Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/becker_die-autonomie-des-kunstwerks.pdf

ALEXANDER BECKER

Die Haarspitze des Pinsels und die Autonomie des Kunstwerks. Ein vergleichender Versuch

Abstract: In der ersten Hälfte der folgenden Überlegungen versuche ich, ausgehend von allgemeinen Überlegungen, was es heißen könnte, dass ein Kunst*werk* autonom ist, zu zeigen, dass eine solche „gegenständliche Autonomie" immer ein Paradox involviert. Unter den Theoretikern der europäischen Kunstphilosophie hat vor allem Adorno dieses Paradox nicht nur herausgestellt, sondern zur Bedingung des Gelingens von Kunstwerken gemacht. In der zweiten Hälfte wende ich mich einer völlig anderen Tradition zu, der buddhistischen. Verbindungsglied ist zunächst nur, dass die Autonomie als Autonomie des Subjekts in der neuzeitlichen europäischen Tradition einen sehr hohen Wert genießt, während in der buddhistischen Tradition ihre ontologische Grundlage, die Substantialität des Subjekts, zur Illusion erklärt wird. Diesen Unterschied nehme ich zum Anlass zu fragen, ob sich im buddhistischen Kontext überhaupt ein Analogon zur Autonomie des Kunstwerks und ihrer Paradoxie entwickeln lässt. Anhand zweier Beispiele lässt sich zeigen, dass in der Tat auch in diesem Kontext dem Kunstwerk eine intrinsische Relationalität zwischen Unvereinbarem zukommt. Da jedoch das Ideal der Autonomie oder Selbständigkeit fehlt, wird diese Relationalität nicht auf die Spitze momenthaften Aufleuchtens getrieben, sondern als ruhiges Spiel erfahrbar.

1. Zum Begriff der Autonomie

Dem Wortsinne nach ist Autonomie die Selbstgesetzgebung einer politischen Gemeinschaft. Von ihr zu sprechen, setzt handelnde Wesen voraus, die Urheber und Adressaten von Normen sein können. Kunstwerke sind, im grundlegenden ontologischen Sinn, Gegenstände oder Ereignisse. Wenn die Rede von der „Autonomie der Kunstwerke" (und nicht der Kunst als Praxis) sinnvoll sein soll, muss man also nach einer anderen Bedeutung des Wortes „Autonomie" suchen.

Ein naheliegender Kandidat ist die Selbständigkeit. Selbständig ist, was ohne andere Dinge existieren kann. In diesem Sinne ist beispielsweise der Stein auf dem Weg selbständig. Seine Existenz ist von derjenigen der anderen Steine, oder von derjenigen der Spaziergänger, die ihn wegstoßen, unabhängig. Doch wäre ein solches Verständnis von Autonomie offensichtlich zugleich zu weit und zu eng. Zu weit, denn natürlich fällt der Stein auf dem Weg nicht unter die intendierte Extension von „autonomer Gegenstand"; zu eng, denn performative Kunstwerke sind in ihrer bloßen Existenz von denjenigen Menschen abhängig, die sie aufführen. Wollte man beispielsweise einer Jazzimprovisation allein durch ein begriffliches Manöver die Autonomie absprechen?

Ein gehaltvolleres Verständnis von Autonomie als Selbständigkeit ergibt sich, wenn man Autonomie dort zuschreibt, wo bestimmte Abhängigkeitsverhältnisse *negiert* werden. Typische Kandidaten solcher Abhängigkeitsverhältnisse im Bereich von Kunstwerken sind die Nachahmung (Abhängigkeit des Inhalts vom Nachgeahmten), Ausdruck (Abhängigkeit von menschlichen Gefühlslagen) oder auch das bloße Geschaffensein (Abhängigkeit vom menschlichen Schöpfungsakt). Beispiele für Versuche, solche Abhängigkeiten zu negieren, finden sich durchaus. Eine Komposition wie John Cages *4'33"* – wenn man sie denn als Kunstwerk einstufen möchte – ahmt nichts nach, drückt nichts aus und entnimmt ihren Inhalt (also das, was man während ihrer Aufführung zu hören bekommt) den zufälligen Geräuschen des Aufführungsorts.

Doch hebt bloße Negation Abhängigkeitsverhältnisse nicht auf, sondern bestätigt sie vielmehr, da die Negation ihren bestimmten Inhalt dem Negierten entnimmt. Erst wenn die negierten Abhängigkeitsverhältnisse durch etwas anderes ersetzt werden, ergibt sich eine Aussicht auf das, was mit Autonomie oder Selbständigkeit gemeint ist.

In der europäischen Tradition steht dafür die Idee, dass äußere Abhängigkeitsverhältnisse durch ein *inneres* Beziehungsgeflecht abgelöst werden. Prominente, oft herangezogene Kandidaten sind Zweckbeziehungen: Jeder Teil eines Ganzen steht in einer zweckhaften Beziehung zu anderen Teilen des Ganzen; die Gesamtheit dieser Beziehungen ist vollständig, insofern kein Zweck aus dem Ganzen herausweist – jede Frage „Wozu?“ findet ihre Antwort innerhalb des Ganzen – und jeder Zweck innerhalb des Ganzen erfüllt wird. Man könnte auch an ein mathematisches Kalkül oder ein Spiel denken, das ein bestimmtes Feld möglicher Handlungen vollständig und stimmig organisiert, so dass nichts in diesem Kalkül von externen Regeln abhängig ist. Nach dem Vorbild solcher Muster könnte man sich ein System künstlerischer Produktion vorstellen, in dessen Rahmen künstlerische Tätigkeit nur um ihrer selbst willen vollzogen wird und insofern selbständig oder autonom ist.

Was den letztgenannten Beispielen allerdings mit Blick auf die Rede von autonomen Kunst*werken* fehlt, ist die Gegenständlichkeit. Gibt es Gegenstände, die gänzlich von internen Beziehungen bestimmt sind? Als einschlägiges Beispiel gelten Organismen. Organismen sind funktionale Zusammenhänge, in denen Organe untereinander derart verknüpft sind, dass sich eine deutliche Innen-Außen-Grenze bildet. Doch sieht man von dem erwähnten Sonderfall der Zweckrelationen ab – immerhin ist unklar, welchen ontologischen Status Zwecke haben bzw. ob sie nicht bloß im Auge des Betrachters existieren –, gibt es offensichtlich keinen Organismus, der nicht in diversen Abhängigkeitsbeziehungen von seiner Umwelt stünde, ebenso wenig wie eine Umwelt (ein Ökosystem), das nicht von einer umfassenderen Umwelt abhängig wäre. Man müsste schon bis zum Kosmos als Ganzem fortschreiten, um einen Kandidaten für Autonomie in diesem Sinne zu finden.

Doch erscheint ein solcher Gedankengang den Sinn von Autonomie als Selbständigkeit ein wenig zu überspannen. Gewiss ist kein Gegenstand in dieser Welt, auch kein Kunstwerk, ohne Beziehung zur Außenwelt – die Leinwand eines Bildes interagiert auf vielfältige Weise mit ihrer Umwelt, die Aufführung eines Musikstücks ist nicht nur überhaupt auf die Übertragung von Schallwellen angewiesen, sondern auch auf die besonderen akustischen Verhältnisse des jeweiligen Aufführungsortes usw. Ist mit der Rede von Autonomie von Gegenständen aber nicht eine *spezifische Selbständigkeit* gemeint? Kunstwerke, als Artefakte, sind einerseits von materiellen Bedingungen abhängig, von denen sie sich nie befreien können, andererseits von einem Schöpfer. Auch letztere Abhängigkeit hat eine triviale Seite – jedes Artefakt hat jemanden, der seine Existenz verursacht hat –, kann aber weit darüber hinausgehen. Wenn die Intention des Schöpfers oder durch den Schöpfer vermittelte kulturelle, soziale oder politische Faktoren die Frage beantworten, warum etwas an einem Kunstwerk so und nicht anders sei, betrifft die Abhängigkeit von einem Schöpfer jene Beschaffenheit, die im zuvor beschriebenen Sinne der Autonomie gerade nicht von äußeren Bedingungen abhängig, sondern allein durch interne Beziehungen bestimmt sein sollte. Damit nähert sich die Überlegung nun einem Verständnis von Autonomie an, das weder trivialerweise falsch noch trivialerweise wahr ist: Die Autonomie des Kunstwerks besteht in der *Negierung der Abhängigkeit von einem Schöpfer* und zwar derart, dass *durch diese Negation eine vollständige innere Bezüglichkeit konstituiert wird*, die das Kunstwerk zu einem Kosmos im Kleinen macht, in dem jede Frage, warum etwas so sei wie es ist, durch Verweis auf interne Beziehungen zwischen den Teilen des Kunstwerks beantwortet werden kann. Ein kurzer Blick auf Auffassungen, die mit der Rede von der Autonomie von Kunstwerken unvereinbar sind, bestätigt diese Erläuterung der „Autonomie des Kunstwerks“: Wenn Kunstwerke wesentlich als Dokumente betrachtet werden, sei es der Person des Schöpfers, sei es der sozialen, politischen oder kulturellen Umstände ihrer Entstehung oder als Botschaften, als Nachahmungen, als

Manifestationen künstlerischer Virtuosität, dann werden Fragen nach ihrer Beschaffenheit durch Verweis auf Faktoren beantwortet, die ihnen extern sind. (Um Missverständnisse zu vermeiden, die sich an diesem Punkt leicht einstellen: Mit keinem Wort habe ich bislang die Autonomie des Kunstwerks als besonderen Wert präsentiert. Ich habe nur vorausgesetzt, dass es sich um ein Konzept handelt, das verwendet wird, und das deshalb eine Explikation lohnt. Autonomie abzusprechen impliziert also nicht ohne weiteres ein negatives Werturteil.)

Die Negierung einer spezifischen Abhängigkeit sei also konstitutiv für die Autonomie des Kunstwerks. Entgeht diese Negation meiner obigen Behauptung, bloße Negation hebe Abhängigkeitsverhältnisse nicht auf, sondern bestätige sie? Der Fall ist sicherlich komplexer, insofern hier die Negation der äußeren Abhängigkeit Bedingung dafür ist, ein vollständiges Geflecht innerer Abhängigkeiten zu unterstellen. Doch insofern diese Unterstellung programmatischen Charakter hat – man könnte auch von einer regulativen Idee sprechen –, beseitigt auch diese Negation das negierte Abhängigkeitsverhältnis nicht. Wenn nämlich das Kunstwerk als Kosmos im kleinen, als eigene Welt betrachtet wird, dann geht die Annahme der Autonomie dem Umgang mit dem Kunstwerk vorher und leitet ihn an. Nun liegt es im Begriff der Autonomie, jegliche Abhängigkeit zu leugnen. Wenn Autonomie aber wesentlich eine Negation involviert, die selbst eine Relation der Abhängigkeit darstellt, dann involviert dieses Konzept der Autonomie des Kunstwerks einen Widerspruch. Es ist paradox.

2. Die Paradoxie der Autonomie

Man kann mit dieser Paradoxie auf zwei Weisen umgehen: Sie verdrängen oder aus dem vermeintlichen Problem eine Tugend machen.

Ausgehend davon, dass ein Kunstwerk eine „eigene Welt" bildet, kann man in der Rezeption in jene Welt des Kunstwerks eintauchen. Diese Weise des Umgangs mit Kunstwerken ist ein Weg, die Autonomie des Kunstwerks zu realisieren. Viele Riten der Kunstrezeption – der Eintritt in den Zuschauerraum, seine Verdunklung, die Ausrichtung des Blicks auf die Bühne; die Ausblendung der Umgebung, die Konzentration der Betrachtung usw. – sind darauf angelegt, den Übergang von dieser Welt des Alltags in jene des Kunstwerks zu vollziehen. Doch reproduziert eine solche Rezeptionsweise das Paradox: Denn wenn das Eintauchen vollständig gelänge, entglitte dem Rezipienten die Autonomie. Entweder wäre er dann in der anderen Welt so wie in dieser. Diese Welt, die Welt des Alltags, erleben wir nicht aus einer Perspektive, die sie als autonom erfahrbar machte, denn uns fehlt jeder Zugriff auf das Ganze der Welt; für uns, die wir in dieser Welt agieren, ist sie vielmehr ein Bereich, den wir als widerständig und zu uns heteronom erleben. Oder der Modus des Erlebens ändert sich grundlegend: Er wird zu einem *Flow*. Wenn der Rezipient von einem Moment zum anderen wie von selbst getragen wird, scheint der gänzlich immanente Beziehungszusammenhang erfahrbar zu werden – er muss nichts von außen hinzufügen, das Kunstwerk selbst sorgt für die Kontinuität und Geschlossenheit der Erfahrung. Doch ist im *Flow* jede Reflexion aufgehoben, die nötig wäre, um das Ganze zu fassen. Dazu müsste man aus dem Flow heraustreten. Man müsste zugleich innerhalb und außerhalb des Ganzen stehen; das aber ist eben das Paradox der Autonomie des Kunstwerks.

Vom Standpunkt der Produktion aus gesehen, bedeutete die Verdrängung des Paradoxes die Abkopplung des Kunstwerks von seinem Schöpfer und den Umständen seiner Entstehung. Im gegenwärtigen Kunstbetrieb ist dies eher eine Ausnahme – sei es aufgrund der Präsenz des Künstlers in performativer Kunst, durch die es sich aufdrängt, das, was man zu hören und zu sehen bekommt, als von ihm abhängig aufzufassen (z.B. als Ausdruck psychischer Befindlichkeiten), sei es durch die Gewohnheit, bei Bildern zuerst nach Namen und Titel zu schauen, um sich nicht „unvermittelt" dem Kunstwerk auszusetzen. Aber wer beispielsweise eine gotische Kathedrale betritt und in die Atmosphäre des Raums eintaucht, für den werden die (ohnehin oft nicht bekannten) Namen der Baumeister, deren biographische Hintergründe und programmatische Intentionen irrelevant sein. Das Paradox lauert allerdings auch hier im Hintergrund. Wer sich ei-

nem Kunstwerk, seiner sinnlichen, materiellen Präsenz, unmittelbar aussetzen möchte, um in seine Welt einzutauchen, will doch mehr als etwa die Stimmung eines Waldes aufnehmen: Er sucht etwas, das genuin menschlich ist. Die Welt, in die er eintauchen möchte, soll keine fremde Wildnis sein. Es soll eine Welt sein, in der der Rezipient sich heimisch fühlen kann. Das setzt aber einen menschlichen Schöpfer voraus. Denn nur wo man menschliche Intentionen annimmt, wird man sie auch wiederfinden können. (Wenn man solche Gefühle der Sympathie oder Einstimmung auf die Natur überträgt, stellt sich darum gerne die Annahme eines göttlichen Schöpfers ein, zu dessen Geist der unsrige verwandt ist.) Obendrein herrscht in der europäischen Moderne ein Interesse für die Einzigartigkeit des Kunstwerks vor; in ihr soll sich jene Individualität wiederfinden lassen, die wir uns gerne selbst zuschreiben. Sie wurzelt daher in der individuellen Person des Urhebers des Kunstwerks. Auch wenn man also den konkreten Schöpfer für irrelevant erklären mag – dass es sich um ein Produkt individueller menschlicher Tätigkeit handelt, kehrt in der Art und Weise, wie wir die Welt des Kunstwerks erleben, in die wir uns hineinbegeben, wieder.

Wenn es somit unmöglich ist, das Paradox der Autonomie gänzlich zu verdrängen: Sollte man es nicht akzeptieren, mehr noch: anstatt die Rede von der Autonomie zu verwerfen, gerade darin das Wesen des Kunstwerks sehen? In diesem Sinne lässt sich verstehen, was Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* unternommen hat. So schreibt er, die „Durchbildung der Kunstwerke“ – der Versuch, sie zu einem autonomen inneren Beziehungsgeflecht zu machen – terminiere „im Schein, ihr Leben wäre eins mit dem Leben ihrer Momente, aber die Momente tragen das Heterogene in sie herein, und der Schein wird zum Falschen, weil er die Heterogenität verdeckt“.[1] Die „Momente“ – Teile des Kunstwerks im weitesten Sinne – tun dies bereits durch ihre präsentische Sinnlichkeit, die nicht im Ganzen des Werks aufgeht (so wie der einzelne Farbton, der einzelne Klang sich verselbständigend hervortreten mag, als Augenblick in die Verlockung eines Verweilens übergeht, das die Erfahrung des Ganzen als geschlossene Welt sprengt). Die Momente enthalten Heterogenes, aber natürlich auch durch eine nicht zu eliminierende Materialität oder durch eine Bedeutungsschicht, die nach außen verweist. Ebenso sieht Adorno den Widerspruch zwischen absoluter innerer Relationalität und der Fixierung des Ganzen als Gegenstand, die nötig ist, um der inneren Relationalität den Schein der Absolutheit zu verleihen: „Indem ein Text, ein Gemälde, eine Musik fixiert wird, ist das Gebilde tatsächlich vorhanden und täuscht das Werden, das es einschließt, seinen Gehalt, bloß vor; noch die äußersten Spannungen eines Verlaufs in ästhetischer Zeit sind soweit fiktiv, wie sie in dem Gebilde ein für alle Mal vorentschieden sind“.[2] Die Abgeschlossenheit, die gänzlich von innen heraus erzeugt werden sollte, hängt an der materialen Gegenständlichkeit, die als Abgrenzung von anderen Gegenständen heteronom ist – was sich nicht zuletzt an der Wiederholbarkeit der Kunstwerke zeigt, die auf die gegenständliche Identität angewiesen ist. Dasselbe Bild zweimal betrachten zu können, zweimal in dieselbe Welt eintauchen zu können, gelingt nur deshalb, weil das Bild als materialer Gegenstand dingliche Identität hat. Doch sieht Adorno in dieser Widersprüchlichkeit die Grundlage für das, was Kunstwerke eigentlich leisten sollen, nämlich Wahrheit zu erschließen. Zum einen machen sie im Konflikt zwischen Streben nach Autonomie und Gegenständlichkeit jenen zwischen Sollen und Sein der empirischen Realität erfahrbar – „nur als Geist ist Kunst der Widerspruch zur empirischen Realität“.[3] Die empirische Realität (dazu gehört für Adorno insbesondere die Realität sozialer Verhältnisse und Institutionen) ist für uns Menschen etwas, das wir versuchen, vernünftig, nach unserem Geist, zu gestalten; sofern jeder Gestaltungsversuch unmittelbar in die Entfremdung fester, quasi-natürlicher Gegenständlichkeit übergeht, bleibt der Widerspruch untergründig und macht sich nur in seinen Auswirkungen von Repression und Dysfunktionalität bemerkbar. Im Kunstwerk dagegen wird er als Konflikt zwischen vollständiger in-

[1] Adorno 1970: 160.
[2] Ebd.: 163.
[3] Ebd.: 137.

nerer Herstellung und äußerer Fixierung der Form erfahrbar. Zum anderen sind es einzelne Momente in Kunstwerken, die ihre Bedeutung zugleich gänzlich aus ihrer Positionierung im Zusammenhang des Werkes gewinnen *und* daraus, dass sie über diesen Zusammenhang hinausgehen. Adorno führt einen Akkord kurz vor Beginn der Reprise des ersten Satzes von Beethovens Kreuzersonate an, der als isolierter Klang uninteressant wäre, weder klanglich auffällig noch semantisch aufgeladen, der aber für einen Moment das gesamte Geschehen der Sonate anhält und außerhalb ihres Zusammenhangs zu stehen scheint – der, *indem* er Teil des Ganzen ist, es transzendiert. Bedingung solcher Augenblicke, die dem Teil eine über seine Rolle im Ganzen hinausgehende Individualität geben, ist die paradoxe Autonomie des Kunstwerks. In solchen Momenten des „Durchbruchs", der „apparition" oder des „Aufleuchtens" werden die sich widersprechenden Momente des Widerspruchs gleichzeitig fassbar, und die Scheinhaftigkeit sowohl der Eigenwelthaftigkeit wie der bloßen Gegenständlichkeit überwunden.[4]

3. Autonomie des Kunstwerks und des Subjekts

Adornos Überlegungen beruhen ohne Zweifel auf spezifischen Annahmen über den Wert der Kunst und den Zusammenhang von Kunst und Wahrheit, die man nicht teilen muss. Mir kam es lediglich darauf an zu belegen, dass das postulierte Paradox der Autonomie im europäischen Denken über Kunst präsent ist und sich – für so viel sollte Adorno doch einstehen – aus bestimmten verbreiteten Vorannahmen ergibt. Denn im restlichen Teil dieser Überlegungen möchte ich prüfen, was sich aus der Idee der Autonomie des Kunstwerks ergibt, wenn eine für das moderne europäische Denken zentrale Vorannahme nicht geteilt wird: nämlich dass der Musterfall von Autonomie das menschliche Subjekt ist.

Autonomie im originären Wortsinne setzt handelnde Wesen voraus, die Urheber und Adressaten von Normen sein können; so hatte ich eingangs behauptet. Wenn man von der Autonomie des (menschlichen) Subjekts spricht, so wird Autonomie zu einer Zustandseigenschaft. Autonom soll also nicht (nur) die einzelne Handlungsentscheidung sein, die sich aus Normen und Überzeugungen ergibt, die das Subjekt allein aus eigener Vernunft und Wahrnehmung heraus gefasst hat, aus denen jedes Moment der Fremdbestimmung getilgt ist; die handelnde Person selbst soll autonom sein. Der Übergang zu einer solchen Zustandseigenschaft scheint leicht: Die autonome Person verfügt über die *Fähigkeit* zu vollständiger Verfügung und Transparenz ihrer Gründe für Handlungen und Überzeugungen; sie ist stets in der Lage, zu entscheiden, welches die eigenen Gründe und Überzeugungen sind. Bedarf eine solche eingeübte Fähigkeit oder „Haltung" der Autonomie einer ontologischen Grundlage in Gestalt einer *gegenständlichen* Autonomie des Subjekts? Ein kritischer Punkt ist die Rede von den „eigenen" Gründen und Überzeugungen. Ein Grund wird zu meinem, indem ich ihn mir zu eigen mache. Aber damit muss mehr gemeint sein, als dass ich ihn mir durch ein vorangestelltes „ich denke" zuschreibe; denn diese Zuschreibung ist trivial und immer gegeben. Über eine solche Zuschreibung hinaus dem Grund Konsistenz zu meinen übrigen Gründen und Überzeugungen zu attestieren, löst das Problem nicht, da ich ja schon anderes mir zu eigen gemacht haben muss. Und bloße Konsistenz unter einer Menge von Gründen und Überzeugungen kann nicht dafür hinreichen, dass es meine Gründe sind, weil ich mir alternative, gleichermaßen derartig konsistente Mengen denken kann, die ich mir aber – obwohl *ich* sie denke – nicht zu eigen mache. Die Versuche, diese Schwierigkeit zu bewältigen, sind vielfältig und können hier nicht diskutiert werden, aber es zeichnet sich ab, dass auch in der Rede von der Autonomie des Subjekts etwas eine Rolle spielen könnte, das sich in der Diskussion der Autonomie des Kunstwerks als *gegenständliche* Autonomie erwiesen hat.

Damit wird eine philosophische Tradition für unser Thema relevant, die die ontologische Autonomie des Subjekts, seine ontologische Selbständigkeit oder Unabhängigkeit als Substanz, grundsätzlich als Illusion auffasst. Gemeint ist die buddhistische Tradition, die aus ethischen

[4] Vgl. ebd.

Überlegungen heraus zu dieser Überzeugung gelangt. Die Existenz eines substanzhaften Ichs sei die ontologische Voraussetzung aller „Anhaftungen" – gemeint sind damit Wertzuschreibungen, in denen das Ich oder die Identität der eigenen Person die Quelle des Wertes bildet. Diese Anhaftungen seien die Ursache von allem Leid; ihre Überwindung, genauer: die Befreiung von der zugrundeliegenden falschen ontologischen Annahme daher eine Voraussetzung für die Befreiung von Leid. Es ist folglich eine ontologische Auffassung des Subjekts zu entwerfen, die zumindest ohne Ich-artige Substanzen auskommt (sondern das Ich z.B. als ein momenthaftes Konglomerat körperlicher und geistiger Bestandteile auffasst, wie im Abidharma-Buddhismus[5], oder die gänzlich ohne die Annahme selbständiger Substanzen auskommt, wie im Madhyamaka-Buddhismus[6]). Letzteres soll gelingen durch eine konsequent relationale Ontologie: Was immer existiert, existiert, insofern es in Beziehungen zu anderem steht; was es ist, wird durch diese Relationen bestimmt. Die Konsequenz ist die Ablösung der Substanzkonzeption durch jene der Leerheit – im Schnittpunkt aller Relationen ist nicht irgendeine feste Trägersubstanz, sondern *nichts* –, wobei Leerheit wiederum kein abstraktes Nichts ist, sondern ein „Entstehen in gegenseitiger Abhängigkeit", wie der indische Philosoph Nagarjuna formuliert.[7] Die Relationalität gilt für die Leere selbst, die ja nur eine Leere von Selbständigkeit oder Substantialität ist.[8]

Was mich nun interessiert, ist: Wie lässt sich unter der Voraussetzung einer solch radikal relationalen Weltsicht, die ontologische Selbständigkeit und damit eine plausible Basis für Autonomie zur Illusion erklärt, der Status eines Kunstwerks auffassen? Auch wenn die Frage zu einer ideengeschichtlichen Untersuchung einlädt, ist mein Ziel hier sehr viel bescheidener: Es geht mir nur um die Erkundung einer Denkmöglichkeit. Das Material, das ich im Folgenden heranziehe, steht zwar sämtlich unter buddhistischem Einfluss, aber seine Auswahl ist viel zu zufällig, als das damit auch nur der Ansatz zu einer kulturhistorisch adäquaten Antwort gefunden werden könnte. Letztlich interessiert mich, Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, inwieweit die europäische Idee von der Autonomie des Subjekts mit derjenigen der Autonomie des Kunstwerks verflochten ist.

Will man also mit Blick auf Kunstwerke Vorstellungen gegenständlicher Autonomie gänzlich beiseite schieben, bietet sich als erstes an, dass dem Fehlen eines Interesses an der Autonomie des Kunstwerks ein Mangel an Interesse an seiner Gegenständlichkeit überhaupt entspricht. Kunst wird demnach umso interessanter, je performativer sie ist. Zu denken wäre etwa an die japanische Teezeremonie, in der die Formung eines bestimmten Ablaufs, das minutiöse Einüben von Bewegungen bis zu dem Punkt, da die Bewegung „von selbst", ohne gedankliche Kontrolle, abläuft, und dennoch ganz die Aufmerksamkeit des handelnden Subjekts beansprucht: Das Subjekt wird zu dieser Bewegung, es steht nicht mehr hinter ihr als Akteur, der sich die Bewegungen als seine zuschreibt.[9] Wenn man eine Teezeremonie als Kunstwerk auffassen will, dann tritt an die Stelle der Gegenständlichkeit ein reiner Vollzug, der aber nicht zerfließt und sich nicht in momenthafte Erfahrungen auflöst, sondern seine Form behält. Diese Form ist aber nicht eine von außen zu fassende ganzheitliche Gestalt; sie besteht vielmehr in der Geformtheit jeder einzelnen Bewegung.

Auch in diesem Umfeld sind nun allerdings Werke entstanden, die aufgrund ihrer Materialität zumindest die Möglichkeit bieten, sich als Werke zu verselbständigen, nämlich Bilder. Natürlich gibt es Optionen, wie solche Bilder als Gegenstand irrelevant werden können: Das Bild könnte unvermeidliches, aber für sich genommen bedeutungsloses Überbleibsel eines Vorgangs (z.B. einer Pinselbewegung) sein. Einem solchen bloßen Dokument einer Bewegung Autonomie zuzuschreiben, es von seiner Beziehung zur herstellenden Bewegung zu trennen, wäre unangemessen.

---

5 Siehe dazu Westerhoff 2018: 53.
6 Siehe ebd.: 101–120, bes. 119.
7 Siehe Weber-Brosamer, Back 2005: 92 (Nr. 24.18).
8 Siehe dazu auch Priest 2018: 53.
9 Siehe Hisamatsu 2011.

Und natürlich können Bilder auch in ihrer Funktion aufgehen, beispielsweise als Andachtsbilder, so dass gar kein Anlass besteht, sie *für sich*, als Gegenstände, zu erfassen.

4. Das Bild als Ort

Solche Weisen des Umgangs mit Bildern sind Teil der kulturellen Praktiken, die sich in buddhistischen Kontexten herausgebildet haben; doch ebenso ist ihre Betrachtung *als Bilder*, die Versenkung in das Bild als in sich geschlossener Gegenstand, möglich. Dieser Art der Rezeption möchte ich nun nachgehen. Wie schon erwähnt, ist die Auswahl meiner Bezugspunkte oder Beispiele willkürlich. Der erste ist ein kurzer theoretischer Text von Zong Bing (宗炳), einem chinesischen Künstler, der von 375–443 lebte und als Autor des frühesten erhaltenen Traktats über Landschaftsmalerei (die sogenannte Berg-Wasser-Malerei) gilt. Er war Schüler eines einflussreichen buddhistischen Mönchs, Huiyuan. Mein zweites Beispiel ist ein sehr viel später entstandenes Landschaftsbild aus derselben Tradition, in der Zong Bing steht, von einem Maler namens Yu Jian (玉澗), der zur Zeit der südlichen Song-Dynastie in China lebte (also im 12. oder 13. Jahrhundert). Von ihm sind nur wenige Werke erhalten, und über sein Leben ist kaum etwas bekannt. Der (auch) buddhistisch ausgebildete japanische Philosoph Tsujimura Koichi (辻村公一), der von 1922–2010 lebte und der sogenannten Kyoto-Schule angehörte, hat ein Bild von Yu Jian in einem Aufsatz[10] über eine spezifisch buddhistische Ästhetik als Beispiel herangezogen. So wie mir bei Yu Jian dieser Aufsatz als Leitfaden dient, so stütze ich mich bei Zong Bing auf die Übersetzung und minutiöse Kommentierung durch Mathias Obert.[11]

Wie Obert deutlich macht, ist das Landschaftsbild für Zong Bing keine Repräsentation, keine Imitation und auch keine symbolische Darstellung.[12] Im Hintergrund dieser Malerei steht die ontologische Annahme, dass die Welt eigentlich *dào* (道) sei, was Obert mit „weghaft leitendem Sinn“ übersetzt (eine geläufigere, bodenständigere Übersetzung lautet „Weg“). Im buddhistischen Kontext verbindet sich dieser alte chinesische Begriff mit dem Streben nach dem *nirvana*, der endgültigen Aufhebung aller Illusionen.[13] Es wäre unsinnig, dieses *dào* auf Subjekt und Objekt verteilen zu wollen. Einerseits bedeutet das Erfassen des *dào*, die Dinge im Subjekt widerscheinen zu lassen, andererseits, das Innere des Subjekts sich selbst transparent zu machen. Denn beide sind gleichermaßen *dào.* Das *dào* ist wesentlich Fluss, also formlos. Im Versuch, es zu fassen, öffnet sich das Subjekt auf die Welt unter Ausschaltung seiner eigenen gestaltenden Kräfte, durch die es etwa versuchen würde, Identität zu schaffen, also Dinge zu schaffen, von denen man sagen könnte, dass sie mit sich identisch sind. Denn solche Versuche würden ja gerade zur Folge haben, dass das *dào* entgleitet. Allerdings ist ein solcher Versuch auch keine ekstatische Entgrenzung und kein reines momenthaftes Erleben – jedenfalls wenn das Malen eines Landschaftsbildes ein Versuch ist, das *dào* der Landschaft zu erfassen. Denn dann ist ein Bild involviert, das der Maler schafft und das dem Betrachter gegenübersteht. Genau von dieser Situation geht Zong Bing in seiner „Vorrede zum Malen von Berg und Wasser“ aus.[14]

Das Bild ist stofflich, und es stellt Stoffliches – Berge und Wasser – dar. Letztere sollen aber den „geistigen Kräften“ zuneigen.[15] Damit ist angesichts der *dào*-Ontologie kein Animismus gemeint, sondern eine „Grundbewegtheit“.[16] Zong Bing spricht davon, dass die Berge das *dào* „umschmeicheln“, was wiederum der Ausrichtung der Menschen auf das *dào* entspreche.[17] Das

---

10 Tsujimura 1984.

11 Mathias Obert, *Die Welt als Bild. die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg: Alber 2007.

12 Vgl. Obert 2007: 76–80.

13 Ebd.: 208.

14 Siehe Obert 2007: 432–443.

15 Ebd.: 435.

16 Ebd.: 215.

17 Ebd.: 436.

Landschaftsbild bildet also die Welt nicht ab; es eröffnet vielmehr die ontologische „Hinterwelt" der festen Berge, die als solche durch feste Gestalten gar nicht sinnlich dargestellt werden kann.

Schafft das Bild also laut Zong Bing – vielleicht gar ähnlich zur eingangs skizzierten Auffassung vom autonomen Kunstwerk – eine eigene Welt? Manches von dem, was er schreibt, deutet in diese Richtung. So gebe der Maler mit „körperlichen Gestalten" die „äußere Erscheinungsweise" von etwas wieder, was doch eigentlich unscheinbar „außerhalb der Worte und der Erscheinungsgestalten" sei. Das (Malen des) Bildes diene als Ersatz für die unmittelbare Erfahrung der Berge, wenn aufgrund des Alters der Körper nicht mehr „leicht und unbefangen" sei.[18] Sah demnach auch Zong Bing im Landschaftsbild die Eröffnung einer eigenen Welt – wozu dann die gegenständliche Autonomie des Bildes die Voraussetzung wäre?

Als Ziel des Bildes bzw. seiner gelingenden Betrachtung bezeichnet Zong Bing eine „korrespondierende Zugehörigkeit" (類). Obert erläutert diesen Ausdruck als „in einer bildhaften Gestalt sich wirksam entfaltende Verwandtschaft".[19] Mit dem interpretierenden Zusatz „bildhaft" nimmt Obert allerdings den entscheidenden Punkt – nämlich die spezifische Rolle des Bildes für diese „Zugehörigkeit" – vorweg. Zong Bing gibt noch einige andere Hinweise, was er meint: Die Zugehörigkeit oder Korrespondenz bestehe (auch) zwischen Maler und Betrachter, doch sei ihr Gehalt von einer Aktivität abhängig: Wir *betreiben* (為) die „Bahnen der Wirklichkeit" (理), und zwar auch dort, wo sie in der umgebenden Realität verschwunden sind.[20] Dieser aktive Vorgang kann aber keiner sein, der festgefügte Identitäten schafft, wo keine sind – dann ergäbe sich ja gerade keine Übereinstimmung zwischen Subjekt und Objekt im *dào* –; es muss sich immer noch um eine Öffnung zur Welt, ein Sich-Anrühren-Lassen handeln. Zong Bing spricht vom „Freisetzen des Geistigen" (暢神), wobei „Freisetzen" auch ein Fließen bedeutet[21], also wiederum keine „Entäußerung" eines Formlosen in eine Form, die auf Selbständigkeit angewiesen wäre. Von der Konstitution einer eigenen Welt, von der Schaffung eines inneren Beziehungsgeflechts durch Negation aller Beziehungen nach außen, kann also nicht die Rede sein. Welche Rolle spielt das Bild als Fläche, als Gegenstand, aber dann? Am besten ist es wohl als *Ort* zu beschreiben, an oder in dem etwas geschieht, und der Teil einer Relation der „Zugehörigkeit" oder „Korrespondenz" (類) ist. Das Bild als Gegenstand ist nicht bloßes Medium, das eine Korrespondenz zwischen Welt und Betrachter vermittelt. Wir „betreiben die Bahnen der Wirklichkeit" vielmehr *im Bild:*[22] Wir füllen den Bildort im Vollzug, so dass das stets fließende *dào* zum zwar materialen, aber nicht durch innere Bezüge abgegrenzten Ort des Bildes in Beziehung tritt.

Der Vorschlag, das Bild nicht als Gegenstand, sondern als Ort aufzufassen, lässt sich noch besser anhand meines zweiten Beispiels, des Bildes *In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück* (遠浦帰帆) von Yu Jian in der Interpretation durch Tsujimura erläutern.[23] Das Bild ist eine Tuschezeichnung mit schwarzer Tusche auf gelblichem Papier. Die Bildfläche im Format von 30,6 x 77 cm gliedert sich in drei Teile. Links steht ein Gedicht, das von rechts nach links in vier Kolumnen geschrieben ist. In der oberen Mitte befinden sich in dünnem und sich weiter abschwächendem Tuscheauftrag Flächen, die an Berge im Hintergrund erinnern, darunter einige vertikale Striche, die man als Masten von Segelbooten deuten kann. Darunter folgt eine weitere Fläche in dünnem Tuscheauftrag, die wiederum eine Landfläche ahnen lässt. Knapp unterhalb der Bildmitte sieht man ein mit dünnen Linien gezeichnetes Boot, in dem zwei Personen sitzen.

---

18 Ebd.: 438 u. 437.

19 Ebd.: 236.

20 Ebd.: 440.

21 Vgl. ebd.: 226f.

22 Siehe die Erläuterung zu diesem deutenden Zusatz von Obert 2007, ebd.: 440, Anm. 38. Er beruft sich dort auf einen Interpreten, Chen Chuanxi, der das „Betreiben der Bahnen" (為 理) als ein „bildnerisches Ausformen" auffasst.

23 Das Bild befindet sich im Tokugawa Art Museum, Aichi (Japan) und ist dort auf der Homepage zu finden. Ferner ist es online unter folgendem Link einsehbar: https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/205229. (Zuletzt abgerufen am 26.08.2025)

Dieser Teil des Bildes erweckt somit den Eindruck einer in der Tiefe gestaffelten Landschaftsdarstellung. Das rechte Bilddrittel wird von zwei Gruppen klecksartigen, starken Tintenauftrags dominiert. Eine eindeutige Gestalt lässt sich in diesen Figuren nicht ausmachen, aber zumindest eine Gruppe gemahnt an Buschwerk oder Bäume, sodass sie, etwa als Bewuchs einer Uferböschung, in die Landschaftsdarstellung integriert werden kann. Ganz rechts, wiederum in einem angedeuteten Hintergrund, sieht man den Turm einer Pagode. Die Präsenz eines Gedichts – das man als begleitend oder auch als Bestandteil des Bildes auffassen kann, weil es als graphisches Element Teil der gleichen Fläche ist, dazu gleich mehr –, ist für diese Art von Malerei typisch. Sein Eröffnungsvers lautet in der Übersetzung von Tsujimura folgendermaßen: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein.“[24] Die Formulierung spielt in einer für bestimmte Richtungen des Buddhismus typischen Weise mit Paradoxien – das Unbegrenzte und die punkthafte Pinselspitze scheinen unvereinbar. Allerdings teilen beide den Modus des Unendlichen, und so wie das unendlich Große sich mangels Begrenzung auflöst, so verschwindet das unendliche Kleine ins Nichts. Diesem beiderseitigen Übergang ins Nichts ist nur durch eine Vermittlung zu begegnen, in der eine Relation zwischen beiden zur Existenz kommt, die allerdings Beziehung bleiben muss und sich nicht selbst in einen begrenzten Gegenstand mit fester Identität umwandeln darf. Denn ein begrenzter Gegenstand, mag er auch noch so sehr eine eigene Welt bilden, vermag niemals etwas Grenzenloses zu fassen, und von der Haarspitze des Pinsels würde nur der manifeste, ausgedehnte Strich übrigbleiben. Wenn das Bild – das ja in jenem Malakt entsteht, in dem „grenzenloses Land in die Haarspitze des Pinsels“ hineinkommt – dagegen als *Ort eines Geschehens* aufgefasst wird, dann scheint mir die beschriebene Vermittlung verwirklichbar: Als Ort ist die Bildfläche jeweils größer als das entstehende Bild; die Fläche wird durch die Pinselstriche zum Bild, d.h. zu einem Beziehungsgeflecht organisiert, aber diese Organisation ist immer *in statu nascendi.* Die Pinselstriche in Yu Jians *In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück* haben etwas Zufälliges, sie schwanken zwischen Tintenklecks auf der Fläche und Element eines durch gegenständliche Deutung organisierten Bildes. Yu Jians Bild weist einerseits eine Ordnung auf, die sich aus der angedeuteten Gegenständlichkeit der Bildelemente ergibt: Da sind die Berge im Hintergrund, das Boot mit zwei alten Männern („Zwei Greise in einem Boot sprechen gelassen vom Land ‚Jiang-nan‘“, heißt es in der letzten Zeile des Gedichts)[25]; es entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe, sodass die beiden vertikalen Striche zu Masten von Segelbooten werden, die in die im Bildtitel genannte Bucht zurückkehren. Die dunklen Partien im rechten Teil des Bildes könnten, wie erwähnt, als Gestrüpp oder Bäume an einem Ufer im Vordergrund aufgefasst werden. Tsujimura versucht als eine Besonderheit des Bildes etwas auszumachen, das er als „Circumspective“ bezeichnet: Die Männer im Boot bieten die Imagination eines Betrachterstandpunkts an, der im Zentrum des Bildes liegt und zum Blick in alle Richtungen einlädt.[26] Doch bildet das Boot mit den Männern wirklich eine Mitte, die das Bild als Geflecht von Bezügen stützt, um die herum sich das Bild als „Vermittlungszusammenhang“ aufbaut? Es tut dies nur, wenn man die Ebene der Darstellung einer Landschaft verlässt und das links stehende Gedicht mit in das Bild einbezieht. Dann steht das Gedicht im Gleichgewicht zu den kräftigen Tintenklecksen rechts, und die Linien und Flächen, in denen man Boot und Berge sehen kann, bilden die Mitte einer dreiteiligen Fläche. Der Betrachter, der sich in die Bildmitte hineinversetzt, würde sozusagen sowohl die Landschaft als auch die Bildfläche sehen. Auch wenn zwischen Zong Bing und Yu Jian ungefähr 700 Jahre liegen, scheint es mir nicht abwegig, Yu Jians Bild als „Bildort“ in Sinne von Zong Bing zu betrachten, an dem sich ein Geschehen vollzieht, das nie in eine fertige Form stillgestellt werden kann, weil es zwischen der Bildung einer Form durch innere Verweisung und der (zum Bild relativen) Grenzenlosigkeit der

[24] Tsujimura 1984: 141.
[25] Ebd.
[26] Ebd.: 142 f.

Fläche changiert und beide zu Gliedern einer Relation zwischen fixiertem Ort und Ortlosigkeit macht.

5. Schluss

Ein solcher „Bildort“ und das paradoxe autonome Kunstwerk haben etwas gemeinsam. Beide stellen eine in sich geschlossene Gestalt vor und heben sie im gleichen Moment auf. Das autonome Kunstwerk versucht durch die Herstellung eines vollständigen inneren Verweisungszusammenhangs autonom zu werden, sich von jeder Beziehung nach außen abzulösen, doch ist die hierfür konstitutive Vollständigkeit nur durch seine Gegenständlichkeit unter anderen Gegenständen zu erreichen. In Yu Jians Bild wird die Bildfläche durch die Konstellation der Elemente organisiert, zu *einer* Bildfläche gemacht, doch changiert es zwischen der vorgestellten Landschaft, deren Bestandteile einen inneren Zusammenhang bilden, und der bloßen Fläche, die Text, Tintenkleckse und Linien in zufälliger Zusammenstellung trägt.

Die Autonomie des Kunstwerks habe ich mehrfach mit der Suggestion der Schaffung einer „eigenen Welt“ verknüpft. Das Kunstwerk transzendiert dadurch seine materielle Gegenstandhaftigkeit; die geschaffene Welt, in die der Hörer oder Betrachter sich hineinbegibt, ist so vollständig und einzig wie der Kosmos, in dem wir uns befinden. Auch das buddhistisch inspirierte Landschaftsbild will etwas transzendieren; doch nicht bloß die gegenständliche, diesseitige Welt, sondern die Festigkeit einer gegenständlichen Welt überhaupt. Darum würde man es missverstehen, wenn man es bloß zum Anlass nähme, sich in eine andere Welt hineinzuversetzen. Es geht nicht darum, eine andere Welt an die Stelle dieser Welt zu setzen, sondern Relationalität an die Stelle von Gegenständlichkeit. Dieser Schritt muss auch das Bild selbst einbeziehen, und zwar nicht indem seine Gegenständlichkeit eskamotiert, sondern indem sie zum Glied einer Relation gemacht wird. Wenn man auf die Paradoxie des autonomen Kunstwerks so blickt, wie Adorno es tut, vollzieht sich im Grunde etwas Ähnliches: Denn Adorno will ja gerade die Widersprüchlichkeit – die immer eine Relation ist – zum Kern des gelungenen Kunstwerks machen. Für Adorno vollzieht sich das Gelingen – letztlich ist dies ein Akt der Erkenntnis durch das Kunstwerk hindurch – in der Zuspitzung, in Momenten, die die innere Bezüglichkeit zugleich bestätigen wie durchbrechen. Bedingung dafür ist das Festhalten am Willen zur Autonomie. In Yu Jians Bild ist von solchem Willen nichts zu bemerken; im Bild vollzieht sich ein ruhiges Spiel zwischen Bildfläche und innerem Zusammenhang, so wie die beiden Alten in der Zwischenzeit der Abenddämmerung teilnahmslos und doch im Mittelpunkt die Szenerie um sich herum betrachten.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, hg. von R. Tiedemann und G. Adorno, Frankfurt: Suhrkamp.

Weber-Brosamer, Bernhard; Back, Dieter M. (2005): *Die Philosophie der Leere. Nāgārjunas Mūlamadhyamaka-Kārikās*, Wiesbaden: Harrasowitz.

Hisamatsu, Shin'ichi. (2011): „The Way of the Tea“, in: J.W. Heisig, Th.P. Kasulis, J.C. Maraldo, *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, Honululu: University of Hawai'i Press, S. 1194–1196.

Obert, Mathias (2007): *Die Welt als Bild. die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert.* Freiburg: Alber 2007.

Priest, Graham (2018): *The Fifth Corner of Four*. Oxford: Oxford University Press.

Tsujimura, Koichi (1984): „Über Yü-Chiens Landschaftsbild ‚In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück‘“, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* 36, S. 135–152.

Westerhoff, Jan (2018): *The Golden Age of Indian Buddhist Philosophy*. Oxford: Oxford University Press