb der Kunst Vorbilder für diese Art von Vorgängen in der Kunst zu suchen.

Das Brot und der Wein, welcher sich während der Eucharistiefeier in der Heiligen Messe in den Leib und das Blut Christi verwandelt, sind genauso Beispiele für diese Verwandlungsvorgänge wie der Pappkarton, in dem ein Kind sitzt und spielt, es säße in einem Renn-

*Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, hrsg. von H.-G. Gadamer, München 1996, S. 95–125.