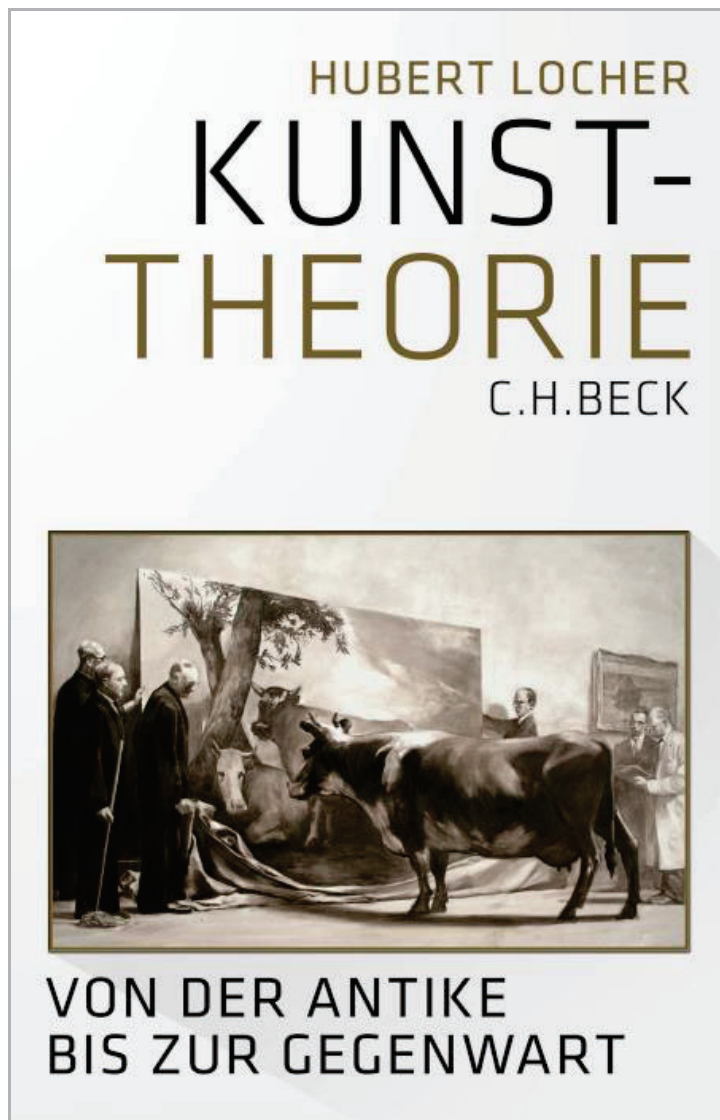


Unverkäufliche Leseprobe



Hubert Locher
Kunsttheorie

Von der Antike bis zur Gegenwart

2023. 592 S., mit 60 Abbildungen
ISBN 978-3-406-80011-5

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/34659436>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Hubert Locher

KUNSTTHEORIE

Hubert Locher

KUNSTTHEORIE

VON DER ANTIKE

BIS ZUR GEGENWART

C.H.Beck

Mit 60 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2023

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Mark Tansey, The Innocent Eye Test, Öl auf Leinwand,
198,1 x 304,8 cm, 1981, Metropolitan Museum of Art, New York, Courtesy the
artist / Foto: mauritius images, Peter Horree / Alamy / Alamy Stock Photos

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 80011 5



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

INHALT

Vorwort: Die Kunst und ihre Theorie	7
1. Was ist Theorie? Was ist Kunsttheorie?	15
2. Kunsttheorie der Antike: Können und Schönheit	35
3. Die metaphysische Formel: Kunst und Kontemplation im Mittelalter	55
4. Aufwertung der Malerei: Natur, Poesie und Wissenschaft	78
5. Historiografie und Kunstregel	108
6. Die Kunstlehre der Akademien in Italien und Frankreich: Kanonbildung und Doktrin	139
7. Kunstkritik und Kunstgespräch: Geschmack und Urteil	167
8. Die modernen Wissenschaften der Kunst: Kunstphilosophie und Kunstgeschichte	205
9. Der Blick nach innen: Theoriebildung als Selbstbesinnung in Brief, Tagebuch, Lebensbericht	241
10. Kunstkritik als Form moderner Theorie: Visionäre und Apologeten der Modernität	274

11. Auftritt des Künstlers in eigener Sache: Streitschrift, Programm, Lehrbuch	309
12. Die Frage nach dem «Kunstwerk»: Kunst und Wahrheit im technischen Zeitalter	342
13. Kunstautonomie und Gesellschaft: Kunstwissenschaft, Kunstkritik und die politische Dimension . .	375
14. Zum Schluss: Entgrenzung (global, postkolonial) – Theoriebildung im vielstimmigen Diskurs	429
Dank	453
Anmerkungen	455
Literaturverzeichnis	504
Abbildungsnachweis	583
Personenregister	585

VORWORT – DIE KUNST UND IHRE THEORIE

Kann man ein Buch über Kunsttheorie schreiben? Ist es umsetzbar, auf einigen hundert Seiten diesen weitläufigen Gegenstand in vernünftiger Weise zu fassen? Das klingt nach einem uferlosen Unterfangen, beinahe als ob man sagen würde, man wolle ein Buch «über Kunst» schreiben oder eines «über die Welt». Und ist es überhaupt berechtigt, über Kunsttheorie im Singular zu sprechen? Sollte man nicht doch besser, wie dies in vielleicht vergleichbaren Unternehmungen ausdrücklich angesagt wird, von «Theorien» im Plural sprechen, da man doch gewiss nur einige und schon gar nicht «die» Kunsttheorie behandeln könnte?¹ Diese Perspektive ist ausdrücklich nicht gemeint, worauf übrigens schon das Fehlen des bestimmten Artikels hindeutet: Hier ist die Rede von Kunsttheorie im Sinne eines Überbegriffs und eines angenommenen Diskurszusammenhangs, nicht als Bezeichnung einer feststehenden Sache oder eines Lehrgebäudes.

Ein Indiz dafür, dass sich ein solcher mehr oder weniger kohärenter Diskurszusammenhang beschreiben lässt, ergibt sich schon daraus, dass wir heute von Kunsttheorie gerade so sprechen können wie von Kunst: Zu beidem gibt es einen wissenschaftlichen Fachdiskurs und zugleich eine gewisse Neugier in einem breiteren Publikum, das sich, wie man so sagt, für Kunst interessiert, so wie man sich auch für Musik oder Literatur interessiert. Das heißt, man weiß schon etwas davon, hat eine vielleicht eher undifferenzierte Vorstellung davon, möchte aber gern mehr darüber wissen, auch in der Überzeugung, dass diesbezügliche Kenntnisse wichtig, interessant oder nützlich seien. An dieses Publikum richtet sich eine ganze Reihe von Büchern der letzten Jahre und Jahrzehnte, die schon in ihren Titeln Fragen stellen, von denen Autoren und Verlage vermuten (und sicherlich hoffen), dass sie im Publikum auf Anklang stoßen: «Was ist Kunst?»², «Was ist gute Kunst?»³. Man findet auch den mit Empörung und Erstaunen ausgesprochen Ausruf «Und das ist Kunst?!»⁴

Bezeichnend ist, dass in den meisten dieser Bücher sowohl von «Kunst» wie auch von «Kunsttheorie» gesprochen wird. Fragt etwa das Büchlein von Cynthia Freeland auf dem Titel «But is it Art?», so zeigt der erklärende Untertitel sogleich eine «Introduction to Art Theory» an.⁵ Eine in Bildern argumentierende Einführung «für Einsteiger» beginnt mit der theoretischen Einlassung, «was man unter Kunst versteht».⁶

Diese große Frage steht auch im Mittelpunkt dieses Buches. Sie soll jedoch nicht durch einfache Feststellungen oder Behauptungen oder Verweise auf exemplarische, «wahre» Kunst zur Seite geschoben, sondern als Frage ernst genommen und auf dem Umweg der Erörterung dessen, was sich in den Theorien der Kunst niedergeschlagen hat, beantwortet werden. Deshalb bleibt dieses Buch – trotz seines beträchtlichen Umfangs – eine Einführung als Annäherung an eine Instanz unserer Kultur mittels einer Erläuterung wesentlicher Überlegungen, die dazu angestellt worden sind. Es kann dabei nicht darum gehen, einen komplexen Gegenstand systematisch zu erschöpfen. Vielmehr sollen einige große Linien aufgezeigt und an Schlüsselstellen in hinreichender Vertiefung zentrale Details verfolgt werden, um punktuell die Logik eines Argumentes aufzuzeigen, das Bedeutung für einen größeren Zusammenhang hat.

Der westliche Kunstbegriff – historisch

Ein solcher Versuch ist nur vom Standpunkt der Gegenwart aus möglich. Es geht also um eine Annäherung an die Bestimmung dessen, was aus heutiger Sicht Kunst und Kunsttheorie umfasst, dabei im – notwendigen – Blick auf die Tradition. Unser Begriff von «Kunst» ist zwar recht jungen Datums, er wird erst im 18. Jahrhundert im heutigen Sinn geläufig.⁷ Doch lebt in der Vorstellung vom Inhalt dieses Begriffs eine Fülle von Auffassungen weit älteren Ursprungs, von Meinungen, Konzepten, Gerüchten und Vermutungen, die wir bei dem Wort «Kunst» im Sinn haben, selbst wenn wir sie vielleicht bei näherer Überlegung ablehnen würden, und die es daher zu hinterfragen lohnt. Hierzu gehört die Meinung, dass Kunst «schön» sei oder zumindest früher einmal schön sein sollte, ebenso wie die Überzeugung, dass alle Völker (oder alle Kulturen) in irgendeiner Weise Kunst schaffen, oder die romantische Vor-

stellung, dass man Werke der Kunst – anders als z. B. Werke der Wissenschaft – spontan und intuitiv verstehen könne, dass sie Ausdruck einer seelischen Verfassung seien, dass Künstler gleichsam aus dem Nichts schöpferisch tätig seien und vieles mehr. Bei den hier nur unvollständig aufgezählten Vorstellungen, die im Begriff der Kunst und des Künstlers enthalten sind, handelt es sich um «Topoi» [nach griech. *topos*, Ort]. Dieser aus der antiken Rhetorik stammende Begriff bezeichnet wichtige Gemeinplätze, die typischerweise über längere Zeit und bis in die Gegenwart mehr oder weniger geläufig sind, oftmals zu Klischees verflacht, dabei aber alles andere als selbstverständlich und häufig nur im Kontext ihrer historischen Herkunft zu erklären sind. Allerdings soll hier keine umfassendere historische Topologie der Kunsttheorie in Angriff genommen werden;⁸ diese stellt ein Forschungsfeld dar, das im größeren Rahmen einer kritischen Begriffsgeschichte der Kunsttheorie und Ästhetik aufgehoben ist (auf die im Folgenden immer wieder zurückgegriffen wird), die präzise Tiefensondierungen erbringt.⁹

Das vorliegende Buch will also darstellen, wie sich im Lauf der Jahrhunderte aus den komplexen Gedankenzusammenhängen das fügen lässt, was wir heute und im Überblick als mehr oder weniger kohärente Kunsttheorie lesen können. Das Kompositum «Kunsttheorie» kann ohne ein Verständnis des Wortes «Kunst» nicht erfasst werden. Der Begriff der Kunst wird heute oft sehr unspezifisch und beiläufig verwandt. Im Singular taucht das Wort, wie bereits erwähnt, erst im 18. Jahrhundert auf. Diese spezifisch moderne Rede von «Kunst» im Singular (im Englischen: «Art with a capital A») privilegiert tendenziell den Bereich der bildenden Kunst (auch «Bildkünste», englisch: «Visual Arts»), während Musik und Literatur unter ihrem eigenen Oberbegriff oft selbständig behandelt werden und die Architektur sich bereits in frühen Jahrhunderten absondert hat. So kann man heute zwar von Literatur als Kunstform sprechen, von Musik als einer Kunst oder auch von der Baukunst. Spricht man jedoch von «Kunst» ohne weitere Spezifikation, so meint man zunächst und hauptsächlich das, was als mehr oder weniger «bildende Kunst» in Kunstmuseen gesammelt, in Kunstgalerien ausgestellt, auf der Documenta in Kassel und den Biennalen gezeigt und in Kunstauktionen gehandelt wird. Die Grenzen zu den anderen Künsten sind allerdings immer schon offen, zumal in der Kunst der jüngeren und jüngsten Zeit die älteren Grenzziehungen vielfach wieder relativiert werden.

Ähnliches gilt für eine andere Begrenzung, die heute wohl von größerem Belang ist: Der heutige Kunstbetrieb, vor allem der Kunstmarkt, ist längst nicht nur international, sondern global geworden. Diese Globalisierung ist aber eine zwiespältige Angelegenheit: Positiv betrachtet ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts endlich jene Utopie der Verbundenheit aller Völker zumindest im Bereich der Kunst möglich geworden. Wir können bereichernde Impulse aus den nichteuropäischen Kulturkreisen empfangen und vermögen unsere eigene Tradition im Kontrast differenter Konzepte vielleicht besser zu erkennen. Andererseits stellt sich doch die Frage, ob die Globalisierung der Kunst und des Kunstbetriebs nicht zutiefst westlich geprägt ist. Ist es nicht doch die europäische, die «westliche» Konzeption, welche in den periodischen Großausstellungen und im internationalen Kunstmarkt von Shanghai bis New York, in Dakar und São Paulo nachhaltig wirkt? Ist das die Fortsetzung des Kolonialismus auf kultureller Ebene? Sind die heute unter dem Dach der großen internationalen Kunstmessen und Kunstausstellungen vertretenen Werke, selbst wenn sie von Künstlerinnen und Künstlern aller Kontinente und der verschiedensten Kulturen stammen, nicht doch zu weiten Teilen Variationen einer einheitlichen, westlich geprägten Auffassung von Kunst?

Diese Fragen seien gestellt und mögen – vorerst – offen bleiben. Um auf sie eine Antwort zu finden, ist zunächst zu bestimmen, was denn diesen westlichen Kunstbegriff ausmacht. Einen solchen Versuch unternimmt die vorliegende Einführung, ausgehend von der Annahme, dass unter Kunstwerken in dieser Tradition Artefakte zu verstehen sind, die sich der sinnlichen Betrachtung darbieten und zugleich zur intellektuellen Reflexion anregen sollen. Kunst in diesem Sinn ist grundsätzlich auf die intellektuelle Beteiligung eines Betrachters hin angelegt. Sie fordert demnach Theorie, setzt Theorie voraus. Die theoretische Annäherung, Auseinandersetzung, das Nachdenken, die intellektuelle Reflexion wären somit für diesen Kunstbegriff konstitutiv. Es lässt sich wohl zeigen, dass sich ein solches über Jahrhunderte gewachsenes Konzept künstlerischer Arbeit in der europäischen Moderne verdichtet und an Überzeugungskraft gewinnt. Man wird heute aber auch Anlass zur Frage haben, ob das Paradigma in den letzten Jahrzehnten eine neue Interpretation oder gar eine fundamentale Umgestaltung erfahren hat oder erfahren muss. Wie auch immer die Antwort ausfallen mag, sie kann nur auf der Grundlage

der Kenntnis des eigenen Standpunktes mit einiger Glaubwürdigkeit versucht werden.

Nun bietet, vielleicht paradoxerweise, die womöglich hegemoniale europäische, «westliche» Tradition durchaus günstige Voraussetzungen, um auch eine Öffnung des Denkens einzuschließen. Immer schon und immer wieder ist im westlichen Denken auch das Differente denkmöglich, die Abweichung als reizvoll markiert und die Grenzüberschreitung als interessant erschienen. Es soll hier demnach, selbst wenn es um die Darlegung einer westlichen Tradition geht, keineswegs der Festschreibung eines abendländischen Blicks das Wort geredet werden. Weder wird ein «westlicher» Kunstbegriff verteidigt oder propagiert noch dessen «Ende» diagnostiziert. Vielmehr ist diese aus dem Geist der Gegenwart und im Blick auf die Tradition konzipierte Einführung in die Kunsttheorie auf die Möglichkeit und Notwendigkeit einer globalen Orientierung und Öffnung ausgerichtet. Überhaupt aber ist sie von der Überzeugung getragen, dass eine kontinuierliche Revision des Bestandes an Theorien und aller denkmöglichen Varianten Teil der Sache selbst ist. Anzuerkennen ist dabei ebenso, dass die so genannte oder so empfundene eigene Tradition keineswegs selbstverständlich zur Verfügung steht und kein gegebener Besitz ist, sondern der Aneignung bedarf, sofern man ihrer innwerden will.

Unvermeidlich ist es, dass nach einer Klärung des grundlegenden Interesses die Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie der Antike, Griechenlands und Roms, an erster Stelle steht. Denn sie bildet das Fundament aller wissenschaftlichen und theoretischen Bemühungen der folgenden Jahrhunderte in Europa. Über die Bedeutung des sogenannten «Mittelalters» für die Kunsttheorie lässt sich trefflich streiten. Einige einschlägige Splitter sind uns überliefert, die sich auch in der Differenz zum späterhin sich durchsetzenden Konzept fruchtbar erläutern lassen (vgl. Kap. 3). Die kanonische Geschichte der Kunsttheorie beginnt jedenfalls mit der «Renaissance» und wird seither über ein halbes Jahrtausend hinweg differenziert und variiert, um seit dem 18. Jahrhundert in eine neue Richtung geführt zu werden. Die Diskussionen und Formen werden im 19. und 20. Jahrhundert reicher, vielleicht auch unübersichtlicher oder aber dichter. Dies schlägt sich in der Gliederung des Buches in Form eines größeren Anteils der Kapitel zur jüngeren Zeit nieder.

Natürgemäß endet eine solche Darstellung entlang des Fadens der Zeit in der Gegenwart. Sie kann in narrativer Hinsicht als Ziel erscheinen, das der geduldige Leser oder die Leserin schließlich erreicht. Es soll aber nicht vergessen werden, dass die Position am Ende auch immer schon der Ausgangspunkt für Zukünftiges gewesen ist. Das zu kritisieren oder zu beklagen ist müßig. Entscheidend ist, dass die Darstellung für die Zukunft offen, der Ausgang ungewiss bleibt.

Die Gestalt der Theorie

Wenn sich aufgrund der Perspektivierung im Aufbau des Bandes eine chronologische Reihung abzeichnet, so ist diese historische Einführung nur bedingt als eine Erzählung der Geschichte der Kunsttheorie gemeint, denn es ist nicht in erster Linie die kontinuierliche narrative Folge, welche hier interessiert, sondern die Darstellung und das Erfassen einer diskursiven, sich stets entwickelnden Tradition. Die Auswahl der Texte wurde so getroffen, dass bestimmte Themen und Problemkomplexe exemplarisch vorgestellt werden. Es ist durchaus gewollt, dass die Themen und Texte überwiegend mit jenem Kanon übereinstimmen, der sich in der weit verstreuten einschlägigen Literatur abzeichnet, um dem Leser oder der Leserin bekannte Wegmarken anzubieten. Dass sich dieselben oder ähnliche Geschichten auch mit anderem Material vorstellen ließen, ist damit nicht ausgeschlossen, ebenso, dass man mit guten Argumenten auch andere Schwerpunkte setzen könnte.

Die Tradition und nachhaltige Relevanz bestimmter Gedanken aufzuzeigen, etwa jene des «ut pictura poesis» («Dichtung sei wie Malerei»), ist ein wichtiges Anliegen, doch erscheint die analytische Betrachtung der jeweils besonderen Ausformulierung eines Theorems ebenso wichtig. Sie erfolgt im Interesse eines genauen Verständnisses der Idee an einem bestimmten Punkt des Diskurses und im jeweiligen historischen Umfeld. Dementsprechend wird in jedem Kapitel ein konkreter Gedanke, ein Ansatz, eine Form des Denkens fokussiert und anhand des ausgewählten Textes erläutert. So geht es also stets um Äußerungen, die klar abgrenzbar sind und für sich gelesen werden können, wenngleich sie auf vielerlei Weise mit anderen Äußerungen, Texten, Bildern, Werken und Ereignissen verbunden sind. Daneben ist eigens zu reflektieren und zu

kommentieren, dass ein Text in der Überlieferung verändert und schließlich vom Leser, von der Leserin in Gedanken neu erstellt wird.

Doch hat diese Lektüre eine sichere Grundlage. Denn Texte und Theorien liegen in einer bestimmten Form, einer literarischen und manchmal auch graphischen Gestalt vor, die wesentliche Informationen enthalten kann. Die Gestalt der Texte ist ein Aspekt, der bislang in der einschlägigen Literatur wenig beachtet wurde. Zwar mag zutreffen, dass, wie einmal Hans Blumenberg gesagt hat, «Theorie [...] etwas [ist], was man nicht sieht»¹⁰. Gleichwohl bedarf die Theorie der Konkretisierung im Gedanken, im Wort und schließlich in der Mitteilung, das heißt in der Regel in der schriftlichen Aufzeichnung, ohne die sie nur schwer greifbar und tradierbar ist. So wird Theorie hier grundsätzlich als gestaltetes Denken aufgefasst, das in Texten bestimmter Art und Ordnung durchaus «sichtbar» wird, zumindest aber als literarische, das heißt gelegentlich sogar poetische Form sich ausprägt. Diese Gestalt, die Anlage eines Textes, seine Sprache, die Form der Veröffentlichung bestimmen in kommunikativer Hinsicht die Wirkung und haben darüber hinaus oftmals wesentlichen Anteil am Gehalt. Gedankliche Zusammenhänge, Vorstellungen werden nicht nur im abstrakten Begriff fassbar, sondern schlagen sich auch im konkreten Wort nieder, das somit der Aufmerksamkeit bedarf. Um ein Beispiel zu nennen: In einem philosophischen Dialog wird anders gesprochen als in einem künstlerischen Manifest oder in einem privaten Brief, den ein Künstler an ein Familienmitglied richtet. Alle diese Texte, diese Schriftstücke können gleichwohl als Theorien oder Konstituenten von Theorien von Belang sein. Auch dem Theoretiker sollte, wie dem Dichter und dem bildenden Künstler, zugestanden werden, dass er sich in diskursiven Konventionen bewegt, diese im eigenen Interesse mitgestaltet und nach seinem Bedarf schöpferisch erweitert.

Nicht zu vergessen ist, was in den bislang vorliegenden Überblicksdarstellungen¹¹ ebenfalls häufig ausgeblendet wird, nämlich die Tatsache, dass schon seit der Frühen Neuzeit nicht nur mit Worten, sondern auch mit Bildern argumentiert wird. Theoretische Äußerungen werden illustriert, es werden Diagramme eingefügt, und gerade in der jüngeren Literatur kann das Bildargument zuweilen forciert werden. Überhaupt ist das Bild ein mächtiges Instrument theoretischer Artikulation. Die Grenze zur bildenden Kunst ist fließend. Dementsprechend gibt es in der künst-

lerischen Produktion jenes Phänomen, das William J. T. Mitchell als «Metapicture» bezeichnet hat. Dies sind Bilder (meist Gemälde), die sich mehr oder weniger offensichtlich als künstlerische Reflexionen über ihre eigene Form zu erkennen geben.¹² So wie es diese Möglichkeit einer gemalten Kunsttheorie gibt, ist davon auszugehen, dass Ähnliches mit Worten passiert: dass Theorie, theoretische Überlegungen auch in dichterischer Form erscheinen. Diese speziellere Form theoretischen Denkens steht nicht im Mittelpunkt, soll aber im Folgenden auch nicht ausgeblendet werden.

Eine Abhandlung von der hier angestrebten Art ist weit davon entfernt, einen enzyklopädischen Überblick geben zu können. Sie bietet, wie schon angedeutet, punktuell, an zentralen Stellen, eine detaillierte Vertiefung in die spezielleren Fragen. Gewinnen kann man durch sie außerdem die Übersicht und ein Verständnis des Zusammenhanges des hier im Einzelnen Vorgestellten. Es ist deshalb eine vielerlei Lücken akzeptierende Darstellung, die aber in der Gesamtschau eröffnen soll, wie über Kunst im Lauf der Jahrhunderte im europäischen Kontext nachgedacht und geschrieben wurde und inwiefern dieses Nachdenken zu einem Teil der Sache geworden ist. Mehr implizit als explizit handelt es sich also auch um eine Darlegung dessen, was Kunst von einem heutigen Standpunkt aus sei. Getragen ist sie von der Einsicht, dass Menschen sich zur Reflexion ihrer Existenz nicht nur des begrifflichen Denkens bedienen, sondern auch dessen, was wir mit jenem Wort bezeichnen, das sich erst im 18. Jahrhundert in der heutigen Bedeutung etabliert: Kunst.

1. WAS IST THEORIE? WAS IST KUNSTTHEORIE?

Nehmen wir ein Beispiel aus dem Leben: Dem legendären Fußballspieler Alfred «Adi» Preißler (1921–2003), Torjäger, Kapitän der Borussia Dortmund, zweimaliger Deutscher Meister, wird der Spruch zugeschrieben, «Grau ist im Leben alle Theorie – aber entscheidend ist auf'm Platz».¹ Hier spricht der Praktiker und stellt fest, dass Theorie (und zwar «alle») nicht die eigentliche Sache sei, auf die es im wirklichen Leben ankomme. Um ein Fußballspiel zu gewinnen, müsse man kein Intellektueller sein, sondern mit beiden Beinen mitten im Leben und das heißt in diesem Fall auf dem Fußballfeld stehen – und kämpfen, natürlich.

Wer will einer solchen Aussage aus so kompetentem Mund widersprechen? Ein Blick auf die Quelle und deren ursprünglichen Wortlaut lohnt sich: Es ist Johann Wolfgang Goethes (1749–1832) Tragödie *Faust*, erster Teil, eines der meistzitierten Werke der Weltliteratur, ein Fundus für als geflügelte Worte verbreitete Weisheiten und Sinnsprüche. Dieses Theaterstück enthält im Kern eben jene bemerkenswerte Relativierung der Theorie gegenüber der Ausübung einer praktischen Tätigkeit, die generell, soviel sei hier bereits vorweggenommen, für die gesamte Moderne von großer Bedeutung ist.²

Hauptfigur des Dramas ist jener, den man einen Theoretiker schlechthin nennen kann: Doktor Faustus, eine zu Goethes Zeiten bereits volkstümliche Gestalt. Er ist hochgelehrt, hat sich alles dem Menschen verfügbare Wissen angeeignet, dennoch ist er unbefriedigt und strebt nach Höherem. So lässt er sich mit dem Teufel, Mephistopheles, ein. Eine Lithographie des französischen Malers Eugène Delacroix (1798–1863) illustriert die Szene, in der am Ende auch jene Worte über die «graue Theorie» fallen, auf die sich Adi Preißler bezieht (Abb. 1). Mephisto berät als Faust ganz in seinem Sinne verkleidet einen angehenden Studenten, der nicht recht weiß, welche Fakultät er wählen soll. Zunächst rät er ihm, sich jedenfalls an Worte zu halten und vor allem auf jene des Meisters zu schwören – Begriffe dagegen seien weniger wichtig. Dann aber



Abb. 1
Eugène Delacroix,
Illustration nach
Goethes *Faust*,
Mephistopheles
verkleidet als Faust
berät den Studenten:
«Und auf des Meisters
Worte schwört /
Im Ganzen haltet Euch
an Worte! / Dann geht
ihr durch die sichere
Pforte / Zum Tempel
der Gewissheit ein»,
Lithografie,
41,9 x 29 cm, 1827

geht es um das Studienfach: Von der Juristerei und der Theologie rät ihm Mephisto, dem naturgemäß Fragen der Gerechtigkeit wie auch der Religion fremd sind, dringend ab, mit dem Argument, sie seien viel zu theoretisch, das heißt lebensfern. Da es dem Jüngling in den Mauern und Hallen der Gelehrsamkeit nicht gefallen will, hat Mephisto leichtes Spiel, ihm jene Fakultät zu empfehlen, die dem Leben selbst noch am nächsten scheint: die Medizin. Die Motive sind so plausibel wie banal. Die Medizin ist eine Wissenschaft der Natur, und sie bietet die Möglichkeit, das weibliche Geschlecht zu beeindrucken, sich ihm gar zu nähern, also dem Zug der Natur zu folgen. Dies zusammenfassend fallen die sprichwörtlich gewordenen Verse:

«Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum.»

(*Faust*, I, Studierzimmer, v. 2038/39)

Theorie meint hier die reine Wissenschaft, das Studium – weniger die

Worte, mit denen man machen kann, was man will, als den Begriff. Goethes Doktor Faust hat Sympathien für Mephistos Argumentation, zumal ihn die ganze Bücherweisheit nicht glücklich gemacht hat. Was Mephisto in Aussicht stellt, mag nicht zur ewigen Glückseligkeit führen, verspricht aber zumindest lustvollen Genuss im Augenblick. Die Theorie dagegen ist einer anderen Sphäre näher, sie verheißt zwar Erkenntnis, doch ist ihr praktischer Wert höchst unsicher.

Die Betrachterperspektive – Genussfragen

Wenn hier der Fußballspieler und der weltzugewandte Dichter die reine Büchergelehrsamkeit in ein schlechtes Licht rücken, so lässt sich gleichwohl der Nutzen der Theorie auch in Bezug auf das Feld der Praxis und sogar den Genuss nicht ganz in Abrede stellen. Der Sinn und die Feinheiten eines Fußballspiels erschließen sich dem Zuschauer nur in Grenzen, wenn man nicht über ein Mindestmaß an theoretischen Kenntnissen verfügt. Ohne Kenntnisse der Regeln des Spiels ist kaum zu verstehen, mit welchem Ziel diese zweiundzwanzig Männer oder Frauen auf dem Feld einem Ball hinterherrennen.

Der Vergleich mag profan erscheinen, doch gilt Ähnliches auch für den Bereich der Kunst, z. B. für ein Theaterstück: Zwar ist für den Betrachter der Genuss ohne Regelkenntnisse bis zu einem gewissen Grad durch eine grundlegende Vertrautheit mit den kulturellen Gepflogenheiten und Bräuchen möglich. Aber auch in der Kunst sind elementare Regelkenntnisse dem Genuss förderlich, wenn sie nicht sogar nötig sind, um den Witz des Spiels zu erfassen. Als erstes gilt es zu wissen, dass «Kunst» etwas ist, das zur reinen Betrachtung gedacht ist.

Das Gemälde des aus der Schweiz stammenden Malers Benjamin Vautier (1829–1898) «Bauern im Museum (In der Ausstellung)» illustriert dies (Abb. 2). Dargestellt ist eine Situation im Museum, hier in einer Gemäldegalerie, im Vordergrund ist eine bäuerliche Familie (*paysans*) im Festtagsgewand zu sehen, die sich vor einem Gemälde aufgestellt hat. Es handelt sich um eine mythologische Szene: Die Göttin Diana hat den Jäger Aktaion, der sie aus Versehen beim Baden nackt gesehen hat, zur Strafe in einen Hirsch verwandelt. Interessant sind nun die unterschiedlichen Formen der Betrachtung: Vorbildlich verhält sich der Vater. Er



Abb. 2 Benjamin Vautier, *Bauern im Museum (in der Ausstellung)*, Öl auf Leinwand, 84 x 104 cm, 1867, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

betrachtet andächtig und in stiller Konzentration. Bemerkenswert der ältere, bürgerlich gekleidete Mann auf der Bank, der in einem Buch blättert, vielleicht im Ausstellungskatalog, in dem aufgeführt ist, wer der Künstler ist, was dargestellt ist usw. Dieser Betrachter ist also besonders informiert, er kennt die Regeln des Spiels und verfügt offenbar über eine gewisse theoretische Vorbildung.

Gewiss ist es auch möglich, ein Gemälde ohne solches Wissen, gleichsam naiv zu genießen, wie es etwa die jungen Damen tun (natürlich handelt es sich hier um eine festgelegte Geschlechterrolle), die sich über irgendein Motiv, vielleicht die Nacktheit der Frau und das Schicksal des jungen Mannes, zu amüsieren scheinen. In der Natur kann der Anblick einer Blume oder ein Sonnenuntergang ein unmittelbares sinnliches Vergnügen bereiten – ein solches kann jedoch auch ein Gemälde, und sogar eines aus lange vergangener Zeit, hervorrufen. So kann ein täuschend realistisch gemaltes niederländisches Stilleben des 17. Jahrhunderts ein unmittelbares sinnliches Erlebnis bieten, das Bewunderung und Vergnügen auslösen mag. Allerdings wird ein wesentlicher Aspekt



Abb. 3 Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*, Öl auf Leinwand, 198,1 x 304,8 cm, 1981, Metropolitan Museum of Art, New York

verpasst, wenn man nicht weiß, dass hierbei die Malerei als Kunst der Illusion thematisiert wird, die buchstäblich nur dem Schein nach festhalten kann, was eigentlich «eitel» und vergänglich ist. Während also die auf gekonnter Nachahmung des Sichtbaren basierenden frühneuzeitlichen Gemälde einem unreflektierten Sinnengenuss in vielerlei Hinsicht Stoff und Reiz bieten, so wird dieser naive, «kulinarische» Genuss in der Kunst der Moderne häufig erschwert, indem beispielsweise die Leistungen der Malerei selbst in abstrakterer Weise thematisiert, gelegentlich auch ironisiert werden. Dies ist der Fall in einem Gemälde des amerikanischen Malers Mark Tansey, das sich auf die besondere Illusionsmacht der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bezieht, um generell die konzeptuelle Bedingtheit des Sehens zu veranschaulichen (Abb. 3). Dargestellt ist in einer monochromen Malweise eine Kuh, die sich in einem Museum vor einem Gemälde befindet, auf dem wiederum Rinder zu sehen sind. Mehrere Männer in Anzügen, einer im Laborkittel, stehen beobachtend dabei. Ganz offensichtlich ist das eine sonderbare Situation – üblicherweise trifft man in Museen nicht auf lebendige Kühe. Mit Hilfe des Titels *The Innocent Eye Test* können wir uns wohl einen Reim auf die Darstellung machen: Eine Kuh wird vor ein Gemälde geführt, um dessen reine Wirkung als illusionistische Malerei zu testen.³

Wir könnten uns vorstellen, dass die ernsten Männer beobachten wollen, ob die Kuh ihresgleichen auf dem Gemälde erkennt und zum Beispiel durch Muhen oder Scharren mit den Hufen zu begrüßen versucht. Man kann das ohne weitere Kenntnisse witzig finden oder auch nicht. Um aber zu verstehen, warum ein Maler des 20. Jahrhunderts sich ein solches Bildmotiv ausdenkt und malt, sind vertiefte theoretische Kenntnisse erforderlich, die man sich erarbeiten muss. Dazu gehört kunsthistorisches Wissen: Das Gemälde, das der Kuh im Museum vorgeführt wird, gibt es tatsächlich. Es stammt von einem niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Paulus Potter (1625–1654), und wird unter dem Titel *Der junge Bulle* geführt.⁴ Sollte die Kuh hier möglicherweise eine sexuelle Attraktion empfinden oder Eifersucht angesichts des anderen weiblichen Tieres oder mütterliche Gefühle? Rechts daneben an der Wand ist die Abbildung eines Gemäldes von Claude Monet zu sehen, einen Heuhaufen zeigend. Ist das auch ein Test? Sollte die Kuh hier Fresslust verspüren?

Aber auch auf der textuellen Ebene sind weitere Kenntnisse verlangt: Der Titel «The Innocent Eye Test» greift einen bestimmten kunsttheoretischen Topos auf. Die Rede vom «unschuldigen Auge» hat der englische Schriftsteller und Kunsttheoretiker John Ruskin (1819–1900) um 1857 geprägt in einem Buch, *Elements of Drawing*, das eine Anleitung zum Zeichnen für Laien sein sollte.⁵ Es ist eine Forderung an den angehenden Zeichner, sich ganz auf das Auge zu verlassen, alles Wissen oder sonstige Wollen beiseitezulassen, um schließlich unfehlbar zu einer treuen Wiedergabe der Natur zu gelangen. Mark Tanseys Bild nimmt hierauf Bezug und ironisiert den Topos; er will damit auch konstatieren, dass weder das Auge noch der Hersteller eines Bildes jemals unschuldig sein können. Ein starkes Statement, das in unserem Zusammenhang besagt, dass wir ohne Beschäftigung mit der Theorie nicht verstehen können, worum es in der Kunst geht. Eine voraussetzungslose Wahrnehmung, wenn sie denn überhaupt möglich ist, würde im schlichten Unverständnis münden.

So groß der Unterschied zwischen einem holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts und einer Malerei des späten 20. Jahrhunderts auf den ersten Blick sein mag, es handelt sich doch um Werke, die gleichermaßen für eine reflektierende Betrachtung gedacht sind, die ein Publikum adressieren, das um den Kunstcharakter dieser Objekte weiß. Werke die-

ser Art sind nicht nur auf eine bestimmte elementare sinnliche Wirkung angelegt, sondern vordringlich bestrebt, die Kunstfertigkeit ihrer Urheber, das heißt ihre Regelkenntnis und ihren virtuos-handwerklichen, aber auch zugleich ihren *konzeptuellen* Umgang damit zu zeigen. Der spezielle Kunstcharakter dieser Art von Artefakten ist demnach selbst Gegenstand dieser Werke. Dies lässt sich bis zu einem gewissen Grad für den gesamten Bereich der europäischen Kunsttradition verallgemeinern, und wir sehen es hier am Beispiel der Malerei: Sie zeigt an, was sie – zu jenem bestimmten Zeitpunkt und in ihrem jeweiligen kulturellen Umfeld – als Malerei ist, was Malerei schlechthin ist, was sie zu sein vermag, was sie angeblich ist oder was sie gerade nicht ist. Diese Konzeption schließt eine theoretische Haltung ein. Um solche Malerei zu verstehen, ist eine entsprechende Kenntnis der Theorie bzw. ein theoretischer, reflexiv vermittelter sinnlicher Zugang nötig. Dies ist ein Charakteristikum jener westlichen Kunsttradition, die hier im Mittelpunkt steht.

Der pure Genuss (die reine Freude an bunten Farben, an der Illusion, am Kunststück) muss hiervon keineswegs beeinträchtigt sein. Allerdings wird dessen Anteil (auch wenn er immer wieder seine Fürsprecher findet) in Zeiten der Moderne suspekt. Bereits in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) wird der Sinnengenuss zum «uninteressirten Wohlgefallen» sublimiert, das dem Schönen entgegenzubringen sei.⁶ In Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) heißt es schließlich: «Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn.» Der Philosoph und Musiktheoretiker räumt allerdings im nächsten Satz ein, dass ein Rest davon verbleibe, denn wäre «die letzte Spur von Genuß exstirpiert, so bereitete die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit», meint dann aber doch behaupten zu können, dass der wahre Kenner mit Genuss wenig zu schaffen hat: «Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht.»⁷ Offensichtlich spricht der Theoretiker hier in eigener Sache, indem er implizit sein Metier, die differenziert reflektierende, vernunftgemäße, wissenschaftliche, kurz: die theoretische Betrachtung zu der Verhaltensform gegenüber Kunstwerken erklärt, die deren Wesen am nächsten kommt. Das ist dogmatisch gemeint. In der Vehemenz, mit der Adorno diese Haltung verfehlt, zeigt sich aber ein kaum zu überwindender Gegner: Der «banausenhafte» Genuss, die rauschhafte, selbstvergessene Versenkung, die kindliche Freude

sind offenbar unausrottbare Optionen des Betrachters, die immer wieder von Seiten der Künstlerinnen und Künstler herausgefordert, umspielt, bedient, auch kritisch thematisiert werden.

Das gilt auch für die Moderne und die Kunst der Gegenwart. Ein Beispiel: Zur documenta 2007 luden die Kuratoren Roger Bürgel und Ruth Noack den Spitzenkoch Ferran Adrià zur Teilnahme ein, woraufhin dessen berühmtes Restaurant «elBulli» im katalonischen Rosas umgehend zu einer Außenstelle dieser wichtigsten periodischen Ausstellung zeitgenössischer Kunst erklärt wurde.⁸ Dies war keineswegs als Provokation gemeint. Ein Koch versteht sich auf diesem Niveau selbstverständlich als Künstler, und bei solchem Essen steht die körperliche Sättigung gewiss nicht im Vordergrund. Gleichwohl geht der Genuss auch in diesem Fall unvermeidlich durch den Magen. Und ebenso würde der Kunstliebhaber wie auch der bildende Künstler darauf bestehen, dass Kunst geistige Nahrung ist, welche menschliche Bedürfnisse befriedigt, ohne dass damit schon geklärt wäre, ob es sich denn um ein Grundnahrungsmittel handelt oder aber einen Luxusartikel.

Die Seite der Produktion – die Experten

Möchte man Fußball selbst spielen, so muss man dieses Spiel in erster Linie praktisch beherrschen. Hierzu ist womöglich keine eigentlich theoretische Betrachtung nötig. Es können einfache Regelkenntnisse genügen, doch müssen sie interpretiert werden. Weit nötiger sind theoretische Kenntnisse, das heißt die intellektuell reflektierte Interpretation der Möglichkeiten, welche die Regeln zur Erreichung des Ziels bieten, wenn man als Trainer zu agieren und die Spieler auf ihrem Weg zu führen hat. Der Vergleich mit dem Bereich der Kunst, zumal der bildenden Kunst, mag in vielerlei Hinsicht hinken.⁹ Gleichwohl gibt es tief reichende, auch historisch begründete Verwandtschaften und Beziehungen.¹⁰ Im Bereich der Kunst gibt es zwar meist keine Trainer, aber doch Personen, die vermitteln und organisieren: In den performativen Künsten sind das die Regisseure, Dirigenten, Choreografen, und im Feld der bildenden Kunst etwa Galeristen, Kuratoren und Kritiker. Alle diese Personen beschäftigen sich mehr oder weniger mit Aspekten jener Theorie. Sie haben eine relative Distanz zu diesen Gegenständen, gehen mit ihnen weniger direkt

um als die Künstler selbst, beschäftigen sich aber intensiver damit als die eigentlichen Adressaten, das Publikum. Wie dieses sind sie nicht als Produzenten mit den Gegenständen befasst, haben aber doch Anteil an der Realisierung. Indem sie als Vermittler tätig sind, bedienen sie sich der Theorie, wenn sie nicht sogar selbst als Theoretiker zu agieren beginnen. In ihrer Zwischenstellung haben diese Personen eine größere Nähe zum Kunstwerk als andere Betrachter, können sich aufgrund ihrer Kenntnisse besser erklären; sie können, mit einem Wort, als Experten in Erscheinung treten.¹¹

Welche Art von Kenntnissen ein Experte haben muss, um als solcher zu gelten, ist variabel je nach den besonderen Umständen des Feldes und der Kommunikationssituation, in der er oder sie auftritt. Die Fragen, ob es der praktischen Befähigung bedarf und über welche Art von Sachkenntnis jemand verfügen muss, um in einem bestimmten Feld als Experte anerkannt zu werden, wird diskutiert, seit überhaupt theoretische Debatten überliefert sind. Einige dieser Aspekte sind schon in einem frühen Dialog des Philosophen Platon (um 428–347 v. Chr.) aufzuspüren. Im *Ion* diskutiert Sokrates mit dem Rhapsoden dieses Namens, der ein großer auf Homer spezialisierter Vortragskünstler ist, der «Beste unter den Hellenen». Sokrates weist ihm nach, dass er als praktizierender Rhapsode zwar sehr gut über Homer sprechen kann, doch über die Dichtkunst im Allgemeinen (*poietike*) nicht Bescheid wisse.¹² Es zeichnet sich schon hier die Einsicht ab, dass es zwei unterschiedliche Dinge sind, eine Sache zu beurteilen und diese Sache herzustellen. In der Argumentation wird deutlich gemacht, dass nach Meinung des Philosophen der wahre Sachverständige derjenige sei, der über das distanzierte Wissen verfügt.¹³ Dies ist der Theoretiker, dessen Expertise allein auf der intellektuellen, geistig reflektierten Betrachtung eines Phänomens beruht.

Zum Begriff der Theorie – Antike Wurzeln

Die Ursprünge dieser Auffassung liegen in der griechischen Antike und zeigen sich schon im Wort selbst: *Theoria* meint ursprünglich «Betrachtung», «Anschauung», «Schau». Ursprünglich stammt der Ausdruck wahrscheinlich aus dem religiösen Bereich und meinte die «Schau» eines sakral-festlichen Schauspiels.¹⁴ Dass die «Theoria» ein so großes Interesse

der Forschung auf sich gezogen hat, liegt in der Prägung des Begriffs durch den griechischen Philosophen Aristoteles (384–322 v. Chr.). Nach Aristoteles' Verwendung und Bestimmung des Begriffs liegt der Ursprung dessen, was heute Theorie meint, am Übergang von einer mythischen zu einer auf rationale Erörterung vertrauenden Weltanschauung. Theorie wird von Aristoteles in der Abhandlung über die *Metaphysik* mit Wissen oder Wissenschaft (*episteme*) in Verbindung gebracht.¹⁵ Unter *episteme* ist zunächst ein bestimmtes sachbezogenes anwendbares Wissen gemeint. Doch der Philosoph spricht auch von einer «theoretischen Wissenschaft» (*episteme theoretike*). Die Beschäftigung mit dieser Art von Wissen jenseits jeglicher Orientierung an der praktischen Anwendung wird schließlich als Wissenschaft im eigentlichen Sinn bestimmt, die keiner Anwendung bedarf und nichts anderes bezweckt als reine Erkenntnis – Wissenschaft als reine Theorie.

Diese Konzeption von Theorie als reine intellektuelle Betrachtung wird in einer weiteren Schrift, der *Nikomachischen Ethik*, noch einmal verteidigt. Hier argumentiert Aristoteles ganz im Sinn seines Lehrers Platon. Ein Leben, das der theoretischen Betrachtung gewidmet ist (*bios theoretikos*), wird als reinste Art der Lebensführung und der Wissenschaft vorgestellt und von anderen Lebensweisen abgegrenzt, die entweder auf den Lustgewinn oder auf das tätige Leben (*bios praktikos*) abzielen. Theorie bringt den Menschen der Sphäre des Göttlichen nahe, indem sie auf die Betrachtung der Ideen zielt, die gemäß der Lehre Platons hinter der trügerischen materiellen Erscheinung stehen.

In der lateinischen Übertragung wird *theoria* zu *contemplatio*. Wir nehmen heute in diesem Wort ungleich stärker als in seinem griechischen Vorgänger eine religiöse Konnotation, die in der mittelalterlichen Theologie in dieser Form erst hinzugefügt wurde. Das Wort hat aber auch im römisch-antiken Gebrauch eine religiöse Komponente: Es bezieht sich auf eine Form der Betrachtung, die nicht wie jene griechische *theoria* auf die dem Menschen gegebenen Kräfte des Intellekts verweist, sondern auf die religiöse Praxis des Auguren, der den Vogelflug beobachtet. Diese «Himmelschau» hat zur christlichen Kontemplation als geistige Versenkung in der mystischen Betrachtung Gottes zumindest insofern eine gewisse Nähe, als damit bereits eine religiöse Praxis bezeichnet wurde. Diese heidnische Tradition wird im christlichen Mittelalter gleichsam nach innen gewendet. Im christlich-mittelalterlichen

Verständnis ist die *vita contemplativa* eine Lebensform, die nichts anderes als die geistige Betrachtung Gottes als des höchsten Ideals zum Inhalt hat.

Im Gegensatz zu dieser Auffassung ist Aristoteles' Konzeption von Theorie eine weltzugewandte Dimension eigen. Seine Bestimmung von Theorie als einer sich dem Göttlichen nähernden Betätigung des Menschen hat keine religiöse Zielsetzung. Vielmehr geht es darum, die Philosophie als eine Form der Wissenschaft zu verteidigen, deren Nützlichkeit auch schon in griechischer Zeit umstritten war. Dies geschieht gleichsam in einer Flucht nach vorne, indem ihre Zweckfreiheit zur wesentlichen Eigenschaft erklärt wird. Das der reinen Theorie, der Wissenschaft, gewidmete Leben wird von anderen Lebensweisen abgegrenzt, die auf den bloßen Lustgewinn oder aber auf das tätige Leben gerichtet sind, welches auf das praktische Handeln (*prattein*) oder auf das Hervorbringen (*poiein*) abzielen kann.

Die wissenschaftliche Betrachtung muss sich aber keineswegs nur auf die reine Tätigkeit des Verstandes beschränken, sondern kann durchaus auch auf das Handeln und besonders das Hervorbringen bezogen sein, ja eine besondere Herausforderung mag darin bestehen, vernunftgeleitete menschliche Tätigkeiten zum Gegenstand der Theorie zu machen. Aus der grundlegenden Differenz zwischen freiem idealem Betrachten und praktischem Handeln (*prattein*) oder Hervorbringen (*poiein*) entsteht eine Spannung, die einen besonderen Reiz für den Theoretiker darstellt und die Freiheit und Unabhängigkeit seines Denkens erst eigentlich erkennbar macht. Diese Herausforderung motiviert solche – philosophische – Denkarbeit und bestimmt ihr Pathos grundsätzlich und nachhaltig bis heute.

Kunstphilosophie und andere Formen der Kunsttheorie

Obwohl sich schon Platon Gedanken zur Kunst und hier vor allem zur Dichtung gemacht hat und mit Aristoteles' *Poetik* immerhin ein bedeutender Beitrag eines Philosophen zur Theorie einer Kunstform vorgelegt wurde (vgl. folgendes Kapitel), der überdies in der gesamten frühen Neuzeit tiefe Spuren hinterließ und zur Grundlage für die später als Regelpoetik bezeichneten Dichtungslehren wurde, bildet sich eine eigent-

lich philosophische Betrachtung der Kunst erst im Laufe des 18. Jahrhunderts aus. Sie ist im weiteren Feld der seither so genannten Ästhetik aufgehoben. Darunter ist eine philosophische Disziplin zu verstehen, die sich gemäß der Prägung dieses Terminus durch den deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) mit der Theorie der sinnlichen Erkenntnis generell und dabei besonders mit der Theorie des Schönen befasst (vgl. dazu Kapitel 8).¹⁶ Kunstphilosophie ist nicht deckungsgleich mit Ästhetik. Die Kunstphilosophie fragt spezieller nach dem Wesen der Kunst, nach ihren Prinzipien. Dabei entwickelt sie Erkenntnisinteressen, die idealerweise unabhängig von den Diskurszusammenhängen sind, in denen die Kunstproduktion befangen ist. Sie ist damit einerseits von jenem Bereich abgrenzbar, der sich allgemeiner mit Fragen der sinnlichen Wahrnehmung oder der Bestimmung des Schönen befasst – dies wäre die Ästhetik –, andererseits ist sie aber auch zu unterscheiden von Formen der Theorie, die sich auf unterschiedliche Weise mit bestimmten Formen künstlerischer Tätigkeit und konkreten Phänomenen der Kunst befassen.

Den nicht rein philosophischen Formen der Auseinandersetzung mit Kunst den Status von Theorie abzusprechen, wäre kaum gerechtfertigt und zumal in Zeiten der Moderne und Gegenwart ganz unangemessen. «Moderne Kunsttheorie», so ist einer von dem Philosophen Dieter Henrich (1927–2022) und dem Anglisten Wolfgang Iser (1926–2007) herausgegebenen wichtigen Anthologie mit dem bezeichnenden Titel *Theorien der Kunst* zu entnehmen, hat sich von der Philosophie der Kunst entfernt und lässt sich heute nicht mehr unter deren Dach subsumieren. Es müssen also verschiedene «Theorieformen» in Betracht gezogen werden.¹⁷ In der Einführung zum genannten Band hält Dieter Henrich fest, dass «Theorien, die ihren Ursprung nicht in der Philosophie, sondern in empirischen oder formalen Einzelwissenschaften haben, als Potentiale für Kunsttheorie an Ansehen gewonnen haben.» (S. 14) Der Preis hierfür sei eine gewisse «Partikularisierung» und «Verwissenschaftlichung» (S. 15), das heißt eine breitere Verteilung des theoretischen Diskurses in mehrerlei kaum oder nur lose untereinander verbundene wissenschaftliche Felder. Wolfgang Iser versucht seinerseits die gegenwärtige Situation historisch in einer klaren Abgrenzung von der Philosophie zu verorten. «Moderne Kunsttheorie», so Iser, «unterscheidet sich von philosophischer Ästhetik oftmals genauso, wie sich diese von der aristotelischen Regel-

poetik unterschied». (S. 33) Während die Regelpoetik Kunst als etwas Gemachtes verstand, so zielte die philosophische Ästhetik auf die Wesensbestimmung der Kunst als Erscheinungsform von Wahrheit ab. Die modernen Kunsttheorien, die in dem Band vorgestellt werden, verstehen sich nicht mehr so, auch nicht mehr als «Teildisziplinen philosophischer Systeme». Vielmehr würden sie «durchgängig von Kunsterfahrungen aus[gehen], deren Theoretisierung allererst dazu dient, etwas über Kunst in Erfahrung zu bringen.» (S. 34) Die philosophische Kunsttheorie ist aus dieser Perspektive auch eine historische Erscheinung, die allerdings keineswegs nur im Bereich der Philosophie wirksam gewesen ist, sondern auch in den Bereich der Kunstproduktion hineinwirkte. So kann nach Iser die sogenannte «autonome Kunst» als eine «Folgeerscheinung der philosophischen Ästhetik» beschrieben werden, «die die Kunst aus ihrer Dienstbarkeit befreite». Die Leistung moderner Kunsttheorie wäre es nun aber, «das Kunstphänomen auf Lebenszusammenhänge zurückzubringen, «jedoch nicht um neue Dienstbarkeit oder gar Nützlichkeit zu propagieren, sondern um eine Aufklärung der Notwendigkeit von Kunst zu leisten» (S. 39).

So weit diese Anthologie auch ausgreift, die darin vorgestellten Theorieformen umgreifen keineswegs das ganze Spektrum dessen, was unter dem Begriff Kunsttheorie heute zu fassen ist, vielmehr beschränken sie sich auf den Bereich der theoretischen Reflexion über Kunst im Feld der Geistes- und Sozialwissenschaften. Was ausgeblendet bleibt, sind alle jene theoretischen Reflexionen, die mit wechselnder Konjunktur, aber doch seit jeher in enger Verbindung mit der Kunstproduktion entstanden, teils sogar von den Künstlern selbst entwickelt und vorgetragen worden sind. Diese Formen der Kunsttheorie sind seit der Antike bezeugt, sie haben eine besondere Konjunktur in der teils von Künstlern, teils von humanistisch gebildeten Gelehrten verfassten Traktatliteratur der Frühen Neuzeit erfahren (dazu hier die Kap. 4, 5, 6). Die Tradition reißt auch in der Moderne nicht ab, erfährt vielmehr eine besondere Ausbildung in reflektierenden Abhandlungen, in biographischen Selbstzeugnissen (Kap. 9), in Lehrbüchern, Manifesten, Absichtserklärungen (Kap. 11).

Dieses reiche, nahe an der Kunstproduktion orientierte Schrifttum hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts Julius von Schlosser in seinem grundlegenden, bis heute einflussreichen Werk unter dem Begriff der «Kunst-

literatur» zusammengefasst.¹⁸ Dieses Buch ist aus einer Reihe früher publizierter Studien hervorgegangen. Schlosser ging es nicht in erster Linie darum, den theoretischen Gehalt des einschlägigen Schrifttums über Kunst herauszustellen, sondern ein «Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte» zu erarbeiten. So reiht er in chronologischer Folge die unterschiedlichsten Beiträge, nach Epochen gegliedert und innerhalb derer kategorial unterschieden, etwa für das Mittelalter nach technischer Literatur, poetischer Kunstliteratur, Historiografie und Periegetik. Es ist auch immer wieder von «Kunsttheorie» die Rede, ohne dass dieser Ausdruck als Überbegriff eingesetzt würde. Dies ermöglicht es, die unterschiedlichsten Formen des Schreibens über Kunst zunächst aufzuführen, was die Gelegenheit bietet, gerade auch die jeweils sehr unterschiedlichen Ansprüche der verschiedenen Autoren zu charakterisieren und im Vergleich sichtbar zu machen. Schlossers Verfahren hat den entscheidenden Vorzug, dass eine etwa vordergründig nur historisch argumentierende Schrift als von theoretischem Anspruch getragen kenntlich gemacht werden kann oder allenfalls enthaltene theoretische Aspekte aufgezeigt werden können. Eine strenge systematische Unterscheidung über den gesamten Zeitraum hinweg, der hier zur Debatte steht, scheint dagegen kaum angemessen.¹⁹

Nicht alles Schrifttum, das sich mit den Werken der Kunst und der Praxis künstlerischer Arbeit befasst, ist dem Anspruch nach genuin theoretisch interessiert, geschweige denn im philosophisch-wissenschaftlichen Sinn als Theorie zu betrachten. Indessen müssen im Sinne eines Lehrbuchs ausgestaltete Werke wie etwa Leon Battista Albertis Abhandlung *De pictura* oder Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (Kap. 4) und historische Abhandlungen wie Giorgio Vasaris *Vite* (Kap. 5) als Schlüsselwerke der Kunsttheorie ihrer Zeit gelesen werden, selbst wenn man hier ebenso passend von «Kunstlehre» sprechen kann – ein Begriff, den Schlosser in den Überschriften seines Buches gelegentlich verwendet, um vor allem Künstlerschriften auszuzeichnen. Tatsache ist aber, dass es lange vor Begründung der philosophischen Ästhetik auch in dieser Traktatliteratur komplexe Erörterungen von Themen und Problemen gibt, die in der Kunstphilosophie später weiter abgehandelt werden. Schließlich findet man auch bereits in früheren Epochen ein mehr oder weniger reiches Schrifttum, das sich mit dem konkreten, faktisch vorhandenen Kunstwerk befasst und dieses kritisch beschreibend

und beurteilend in den Blick nimmt. Schlosser hat, wenn auch gerade nur beiläufig, die Spannweite des Spektrums solcher Äußerungen angedeutet, indem er am Ende seines Buches einmal von der «Gletscherregion der idealistischen Kunstphilosophie» spricht und dazu kontrastierend von den «Niederungen der Kunstkritik», die zumal in Frankreich schon im 17. und 18. Jahrhundert «so eifrig und erfolgreich bebaut» worden seien (S. 604).

Dies zeigt sehr plastisch die große Differenz im jeweiligen Erkenntnisinteresse der verschiedenen Schriften an. Was in diesen Metaphern aber unterzugehen droht, ist die Tatsache, dass gerade die Kritik konkreter Kunstwerke immer wieder, wenn nicht sogar prinzipiell die Grundlage für das sein muss, was mit dem Terminus Kunsttheorie nur richtig bezeichnet werden kann: Kunsttheorie, wie sie hier bestimmt sein möchte, unterscheidet sich von Kunstphilosophie dadurch, dass sie sich *nicht primär* als Philosophie versteht, sondern als *Theorie einer bestimmten hervorbringenden Tätigkeit* im Sinne des Begriffes der *poiesis*. Darunter hat man, in aristotelischer Wendung, einen bestimmten «mit Vernunft hervorgebrachten Habitus des Hervorbringens» (*hexis meta logou poietike*) zu verstehen, eine Kunst (*techne*) also.²⁰ Einer solchen Theorie geht es nicht um Erkenntnis innerhalb ihres eigenen Rechts und um ihrer selbst willen, sondern um die Beschreibung und Kritik einer Praxis. So können gemäß dieser Bestimmung auch jene Formen der diskursiven Auseinandersetzung mit Kunst einbezogen werden, die ohne philosophische Absicht an einem Phänomen oder an einer Praxis durch Beschreibung, Analyse, durch den Versuch einer Etablierung von Regeln, aber auch durch Kritik, freie Reflexion und Interpretation anhand von konkreten Werken, Techniken und Verfahren unternommen werden.

Kunsttheorie in diesem Verständnis ist oft gerade nicht distanziert, sondern unmittelbar in den Produktionsprozess involviert, geradezu parteiisch, und eigentlich prinzipiell als Bestandteil des Systems zu begreifen. Ganz offensichtlich ist dies der Fall, wenn es sich um Überlegungen von Künstlern und Künstlerinnen handelt, die ihre eigene Arbeit mit programmatischen Überlegungen begleiten und kommunizieren oder auch nur für sich selbst versuchen, Rechenschaft über ihr Tun abzulegen. Ähnlich involviert, wenn auch an anderer Position, ist jener Kritiker, der mittels Kommentaren zu aktuellen Ereignissen, meistens zu Ausstellungen, ein Urteil öffentlich ausspricht, für Publizität

sorgt (vgl. Kap. 7). Dies gilt ebenso für jene älteren oder modernen Versuche, eine bestimmte Haltung, Kunstform oder künstlerische Auffassung im Sinne einer Lehre zu propagieren. Die Tatsache, dass auch historische Darstellungen nicht ohne einen Begriff von ihrem Gegenstand und mithin nicht ohne Theorie auskommen können, dass sie vielmehr stets implizit, oft aber auch explizit eine begriffliche Reflexion über ihren Gegenstand enthalten, qualifiziert sie ebenso als Schriften mit kunsttheoretischem Gehalt (vgl. Kap. 8).²¹

Die hier aufgeführten Theorieformen sind untereinander heterogen und können kaum in eine kohärente Narration gebracht werden – und sollten auch nicht in eine hineingezwungen werden. Wenn es etwas gibt, das alle verbindet, so wäre dies ihre gemeinsame Bezogenheit auf jene Objekte, die wir vom heutigen Standpunkt als Werke der Kunst bezeichnen.²² Sie vermögen auch keineswegs immer den Ansprüchen einer vernunftgeleiteten Argumentation zu entsprechen. Nicht selten ist es zudem schwierig, eine Grenze zwischen dem eigentlichen Werk und einem zugehörigen, das Werk begleitenden, flankierenden, propagierenden Kommentar zu ziehen, der durchaus theoretische Überlegungen enthalten und explizieren kann.²³ Gerade in der Kunst des 20. Jahrhunderts – aber keineswegs nur hier – ist die Theorie, der Kommentar als integraler Bestandteil des Werks zu betrachten, weshalb dessen Grenzen weiter zu ziehen sind, als es in der Kunstgeschichte meist geschieht.

Kunsttheorie nach dem hier zugrunde gelegten, weiter gefassten Verständnis umfasst potenziell das ganze Spektrum der «Kunsthistorie»: von der philosophischen Abhandlung bis zum historischen Bericht. Die jeweilige Leistungsfähigkeit der seit der Antike die westliche Kunstproduktion begleitenden Schriften als Theorie ist dabei im konkreten Fall unterschiedlich. Sie ist nicht an einem abstrakten Maßstab philosophischer Kriterien zu bemessen, sondern je für den historischen Fall zu ermitteln und zu beurteilen.

Kunstwissenschaft als Kunsttheorie

Die vorliegende Studie versteht sich selbst nicht nur als historisch-analytische Darstellung, sondern zugleich als konstruktiver Beitrag zu einer zeitgemäßen Wissenschaft der Kunst – also zu einer Theorie der Kunst. Während sich in Fächern wie den Literatur-, Kultur- oder Medienwissenschaften der 1980er Jahre auf breiter Front die Einsicht durchgesetzt hatte, dass jede wissenschaftliche Disziplin für die Ausgestaltung ihres eigenen Gegenstandes verantwortlich ist, hat sich die Kunstwissenschaft zumindest in ihrer europäischen oder «kontinentalen» Prägung lange Zeit dagegen gesperrt. Klare Worte hinsichtlich dieser Verweigerung fand 1983 der Kunst- und Literaturwissenschaftler Norman Bryson (geb. 1949) im Vorwort seines Buches *Vision and Painting*, das eine Abrechnung mit den verfestigten Positionen einer traditionellen Kunstgeschichte bestimmter Art war.²⁴ Während damals schon seit drei Jahrzehnten in Literaturwissenschaft, Geschichte oder Anthropologie ein außergewöhnlicher und fruchtbarer Umbruch in Richtung einer kritisch-theoretischen Argumentation zu beobachten gewesen sei, herrsche in der Kunstgeschichte theoretische Rückständigkeit und Stagnation. Mit ähnlichem Tenor äußerte sich in Deutschland der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp (geb. 1946) im Vorwort einer kommentierten Anthologie exemplarischer Positionen theoretisch orientierter Kunstgeschichte.²⁵ Auch hier wird konstatiert, dass die Kunstgeschichte jenen theoretischen Aufbruch verschlafen habe, der besonders in der Literaturwissenschaft zu grundlegenden Veränderungen in den Fragestellungen und im Selbstverständnis geführt habe. Dies wäre die Wende von einer auf die Beschreibung und Erfassung des Objektes konzentrierten Forschung hin zu einer Untersuchung, welche auf jene komplexen Rezeptionsvorgänge achtet, auf die ein Kunstgegenstand hin angelegt sei und die sich demnach auch in seiner Gestalt selbst artikulieren. Im Anschluss an damals aktuelle Positionen der Literaturwissenschaft benennt Kemp diesen Zugriff als Rezeptionsästhetik (vgl. Kap. 13).

Beide Bücher sind Symptome wie auch zugleich wichtige Faktoren der Verlagerung von einer auf das Objekt fixierten, deskriptiven Wissenschaft in Richtung der Fokussierung auf die Auseinandersetzung mit

diesem Objekt, auf die Thematisierung der Prozesse, in die ein Gegenstand eingebunden ist und innerhalb derer er erst seine Bestimmung erhält. Gewiss ist der kunsthistorische Diskurs, zumindest im europäischen Kreis, nach wie vor stark von monographisch (re)präsentativen Veröffentlichungen geprägt. Neben oft prachtvoll illustrierten Ausstellungskatalogen, die auch das allgemeine Publikum bedienen sollen, werden weiterhin Monographien und Werkkataloge publiziert, die sich der spekulationsfreien Vorstellung des Materials verschrieben haben, wobei die Kommentierung – besonders wenn es um Gegenwartskunst geht – mitunter schnell zur erkenntnisfreien Würdigung gerät.

Im Gegensatz zu dieser im seriösen Fall streng historischen Sachforschung ist die theoriegeleitete interpretierende Forschung prinzipiell transdisziplinär ausgerichtet. Sie bezieht sich auf die historische Forschung als Ausgangspunkt, greift aber über das Konstatieren und Beschreiben von dokumentarisch zu sichernden Sachverhalten hinaus, richtet Fragen auch spekulativer Art an die Gegenstände, berührt Themen, die das jeweilige Objekt in seiner materiellen Existenz überschreiten, die eine Beziehung zum Betrachter und seiner Gegenwart herstellen und die auf Prozesse des Verstehens und der Reflexion der Erfahrung zielen. Theoriegeleitet kann man eine solche Forschung einerseits insofern nennen, als der Bezug auf ein konzeptuelles Rahmenwerk, eine Theorie also, als Voraussetzung nötig ist, um überhaupt diese Fragen stellen zu können (Theorie als Objekt), andererseits auch, weil die Forschung sich selbst als Theorie versteht (Theorie als Subjekt). Der Unterschied zur historischen Sachforschung ist vor allem hinsichtlich des Referenzgegenstandes entscheidend und in den extremen Positionen diesem diametral entgegengesetzt: Die historische Forschung geht davon aus, dass es einen stabilen Referenzpunkt der Forschung im Objekt gibt. Die theoretische Position akzeptiert dagegen diesen Begriff von Realität nicht mehr uneingeschränkt, stellt sich vielmehr auf den Standpunkt, dass dieser Gegenstand an sich nicht existiert, dass es sich vielmehr um ein kulturelles Produkt dessen handelt, was Diskurs genannt wird – man könnte auch sagen, der Gegenstand ist ein Produkt der Theorie.

Um diese Position zu illustrieren, sei hier dieses Kapitel abschließend ein Beispiel herangezogen, das der amerikanische Literaturwissenschaftler Jonathan Culler (geb. 1944) in seiner bekannten, in viele Sprachen übersetzten Einführung in die Literaturtheorie anbringt. Das Beispiel ist

lapidar überschrieben mit «What is Theory?»²⁶. Es geht um die Soulsängerin Aretha Franklin (1942–2018), die in einem bekannten Lied singt: «You make me feel like a natural woman». Damit scheine die Sängerin zum Ausdruck zu bringen, so Culler, dass sie sich durch die Behandlung eines Mannes in ihrer «natürlichen» sexuellen Identität bestätigt fühle. Aber gerade die Wendung «*like* a natural woman» zeige an, dass sie eben gerade keine solche sei, da sie sich nur *wie* eine fühle: «she *isn't* a «natural woman» but has to be made to feel *like* one.» (S. 14) Durch die scheinbar Selbstverständliches bestätigende Formulierung werde deutlich, dass der Ausdruck «natürliche Frau» nicht auf eine Naturgegebenheit verweise, sondern ein kulturelles Produkt sei. Diese Erkenntnis wäre eine Leistung der theoretischen Betrachtung. Das Exempel zeigt an, wie die sogenannte dekonstruktive Theorie dazu beiträgt, die scheinbar natürliche Gegebenheit eines Objekts als Konstruktion des Diskurses zu entlarven. Es entsteht in der Interpretation ein neues, ein theoretisches Objekt, in diesem Fall die sexuell fremdbestimmte Frau, deren Wahrnehmung Voraussetzung für jegliche Kritik und letztendlich für ihre Emanzipation ist.

Die Forderung nach einer theoretischen Herangehensweise hat die reine Sachforschung weder unmöglich gemacht noch diese als falsch deklariert. Dass die hier verfolgte objektkritische Arbeit mitunter wenig Beziehungen zur theoretisch orientierten, interpretierenden Kunstwissenschaft entwickelt, ändert nichts daran, dass sie denn doch Grundlage für alle interpretative Arbeit sein muss, wie auch diese wiederum letztlich auf die Bestimmung der Aufgaben der Sachforschung zurückwirkt. Anstelle einer Polarität beider Positionen ist deren Komplementarität zu betonen.

Diese Komplementarität gilt auch für die Theorieformen der Kunst. Kunsttheorie einschließlich der Theorie der Kunstgeschichte ist inzwischen ein eigenes reich differenziertes Feld innerhalb des Faches geworden. Kunstgeschichte zu schreiben, wird nicht mehr nur als positive Historie aufgefasst, sondern als theoretisch produktive, konstruktive, schöpferische Arbeit.²⁷ Auch das Lehrprogramm der Hochschulen hat sich inzwischen deutlich verändert. Während «Denkmälerkenntnis» früher den Kernbereich jeden Studiums der Kunstgeschichte ausmachte, sind heute theoretisch orientierte Lehrformen, Themen- und Fragestellungen an der Tagesordnung. Mit dieser Verlagerung vom Objektstu-

dium zur Theorie (zur Interpretation) geht eine Verschiebung auch der Lehrschwerpunkte einher. Das Studium der Moderne und der Gegenwartskunst – über Jahrzehnte durchweg Randbereiche im Universitätsunterricht – nimmt einen wachsenden Anteil am Lehrprogramm ein. Weit wichtiger ist, dass es erst unter dem Paradigma einer theorieorientierten, interpretierenden Kunstgeschichte dieser möglich wird, sich selbst als *praktizierte Theorie der Kunst* zu erkennen und zu verstehen und somit einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis und zur Erläuterung künstlerischer Arbeit zu leisten.

2. KUNSTTHEORIE DER ANTIKE – KÖNNEN UND SCHÖNHEIT

Unser heutiges – europäisches, westliches – Verständnis von Kunst und Kunsttheorie ist auf vielfältige Weise in der antiken Tradition verwurzelt. Ohne die Bezugnahme auf die Philosophie und die Entwicklung des Wissenssystems in der griechischen Antike sind das Zustandekommen und der Gehalt der sich später ausbildenden eigentlichen Kunsttheorie kaum zu verstehen. Dies ist v. a. daran zu erkennen, dass im Kontext der von Sokrates, Platon und Aristoteles geprägten klassischen Philosophie des 4. und 5. Jahrhunderts vor Christus nicht nur die Idee einer theoretischen Wissenschaft (*episteme theoretike*) (dazu Kap. 1), sondern auch die für die spätere Kunsttheorie zentralen Topoi begründet werden. Dies ist u. a. der Gedanke, dass die Hervorbringungen der schöpferischen Künste – also der Dichtung, aber auch der bildnerischen Praktiken – auf besonderem Können, hier als gekonnte Nachahmung verstanden, basieren. Vielleicht noch folgenreicher ist die Meinung, dass die so mit Können hervorgebrachten Werke schön seien und ihre Betrachtung deswegen zur geistigen Erhebung führen könne.

Die Traditionslinien sind allerdings verwickelt. Die einschlägigen Theoreme der klassischen griechischen Philosophie des 4. und 5. Jahrhunderts v. Chr. sind in oft komplizierter Weise überliefert, so dass auch deren Verarbeitung und Weiterentwicklung während der ersten nachchristlichen Jahrhunderte in der römisch-lateinischen Kultur von Belang sind. So nachhaltig der Bezug auf die Antike sich durch die gesamte Geschichte zieht, es ist im Laufe der Überlieferung zu erheblichen Verschiebungen gekommen. So wäre schon eine Begriffsbildung wie das deutsche Kompositum «Kunsttheorie» der klassisch griechischen ebenso wie der römischen Kultur fremd gewesen, denn es sind darin zwei nach antikem Verständnis gegensätzliche Wissensformen verknüpft, die mit unterschiedlichen Lebenssituationen einhergehen. Gemäß der im vorangehenden Kapitel bereits skizzierten Konzeption von Theorie als reine, nicht anwendungsorientierte Wissenschaft, die Aristoteles im Einklang

und im Anschluss an die Ideenlehre Platons gefasst hat, wird diese als Gegensatz zur praktischen Tätigkeit aufgefasst. Ihre ideale Form ist die freie Unterhaltung zwischen Lehrer und Schüler oder auch das Gespräch im geselligen Rahmen dessen, was als Symposion bezeichnet wurde. In Platons *Symposion* oder *Gastmahl*, einem der zentralen philosophischen Texte der westlichen Tradition, berichtet ein Erzähler von einem Fest, das um 416 v. Chr. aus Anlass eines öffentlich ausgetragenen Dichterswettstreits im Haus des Siegers Agathon stattgefunden habe. Bei dieser Feier im kleineren Freundeskreis habe man im Beisein des Philosophen Sokrates und beflügelt durch den – moderaten – Genuss von Wein Gespräche über die Natur der Liebe, die Anziehungskraft und Macht des Eros geführt.

Platons Erzählung ist ein fiktiver Bericht und als literarische Konstruktion auch eine Idealisierung der Theorie als diskursiver Praxis, als Fest der argumentierenden Suche nach Erkenntnis, vollzogen im gänzlich freien philosophischen Gespräch ohne jede Zweckorientierung. So ist auch der Kreis der Teilnehmer bunt gemischt aus Freunden und Anhängern des Philosophen Sokrates, der im Mittelpunkt des Gesprächs steht. Neben dem Philosophen wird auch dem Redner, dem Dichter, dem Arzt und sogar dem Politiker und Heerführer zugestanden, zur theoretischen Argumentation beitragen zu können. Letztendlich geht es auch in diesem Dialog darum, Theorie als eigenständige Suche nach Erkenntnis zu bestimmen. Jene Menschen, die im praktischen Leben agieren, Staatsmänner, Krieger und auch Personen, die mit hervorbringenden Tätigkeiten befasst sind – dazu gehören Maler, Bildhauer, Dichter ebenso wie Schreiner und Schmiede –, können aber in ihrem jeweiligen Bereich glänzen, ohne dass sie ihren Gegenstand theoretisch durchdringen und verstehen müssen, wie dies im platonischen Dialog des Sokrates mit dem Rhapsoden Ion beispielhaft erläutert ist (vgl. vorangehendes Kapitel). Theorie ist davon klar abgegrenzt. Ihr Wert besteht nicht darin, für eine praktische Tätigkeit *nützlich* zu sein. Ausgeblendet wird bei dieser Argumentation aber, dass diesem besonderen, *theoretischen* Wissen denn doch jenes andere *praktische* Wissen gegenübergestellt werden kann, das für jede hervorbringende Tätigkeit unabdingbar und dem Bereich der *techne* zugeordnet ist.

Techne – Ars – Kunst

Techne meint in den ersten belegten Anwendungen des Wortes, etwa bei Homer, eine handwerkliche Fertigkeit. Doch der Begriff umfasst bald mehr.¹ Gemeint ist in der späteren Verwendung eine bestimmte zielgerichtete Arbeit, die von Regeln der Ausführung geleitet ist. *Techne* bezeichnet demnach eine Form des Wissens (*episteme*), die sich auch in schriftlicher Gestalt festhalten lässt. In der lateinischen Überlieferung der griechischen Philosophie wird *techne* mit *ars* übersetzt. Auch dieses Wort wird bald auf vielerlei Wissensgebiete angewandt.

Im ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung sprach der lateinische Philosoph Seneca (gest. 65 n. Chr.) anlässlich der Kommentierung und Kritik älterer griechischer Überlegungen in einem seiner Lehrbriefe von den *artes liberales* (*Epist.* 88), wörtlich den «freien Künsten», um damit jene Fertigkeiten zu bezeichnen, die den Geist ausbilden und so zum Erwerb höherer Weisheit dienlich sein können.² Er nennt sie *artes liberales*, weil sie eines freien Mannes würdig seien. Zu diesen zählt Seneca insbesondere die Befähigung zum Umgang mit Worten, also die Kenntnis der Grammatik, der Gesetze der Sprache, der Regeln ihres Gebrauchs in der Redekunst und auch in der Dichtung, weiter die Musik und die Messkunst, schließlich die Himmelskunde. Ausdrücklich und mit auffälliger Vehemenz lehnt er es aber ab, die Malerei und die Bildhauerei unter die freien Künste aufzunehmen.³ Er setzt sie gleich mit den Bearbeitern von Marmor und anderen «Dienern der Üppigkeit». Im nächsten Satz, fast im gleichen Atemzug also, schließt er auch die Sportler aus, denn müsste er diese aufnehmen, so hätte er ebenso die Köche zu berücksichtigen und endlich auch alle anderen, die, wie er sagt, ihre geistigen Fähigkeiten unserer Sinnesfreude anpassen. Senecas offensichtlich polemische Argumentation macht in der Negation eine offenbar geläufige Meinung erkennbar, wonach den Malern und Bildhauern zumindest unter denjenigen, die ein Handwerk ausüben, denn doch ein vergleichsweise höherer Status zugestanden wird, da sie fraglos über «*ingenium*» – also geistige Fähigkeiten – zur Ausübung ihrer Kunst verfügen müssen. Auch in älteren griechischen Quellen, auf die sich Seneca bezieht, sind die Bildkünste von den Arbeiten der Handwerker, die nur

der reinen Zweckmäßigkeit dienen, zu unterscheiden. Bedenklich nahe sind Malerei oder Bildhauerei allerdings denjenigen Fertigkeiten, die ausschließlich in der Absicht betrieben werden, dem sinnlichen Vergnügen zu dienen und daher nur den Kindern und den Unwissenden gefallen können – was Seneca und die älteren griechischen Philosophen selbstredend für verachtenswert halten.

Erst später – belegt ist dies jedoch erst in der mittelalterlichen Rezeption der griechischen und römischen Philosophie – werden jene *artes*, welche «unfrei» betrieben werden, also einem bestimmten Zweck und Nutzen dienen, als *artes mechanicae* bezeichnet. Zu ihnen gehören mancherlei handwerklich-praktische Tätigkeiten, etwa das Kochen, der Ackerbau, das Steinmetzhandwerk oder auch der Schiffsbau. Das lateinische Wort *ars* wird in den lateinisch geprägten Sprachen mit speziellerem Bezug auf die bald als «schöne» Künste bezeichneten Bereiche weitergeführt, als «art» (frz., englisch) oder «arte» (ital.), oft mit der Präzisierung als «beaux-arts» oder «fine arts», dabei häufig im Plural. Im Deutschen ist dagegen bald von einer bestimmten «Kunst» oder im Plural von «Künsten» die Rede, abgeleitet vom Verb «können», auch da, wo es um die «schönen» Künste geht. Noch im 18. Jahrhundert war diese Rückbindung auf eine sich in den Werken besonders ausprägende Fertigkeit im buchstäblichen Sinn unbedingt richtig, verstand man unter einem Künstler doch zunächst jemanden, der etwas Schwieriges in besonders guter Weise zu bewerkstelligen vermochte, und unter «Kunst» im Allgemeinen eine nach bestimmten Regeln auszuübende mehr oder weniger schwierige Tätigkeit. Wenn sich seit dem 18. Jahrhundert die Bedeutung des Begriffs dramatisch veränderte,⁴ so ist zumindest im alltäglichen Gebrauch das Werturteil erhalten geblieben: Wenn es von einem Objekt heißt, es sei «Kunst», ein «Kunstwerk», unterstellt man, dass es sich um einen nicht für den simplen alltäglichen Gebrauch bestimmten und also höherwertigen Gegenstand handle. Hier zeigt sich die Übertragung von der Bezeichnung einer Fertigkeit auf das Produkt. Bis zur Frühen Neuzeit ist dies anders: *Ars*, aber auch *Kunst* meint stattdessen «Lehre» oder «Regelwerk» eines abgegrenzten Wissensbereiches.⁵

Kunstlehren und Regelwerke mögen keine *philosophische* Theorie der Kunst sein, gleichwohl sind sie zumindest nach dem hier vertretenen – modernen – Verständnis schon in manchen frühen Ausformungen als eine Form der Kunsttheorie zu betrachten, insofern nämlich *Erfahrungs-*

wissen in Begriffe gefasst wird und hierbei *bestimmte Prinzipien der Wissensstrukturierung* und *Systematisierung* beachtet werden.⁶ So wird schon im Lauf des 4. Jahrhunderts v. Chr. ein solches praktisches Wissen für die Bereiche der Bildhauerei und Malerei, teils auch der Architektur in systematisch aufgebauten Texten zusammengetragen. Die allmähliche Verfestigung eines kanonischen Wissens zeigt sich aber auch darin, dass in Beschreibungen von Gemälden, Gebäuden und Skulpturen bestimmte Begriffe sich in mehr oder weniger ähnlicher Bedeutung wiederholen.⁷ Darin kommt zum Ausdruck, dass man die verschiedenen Kunstformen bereits in der Antike in ihrer Verwandtschaft als schöpferische Tätigkeiten anerkannte und im Verbund diskutierte, selbst wenn man keinen umfassenden Begriff von Kunst im Singular kannte.

*Künstlerische Tätigkeit und Kunstwerke
im Kontext philosophischer Betrachtung*

Wenn nun die technisch-handwerkliche Befähigung voraussetzenden Künste zunächst kein vordringlicher Gegenstand der Theorie als philosophischer Betrachtung sind, so wird künstlerisches Schaffen denn doch gelegentlich im philosophischen Zusammenhang erörtert, dies offenbar der Überlieferung nach bereits durch Sokrates,⁸ dann besonders in den Schriften Platons.⁹ Auch bei Aristoteles zeigt sich eine ähnliche Wertschätzung, indem er etwa in der *Nikomachischen Ethik* beispielhaft Architektur und Bildhauerei zur Sprache bringt.¹⁰ Tatsächlich ergibt sich in der Gesamtheit der antiken philosophischen Schriften ein recht vielfältiges Spektrum von Äußerungen über Kunst, so dass man in der jüngeren Literatur auch die Rede von einer antiken Ästhetik oder Kunstphilosophie antrifft.¹¹

Nicht alle Kunstformen, die heute als solche anerkannt sind, haben in dieser philosophischen Diskussion gleiches Gewicht. Im Vordergrund stehen regelmäßig die Dichtung und die Musik. Im Fall der Dichtung mag dies zum einen auf die Nähe der medialen Gestalt zur Philosophie zurückzuführen sein. Im Fall der Musik ist die Nähe zur Mathematik, einer philosophischen Disziplin, zu konstatieren, was eine theoretische Betrachtung begünstigte. Sowohl Dichtung wie auch Musik sind zudem nicht notwendig an Materialisierungen gebunden und können als rein

geistige Hervorbringungen betrachtet werden. Dichterwettstreite und Theateraufführungen wurden ebenso wie die großen Sportwettkämpfe vor großem Publikum als Weihfestspiele zu Ehren der Götter aufgeführt. Wie die Dichtung in der epischen Form seit jeher das Wirken der Götter in Gestalt des Mythos überlieferte und lebendig erhielt, so konnten aber auch die Werke der Malerei, Skulptur und Architektur dessen Gestalten und Geschichten veranschaulichen, während das Ansehen ihrer Urheber wegen der handwerklichen Umsetzung vergleichsweise niedrig war.¹² Die Nähe von Theater und Dichtung, aber auch von Skulptur, Malerei zur Sphäre der Götter und des Mythos bedingte nicht nur eine besondere Aufmerksamkeit für ihre Formen und Gehalte, sie sollte bald auch die philosophische Frage nahelegen, ob und inwiefern diese Werke einen besonderen Zugang zur Erkenntnis höherer Wahrheit bieten und daher als ein würdiger Gegenstand der Theorie gelten könnten.

Die Kunst der Beschreibung – Mimesis

Die hohe Wertschätzung von Werken der bildenden Kunst in der klassischen griechischen Kultur hat sich in einer reichen textlichen wie auch monumentalen Überlieferung niedergeschlagen. Zwar sind originale Werke nur wenige erhalten, in der Malerei nahezu keine, doch ist manches durch Nachbildungen der römischen Antike tradiert. Ebenso wichtig ist die Überlieferung durch Beschreibungen. Auch diese sind zu weiten Teilen nur in späteren Abschriften, oft aus frühmittelalterlicher Zeit bekannt. Erhebliche Bestände sind durch arabische Übersetzungen tradiert, die wiederum ins Lateinische übertragen wurden.¹³ Das heutige Gesamtbild ist überwiegend erst im 19. Jahrhundert durch die klassischen Philologien und die Archäologie erstellt worden. Gemäß diesem historischen Bild haben sich Philosophie, Literatur und auch die visuelle Kultur im antiken Griechenland – Architektur, Bildhauerei, Malerei in verschiedenen Formen – seit Mitte des zweiten Jahrtausends vor Christus kontinuierlich differenziert. Belegt ist jedenfalls, dass im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. die bildende Kunst parallel zur Konjunktur der Philosophie und der Dichtung höchste Anerkennung erfahren hat, die sich in der literarischen und theoretischen Reflexion niederschlägt.

Bereits Jahrhunderte früher findet man aber in dichterischen Schriften vereinzelt Beschreibungen bildkünstlerischer Gegenstände, die als Werke von großer Kunstfertigkeit erscheinen. Regelmäßig werden Glanz und Kostbarkeit des Materials gelobt, der Wert eines Gegenstandes wird aber auch entsprechend dem betriebenen Aufwand in der Bearbeitung geschätzt.¹⁴ Eine Beschreibung dieser Art findet sich bereits in der *Ilias* des Homer, ein Text, der üblicherweise ins 8. oder 7. Jahrhundert v. Chr. datiert wird. Über 130 Verse sind hier den figürlichen Darstellungen gewidmet, die sich auf dem vom Schmied Hephaistos für den Helden Achilles hergestellten Schild befanden.¹⁵ Diese Passage bezieht sich zwar offensichtlich nicht auf ein tatsächlich vorhandenes Kunstwerk, was den implizierten theoretischen Gehalt keineswegs schmälert. Denn zum einen ist davon auszugehen, dass es in der hier angezeigten Weise figürlich dekorierte Schilde tatsächlich gegeben hat, zum anderen geht es gerade nicht um ein bestimmtes, sondern um ein ideales Werk, dessen Herstellung auf einen Gott, den Schmied Hephaistos, zurückgeführt wird und nur poetisch imaginiert werden kann.

Wenn der Dichter in dieser literarischen Ausschmückung weit mehr als das vorstellt, was irgendein bildender Künstler hätte hervorbringen können, so lag für die Zuhörer und die späteren Leser gerade hierin der Reiz. Gibt die fiktive Beschreibung dem Dichter Gelegenheit, die Gestaltungsmöglichkeiten der bildenden Kunst im Vergleich und im Wettstreit mit der Dichtung vorzustellen, so verdeutlicht die literarische Beschreibung zugleich, dass ein bildkünstlerisches Werk nur Momente eines Vorgangs zeigen kann.¹⁶ Manch späterer Künstler hat die hier erkennbare Herausforderung angenommen, die darin besteht, nicht nur Motive, sondern, gleich der Dichtung, auch ein Geschehen zu veranschaulichen, wenn auch nur selten eine konkrete Illustration des homerischen Textes versucht worden ist (Abb. 4). Im Vortrag Homers ist demnach die grundlegende Differenz zwischen Dichtung und Bildnerie als theoretisches Problem angedeutet und zugleich erkennbar, dass beide in einem gemeinsamen Ziel verbunden sind, nämlich der Nachahmung der Wirklichkeit zum Zweck der Erinnerung und Verewigung des Vergangenen –¹⁷ ganz im Sinne des dem Dichter Simonides von Keos (557–467 v. Chr.) zugeschriebenen Grundsatzes, dass ein Bild schweigende Dichtung und die Dichtung sprechende Bildkunst sein solle.¹⁸ Das beiden Kunstformen zugrunde liegende und sie verbindende Dar-



Abb. 4
Philip Rundell,
*Der Schild des
Achilles*, nach der
Beschreibung
des Homer,
Silber vergoldet,
90,5 x 90,5 x 10,0 cm,
1821, Royal Collection
Trust / HM King
Charles III, London

stellungsproblem wird späterhin unter dem Begriff der *mimesis*, der Nachahmung, eingehend thematisiert.

Im Lauf der Jahrhunderte entwickeln sich die Beschreibungen von Bildobjekten zu einer eigenen literarischen Kleinform, der *ekphrasis*. Im dichterischen oder rednerischen Vortrag wird sie zur besseren Veranschaulichung eines Argumentes eingesetzt. Anstatt eine bestimmte Geschichte dem Hörensagen nach zu erzählen, wird vorgegeben, einen Vorgang so zu beschreiben wie er von einem Maler oder Bildhauer dargestellt worden sei. Es versteht sich, dass dieser rhetorische Kunstgriff voraussetzt, dass man die Übertragung eines literarischen Stoffes durch den bildenden Künstler als besondere Leistung anerkannte. Weit mehr als nur vorgebliche Zeugnisse für die Existenz bestimmter Bildwerke zu sein, sind solche Beschreibungen daher generell Belege für die Auseinandersetzung mit dem Problem der *mimesis* im Wettstreit der Künste. In spätantiker Zeit erreicht die literarische Beschreibungskunst der *ekphrasis* ihren Höhepunkt. Zu den virtuosesten Bildbeschreibungen gehören die *Bilder* oder *Eikones* eines sophistischen Philosophen namens Philostratos (um 165/170 bis um 244/249). Sie erscheinen als eine Reihe in sich jeweils geschlossener Beschreibungen von Gemälden mit mehr oder weniger komplizierten Handlungen. Nicht um die Würdigung von konkreten Werken der Malkunst geht es, diese – sofern sie überhaupt exis-

tierten – sind vielmehr in erster Linie Anlass für den Redner, um seine Sprachkunst vorzuführen. Wie erfolgreich und überzeugend Philostrat hierbei gewesen ist, belegt die Tatsache, dass bis heute die Forschung darüber diskutiert, ob er tatsächlich existierende oder nur vorgestellte Gemälde beschreibt.¹⁹

Der Kanon des Polyklet – Symmetria

Während aus der beschreibenden Literatur auf ein theoretisches Interesse der Dichter an der Malerei geschlossen werden kann, so ist die Perspektive der bildenden Künstler auf ihr Werk, die Art und Weise also, wie sie ihre *techne* in Begriffe fassten, nur sehr fragmentarisch überliefert und meist nur indirekt zu rekonstruieren.

Als eine der ältesten kunsttheoretischen Abhandlungen aus der Hand eines ausübenden Künstlers kann eine Schrift des Bronzesculptors Polyklet (geboren um 480, gestorben Ende des 5. Jahrhunderts) gelten, die jedoch nicht direkt überliefert ist. Der Name ist sprechend und bezeichnet seinen Träger schlicht als den «Vielberühmten». Polyklet war ein Zeitgenosse des Philosophen Sokrates und sein bildhauerisches Können erfährt lobende Erwähnung in Platons Dialog *Protagoras* und in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*.²⁰

Eine Notiz zum Bildhauer Polyklet stammt aus römischer Zeit. Es ist eine Passage in Plinius' des Älteren (24–79 n. Chr.) *Naturalis historia*, einem umfassenden Wissenskompendium, das aus insgesamt 37 Büchern besteht. Plinius selbst verwendet hierzu den griechischen Begriff *enkyklios paideia*, wörtlich «der Kreis der Bildung»; hieraus ist im 16. Jahrhundert der Begriff der Enzyklopädie entstanden. In der Passage heißt es u. a.:

Polykleitos von Sikyon, ein Schüler des Hagelades, schuf den mit einer Kopfbinde sich schmückenden Jüngling [*diadumenus*] von weichlichem Ausdruck, berühmt durch den Preis von 100 Talenten, ferner einen speertragenden Knaben [*doryphorus*] in männlicher Haltung. Auch verfertigte er eine Statue, welche die Künstler als Kanon bezeichnen; und aus diesem Kanon leiten sie die Grundregeln der Kunst wie aus einer Art Gesetz ab; er allein ist es unter den Menschen, dem zuerkannt wird, die Kunst als solche durch ein Kunstwerk offenbart zu haben.²¹

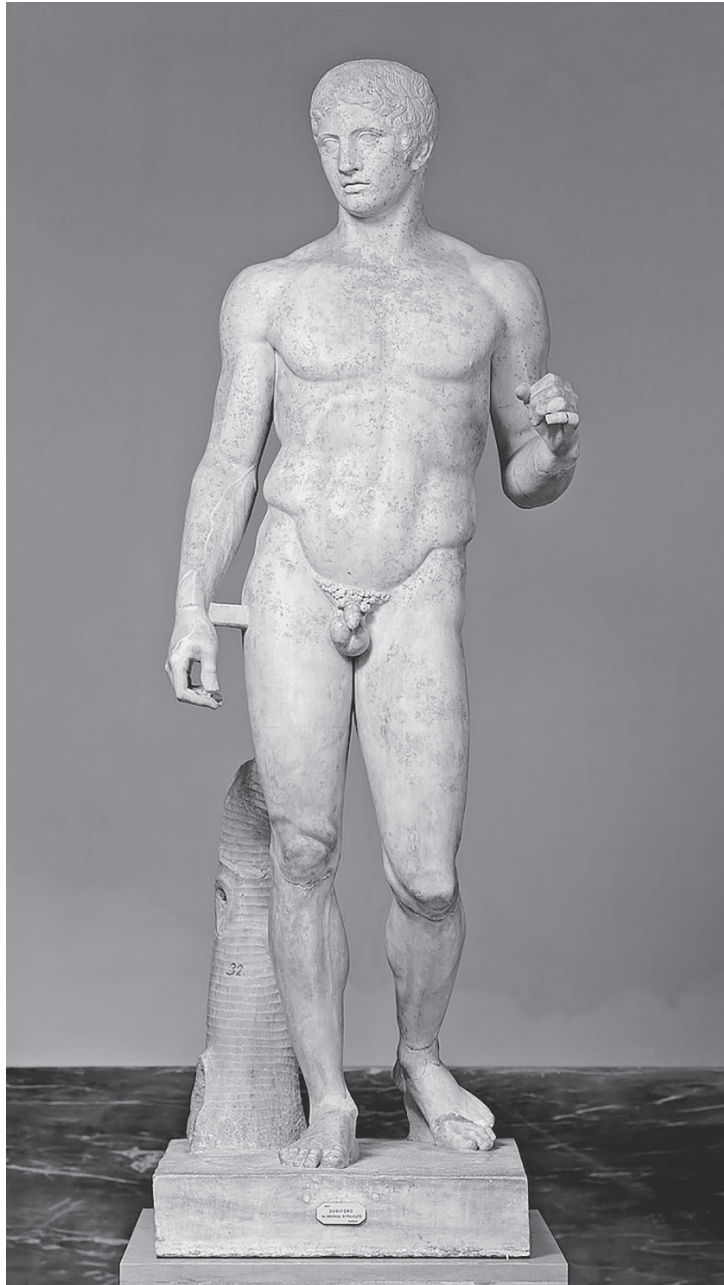
Was auf den ersten Blick eine bloße Auflistung von Werken zu sein scheint, enthält im Kontext durchaus auch kunsttheoretische Implikationen. So listet Plinius die Namen und Werke von Künstlern entsprechend ihrer jeweiligen Innovationen im Rahmen einer Geschichte von Verbesserungen und Differenzierungen, die letztlich zu einem gesteigerten Naturalismus geführt haben.²² Die zitierte Passage enthält aber auch einen wichtigen Hinweis auf den spezielleren kunsttheoretischen Hintergrund zur Entstehungszeit der erwähnten Werke. Von Belang sind hier die Bemerkungen über jene Statue, welche die Künstler mit dem griechischen Wort *Kanon* bezeichnet hätten, was «Richtschnur», «Maßstab», «Modell» bedeutet.²³ Obwohl Plinius damit eine andere Statue zu bezeichnen scheint, wurde traditionell der Speerträger, *Doryphoros* (Abb. 5), als jene Figur rezipiert, aus deren Gestalt sich die Grundzüge richtiger Gestaltung «veluti a lege quadam», als ob es sich hier um ein Gesetz handle, gewinnen lassen. So wird das Werk selbst als Quelle und Verkörperung einer Kunsttheorie, einer *ars*, verstanden.

Nun scheint Polyklet tatsächlich auch «Grundregeln der Kunst» (*liniamenta artis*) aufgestellt zu haben. In einer Abhandlung des aus dem griechischen Pergamon stammenden Arztes Galenos von Pergamon (129–200 n. Chr.), deren eigentlicher Gegenstand Überlegungen zur Lehre des Hippokrates und Platons ist, kommt der Autor auch auf die Bildkunst zu sprechen, wenn er über die Wohlgestalt des Menschen, dessen Schönheit, spricht:

[Chrysippos] glaubt aber, dass die Schönheit nicht in der *Symmetria* der Elemente, sondern in der der Teile liege, in der *Symmetria* eines Fingers zum anderen und aller Finger zur Handfläche und zum Handgelenk und dieser zur Elle und der Elle zum Oberarm und aller zu allem, wie im *Kanon* Polyklets geschrieben steht. Denn alle Symmetrien des Körpers hat uns Polyklet in seiner Schrift gelehrt; in seinem Werk hat er diese Lehre bekräftigt, indem er ein Standbild schuf gemäß den Vorschriften in seiner Abhandlung und das Standbild selbst dann *Kanon* nannte wie auch seine Schrift.²⁴

Diesen Angaben ist zu entnehmen, dass Polyklet nicht etwa bloß ein Werkstattbuch erstellte, was es vielleicht auch schon früher gab, sondern eine eigentliche Kunstlehre zusammenstellte und sie exemplarisch er-

Abb. 5
 Polyklet, *Speerträger*
 (*Doryphoros*), Marmor,
 römische Kopie nach
 einem griechischen
 Bronzeguss,
 Höhe 212 cm,
 ca. 1. Jh. v. Chr.,
 Museo Archeologico
 Nazionale, Neapel



probte, und auch über ihren Gehalt lassen sich mehr als Vermutungen anstellen. Der Verweis auf Polyklet erscheint in Galens Schrift ausdrücklich in Verbindung mit der Frage nach Schönheit. Der Arzt Galenos nimmt konkret Bezug auf Polyklets Konzept der *symmetria* als dasjenige Prinzip, das der Wohlgestalt des Menschen zugrunde liege. Dieses griechische Wort, das erst seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert überliefert ist, bezeichnet die Verhältnismäßigkeit, die Proportioniertheit der Teile eines Ganzen – hier des menschlichen Körpers – zueinander. Die Teile des Körpers sind für den Arzt Galenos zunächst die nicht unmittelbar sichtbaren verschiedenen Säfte. Gesundheit zeigt sich aber beim mensch-

lichen Körper auch äußerlich im richtigen Verhältnis der Glieder zueinander. Polyklets Lehre von der Symmetrie des statuarischen Körpers wird demnach sinngemäß als Lehre vom richtig gebauten und daher ebenso gesunden wie auch schönen Körper verstanden.²⁵

Platon – Natur und Ideal

Die Symmetrielehre des Polyklet zielt, soviel lässt sich selbst der fragmentarischen Überlieferung eindeutig entnehmen, auf die Erfassung von Schönheit. Aufgabe eines Bildhauers wäre demnach nicht die möglichst exakte Nachbildung der äußerlichen, mehr oder weniger vollkommener Naturerscheinungen, sondern die Erschaffung von Standbildern, welche die der Schöpfung idealerweise zugrundeliegenden Regeln eigentlich ins Bild setzen. Die Bilder der Kunst wären somit nicht bloße Nachahmung des Gegebenen, sondern würden etwas zeigen, das uns in den Naturerscheinungen immer nur aspektweise und niemals in reiner Form entgegentritt: das Ideal.

Diese Konzeption entspricht jener besonders vom Philosophen Platon in verschiedenen Schriften ausgeführten, auf Sokrates zurückgehenden Ideenlehre. Sie wird in ihrer ganzen Komplexität besonders bildhaft im sogenannten «Höhlengleichnis» im Dialog über den *Staat* entfaltet, das die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des unaufgeklärten, buchstäblich verblendeten Menschen bildmächtig vorstellt.²⁶ (Abb. 6) Gemäß Platon ist uns Wahrheit allenfalls mittelbar zugänglich, und zumal unsere Sinneskräfte sind allzu leicht zu täuschen. So seien die uns sichtbaren Naturphänomene, überhaupt alle Dinge, die wir in der realen Welt antreffen, immer schon nur unvollkommene Abbilder absoluter und vollkommener Urbilder, der Welt der Ideen. Die Erkenntnis dieser Situation und mithin die Annäherung an das nach Platon einzig wesenhaft Seiende sind das Ziel der Philosophie.

Von solcher Warte aus müssen jene Künste, die auf die Nachahmung (*mimesis*) der Naturerscheinung zielen, als von vornherein irreführend erscheinen. Der Philosoph möchte nun nicht etwa die «nachahmenden» Künste generell schlecht machen. Vielmehr geht es darum, die ganz andere Reichweite und Zielrichtung der Philosophie im listigen Vergleich herauszustellen. Und so lassen sich trotz ihres polemischen, eigentlich



Abb. 6 Jan Saenredam, Illustration nach Platons Höhlengleichnis, Kupferstich nach dem Ölgemälde von Cornelis van Haarlem, 33 x 46 cm, 1604, British Museum, London

negativen Charakters aus den verstreuten Bemerkungen Aspekte einer impliziten Kunsttheorie erschließen. Tatsächlich anerkennt Platon die besondere Macht zumal der Dichtung, aber auch der Bildkünste, die eben in der sinnlichen Attraktion und der Macht der schöpferischen Erfindung, in der Fiktion, in der sinnlichen Täuschung liegt, wie er besonders eindrücklich im zehnten, abschließenden Buch des Dialoges über den *Staat* ausführt (*Politeia* 10, 595ff).

In der Wechselrede des Dialogs arbeitet Platon gleich zu Beginn des zehnten Buches schrittweise jenes Prinzip heraus, das angeblich alle Künstler verfolgen. Er beginnt mit der Vorstellung eines Handwerkers, der Tische und Betten anfertigt, dabei aber immer nur die eine Vorstellung hiervon als Leitlinie beachtet. Der Handwerker wird aber als «Werkbildner» gewürdigt, der eine Tätigkeit beherrscht, die immerhin nützlich, aber nicht schöpferisch ist. Als nächstes ist die Rede vom Maler, einem wunderbaren «Zauberünstler». Er wird verglichen mit einer Person, die mit einem blanken Spiegel durch die Welt läuft, denn er zeigt nur das Trugbild eines Bettgestells. So wird er als bloßer «Nachbildner» bezeichnet, da man sein Machwerk weder benutzen kann, noch aus ihm eine richtige Auffassung von der Wirklichkeit gewinnt. Dem

Maler wird schließlich der Dichter gleichgestellt, weil die Dichter alles darstellen können, was zu sehen ist, aber der Wahrheit mit ihrer Tätigkeit in keiner Weise näherkommen, sondern der Jugend sogar Trugbilder vorgaukeln können, die verführerisch und irreleitend zu wirken vermögen. Deshalb wird die Tätigkeit eines solchen Dichters im Staat als schädlich beurteilt und Platon erwägt aus diesem Grunde sogar dessen Verbannung aus dem Staatswesen.²⁷

Platons Überlegungen zeigen, dass er die Arbeit der Künstler, das Problem der Nachahmung und der Täuschung ebenso wie der Abstufung der sprachlichen und bildlichen Realitätsvermittlung durchdringt und so auch die besonderen Leistungen der Dichter und Maler erfasst. Diese liegen eben darin, dass sie Meister einer Täuschung sind, die größtes Vergnügen bereiten kann und sogar Bewunderung verdient. Schädlich ist die Hingabe an diese Täuschungen allerdings dann, wenn die kunstvollen Erfindungen mit der Wahrheit verwechselt werden. So endet das Argument im zehnten Buch mit einer Warnung und der Forderung nach Reflexion dessen, was die Künstler leisten:

[...] solange sie [die Dichtkunst] aber nicht imstande ist, sich gegen die von uns vorgebrachten Gründe zu rechtfertigen, so werden wir sie nicht anders hören, als indem wir mit dem Ergebnis der hier angestellten Untersuchung und mit dieser Art von Bannspruch uns unverwundbar gegen sie machen und uns also wohl in acht nehmen, nicht wieder in jene leichtsinnige und nur dem ungebildeten Volke eigene Liebe zu verfallen. Aus jenem Ergebnis entnehmen wir aber nun, dass man auf die Dichtung der beschriebenen Art als einen Gegenstand von Wahrheit und Ernsthaftigkeit sich nicht verlegen soll, dass vielmehr der Zuhörer, der um seiner selbst gewissenhaft besorgt ist, sich vor ihr wohl in acht nehmen muss.²⁸

Der Bannspruch, von dem Platon spricht, ist die Theorie der Kunst. Was Platon sich hier vorzustellen scheint, ist eine Theorie, welche die Macht der Täuschung, die durch die Dichtung erreicht werden kann, richtig beschreibt und letztlich gegen sie feilt.

Eine philosophische Kunsttheorie – die Poetik des Aristoteles

Platon hat seine Überlegungen in der eigentlich dichterischen Form des fingierten Dialogs vorgetragen und nicht zu einer regelrechten Theorie ausgearbeitet. Dieser Aufgabe stellte sich sein Schüler Aristoteles in seiner Abhandlung über die Dichtkunst, *Poetik* (*Peri poietikes*). Er selbst spricht von seinem Unterfangen zwar nicht ausdrücklich als von der Theorie einer Kunst, und doch haben wir gerade dies vorliegen, eine wenn auch fragmentarisch überlieferte, so doch erkennbar mehr oder weniger systematisch angelegte philosophisch argumentierende Erläuterung der Dichtkunst als einer vernunftgeleiteten hervorbringenden Tätigkeit.²⁹

Die Entstehungszeit der *Poetik* ist nicht genau festzulegen. Teile davon stehen mit der *Rhetorik*, einem frühen Werk des Philosophen, in Verbindung. Die Kompilation scheint aber erst nach Vollendung einiger späterer Schriften erfolgt zu sein. Gleichgültig, ob es sich um ein spätes Werk des Aristoteles handelt oder nicht, hinsichtlich der Geschichte der europäischen Kunsttheorie ist die *Poetik* jedenfalls ein erster Versuch einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst, nicht nur weil jene Schriften über Dichtung, die es anscheinend bereits im 5. und frühen 4. Jahrhundert gegeben hat, meist verloren sind, sondern vor allem aufgrund der Art und Weise, wie der Gegenstand behandelt wird.

Aristoteles' Gegenstand ist eine kunstvolle Praxis (*poietike techne*), die schon gemäß Platons Auffassung darauf abzielte, dasjenige nachzuahmen, was es schon gibt, und somit ihre Wirkung aus der technisch bewirkten Täuschung bezieht. Wenn also der Gegenstand der *Poetik* die Dichtkunst als praktische Tätigkeit ist, so enthält sie doch keine Anleitung zur Abfassung von Epen und Tragödien, sondern erscheint als eine Begründung und Erklärung der Gestalt sowie der Funktionsweise von Dichtung und Theater.³⁰ Damit zielt sie auf die Ermittlung, Darstellung und Reflexion der konzeptuellen Grundlagen einer bestimmten Praxis ab: Es handelt sich um deren Theorie. Theorie in diesem Sinn besteht in einer Menge von miteinander verbundenen Aussagen über die Struktur und Funktionsweise einer Praxis, die dann auch als ein aus der Untersuchung der Praxis induktiv erschlossenes Regelwerk erscheinen kann.

So umreißt der Philosoph ein neues Gebiet, für das der Dichter selbst nicht zuständig ist, denn – wir erinnern uns an die Analogie zum Fußballspieler – der Praktiker dieser Kunst könnte auch ohne die begriffliche Offenlegung der Fundamente und Grundlagen seine Tragödien verfassen.³¹

Warum sich Aristoteles die Dichtung überhaupt zum Gegenstand theoretischer Überlegungen wählte, kann nur spekulativ erkundet werden. Ein wesentlicher Grund dürfte die bereits dargestellte große Bedeutung gewesen sein, welche der Dichtung in der griechischen Polis aufgrund ihrer Nähe zur Sphäre der Götter – zur Religion und zum Mythos – zugestanden wurde.³²

Die Behandlung der Dichtung erscheint aber auch aus philosophisch-systematischen Gründen folgerichtig. Aristoteles hatte sich zunächst mit rein theoretischen Fragen befasst (Logik und Metaphysik), sich dann dem Bereich des Handelns zugewandt (Ethik und Politik). Mit der Dichtung wird schließlich in exemplarischer Weise die *poietische*, also die hervorbringende Tätigkeit schlechthin behandelt. Unter allen Künsten musste die Dichtung für die Philosophie besonders anziehend gewesen sein, da sie gleichfalls auf Sprache gründet und, wie der Literaturwissenschaftler Heinz Schlaffer geltend machte, offensichtlich «partiell enthielt, was die philosophische Wissenschaft zu ihrer Hauptaufgabe gemacht hatte: Wissen und Reflexion.»³³

Die *Poetik*, die sich von der eigentlich produktiven poetischen Arbeit distanziert und bei der das besondere Erkenntnisinteresse des Theoretikers im Vordergrund steht,³⁴ ist seit ihrer Wiederentdeckung in der Frühen Neuzeit vielfältig wirksam geworden und wurde seit dem 16. Jahrhundert zur Grundlage einer «Regelpoetik». Zentrale Aspekte sind auch in die Theorie der Malerei, womöglich schon seit dem 15. Jahrhundert, übernommen worden. Größere Schwierigkeiten mit dieser Abhandlung des neben Platon bedeutendsten Philosophen des Abendlandes hatte jedoch ausgerechnet die Philosophie. Die Ursache der Attraktivität der *Poetik* für die Kunstproduktion und Kunsttheorie im engeren Sinn ist zugleich der Grund für die Befremdung der Philosophen: Denn während allerhand über formale Aspekte gehandelt, auf die Erläuterung funktionaler Abläufe eingegangen und letztlich vor allen Dingen die affektive Wirkung der *mimesis*, der literarischen Nachahmung, beschrieben wird, scheint Aristoteles weniger auf das zu zielen, was die Philoso-

phie eigentlich interessiert oder, nach Meinung der reinen Theoretiker, interessieren sollte, nämlich abstraktere Fragen wie z. B. zum Wesen und Sinn der Kunst sowie Rezeptionsfragen. So handelt es sich zwar um die philosophische Theorie einer Kunstform, zweifellos also um Kunsttheorie, aber nicht unbedingt um eine Philosophie der Kunst.³⁵

Das Ideal im menschlichen Maß – Vitruvs Proportionsfigur

Eine mit der *Poetik* des Aristoteles vergleichbare Schrift für den Bereich der bildenden Künste ist aus der Antike nicht überliefert. Denn auch die verlorene Abhandlung des Polyklet hat man sich, wie besprochen, nicht als philosophisch argumentierende Schrift vorzustellen, sondern als eine Kunstlehre, in der die Grundlagen normativ entwickelt werden. Wenn sich ein Vergleich mit der *Poetik* nun aufgrund der Überlieferungslage und der anzunehmenden Differenz verbietet, so scheint es aber doch bemerkenswert, dass mit diesen Kategorien der Schönheit und der Proportion zentrale Theoreme erscheinen, die zu jenem bei Aristoteles zentral gesetzten Prinzip der Nachahmung, der *mimesis*, im Gegensatz stehen. Tatsächlich würde die von Platon vorgetragene Kritik der Dichtung und Malerei an Polykets Konzeption gänzlich vorbeigehen, da er ja nicht als «Zauberkünstler» zu agieren bestrebt ist, nicht ein banales Spiegelbild der Erscheinungen im Blick hat, sondern fordert, dass eine Statue jene Idee eines vollkommenen Menschen vorstelle, deren Ursprung beim Schöpfergott liegt. Interessant ist nun, dass diese Vorstellung einer idealen Proportioniertheit oder *symmetria* – ein anderes, älteres Wort hierfür ist *harmonia*, das heute dem ursprünglichen Sinn nach geläufig ist –, deren Modell der ideale menschliche Organismus ist, in der griechischen Kultur früh in vielfältiger Weise leitend geworden ist. Deutlichster Ausdruck hiervon ist, dass das allgemein verwendete antike Maßsystem nach den Körpermaßen aufgegliedert ist: Die kleinste Einheit ist der Finger, es folgen die Handbreite, die Spanne, der Fuß, die Elle und das Klafter.³⁶ Wenn die Längenmaße zwar ursprünglich von den Körpergliedern abgeleitet sind, so entsprechen die seit dem 6. Jh. normierten Größen den Körperverhältnissen nicht mehr genau. Der Bildhauer musste also die Korrelation von Maßeinheiten und Körpergliedern neu definieren, was im Versuch der Auffindung von regelmäßigen Proportionen er-

folgen musste. Einigen Aufschluss über die mögliche Art und Weise der Differenzierung der menschlichen Maße und ihre Umsetzung in allgemeine Proportionsregeln gibt eine spätere, römische Schrift, Vitruvs *Zehn Bücher über Architektur*, die man als einzige vollständig überlieferte antike Kunstlehre bezeichnen kann.³⁷

Die Tätigkeit des Marcus Vitruvius Pollio (70/80 v. Chr.–ca. 15 v. Chr.) fällt in die Zeit des Kaisers Augustus, dem das Buch auch gewidmet ist. Er schrieb als Pensionär, nachdem er zuvor im Heeresdienst unter anderem mit dem Bau von Kriegsmaschinen betraut gewesen war. Nach eigenem Verständnis war er als Architekt tätig und nach seinen Vorstellungen in der für diese Funktion notwendigen Weise umfassend – das heißt in allen Zweigen der Wissenschaft und Literatur – gebildet (Vorrede, Buch 6). Dabei betont er, er habe sich nicht mit dem Studium der Architektur beschäftigt, um Geld zu verdienen. Auch seine «zehn Bücher» sind demnach nicht als Werkstattanleitung gedacht, sondern als eine freie und daher genuin theoretische Abhandlung, auch wenn es sich sicher nicht um eine philosophische Studie im Sinne der griechischen Philosophie handelt.

Schon der Aufbau der zehn Bücher von Vitruvs Abhandlung deutet auf ein systematisch angelegtes Kompendium hin. Er beginnt mit der Ausbildung des Baumeisters und diskutiert im Weiteren u. a. speziellere architektonische Fragen, die klimatischen Anforderungen und die Materialverwendung; dabei scheint er teilweise die Grenzen der Baukunst zu überschreiten, wenn er sich der Wasserversorgung, dem Brunnenbau und schließlich sogar der Ordnung des Kosmos widmet. Bei näherer Betrachtung gliedert sich aber auch der Teil über den Kosmos in die Wissensordnung aus Sicht eines Architekten ein, insofern hier nichts anderes als die Architektur der Welt, nämlich die Ordnung der Planeten und Himmelskörper, beschrieben ist, aus der sich der Bau von verschiedenen Formen von Zeitmessern ableiten lässt – auch dies ein Kompetenzbereich des Architekten.

Besonders bemerkenswert im Hinblick auf die Kunsttheorie der Antike ist die Vorrede zum neunten Buch. Vitruv kommt hier unvermittelt auf die Urheber von Theorien zu sprechen, die er *scriptores*, Schriftsteller, nennt. Erstaunlicherweise entwirft er aber hier nicht etwa jene inzwischen geläufige Gegenüberstellung von praktischem und theoretischem Wissen, wie man erwarten könnte, sondern stellt vielmehr den

Schriftstellern die berühmten Sportler gegenüber, denen man Denkmäler gesetzt und sogar Triumphzüge gewährt habe. Viel eher als diese Heroen der Körperkultur, so meint Vitruv, hätten die Schriftsteller Ruhm und Ehre verdient, da sie durch vielerlei Nachdenken ihren Geist gestählt, den hieraus sich ergebenden Ertrag in vielerlei Lehrbüchern niedergelegt und so zu praktischem Nutzen im Alltag verfügbar gemacht hätten. Ein Novum ist, dass Vitruv die reine geistige Leistung der Philosophen würdigt, indem er für seinen Bereich den praktischen Nutzen theoretischer Arbeit verteidigt. Er fordert also eine *scientia*, eine Wissenschaft dieser Tätigkeiten, die zum Ansehen und Ruhm der Architekten und Künstler beitragen könnte. Dies ist vor allem in der Vorrede zum dritten Buch formuliert.

Nicht von ungefähr findet sich in diesem Kapitel, das die Gestaltung von Tempeln behandelt, eine modellhafte Anweisung zur Umsetzung einer Proportions- und Symmetrielehre, die nach dem menschlichen Maß entwickelt wird. Die Tempel, so verlangt Vitruv, müssten peinlich genau auf der Basis der Symmetrie-Gesetze errichtet werden. Er spricht von *proportio*, von Verhältnismäßigkeit. Zur Begründung dieser Regel führt er das Modell des menschlichen Körpers an. Detailliert beschreibt er hier das Schema der menschlichen Proportion und meint eine Übereinstimmung mit elementaren geometrischen Formen feststellen zu können. Demnach bilde der Nabel den Mittelpunkt eines Kreises, in dem der Mensch bei ausgestreckten Armen und gespreizten Beinen beschrieben ist. Wenn der Mensch die Beine nicht spreizt, ergibt sich aber ein Quadrat, indem die Höhe des Menschen von den Fußsohlen bis zum Scheitel dem Längenmaß der ausgestreckten Arme entspreche. Spätere Leser Vitruvs haben diese Beschreibung verschiedentlich nachzuzeichnen versucht. Die heute berühmteste Rekonstruktion ist sicherlich diejenige von Leonardo da Vinci aus dem späten 15. Jahrhundert, die aber erst in späterer Zeit veröffentlicht worden ist.³⁸ (Abb. 7)

Was diese Überlegungen genau bedeuten, erklärt Vitruv nicht. Vielmehr geht er von dieser Figur umgehend zur Forderung nach einer proportionierten, also symmetrischen Gestaltung der Tempelarchitektur über. Doch ist eine Erklärung naheliegend: Kreis und Quadrat sind regelmäßige ideale geometrische Formen. Der menschliche Körper scheint demgegenüber ein vielteiliges, unregelmäßiges Gebilde zu sein. Vitruv jedoch möchte nachweisen, dass auch im Menschenkörper eine

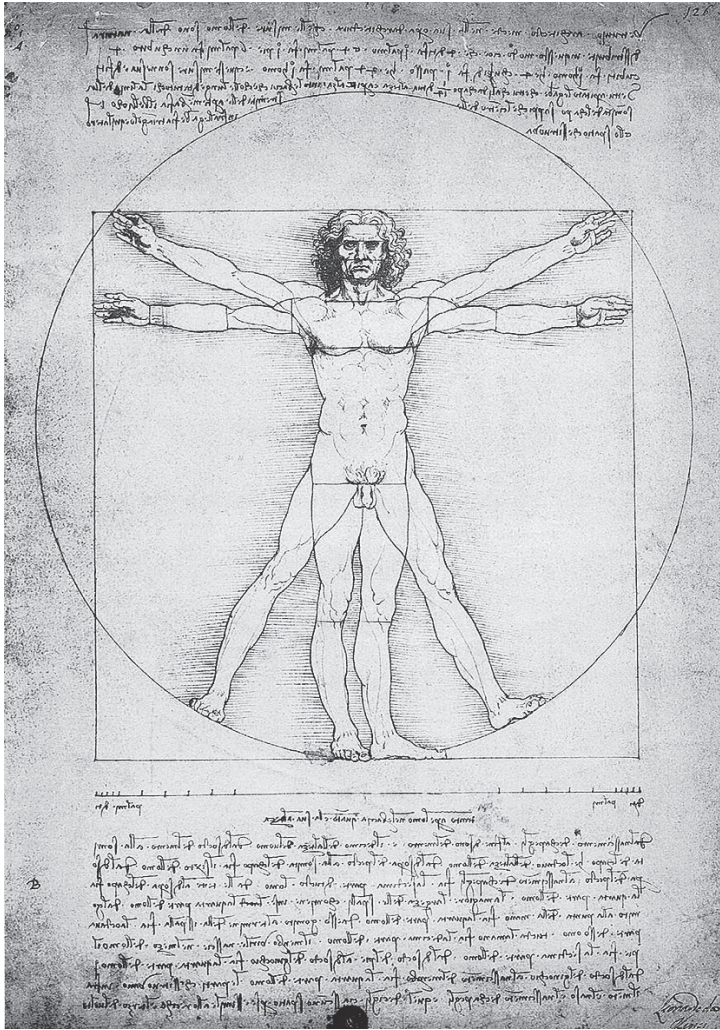


Abb. 7
Leonardo da Vinci,
Proportionsfigur
nach Vitruv, Metallstift,
Feder, partiell laviert,
34,6 x 25,5 cm, Galleria
dell'Accademia,
Venedig

ideale Ordnung enthalten ist, die sich in Zahlen und in regelmäßige Verhältnisse fassen lässt, welche die *symmetria*, die *proportio* in mathematischer Form ausdrücken. Da es sich um eine göttliche Ordnung handelt, ist auch die Forderung nachvollziehbar, dass die Tempel derselben folgen müssen, ohne dass Vitruv genauer erklärt, wie das gemeint sein soll. Entscheidend ist, dass hier in keiner Weise von irgendeiner sinnlichen Wirkung, von einem illusionistischen Effekt etwa die Rede ist. Vielmehr wird eine Vorstellung des Schönen als des absolut Richtigen zugrunde gelegt – Schönheit in dieser Auffassung ist demnach eine geistige Angelegenheit, eine Frage von Maß, Zahl und Regel.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de