

CHRISTOPH HUBIG (BERLIN)

ONTOLOGIE DES KUNSTWERKS

1. Die Ontologie beansprucht, die Wissenschaft vom Sein der Dinge oder - nimmt man die Zeitkomponente hinzu - der Ereignisse zu sein. Als eine solche philosophische Disziplin grenzt sie sich einerseits ab von den Einzelwissenschaften, die das Dasein der Dinge zu erfassen suchen, also die Dinge in ihrer jeweiligen uns zugänglichen Tatsächlichkeit; andererseits ist die Ontologie jedoch auch nicht eine Wissenschaft vom Wesen der Dinge: Wesensbestimmungen nämlich - das Wesen bestimmt Hegel als "Wahrheit des Seins" - sind Bestimmungen des Seins als Gedachtem und begrifflich Erfasstem, so wie ja auch die Wahrheit selbst, was Aristoteles schon bemerkte, ihren Ort im Denken hat.¹ Über die Wahrheit der Dinge kann man keine Aussagen machen, sondern nur über die Wahrheit von Gedanken oder Aussagen. Diese sind aber nicht Gegenstand der Ontologie.

Im Blick auf Platons Bericht über Thales, der, indem er über das Sein der Dinge nachdachte, in den vor ihm daseienden Brunnen gefallen sei, was eine thrakische Dienstmagd zum Spott veranlaßt habe, bestimmt Martin Heidegger die Frage nach dem Sein der Dinge "als eine solche ..., bei der die Dienstmägde lachen", und erweitert dies zu einer Bestimmung unserer Disziplin, mit der "man wesensmäßig nichts anfangen kann und worüber die Dienstmägde notwendig lachen."² Und diese Dienstmägde können in ihr Lachen ihre künftigen Kollegen gleich miteinbeziehen, die Philosophen, die ihr Fach als "ancilla scientiae" bewahren wollen: Sehen diese sich doch zunehmend in einer Situation, in der ihnen die Beschäftigung mit dem Dasein der Dinge von den Praktikern, den Fachwissenschaftlern, den beneideten Künstlern und Technikern abgenommen ist, und die Beschäftigung mit dem Denken von einer immer mächtiger werdenden Psychologie und ihrem Adlatus, der Pädagogik, verwaltet wird, so daß die Seinsfrage als müßig erscheint. Bezogen auf das Thema einer Ontologie der Kunst würde dies bedeuten: Mit dem Dasein der Kunstwerke setzten sich die Kunstwissenschaftler, die Künstler und die Techniker auseinander; und scheinbar sind die Wesensfragen der Kunst, z. B. die nach ihrer Wahrheit als dem Wahrheitseindruck, der wahren Schönheit und Erhabenheit, dem Annehmlichkeits- und Nützlichkeitscharakter, der Sensibilisierungswirkung etc., also dem, was die Kunst im Denken und Fühlen hervorruft, bei den Kunstpsychologen, den Kunstsoziologen, den Kunstpädagogen gut aufgehoben.

Nun bräuchte man ja nicht unbedingt diese Problemsicht zu akzeptieren, d. h. nicht dem sich selbst befördernden und nur zirkulär begründbaren Psychologismus der entsprechenden Fachwissenschaften zu folgen, sondern man könnte, im Vollgefühl philosophischer Selbstsicherheit, sich auf deren Binnenterminologie zurückziehen, um dem Thema einer Ontologie des Kunstwerks eine Nische zuzuweisen in einem Raum, den sich die Philosophie in ihrer langen Tradition selbst gebaut hat: d. h. zu suchen, ob eine Ontologie der Kunst etwa als Teildisziplin der Ästhetik sich noch halten ließe. Doch dann kommt man vom Regen in die Traufe.

Denn spätestens seit Kant³ ist deutlich geworden, daß ästhetische Urteile Reflexionsurteile sind, d. h. daß Urteile über die Schönheit und Erhabenheit eines Gegenstandes nur dem Anschein nach Urteile über diesen Gegenstand sind, in Wahrheit jedoch Urteile über das Verhältnis bestimmter Erkenntnisvermögen im Betrachter, deren Harmonie oder Disharmonie entweder den Eindruck der Schönheit oder den der Erhabenheit hervorrufe, so daß sich eine Ontologie der Kunst mangels Gegenstand zu erübrigen scheint, denn es gibt kein ontologisches Spezifikum, das die Kunst von anderen Gegenständen unterscheidet, sondern nur eine Wesensdifferenz. Die Radikalisierung der Reflexionsphilosophie durch Hegel stieß in derselben Richtung weiter vor: Hier ist der Kunst der Ort einer Stufe auf dem Wege der Selbstvergewisserung des Geistes zugewiesen, einer Stufe, die durch Religion und Philosophie abgelöst wird, so daß eine Ontologie der Kunst aus Hegelscher Sicht nicht nur reflexionsmäßig umzudeuten wäre, sondern diese Umdeutung auch noch ihres Vorläufigkeits- und Unvollkommenheitscharakters überführt wäre. Es gibt sonach nicht nur nicht eine Ontologie der Kunst, sondern auch ihre Wesensbetrachtung ist nur eine Episode der Selbstfindung des Geistes.

Solcherlei Ästhetik stellt die Kunst unter das Problem der Erkenntnistheorie. Und hierzu komplementäre normative Ästhetiken würden die Kunstwerke letztlich unter dem Primat der praktischen Philosophie beurteilen.

Verabschiedet man nun allerdings, vom kritischen Standpunkt der Moderne aus gesehen, den Hegelschen Vernunftoptimismus und kritisiert man diese Philosophie von ihrem Anspruch her, alles in den Begriff, der ein Begriff des Geistes ist, aufzunehmen, so könnte der Kunst auf einmal wieder eine Bedeutung zukommen, die neue Perspektiven auch für eine Ontologie des Kunstwerkes eröffnet: Mit Theodor W. Adorno nämlich ist der Kunst die Rolle zugewiesen worden, daß sich dort unmittelbar dasjenige artikuliere, was sich dem wesenserschaffenden Begriff versperrt - daß dort etwas aufleuchte, das nicht philosophisch einzuholen wäre, sondern im Gegenteil eine Herausforderung an die Phi-

losophie darstellt. Geht man von diesem Standpunkt aus, so wäre die philosophische Abschaffung der Ästhetik als Ontologie der Kunstwerke gerade ein Indiz für eine ihr angemessene und notwendige außerphilosophische Bedeutung. Der Dingcharakter der Kunst wäre dann einer, der sich dem Begriff notwendigerweise und aus systematischen Gründen entzieht. Er würde dann eine angemessene, allerdings wohl außerphilosophische Ontologie verlangen. Ist dies überhaupt möglich? Können wir eine Ontologie jenseits der fachwissenschaftlichen Frage nach dem Dasein der Kunstwerke und jenseits der philosophischen Wesensfrage begründen, nur weil die Wesensphilosophie ihren Anspruch nicht einlöste? Ich glaube nun, daß Theodor W. Adorno und übrigens auch Martin Heidegger diesen Weg gegangen sind, in unterschiedlicher Absicht und mit unterschiedlichen Mitteln. Adorno beschriftet diesen Weg, indem er zeigte, daß das Ding, sobald es begriffen wird, als Begriff des Dinges der Begrifflichkeit überhaupt untersteht und daher, soll es als Gegenstand des Begreifens auftreten können, nur negativ, "bilderlos" gedacht werden kann. Für die Kunst bedeutet dies, daß sie auch nur negativ beschrieben werden kann und gerade deshalb eine Existenzberechtigung einschließlich einer ihr zugehörigen ästhetischen Theorie einfordern dürfe.⁴ Und Martin Heidegger versuchte analog dem Dingcharakter des Kunstwerkes dadurch gerecht zu werden, daß er es aus der begriffenen Welt des Worumwillen herauslöste und ihm jenseits dieser Welt einen Platz zuwies, dessen Unmittelbarkeit und Unbegrifflichkeit durch die Metapher "Erde" gekennzeichnet ist, die sich nur zeigend, nicht begrifflich, erweist.⁵

Hätte also eine Ontologie der Kunst ein nicht begrifflich erfaßbares Etwas zum Gegenstand, das gleichwohl irgendwie bedeutsam ist, so wäre sie als Theorie der Bedeutsamkeit dieses Etwas zu entwerfen. Gelänge es, den Charakter dieser Bedeutsamkeit zu beschreiben, so wäre damit ein Unterscheidungskriterium zwischen Kunstwerken und anderen Dingen gefunden, das nicht beide auf ein unterschiedliches Wesen zurückführt und damit Kunst nicht a priori von der Warte des Begriffes aus sieht.

Ferner ist zu fragen, ob neben der Daseinserforschung der Kunstwerke auf der einen Seite und der Wesenserforschung des Denkens über Kunst auf der anderen Seite der Seinsfrage der Kunst überhaupt noch ein Sinn zukommt. Hegel nun hatte in seiner Logik darauf hingewiesen, daß vom Dasein aus kein Übergang zu einer Wesensbetrachtung möglich ist. Das Dasein, also die Faktizität (hier:) von Kunstwerken hat seine Grenze in seiner Raumzeitlichkeit. Wieso erkennen wir jedoch diese Grenze als Grenze? Doch offenbar dadurch, daß wir die Kunstwerke oder überhaupt alles Gegebene in den Raum seiner Möglichkeit hineinstellen und in diesem Raum identifizieren als etwas, das das andere Mög-

liche nicht ist. Diese Grenzbetrachtung ist aber auch nicht das Thema von Überlegungen, die sich auf der anderen Seite mit dem Wesen der Kunst beschäftigen. Denn die Wesensbetrachtung, so Hegel, hebt die Grenz-Bestimmungen des Seins auf.⁶ Die Frage "Kunst oder Nichtkunst" läßt sich weder als Frage nach dem Dasein noch als eine nach dem Wesen formulieren, sondern ist eine Betrachtung von Grenzen im Gegenstandsbereich des Möglichen. Diejenigen Überlegungen, die ein Etwas im Blick auf seine Möglichkeit thematisieren, wären aus dieser Sicht ontologische zu nennen. Ontologie beschäftigt sich demgemäß nicht mit der Existenz von Dingen und nicht mit dem Wesen von Dingen, sondern sozusagen mit den Dingen als Existenzkandidaten, d. h. der Möglichkeit, innerhalb derer Dinge daseiend sein können, respektive wieso sie für uns dasein können. Sie liegt also "dazwischen". Die philosophische Disziplin, die sich mit dem Wesen der Kunst beschäftigt, ist die Ästhetik. Diese hätte sich mit dem oben skizzierten Anspruch der Fachwissenschaften auseinanderzusetzen, was hier jedoch nicht Gegenstand des Vortrags sein wird. Eine Ontologie der Kunst wäre also einer Ästhetik vorgelagert.

Bevor nun eine These zu diesem Problem schrittweise für die Kunst entwickelt werden soll, möchte ich vorab die Antwort dieses Vortrags vorstellen, die natürlich mit jedem Risiko behaftet ist, das ontologischen Thesen jenseits des geschichtlichen Wandels ihres Gegenstandes inhäriert:

1. Das Sein des Kunstwerkes unterscheidet sich vom Sein der übrigen Dinge dadurch, daß es nicht bloß eine aus dem Möglichkeitshorizont ausgegrenzte Wirklichkeit, sondern dargestellte Möglichkeit ist, die jenseits oder vor der (zweck-)bestimmten Wirklichkeit der Dinge liegt, mit denen wir sonst umgehen. Eine Ontologie des Kunstwerks wäre also, genauer gesehen, nicht eine Ontologie, die sich mit der Möglichkeit von wirklichen Dingen beschäftigt, sondern eine, die sich mit der Möglichkeit von Möglichkeit beschäftigt. Hier scheint mir auch die Nische zu liegen, die eine Ontologie gerade als Ontologie des Kunstwerks angesichts der gegenwärtigen Problemlage als philosophisches Problem aufbewahrt.

2. Das Kunstwerk als Gegenstand bewirkt sein Möglichkeitsein dadurch, daß es im Gegensatz zu den anderen Dingen eine es selbst transzendierende Zeige-Intention erfüllt, die nicht auf eine dem Kunstwerk jenseitige Bedeutung zielt, sondern auf die Möglichkeiten, von denen das Kunstwerk eine exemplifiziert.

Solche Thesen sind nun gleich mit einem Bündel von Fragen konfrontiert und stehen unter einer schier untragbaren Beweislast: Wie können Möglichkeiten überhaupt dinglich real sein? Woran erkennt man den Unterschied zwischen

einem Ding, das Wirklichkeit ist, und einem gleichwohl "wirklichen" Ding, dem Kunstwerk, das doch Möglichkeit sein soll? Welcherlei Möglichkeit ist dies? Weiter: gelten diese Thesen für alle Kunstwerke? Ist es nicht vermessen, die differenzierte Entwicklung der Kunst dermaßen auf eine ontologische Eigenschaft einzuengen? Muß nicht die Kunst auch ontologisch mit denjenigen Kategorien charakterisiert werden, die die Kunstwerke jeweils für sich in Anspruch nahmen - die Position des Historismus? Schließlich: was bringt es an Erkenntnis, wenn Kunst so charakterisiert wird?

2. Beginnen wir zunächst mit einem Beispiel: In seiner 1831 erschienenen *Conte phantastique* beschreibt Honoré de Balzac unter dem Titel "Le chef d'oeuvre inconnu" ("Das unbekannte Meisterwerk")⁷ eine seltsame Begebenheit, die dem jungen Maler Nicolas Poussin in Paris zugestoßen sein soll. Bei einem Besuch des flämischen Malers Franz Porbus gerät er zunächst in ein Kolleg, das ein verschrobener Alter diesem Porbus angesichts seiner Bilder hält: Er zeigt, daß nicht eine Verschmelzung aller Stile, hier desjenigen der Dürer-schen Malerei mit dem Stil der italienischen Maler, die vollkommene Wirkung erbringe. Vielmehr hätte Porbus "freimütig zwischen dem einen oder dem anderen wählen müssen, um die Einheit zu erreichen, die die Bedingungen des Lebens vortäuscht",⁸ Bedingungen eines Lebens, einer Welt, die durch eine künstlerisch bestimmte Gestalt erst zum Ausdruck gelange und nicht durch den Anschein einer real gegebenen, hinter der sich das Leben verberge. Diese Fülle erhellt sich erst - und das ist das Paradox - in der bewußten Beschränkung auf eine, aber vollkommene Form. Der Alte, der sich als Schüler des Jan Gossaert entpuppt, ein Schüler, der seinen Lehrer überflügelt hat und geradezu einen Gott der Malerei verkörpern soll, arbeitet nun seinerseits seit zehn Jahren an einem Bild, einer Arbeit, durch deren Kennzeichnung Balzac ihn in die Tradition einer bestimmten Allegorie der Kunst rückt: durch ein Werk Leben zu erzeugen oder gar die Wirklichkeit in ihrer Fülle zu übertreffen. (Ovids Überlieferung der Geschichte vom cyprischen Bildhauer Pygmalion (Metamorphosen X), dessen vollkommene Elfenbeinstatue zu leben beginnt, hat in zahllosen Bearbeitungen als Topos für die Beziehung eines Künstlers zu seinem Werk überdauert.⁹) Der Greis versucht dies ex negativo: Er hat das Wesen der Linie erkannt, der Linie, mittels derer der Mensch sich bloß Rechenschaft ablege über die Wirkung des Lichts auf die Dinge - dementsprechend müsse die Natur unmittelbar wieder zu erschaffen sein, wenn das Prinzip des kontinuierlichen Übergangs jene schlechte defiziente menschliche Subjektivität ersetze

und die Plastizität der Formen, die Luft und der Raum, in dem sie stehen, wieder hergestellt werden, was ja die Sonne selbst auch bewirkt. Nun - daß dieser Umkehrschluß scheitert, ist nicht originell - nur, wie ihn Balzac scheitern läßt, verdient einige Beachtung:

Der Alte ist unzufrieden mit seinem Meisterwerk, dem die letzte Vollkommenheit abgehe. Daher bittet er Poussin, ihm dessen junge Geliebte als Modell vorzustellen, damit ein letzter Vergleich den Fehler enthülle. Als nun der Greis den beiden Malern sein Bild schließlich mit den Worten "Ihr steht vor einer Frau und Ihr suchtet ein Bild" vorstellt, einer Frau "an sich", von einer Vollkommenheit, so daß das Kunsthafte verloren, verschwunden sei - da erblicken beide nichts als eine wirre Anhäufung von Formen und Farben, wobei jedoch zu ihrer Überraschung aus dem Bild ein lebendiger Fuß, wie ein antiker Torso, herauszuragen scheint. "Es steckt eine Frau darunter", ruft Poussin. Aber der Alte läßt sich nicht beirren: Das Bild sei in dem Maße vollkommen, als er sogar den Gedanken an Zeichnung und künstliche Mittel völlig habe verbannen können. Als Poussin schließlich sich doch nicht zurückhalten kann und den Maler darauf aufmerksam zu machen sucht, daß doch gar nichts auf dem Bild zu sehen sei, schiebt der Greis die Verblendung auf die beiden Betrachter. Und er hat recht damit: denn die Fiktion, daß er sich hier eine Frau geschaffen habe, die sein Werk sei, diese Fiktion konnte er nur dadurch aufrechterhalten, daß er diese Frau eben nicht schuf im Sinne des Versuchs einer realistischen Figurierung, sondern indem er sie eben als Fiktion schuf - und dazu gehörte zum einen die bewußte Einschränkung, die, je größer sie ist, um so eher die Chance zur Vollkommenheit hat - was der Alte im anderen Kontext bereits erläutert hatte - und zweitens gehört dazu das Verbergen, das als solches aber erst dadurch deutlich wird, daß ein Detail entborgen ist, eben der Fuß - sonst gäbe es in der Tat nur ein Chaos von Formen und Farben und nichts dahinter. Die Lebendigkeit des Fußes ist eine solche durch ihren Verweis darauf, was unsichtbar zu diesem Fuß gehört, eben die lebende Frau, die, wenn sie ganz gezeigt worden wäre, natürlich nur als Abbild, als, wie der Meister sagt, "Leichnam" zu sehen gewesen wäre. Der Fuß exemplifiziert die Frau und läßt offen, ob sie lebt oder nicht, denn der Fuß entscheidet nicht über Lebendigkeit überhaupt. Diese Unentschiedenheit ist die Möglichkeit, die sich hier repräsentiert, indem sie exemplifiziert wird - eben durch einen Fuß. Das produktive Scheitern des Schöpfungsaktes im Kunstwerk wird von Balzac zugleich uminterpretiert: Durch ebendieses Scheitern übersteigt die Kunst die Realität zugunsten der Darstellung als Möglichkeit, auch derjenigen einer lebendigen Frau und derjenigen des Lebens überhaupt.

Man könnte nun sogleich einwenden, daß die Hochstilisierung dieser Geschichte zu einer Parabel der Kunst überhaupt sich einer unzulässigen Verallgemeinerung verdankt. Denn erstens wird hier diese Sachlage nur durch die Malerei und auch nur für diejenige des realistischen Paradigmas dargestellt - wie verhält es sich mit den anderen Künsten? Und zweitens hatte der Realismus qua Begriff in der Kunsttheorie jeweils verschiedene Bedeutungen, und der Wille zur Vollkommenheit als Voraussetzung des Scheiterns und damit der spezifischen Seinsweise von Kunst als Möglichkeit hat auch nicht alle Kunstepochen gekennzeichnet, sei es, daß zum Beispiel im Mittelalter der Autor sich von vornherein als unvollkommenes Werkzeug göttlicher Intention begriff, sei es, daß im Zuge romantischer Reflexion (unter der Herausforderung eines Universalismus) Kunst von vornherein als fragmentarisch auftreten mußte, wollte sie sich den Anforderungen dieser Reflexion stellen, oder sei es, daß gegenüber einer entfremdeten Welt Schönheit und Wahrheit nicht mehr zusammenkommen können, das Kunstwerk also, wie etwa Adorno meinte, seine Schönheit nur noch als hermetische bergen könne und seine Wahrheit in der Fragmentarizität der Klage, der Frage oder der Kritik fände. Stellt also, so wäre drittens zu fragen, eine gewollte Fragmentarizität der Kunstwerke nicht die gesamte Konstruktion in Frage, eine Konstruktion, in der doch das Scheitern der Vollkommenheit eben die Möglichkeit vorführen sollte, die die Wirklichkeit übersteigt, und also diese Vollkommenheit zumindest angestrebt werden muß, wenn ein Kunstwerk Möglichkeit sein soll? Diese Fragen haben unsere weiteren Betrachtungen zu begleiten.

Dabei wird sich herausstellen, daß erstens die These, daß das Sein von Kunst dasjenige der Möglichkeit ist, auch für die anderen Künste zu halten ist, daß zweitens die vorausgesetzte Vollkommenheitsintention, die erst das erhellende Scheitern bedingt, auch für die Fragmente gilt und daß drittens die historische Relativierung gerade durch eine Differenzierung im Begriff der Möglichkeit geleistet werden kann und nicht etwa durch einen wie auch immer differenzierten Begriff der Repräsentation im Sinne der Darstellung von Wirklichkeit.

3. Es ist nun unmöglich, alle Ansätze zur Ästhetik durchzugehen und jeweils nachzuweisen, inwiefern auf deren ontologischer Basis dem Kunstwerk ein Sein der Möglichkeit zugesprochen ist. Auch ist es unmöglich, im Durchgang durch die Kunstgeschichte dies für die Gesamtheit der Werke, Stile und Künste selbst nachzuweisen. Es soll daher für einige repräsentative Positionen diese Aufga-

be erfüllt werden, und zwar für Positionen, die dadurch als repräsentativ erscheinen, daß sie jeweils das Ende oder die Begrenzung eines Spektrums oder Feldes ausmachen, innerhalb dessen dann die nichtthematisierten Ansätze zu verorten wären, so daß für diese die Einlösung unserer These leicht zu extrapolieren ist.

Betrachten wir zunächst zwei repräsentative Kontroversen über das Ende von Kunst überhaupt, die deshalb repräsentativ sind, weil sie an Epochenschwellen stehen: In der 'Querelle des Anciens et des Modernes' ging es um die Verabschiedung einer im Mittelalter transformierten antiken Klassizität mit dogmatischem Anspruch zugunsten einer Emanzipation individueller Subjektivität als Paradigma der Neuzeit; in Hegels Ästhetik wird dieses Paradigma zum Abschluß gebracht - seine Überschreitung konstituiert das, was man als Moderne bezeichnen könnte. Der Streit um das Sein der Kunst an der Epochenschwelle zur Ästhetik der Neuzeit brachte zwei maßgebliche Kennzeichnungen der Kunst in Konfrontation: Die Anciens charakterisierten die Kunstwerke als unmittelbare Träger der Perfectio, durch die sie - hervorgehoben aus dem alltäglichen Sein - diejenigen Ideale repräsentieren, die das bisherige Universum strukturiert hatten. Es sind die Ideale der Harmonie, der Vollkommenheit etc., die ihre Erfüllung nur in Gott haben, den Menschen jedoch als deren Möglichkeit, an der sie unvollkommen teilhaben, vorgestellt werden. Die Kunstwerke bezeichnen nicht diese Ideale, sie richten sich auch nicht nach ihnen, sondern sie stellen sie real vor - sie sind daher zugleich die Maßstäbe ihrer selbst. Gegenüber dieser Perfectio als Charakteristikum der Kunst wandten die Moderni ein, daß die historische Variabilität der Kunstwerke nicht bloß eine größere oder mindere Erfüllung des Ideals vorstelle, sondern selbst einen Fortschritt aufweise. Befragt nach den Kriterien dieses Fortschrittes weisen sie Kategorien der Subjektivität vor: Geschmack, Geist, Beherrschung der Mittel, die sensibilisiert, differenziert, d. h. in ihrer Ausprägung vervollkommenet würden, zusammengefaßt unter dem Begriff der Perfectibilité.¹⁰ Es ist ersichtlich, daß die maßgebliche Kontroverse sich um zwei Begriffe der Möglichkeit drehte: Auf der einen Seite wird als Basis eine objektive Möglichkeit als Plan Gottes für das Universum, an der die Kunstwerke teilhaben, die Perfectio, angenommen; auf der anderen Seite die Möglichkeit autonomer Subjektivität, deren gradweise Erlangung in den zurückliegenden Werken realisiert und gerade dadurch in der Weiterführung ihrer selbst erkannt werden kann, eben als Perfectibilité, als unendliche subjektive Möglichkeit. Beide Möglichkeiten sind in den Werken realisiert, und zwar dadurch, daß deren wirkliches Sein sich zugleich als exemplarisch-partielles, als unvollkommenes zu

erkennen gibt. Die Frage, wie diese Partialität technisch in den Kunstwerken sich manifestiert, soll zunächst noch verschoben werden. Nur so viel ist hier schon deutlich: nur im Vorgriff auf ein vorbildhaftes Ideal, als Fülle oder Vollkommenheit, können die Werke sich als unvollkommen und dadurch gerade als Träger der Möglichkeit erweisen.

Daß die Kunstwerke die Partialität und Unvollkommenheit und somit die Möglichkeit zum Vorschein bringen, war für Hegel ebenfalls das konstituierende Merkmal der Kunst im Gegensatz zur kunstfeindlichen Prosa, die sich an die Realität als Modifikation,¹¹ d. h. als partielle Wirklichkeit angleicht. Hegels Ästhetik stellte nun aber seinerseits zugleich das Ende des Autonomiegedankens in der Kunst dar. Denn die Unvollkommenheit der Kunstwerke bedingte für ihn zugleich die Notwendigkeit ihrer Überschreitung, über die Religion zur Begrifflichkeit hin. Die schöne Kunst ist nach Hegel auf ihren verschiedenen Stufen "sinnliches Scheinen der Idee".¹² Unter Idee versteht Hegel die "Synthese des Strebens" des Bestimmens - die gedachte Einheit von Begriff und Realität als erfaßter Möglichkeit in ihrer Totalität.¹³ Daß diese in der Kunst sinnlich wird, macht ihren Schein aus. Dieser liegt in der symbolischen Kunst bekanntlich darin begründet, daß die unmittelbare Verwandtschaft zwischen Inhalt und Form nicht explizit gestiftet, sondern angetroffen, daher eine fremde ist; in der klassischen Kunst darin, daß ihr Allgemeinheitsanspruch konfliktiert mit der Stiftung und Setzung durch den besonderen individuellen Geist des Künstlers; in der romantischen Kunst schließlich darin, daß die Freisetzung der Form als Inbegriff des Geistes vom Inhalt zwar die Form sich ihrer bewußt werden läßt, aber zugleich in dieser Distanzierung das Ende der Kunst bedeutet. Alle Stufen repräsentieren somit in ihrer jeweils spezifischen Unvollkommenheit die Möglichkeit der Totalität der Idee sinnlich-anschaulich. Daß die Autonomieästhetik damit selbst ihr Ende eingeläutet hat, würde natürlich auch ein Ende einer Ontologie der Kunst bedeuten.

Adorno wendet diesen Gedanken jedoch um, indem er von der "objektiven Unverständlichkeit der Kunst" spricht, damit ihren Scheincharakter anderes interpretiert als Hegel und ihr dadurch eine Spezifik einräumt, die nicht im vorbegrifflichen, sondern im außerbegrifflichen Bereich situiert ist: Im fragmentarischen Charakter der Kunst der Moderne artikuliere sich gerade das, was sich der Begrifflichkeit versperrt. Dieses äußere sich entweder als "Chiffre des Potentials", d. h. als Exemplifikation von Machbarkeit überhaupt - dies ist der positive Aspekt - oder als "Seismogramm der Entfremdung", in dem qua Komplexität der eingesetzten ästhetischen Mittel vorgeführt wird, wie die subjektive Möglichkeit über ihre Verfügung verlorenging.¹⁴ Am Ende der Dis-

kussion um die Autonomieästhetik treffen wir also ebenfalls einen Streit um zwei Möglichkeitsbegriffe als Basis der ästhetischen Theorien an: Möglichkeit als Totalität der Idee degradiert die Kunst zu ihrer Vorstufe, so Hegel, und begründet damit deren Scheincharakter; Möglichkeit als Potential läßt die Kunst als Zeugnis dessen erscheinen, was durch die Herrschaft akzeptierter Begriffe verdeckt wird: die verlorene Möglichkeit. Adorno spricht daher im Blick auf den Realitätsgehalt von Kunst vom "Schein des Scheinlosen", also dem Schein von Realität, die, gerade indem sie in der Kunst als scheinbare präsentiert wird, ihres Realitätsanspruches entkleidet wird zugunsten dessen, was dann Ernst Bloch "Vorschein der Utopie" nannte. Im Falle Hegels soll die produktive Negation der Wirklichkeit in der Kunst zu deren eigenem Ende führen; für Adorno begründet dieser negative Charakter der Kunst gerade ihre Existenzweise, ihren spezifischen ontologischen Anspruch. Sowohl am Anfang als auch am Endpunkt der Entwicklung der Autonomieästhetik finden wir also eine Diskussion um die Ablösung von Möglichkeitskonzepten.

Nachdem nun im Blick auf die Historie der Status von Kunst als sinnlich gemachter Möglichkeit, d. h. als Schein über das Paradigma der Perfectio, dann der Perfectabilité, dann der Totalität der absoluten Idee und schließlich ihrer Negation verdeutlicht wurde, mögen nun die Grenzpunkte des Feldes aus systematischer Sicht diskutiert werden. Auch hier lassen sich die Annahmen als solche über Facetten der durch Kunstwerke verkörperten Möglichkeit rekonstruieren. Das Feld wird begrenzt durch den ontologischen Ansatz des späten Heidegger, der scheinbar ohne ein ästhetisches Subjekt auskommt, auf der einen und die Varianten der Rezeptionsästhetik auf der anderen Seite. Die systematische Sehweise orientiert sich - im Gegensatz zur geistesgeschichtlichen - weniger am angenommenen Sinngehalt der Kunst, sondern an den Eigenschaften der konkreten Kunstwerke selbst. Heidegger, der hier in eine ungewollte Nähe zu Adorno rückt, formuliert seine Kernthese dahingehend, daß im Kunstwerk eine spezifische "Wahrheit" vor uns stehe, wie sie die Welt der begriffenen Realität nicht zu bieten hat: In der Welt finden wir die Dienlichkeit, die Vernutzung, Gewöhnlichkeit und Aufdringlichkeit des Zeugs, in einer Welt nämlich, die sich durch unser In-der-Welt-Sein als bereits durch das Entwerfen geprägt zeigt. Dadurch wird aber zugleich ständig genichtet, denn jeder Entwurf ist Nichtung seiner Alternativen. Demgegenüber kommt in dem Kunstwerk, da es aus dem Zusammenhang der Welt isoliert ist, das, wie Heidegger es nennt, Zeug-sein des Zeugs zum Vorschein. Dieses Zeug-sein dokumentiert sich als Geeignetheit, Bewandtnisganzheit, als Seinsfülle, zusammengefaßt als Seins-Möglichkeit,¹⁵ also als dasjenige, was den Boden abgibt,

auf dem wir handeln.

Diese Dimension des Zeugs als solchem, also seiner Möglichkeit, nennt Heidegger im Gegensatz zur versprachlichten Welt "Erde". Damit soll eine Unmittelbarkeit suggeriert werden, die Heidegger als Ruf der Sorge und Angst kennzeichnet,¹⁶ dem sich das in die Welt geworfene Individuum gegenübersteht. Die Sorge macht aber gerade die Verfassung aus, die das Sich-vorweg-Sein als Notwendigkeit, sich auf die Möglichkeit hin zu entwerfen, ist. Diese Möglichkeit als solche bleibt (im Gegensatz zur ständig durch unser Handeln genichteten Welt); eine derartige Erschlossenheit des Daseins "als Fülle" nennt Heidegger nun Wahrheit, die als Unverborgenheit nur im Kunstwerk sich konstituiert. Jene negative Unmittelbarkeit war jedoch für Adorno ebenfalls für die Kunst signifikativ.

Scheinbar spiegelbildlich hierzu verhalten sich die neueren Ansätze der Ästhetik, deren divergierende Terminologie unter dem problematischen Etikett der Rezeptionsästhetik zusammengehalten wird. Der Status des Kunstwerkes als Möglichkeit wird hier nicht in einer Unmittelbarkeit des ästhetischen Scheins angesetzt, sondern erst im nachhinein durch eine Perpetuierung (durch rekonstruierte Vielzahl) von Rezeptionsakten des Subjekts erschlossen und konstituiert. Das Bild als "Potential" - so etwa der Gadamer-Schüler Gottfried Boehm¹⁷ - sei "überdeterminiert", d. h., die Vielzahl und Komplexität der Relationen im Kunstwerk müsse erst durch subjektive Reflexion abgebaut werden, damit die Struktur dann im nachhinein als "Potential" erscheine. Nicht eine positive Bestimmung von Sinn oder dessen Präsenz gelte es zu konstatieren. Vielmehr läge im Relationsgefüge der Elemente ein Angebot von Sinnhorizonten mit einem Anspruch auf Verwirklichung vor; die Ikonizität des Kunstwerkes sei "das gegenüber jedem Selbstbesitz Andere von Sinn". Nicht das Subjekt ist jedoch, wie man vorschnell argumentieren könnte, hier Träger der Möglichkeit. Vielmehr stellt das Werk als Bedingungsgefüge so etwas wie einen Möglichkeitshintergrund dar, demgegenüber die konkreten Möglichkeiten als immer partielle zwar subjektiv realisiert werden, durch ihre unendliche Modifikationsfähigkeit jedoch gerade das Subjekt als objektive Instanz entwerten und auf seine Subjektivität als eigener Möglichkeit zurückwerfen. Walter Benjamin nannte (1936) dieses "Wechselverhältnis von Ferne und Nähe" "Aura";¹⁸ Georg Lukács faßte jenes Phänomen bereits früher (1912) unter denselben Begriffen: "Denn während der Mensch der Erlebniswirklichkeit die wahre Beschaffenheit seines Ausdrucksschemas nie wirklich erblickt, ..., gewinnt in der Kunst gerade dieses Wesenmoment des Schemas alleinige Substanz ... Das wirre Beinahe sowohl von Nähe wie von Getrenntsein infolge des Schemas"¹⁹ habe im

übrigen Leo Popper als erster erkannt. Hinter dem Begriff des Schemas, der also in der Kunst anschaulich wird, verbirgt sich genau dieses Moment von Möglichkeit. Darin liegt auch der etwa von Rüdiger Bubner beschworene Totalitätscharakter des Werkes,²⁰ eine Kennzeichnung, die jedoch, da sie im anderen Kontext die Hegelsche, für den Begriff reservierte Kategorie gebraucht, eher vernebelnd wirkt. Mukarowsky²¹ spricht in diesem Zusammenhang von der "potentiellen semantischen Energie" des Werkes, "die, indem sie aus dem Werk als einem Ganzen ausstrahlt, eine bestimmte Einstellung zur Welt der Wirklichkeit anzeigt". Wir finden also auch hier, wie bereits unter der Metapher des Scheins, den Versuch, mit Kategorien aus der Optik jene paradoxe Möglichkeit des Kunstwerkes zu erfassen. Denn das wirkliche Licht birgt die Möglichkeit des Sehens und des Gesehenen, die subjektive und die objektive Möglichkeit also. Wolfgang Iser²² hat nun eine zusätzliche Differenzierung eingeführt, die für unsere Frage nach der ontologischen Basis des Kunstwerks hilfreich ist. Zunächst hat er drei Arten der vom Subjekt vorgenommenen Potentialisierung unterschieden - einer Potentialisierung, die als reale Potentialisierung von dem prinzipiellen Potential des Werkes unterschieden werden muß, einem Potential, das als Schema von Leerstellen gefaßt ist, da das im Werk real Formulierte dessen Intention niemals ausschöpft: Erstens kann das Kunstwerk analysiert werden ebendadurch, daß es auf seine Wirklichkeit oder auf die Darstellung von Wirklichkeit reduziert wird. Das ist ein Akt der Trivialisierung. Zweitens kann der Text aber nun als Alternative zur Realität zugelassen werden, die dadurch ihrerseits potentiell wird. Drittens kann der Text schließlich auf die eigenen Ideale des Rezipienten bezogen werden, was entweder einen Abbruch der Rezeption oder eine Änderung der eigenen Ideale zugunsten anderer Möglichkeiten zur Folge haben würde. Jedoch liegt auch hier nicht ein Widerspruch zum scheinbar ontologisch verengten Kunstwerkbegriff Heideggers vor, eher eine Ergänzung. Denn unter dem Begriff des Schemas oder der Struktur verbirgt sich die Annahme eines Möglichkeitsraumes, wie er von Heidegger beschrieben wurde, auf dem dann die von der Rezeptionsästhetik thematisierten subjektiven Möglichkeiten realisiert werden. Eine Ontologie des Kunstwerks wird damit zu einer Ontologie möglicher Ereignisse, die durch das Kunstwerk als Ding eröffnet und begrenzt wird. Diese Art von Ding nennt man in der Physik "Feld". (Man vergleiche obige Formulierung von der "semantischen Energie". Allerdings kann das Kunstwerk als Feld nicht durch eine Realisierung abgebaut werden, sondern bleibt als Potential erhalten.)

Wenden wir uns nun den letzten beiden Fragen zu: Wird diese Gesamtkonstruktion nicht unterlaufen mit dem Hinweis auf eine möglicherweise bereits im Werk

angelegte Fragmentarizität? Denn diese würde den Anspruch auf Seinsfülle und Vollkommenheit von vornherein negieren, daher würde dann auch das Scheitern im Kunstwerk nicht realisiert und schließlich dadurch dem Kunstwerk seine transzendierende Funktion genommen. Das Paradigma von der Fragmentarizität hat seine umfassendste Theorie gefunden in dem berühmten Buch Umberto Ecos "Das offene Kunstwerk".²³ Eco unterscheidet dort drei Arten der Offenheit, die er als drei Intensitätsebenen bezüglich der Möglichkeit von Interpretation begreift: Im radikalsten Fall (1) stellen die Kunstwerke ein "Möglichkeitsfeld" als explizite Einladung zur Auswahl vor. (Dies gilt beispielsweise für aleatorische Kunst.) Eine darunterliegende Ebene (2) stelle eine Totalität von Verweisungszusammenhängen vor, als zwar endlichen Kosmos, der jedoch verschiedene Rezeptionsweisen erlaubt (nicht, wie im ersten Fall, erzwingt). Als Beispiel wäre etwa James Joyce's 'Ulysses' zu nennen. Darunter finden wir eine Ebene (3) einer regeldeterminierten Offenheit, die jedem Kunstwerk eignet. (Hier wäre etwa an die verschiedenen Möglichkeiten einer Auslegung, etwa gemäß dem vierfachen Wortsinn aus der mittelalterlichen Hermeneutik zu erinnern.) Jedoch scheinen diese Intensitätsebenen der Offenheit nur scheinbar dem Vollkommenheitsideal zu widersprechen, dessen Scheitern eben die Voraussetzung dafür war, daß Kunst ihren Möglichkeitscharakter hat: Denn als Anspruch auf Realisierung, sei er mit oder ohne Einbezug des Interpreten, sei er durch Regeln oder deren bewußte Absenz vermittelt, gilt er weiterhin für die Gesamtheit der Werke.

Wenn wir nun einen Blick zurückwerfen auf die verschiedenen Begriffe von Möglichkeit als jeweilige ontologische Basis entsprechender ästhetischer Theorien, so stellt sich im Überblick das Gefüge von angenommener Möglichkeit und dem im jeweiligen Werk verankerten systematischen Scheitern folgendermaßen dar: (1) Unter dem Ideal der Perfectio realisieren die Werte unvollkommen die universale Möglichkeit des Planes Gottes. (2) Unter dem Paradigma der Perfectabilitéé stellen die Werke unvollkommene Möglichkeiten der Vervollkommnung des menschlichen Geistes dar. (3) Radikalisiert im Idealismus Hegels ist unter einer Totalität der Idee das Werk sinnliches Scheinen der Möglichkeit dieser Totalität. (4) Unter dem Paradigma der Moderne, das Möglichkeit als subjektives Potential begreift, erscheinen die Werke als Schein des Scheinlosen, d. h., sie repräsentieren die Möglichkeit durch die Vorführung ihrer Realität als fragmentarischer, so etwa für die ästhetische Theorie Adornos. Der Möglichkeitscharakter eines Kunstwerkes ist also begründet in seiner jeweiligen realen Unvollkommenheit im Blick auf sein Ideal, (1) als göttliches Ideal, (2) als Ideal menschlicher Vervollkommnung, (3) als Ideal absoluter Vernunft -

was die Kunst als Vorstufe erscheinen läßt -, (4) als negative Darstellung des Ideals menschlicher Intentionalität und Kreativität als verlorener oder wiederzugewinnender. Das Ding Kunstwerk bedeutet also nicht primär etwas anderes, das durch es mitgeteilt würde, sondern weist etwas auf, was als Möglichkeit (auch des Bedeutens) erscheint. Es zeigt nicht auf etwas, sondern ist vorgeführtes Zeigen selbst, göttliches (1) oder menschliches (2) unvollkommen begriffliches (3) oder antibegriffliches (4).²⁴ Der Möglichkeitscharakter der Kunstwerke ist also nicht von der Absicht der Künstler oder Rezipienten abhängig, genausowenig wie das Licht oder das Sehen abhängig ist davon, ob beleuchtete oder gesehene Dinge da sind. Der Dingcharakter des Kunstwerkes als "so gestaltetes" oder "so gesehenes" hingegen bestimmt, wie (nicht daß) es seine Möglichkeit erfüllt. Daher kann ein Stuhl oder ein Baum, angetroffen, gemalt oder gebastelt, dann zum Kunstwerk werden, wenn er so aus der funktional-begrifflichen Sphäre herausgehoben ist, daß er nicht in seiner Wirklichkeit aufgeht, sondern ein Feld abgibt, auf dem nun die als objektiv oder subjektiv angesehenen Möglichkeiten einer Intentionalität aufgewiesen werden, die als göttliche, genial-menschliche, zufällig menschliche o.ä. sich realisiert.²⁵

Eine Ontologie des Kunstwerkes, so hat sich nun herausgestellt, ist also, wenn Ontologie die Möglichkeit des Daseins behandelt, eine, die die Möglichkeit möglichen Daseins thematisiert, eben die Spezifik der Kunstwerke. Denn weder als bloße Dinge sind diese spezifisch bestimmbar noch spezifisch als Bedeutungs- und Erkenntnisträger, also Träger von "Wesen", sondern als dinghaft vorgeführte Möglichkeit von Bedeutung, Erkenntnis, Handlung etc.

Dieser Doppelcharakter der Kunstwerke ließ sich unter einer systematischen Betrachtungsweise wiederfinden und wird durch zwei weitere Aspekte ergänzt: Hier waren nämlich zwei Möglichkeitsebenen zu unterscheiden: Heidegger spricht dem Kunstwerk Seinsmöglichkeit zu, weil es die Dinge in ihrer Seinsfülle, d.h. jenseits des Verweisungszusammenhangs des Worumwillens der Dinge unseres In-der-Welt-Seins vor uns stellt als unverborgene. Darüber hinaus unterscheidet die Rezeptionsästhetik zwischen dem Schema oder dem Bedingungsgefüge von Möglichkeiten als gegebenem, also gewissermaßen einem Möglichkeitsuntergrund, auf dem dann subjektive Möglichkeiten der Rezeption - als Ereignisse - realisiert werden; durch die prinzipielle Unendlichkeit der Rezeption und ihre ständige alternative Wiederholung wird diese aber dadurch allererst als möglich für den Rezipienten präsent (auch wenn als solcherlei möglich nicht erkannt). Das produktive Scheitern dieser Rezeption liegt in der Überdetermination der Relationen in einem Kunstwerk begründet.

Kunstwerk

I als Ding real (1)	-	wenn es aus dem Funktionszusammenhang herausgehoben;
II als Möglichkeit/Potential (Feld)	-	wenn es Partialität in bezug auf ein aufgewiesenes Ideal ist;
III als Ereignis real (2)	-	wenn Autoren- und Rezipientenintention Aspekte der Möglichkeit realisieren;
IV als Kritik/negatives Potential	-	wenn diese Realisierung als mögliche erkannt ist.

4. Abschließend ist nun zu fragen, wie es dem Kunstwerk technisch zukommt, trotz seiner realen Gegenständlichkeit zugleich Möglichkeit zu sein. Roman Ingarden hat die Lösung zu dieser Frage vorgezeichnet, indem er neben dem realen Gegenstand den Begriff des ästhetischen Gegenstandes eingeführt hat. Dieser wird konstituiert, indem einerseits die Potentialität des Kunstwerkes durch Subjekte aktualisiert wird, andererseits notwendigerweise Unbestimmtheitsstellen erhalten bleiben, die andere Ausfüllungen erlauben, eben weil die Konstitution eines ästhetischen Gegenstandes aktualisierend ist. Der Rezipient muß daher sowohl die Fähigkeit zur Aktualisierung wie auch die Fähigkeit zur Offenheit innehaben. Diese Doppelung wird unter dem Begriff der Wertantwort gefaßt.²⁶ Werte sind ja, modern ausgedrückt, nicht Aktualisierungen (Zwecke), sondern Aktualisierungsstrategien. Das Werk seinerseits weist Wertqualitäten auf, also Eigenschaften, die ihren Bezug auf Wirkliches verlangen. "Der ästhetische Gegenstand ist das konkrete wertbehaftete Angesicht, unter dem das Kunstwerk allererst zur Erscheinung gelangt und das zugleich die Vollendung einer Möglichkeit seiner Vollbestimmung bildet."²⁷ Der 'ästhetische Gegenstand' Ingardens ist also ein Ereignis, das den Möglichkeitscharakter des Dinges Kunstwerk aktualisiert. Daß Kunstwerke nicht eine Wirklichkeit repräsentieren, hat Mukarowsky in der Formulierung gefaßt, daß sie nicht Bedeutung haben, sondern bedeutsam sind. Sowohl er als auch Heidegger verwenden somit

Dispositionsprädikate zur Charakterisierung der Kunstwerke, etwa Energie, Bedeutsamkeit, Geeignetheit, Bewandtnisganzheit etc. Diese Möglichkeit real vorzustellen, nicht darzustellen, erfordert ein Paradox, das bisher unter dem optischen Bild des Scheins behandelt war, denn Licht erfüllt gerade diese Eigenschaft - es ist Medium einer möglichen Sichtbarkeit. Der m. E. einzige Versuch, jenseits dieser Allegorien aufzuzeigen, wie eine Wirklichkeit des Kunstwerkes zugleich Möglichkeit sein kann, liegt in der Theorie Nelson Goodmans vor.²⁸ Goodman formuliert dieses Paradox in der These, daß er den Kunstwerken eine Exemplifikationsfunktion zuspricht, die die Umkehrung der Denotation der normale Zeichen sei.²⁹ Diese Exemplifikation faßt das Verhältnis, daß eine Wirklichkeit im Falle der Kunst zugleich Möglichkeit ist: Nicht irgendeine Denotation auf Wirklichkeit ist für das Kunstwerk konstitutiv, sondern vielmehr die Tatsache, daß ein Bild (z. B.) eine Klasse von Bildern (z. B.) exemplifiziert: So denotiert nicht etwa ein Einhornbild das Einhorn, sondern exemplifiziert die Klasse der Fabelwesenbilder, denen unsere Gewohnheit (habit) bestimmte Eigenschaften zuschreibt. Wenn im Falle der Denotation eine Eigenschaft auf eine Klasse von Dingen bezogen wird, findet im Falle der Exemplifikation die Darstellung von Eigenschaften durch ein Ding statt. Der dem Kunstwerk spezifische Ausdruck (der nicht mit Denotation gleichzusetzen ist) ist nun von Goodman als "metaphorische Exemplifikation" gefaßt. Denn jene Eigenschaften werden zwar dadurch ausgedrückt, daß sie exemplifiziert werden, jedoch metaphorisch exemplifiziert werden, weil ihre Exemplifikation durch ein Bild (z.B. traurig) nicht dem Bezeichnungsschema folgt, das normalerweise nur auf lebende Objekte angewendet wird, wo es denotieren würde. Die Schritte sind vielmehr folgende: Ein Kunstwerk drückt etwas aus. Dieser Ausdruck ist jedoch keine Denotation. Er ist eine Eigenschaft, die das Bild hat. Eigenschaften bilden nun bekanntlich Klassen von Dingen, sind mögliche Extensionen. Der Ausdruck des Kunstwerkes als Eigenschaft, das es hat, würde also eine Klasse von Dingen bilden können. Dies ist jedoch nicht der Fall, weil nicht ein Bezeichnungsschema anzuwenden ist, wie es normalerweise nur auf Objekte, also auf Realität angewendet wird, nicht jedoch auf Kunstwerke, z. B. Bilder, selbst. Die Exemplifikation ist also nur eine metaphorische und liegt dadurch vor, daß ein Kunstwerk bestimmte Eigenschaften aufweist, die es selbst als Ding übersteigen, weil sie ihm zugeschrieben werden. Dieses Übersteigen oder Transzendieren hat seine Basis somit auf dem pragmatischen Hintergrund des Umganges mit Kunst, der diese der normalen Bezeichnungsfunktion enthebt. (Die Variabilität dieses Umganges wurde durch den Blick auf die Geistesgeschichte oder die Rezeptionsweisen aus systematischer Sicht verdeut-

licht.)

Die Exemplifikation - so Goodman - ist insofern eine Umkehrrelation der Denotation. Während für die realen Dinge ihre Eigenschaften durch ihren Seinscharakter bzw. ihre Funktion im Lebenszusammenhang erschöpft sind, weist ein ästhetischer Gegenstand durch die Umgebung und im Umgang mit den Subjekten, die ihn errichten oder die ihn wahrnehmen, weitere Eigenschaften auf, die in ihrer Gesamtheit genau die Möglichkeit ausmachen, die er exemplifiziert. Diese exemplifikative Repräsentation, die entweder als fiktive oder als Repräsentation eines Etwas-als vorliegen kann, muß nun darüber hinaus noch weitere Kriterien aufweisen, um den Gegenstand zu einem ästhetischen zu machen. Dies bedeutet, daß eine Ontologie des Kunstwerkes nicht die Ästhetizität eines Gegenstandes erschöpfend festlegen kann, sondern lediglich dessen notwendige Bedingung. Die Diskussion dieser Kriterien führt in die normative Ästhetik einer Wesensbetrachtung von Kunst und gehört nicht mehr zum Thema und nicht mehr zum Problemfeld einer Ontologie der Kunst.

Im Blick auf die verschiedenen Möglichkeitsbegriffe, entweder als Plan des Universums, der zu realisieren ist, oder als Möglichkeit subjektiver Vervollkommenung oder als Möglichkeit der absoluten Idee resp. ihres Scheiterns, schließlich als Möglichkeit partieller Intentionalität realer Subjekte oder der dahinterliegenden Struktur oder des Schemas - ein Blick auf diese verschiedenen Möglichkeitsbegriffe läßt nun eine Reihe weiterer Extrapolationen zu, von denen nur eine hier angedeutet werden soll: die Frage, wie man die Kunst gegenüber dem Mythos einordnet, ob man sie beispielsweise wie Wilhelm von Humboldt dem Mythos und der diesen ablösenden Religion nachstellt oder wie Hegel der Religion und dem Begriff vorstellt, ist eine Folge davon, welcher Möglichkeitsbegriff als ontologische Grundannahme für den jeweiligen Kunstbegriff konstitutiv ist im Blick auf den Begriff des Mythos, der seinerseits von den verschiedenen Mythen-theorien in unterschiedlicher Weise als Möglichkeitsspielraum gefaßt ist. Möglichkeit insgesamt läßt sich aber, wenn überhaupt, eben nur exemplifikativ darstellen. Dies begründet auch die verschiedenen Varianten der Erzählungen ein und desselben Mythos. Jedes Kunstwerk erfüllt eben gerade diese Funktion partieller Exemplifikation. Wenn Willard v. O. Quine postuliert "Ohne Identität keine Entität", so lassen sich Kunst und Mythos, die niemals, als Kunstwerke und Mythen, mit sich identisch sind, nur gegenüber diesem Verdikt retten, wenn ihre Entität als Möglichkeit erwiesen wird. Wenn man darüber hinaus nun als Aufgabe der Philosophie formulierte, insbesondere als Aufgabe der Ontologie, die Möglichkeit des Seins zu erforschen, versteht man vielleicht den Grund, der den späten Wittgen-

stein veranlaßt haben könnte zu sagen, "Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten".

Anmerkungen

1. G.W.F. Hegel: Wissenschaft der Logik, Zweites Buch, Ausg. Lasson, Hamburg 1969, Bd. 2, 3; Aristoteles: Metaphysik 1027 b 25: "Denn das Wahre und das Falsche liegt nicht in den Dingen, ... sondern im Denken".
2. M. Heidegger: Die Frage nach dem Ding, Tübingen 1975, 2.
3. I. Kant: Kritik der Urteilskraft, XLIV f.
4. Th.W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt/M. 1966, 204 f.; Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1973, 507.
5. M. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960, 30.
6. Hegel, a.a.O., 4.
7. Honoré de Balzac, Die menschliche Komödie, hg. von E. Sander, Bd. Philosophische Studien, München o.J.
8. Ebd., 173.
9. Vgl. hierzu H. Schlüter: Das Pymalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller, Zürich 1968, sowie W. Buske: Pygmaliondichtungen des 18. Jahrhunderts, in: GRM VII, 1915/16, 345 ff. Das Pygmalion-Motiv wurde auch übertragen auf abstraktere Problemstellungen des Übergangs von unbelebter Materie zu belebter im Blick auf Prometheus, so etwa von Diderot und Herder bei ihren Versuchen der Erklärung der Sprachentstehung.
10. Vgl. die Darstellung dieser Debatte durch R. Jauss: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes', München 1964.
11. Hegel: Ästhetik, Ausg. Lasson, Bd. 1, Frankfurt/M. o.J., 569. Der Begriff der Modifikation meint im Sprachgebrauch der Zeit (so auch bei Fichte, Schleiermacher, Humboldt) den Übergang von der Möglichkeit zur Wirklichkeit.
12. Ebd., 117.
13. Hegel: Logik II, 484.
14. Adorno: Ästhetische Theorie, 56, 252, 273, 291, 314.
15. Heidegger: Ursprung, 30 ff.
16. Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1967, §§ 39-41.
17. G.Boehm Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: W. Oel-müller (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 1, Ästhetische Erfahrung, Paderborn 1981, 13 ff., bes. 22, 28.

18. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1969, 18.
19. G. Lukács: Die Kunst als "Ausdruck" und die Mitteilungsformen der Erlebniswirklichkeit, in: Ist eine philosophische Ästhetik möglich (Neue Hefte für Philosophie 5), Göttingen 1973, 31.
20. R. Bubner: Zur Analyse ästhetischer Erfahrung, in: Oelmüller (Hg.), a.a.O., 245 ff.
21. J. Mukarowsky: Ästhetische Funktion, Norm und Wert, in: ders.: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt/M. 1974.
22. W. Iser: Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1970.
23. U. Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1973, 27-59.
24. Vgl. hierzu vom Verf.: Das Zeigen wird gezeigt. Zum Begriff ästhetischer Bedeutung als "abweichender Geste", in: A. Lange-Seidl (Hg.): Zeichenkonstitution II, Berlin 1981, 218 ff.
25. Der Wandel der Vorstellung künstlerischer Intentionalität ist vom Verf. dargestellt im Kap. "Genie" - Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums, in: Propyläen-Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin 1983.
26. R. Ingarden: Prinzipien einer erkenntniskritischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung, in: ders.: Erlebnis, Kunstwerk, Wert, Tübingen 1969, 19-30.
27. Ebd., 21.
28. N. Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973.
29. Ebd., 71.
30. L. Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen, Frankfurt/M. 1977, 53.