

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

*Richthofens Problem:
Gedankenexperiment zum Begriff „Kunst“*

Magisterarbeit zur Erlangung
des Grades Magister Artium der
Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

eingereicht von
Martin Jochheim

Prüfer im Hauptfach:
Prof. Dr. Peter Tepe

Inhaltsangabe

| | |
|---|--------------|
| I Einleitung | S. 3 |
| II Thematische Einführung | S. 5 |
| III Das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“ | S. 8 |
| IV Der Begriff „Kunst“ und die Kunstphilosophie | S. 13 |
| IV.I Das Problem des Begriffs „Kunst“ | S. 13 |
| IV.II Der Begriff „Kunst“ und seine vielseitige Verwendung | S. 15 |
| IV.III Die „ästhetische“ Kunst und ihre Kunstwerke | S. 18 |
| IV.IV Kunstphilosophie und die Autonomie der Kunst | S. 20 |
| IV.V Drei „klassische“ Kunstauffassungen | S. 25 |
| IV.VI Die Autonomie des literarischen Kunstwerks | S. 30 |
| V Gedankenexperimente als Methode der Argumentation | S. 33 |
| VI „Richthofens Problem“ als Argument | S. 42 |
| VII Unmittelbar sichtbare Eigenschaften des Kunstwerks | S. 49 |
| VIII Der „Wert“ von Nachahmungen | S. 55 |
| IX Kunst im Kontext | S. 62 |
| X Schlussteil | S. 68 |
| XI Literaturverzeichnis | S. 75 |

I Einleitung

Das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“ lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. In der Literatur finden sich Beispiele für die Thematisierung von Fiktionalität¹, des Problems der Autorschaft² oder auch der Problematik gedankenexperimentellen Argumentierens im Allgemeinen³. Innerhalb des Feuilletons ist in Verbindung mit „Richthofens Problem“ auch häufiger von „Authentizität“ die Rede.⁴

Diese Arbeit behandelt „Richthofens Problem“ als ein „Gedankenexperiment zum Begriff ‚Kunst‘“. Es wird folglich unterstellt, dass sich aus der gedankenexperimentellen Konstruktion Erkenntnisse über die Zuschreibung des Attributs „Kunst“ gewinnen lassen. Die Zuschreibung des Attributs „Kunst“, die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, stellt eines der Kernprobleme der Kunstphilosophie dar. „Richthofens Problem“ wird damit in die kunstphilosophische Diskussion eingebunden und in eine Reihe mit anderen artverwandten Gedankenexperimenten gestellt.

„Richthofens Problem“ hätte als Gedankenexperiment innerhalb der Kunstdiskussion zum einen die Funktion aufzuzeigen, dass Kunst und Nicht-Kunst in ihren äußerlichen Merkmalen ununterscheidbar voneinander sein können und unterstelle zum anderen, dass eine solche Ununterscheidbarkeit ein Problem für bestimmte kunstbezogene Intuitionen, aber auch für manche ausformulierte Kunstdefinition darstellt. Vor allem solche Kunstauffassungen, die die ästhetische Autonomie des Kunstgegenstands betonen, sind das Thema dieser Arbeit.

Nachdem in einer kurzen Einführung (Kapitel II) das Problem der Ununterscheidbarkeit an Hand von Beispielen veranschaulicht und im darauf folgenden Kapitel (Kapitel III) das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“ ausführlicher vorgestellt wurde, wendet sich die Arbeit dem Phänomen Kunst und der Disziplin Kunstphilosophie zu. Dieser Teil (Kapitel IV) geht auf die Alltagssprachliche Verwendung des Kunstbegriffs, den in der Kunstphilosophie aufzufindenden Anspruch, Kunstwerke als autonom-ästhetische Gebilde zu betrachten und auf Kunstwerke, deren äußere Erscheinung im offensichtlichen Widerspruch zu diesem Anspruch stehen, ein. Kapitel IV schließt mit einer kurzen Vorstellung von Roman Jakobsons poetischer

¹ Vgl. z. B. Michael Ahlers: Die Stimme des Menelaos – Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Würzburg 1993. S. 30 f.

² Vgl. z. B. Bernd Scheffer: Interpretation und Lebensroman. Frankfurt/Main 1992. S. 206 ff.

³ Vgl. Helmut Engels: „Nehmen wir an...“ – Gedankenexperimente in didaktischer Absicht. Weinheim 2004. S. 184

⁴ Vgl. z. B. URL: <http://www.zeit.de/1969/44/Die-Wahrheit-dokumentarischer-Literatur> (Sämtliche Internetseiten wurden zuletzt am 07.01.2009 eingesehen.)

Funktion, um das Vorkommen der Behauptung der ästhetischen Autonomie des Kunstgegenstands an mindestens einem Beispiel auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Diskussion nachzuweisen.⁵

Der darauf folgende Teil (Kapitel V) beschäftigt sich mit Gedankenexperimenten. Das Gedankenexperiment wird als Methode der Argumentation vorgestellt und als „Gedankenexperiment zur Überzeugungsänderung“ für den Fall „Richthofens Problem“ zurechtgeschnitten. Die Vorteile des gedankenexperimentellen Argumentierens in der Kunstphilosophie werden an Hand der Arbeiten von Arthur C. Danto und dessen methodischem Vorgehen erläutert. Anschließend (Kapitel VI) wird „Richthofens Problem“ auf zwei Prämissen reduziert und als Argument ausformuliert. In der Folge gilt es, das Argument in die Kunstdiskussion einzubinden. Hierbei werden vier Möglichkeiten berücksichtigt:

„Richthofens Problem“ findet zum einen Verwendung als ein Kunstauffassungen widerlegendes Gegenbeispiel (Kapitel VII). Mit „Richthofens Problem“ lässt sich auf die Widersprüchlichkeiten aufmerksam machen, die durch die Reduzierung des Kunstgegenstands auf äußerliche Merkmale entstehen.

Des Weiteren lässt sich mit „Richthofens Problem“ ein Zusammenhang zwischen Nachahmung und Kunst veranschaulichen (Kapitel VIII). Die äußerliche Identität beider Texte radikalisiert die Frage nach ihrem Wert und den Inhalten des nachahmenden Kunstwerks.

Statt Kritik an Kunstauffassungen zu üben, nimmt sich der dritte Diskussionsansatz (Kapitel IX) der Frage an, ob sich „Richthofens Problem“ nicht auch zur konstruktiven Unterstützung von Kunstauffassungen eignet. Das scheint, wie noch zu zeigen sein wird, im Falle von kontextbezogenen Kunstauffassungen der Fall zu sein, auf deren Ebene sich die Widersprüche des Gedankenexperiments weitestgehend lösen lassen.

Der Schlussteil (Kapitel X) beginnt mit einer Revision, die den Sinn, die Aktualität und die Pointiertheit des Gedankenexperiments „Richthofens Problem“ in Frage stellt und endet als vierter Diskussionsansatz mit dem Versuch, „Richthofens Problem“ als umschreibendes Qualitätsmerkmal bestimmter Kunstwerke eine über die Thematik dieser Arbeit hinausgehende Existenzberechtigung zu verschaffen.

⁵ Mit Nachdruck sei darauf hingewiesen, dass es nicht Ziel dieser Darstellung ist, der Kunstphilosophie oder der Literaturwissenschaft generell eine Vorliebe für autonom-ästhetische Kunstbetrachtungen zu unterstellen. Thema von Kapitel V sind eher die durch „Richthofens Problem“ in Unruhe geratenden Intuitionen und deren Zurückführung auf dahinter stehende Kunstauffassungen. Alternative Kunstauffassungen werden in einem weiter hinten liegenden Teil der Arbeit angedeutet.

II Thematische Einführung

Zur Einführung in das Thema sollen an dieser Stelle zwei Kunstwerke besprochen werden.

Bei dem ersten dieser beiden Kunstwerke handelt es sich um ein Beispiel aus der Bildenden Kunst: An dem breiteren Ende eines Fahrradsattels ist ein Fahrradlenker derart montiert, dass sich dem Betrachter der Kopf eines Stieres offenbart. Kunstkennern gilt Pablo Picassos „Tête de taureau“ („Stierschädel“) als einer der vielen Nachweise für die Einbildungs-, die Schöpferkraft und das Genie eines „Meisters“. „Tête de taureau“ ist in seiner Klarheit und Einfachheit ein herausragendes Beispiel moderner Kunst, ein „Meisterwerk“, das das künstlerische Projekt so genannter „objets trouvés“ wie kaum ein anderes auf den Punkt bringt. Sowohl das ursprüngliche Material, die funktionalen Gegenstände Sattel und Lenker, als auch das in Picassos Werk häufige Motiv des Stieres kommen in „Tête de taureau“ gleichermaßen zur Geltung. „Tête de taureau“ erscheint dadurch als ein dem Minotaurus ähnliches Mischwesen, eine Reflexion über die Übergänge von Darstellung und Realität.

Neben solchen kunstgeschichtlichen, gesamtwerkbezogenen oder mythologischen Ansätzen weiß der Kunstkenner um die biographische Deutung: 1942, dem Jahr der Entstehung von „Tête de taureau“, verstarb mit Julio Gonzalez ein Bildhauer und Freund Picassos, der ihm Metall als Material der künstlerischen Bearbeitung näher brachte.⁶

Man spricht Picasso offensichtlich zu, in einem Akt „genialer Einfachheit“ verschiedenste Ebenen miteinander in Beziehung gesetzt und auf den Punkt gebracht zu haben. Picasso selbst bemerkte dazu lediglich, die beiden Teile seien in seiner Vorstellung „blitzschnell“ zusammengewachsen.⁷

Die Ästhetik als philosophische Disziplin ist nicht daran interessiert, den wertenden Besprechungen der Kunstkritik zuzustimmen, zu widersprechen oder sie zu ergänzen. Kunstphilosophie beschäftigt sich eher mit der Frage, wie es zu solchen wertenden Aussagen kommen kann. Eine Methode der Kunstphilosophie stellt der Aufbau gedankenexperimenteller Versuchsanordnungen dar.

Ein Gedankenexperiment könnte von einem Fahrradmechaniker handeln, der das Werk von Picasso nicht kennt, dem aber ebenso aufgefallen ist, dass sich ein Fahrradsattel und ein Lenker so verschrauben lassen, dass ein Stierkopf dabei herauskommt. Ein Exponat dieser

⁶ Eine solche Besprechung von Picassos Werk findet sich in kurzer Form z. B. auf der folgenden Internetseite:
URL: <http://www.buceriuskunstforum.de/h/index.php?id=143>

⁷ Vgl. Spiegel-Artikel „Stimme aus dem Nichts“, nähere Angaben über die URL im Literaturverzeichnis

Beobachtung hängt seitdem in seiner Werkstatt. Wenn es mal einer seiner Kunden unter den anderen herumhängenden Teilen bemerkt, dann ist häufiger von einem „lustigen Einfall“ oder einer „originellen Idee“ die Rede, es erstarrt aber niemand in kontemplativen Staunen, niemand lobt es als Meisterwerk und es wundert sich auch kein Kunde, diesem Stierkopf in einer Fahrradwerkstatt und nicht in einem Museum zu begegnen. Sollte mal ein Werkstattbesucher bemerken, dass das Werk des Fahrradmechanikers mit einer Skulptur von Picasso praktisch identisch sei, dann entfährt dem Mechaniker eine spitze Bemerkung zu den „genialen“ Einfällen der Künstler, unter deren „magischen“ Händen nun mal alles zu Gold werde.

Ein solches Gedankenexperiment zeigt in erster Linie auf, dass mit dem Attribut „Kunst“ Objekte bezeichnet werden können, die sich in ihren äußeren Merkmalen von Objekten, denen niemand diesen Ehrentitel verleiht, nicht unterscheiden, eine vor dem Hintergrund der jüngeren Kunstgeschichte eher triviale Feststellung. Man könnte argumentieren, dass die geniale Einfachheit Picassos der einfachen Idee eines Fahrradmechanikers zwar optisch ähnele, dass der Unterschied zwischen den beiden Objekten aber nicht auf der äußerlich sichtbaren Ebene bestehe. Es bleibt allerdings die Frage, wie es um die im Zusammenhang mit Kunstwerken so oft beschworenen ästhetischen Eigenschaften bestellt ist. Manch einem mag es lohnenswert erscheinen, vor einer modernen Skulptur in kontemplative Versunkenheit zu geraten, obwohl ihre Optik direkt auf die Zusatzinformationen im Ausstellungskatalog zu verweisen scheint. Anscheinend lässt sich der Besucher eines Museums moderner Kunst oder der bewusste Betrachter des Picassos auf eine Art Vorselektion ein, die ihm den Sinn einer zeitaufwendigeren tiefer gehenden Betrachtung vorab garantiert. Der ästhetische Eindruck und der intellektuelle Zusammenhang solcher Werke wie „Tête de taureau“ stehen in einer komplexen Wechselwirkung zueinander.

Bei dem zweiten Kunstwerk dieser Einführung handelt es sich um eine Art Mischung aus Seifenoper und Performance. Die Hauptakteurin ist ein gewisses „lonelygirl15“. „Lonelygirl15“ stellte im Jahr 2006 einige Videos ins Internet, in denen sie sich auf eine in solchen Foren übliche Art selbst darstellte. Mit geschickt gestreuten vagen Anspielungen auf irgendeine Religions- oder Sektenzugehörigkeit und eine mögliche Gefangenschaft wurde „lonelygirl15“ schnell zu einem viel diskutierten Gesprächsthema in den einschlägigen Blogs. Offenbar verfolgten bis zu einer halben Millionen „Zuschauer“ die regelmäßigen Beiträge und nahmen dabei an, es mit einer realen Person und, bei allen Abstrichen, die das Medium Internet

in dieser Hinsicht mit sich bringt, mit einer wahren Geschichte zu tun zu haben.⁸ Nachdem vermehrt Zweifel am Wahrheitsgehalt der Videobeiträge laut wurde, endete die „Serie“ nach einiger Zeit mit den folgenden Zeilen:

*Thank you so much for enjoying our show so far. We are amazed by the overwhelmingly positive response to our videos; it has exceeded our wildest expectations. With your help we believe we are witnessing the birth of a new art form. Our intention from the outset has been to tell a story – A story that could only be told using the medium of video blogs and the distribution power of the internet. A story that is interactive and constantly evolving with the audience.*⁹

Wenn man dem Verfasser dieser Zeilen glauben darf, dann handelt es sich bei den inszenierten Videobeiträgen um „eine neue Kunstform“, doch es löst ein gewisses Unbehagen aus, eine solch wohlwollende Deutung des Werks den Machern selbst zu überlassen. Möglicherweise handelt es sich um ein visionäres Spiel mit den Grenzen von Realität und Darstellung, welches geschickt auf die Irritationen und die Manipulationsmöglichkeiten hinweist, die die Abwesenheit eines greifbaren Gegenübers innerhalb des Mediums Internet mit sich bringt. Offensichtlich fühlte sich aber auch manch ein „Zuschauer“, der über Monate „mitgefiebert“ hatte, schlicht betrogen, das Werk wurde von vielen Diskussionsteilnehmern als eine unangemessene Verletzung ungeschriebener Gesetze, als ein Vertrauensbruch, bewertet.

Es ist anzunehmen, dass sich eine solche Polarisierung von Bewertungen verstärkt, wenn wenig über die dahinter steckenden „Künstler“ bekannt ist. Man würde gerne wissen, ob es sich bei den Machern der Videobeiträge um ein paar Schüler, einen Seifenopern-Regisseur, eine Marketingagentur oder einen etablierten Videokünstler handelt. Das Werk könnte sowohl ein moderner Lausbubenstreich, eine im Grunde einfach erzählte Schmonzette oder eine Marktforschungsstudie über neue Vertriebswege, als auch eine eindringliche künstlerische Auseinandersetzung mit den Manipulationsmöglichkeiten des Mediums Internet sein.

Indem sie „lonelygirl15“ ungefragt im Internet ausbreitete, umging die Regie solche Vorselektionen, die dem Stierkopf Picassos eine eingehende Betrachtung garantieren, das Werk des Fahrradmechanikers jedoch benachteiligen.¹⁰ Im übertragenen Sinn könnte man sagen, der

⁸ Vgl. URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,436070,00.html>

⁹ Zitiert nach: ebd., aller weiteren Informationen über den Fall beziehen sich auf diesen Artikel

¹⁰ Schmücker betont den kunsthistorischen Sachverhalt, dass vor allem Abweichungen aus den geschlossenen Kunstzirkeln Neuformulierungen des Kunstbegriffs erzwangen (vgl. Reinold Schmücker: Was ist Kunst? – Eine Grundlegung. München 1998. S. 80): *Warum sind bestimmte Artefakte Kunstwerke? Solange die ästhetischen Künste einen mehr oder minder geschlossenen Kanon bildeten, konnte die Antwort unproblematisch erscheinen. Denn die Demarkationslinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst war leicht zu erkennen – wenigstens schien es so: Kunst war, was in seiner phänomenalen Beschaffenheit bei aller relativen Originalität den konventionellen Normen einer der kanonischen Künste weitgehend entsprach.*

zuschauende Internetbenutzer wisse in diesem Fall nicht, ob er sich in einem Museum oder in einer Fahrradwerkstatt befindet.

Beide Beispiele problematisieren auf ihre Weise die Zuschreibung des Begriffs „Kunst“. Offensichtlich kollidieren zwei Kunstkonzepte miteinander, zum einen der Anspruch, dass Kunstwerke weitestgehend aus sich selbst heraus als solche zu erkennen sein sollen, zum anderen eine Kunstpraxis, die einen solchen Anspruch nicht erfüllen kann oder will.

Die Formulierung „Richthofens Problem“ hat es innerhalb der Literaturbesprechung zu einigem bescheidenden Ruhm als geflügeltes Wort gebracht. In dem nun Folgenden soll es darum gehen „Richthofens Problem“ als Ausdruck des oben angeschnittenen Kontextproblems zu behandeln und dabei wechselseitig auf Kunstwerke im Allgemeinen als auch literarische Kunstwerke im Besonderen zu beziehen.

III Das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“

Der Essay „Richthofens Problem“

Das, was dieser Arbeit ihren Titel gibt, geht auf ein Essay des schwedischen Schriftstellers Lars Gustafsson zurück. Dieser veröffentlichte erstmals 1969 seinen Aufsatz „Richthofens Problem“¹¹, in dem er das mit dem gleichen Namen versehene Gedankenexperiment durchführt.

Das Thema des Aufsatzes ist die Besprechung und Problematisierung der konstitutiven Rolle des Autors für das Phänomen „Roman“. Inwiefern und in welcher Form ist eine Vorstellung von dem Verfasser eines Schriftstücks notwendig, um uns von diesem Schriftstück als einem Roman sprechen zu lassen?

Gustafsson thematisiert in einem ersten Schritt die inhärenten Merkmale der epischen Schilderung. Welche Eigenschaften zeichnen den Normalfall des Romans aus, beziehungsweise welche Erwartungen hat ein Leser bei der Lektüre eines Romans?

¹¹ Lars Gustafsson: Richthofens Problem. In: Lars Gustafsson: Utopien. Essays. München 1970. S. 53-67.

Bezüglich der formalen Ebene werden Prosaform und Handlung genannt. Zudem erwarte der Leser im Gegensatz zur Form eines Gedichts eine Art Ausführlichkeit und, anders als beim Drama, sollte alles *nacherzählt* sein.¹²

Des Weiteren erwarte der Leser bestimmte Formen von Kontinuität. Ein *Aufmerksamkeitszentrum*¹³ sollte das zentrale Element der Erzählung von Nebensträngen scheiden und eine *geradlinige homogene Persönlichkeitsauffassung*¹⁴ die Handlung zusammenhalten. Moderne Autoren wie Marcel Proust und Reinhard Lettau hätten jedoch gezeigt, dass man den roten Faden einer Geschichte auch verlassen könne, und die Werke des Marquis de Sade, Zolas „La Bête humaine“ oder Dostojewskis „Brüder Karamasov“ seien Beispiele dafür, dass man sich schon im 19. Jahrhundert nicht an die „bürgerliche“ Auffassung von psychologischer Kontinuität gehalten habe.

Gustafsson schließt daraus, dass man *den Roman fast sämtlicher Elemente berauben kann, die er herkömmlicherweise enthalten soll, ohne daß er aufhört, ein Roman zu sein. (Aufhört, für jemanden ein Roman zu sein)*.¹⁵

Wurde im ersten Schritt in den Romanen nach einer alle Romane verbindenden Eigenschaft gesucht, so fragt Gustafsson in einem zweiten Schritt nach dem Verhältnis der Rezipienten zu den Verfassern. Welche Erwartungen hat ein Leser an die Umstände der Entstehung eines Textes, um ihn als Roman klassifizieren zu können? Im Zusammenhang mit dieser Frage werden die Memoiren des Weltkriegspiloten Manfred von Richthofen vorgestellt.

Die Memoiren Manfred von Richthofens

Der Jagdflieger Manfred von Richthofen (1892-1918), auch bekannt unter dem Beinamen „Der rote Baron“, kam im 1. Weltkrieg wegen seiner hohen Abschussquote zu einigem Ruhm. Im Kriegsjahr 1917 wurden seine Memoiren unter dem Titel „Der rote Kampfflieger“¹⁶ veröffentlicht.

Von Richthofen erzählt in 49 Kapiteln von seiner Herkunft, seiner Kadetten- und Soldatenzeit und vor allem vom 1. Weltkrieg. Man erfährt, wie er den Kriegsausbruch erlebt, wie aus dem Kavallerieleutnant ein Jagdflieger wird und, nach einigen Erfolgen in der Luft, seine Ernennung zum Führer seiner eigenen Jagdstaffel. Dazwischen sinniert er über die

¹² Vgl. ebd. S. 53

¹³ Ebd. S. 55

¹⁴ Ebd. S. 58

¹⁵ Ebd. S. 54

¹⁶ Manfred Freiherr von Richthofen: Der rote Kampfflieger. Berlin 1917

Unterschiede von Engländern und Franzosen im Luftkampf oder die Zukunft der Fliegerei im Allgemeinen.

Durch den Text zieht sich eine Art Plauderton, Anekdoten reihen sich aneinander. Lebensbedrohliche Situationen wechseln sich unaufgeregt mit Banalitäten ab. Aufgrund dieser stilistischen Kontinuität ließe sich fast jede Textstelle als paradigmatisches Beispiel anführen:

Ich habe in meinem ganzen Leben kein schöneres Jagdgefühl kennengelernt als in den Tagen bei der Somme-Schlacht. Morgens, wenn man aufgestanden, kamen schon die ersten Engländer, und die letzten verschwanden, nachdem schon lange die Sonne untergegangen war. „Ein Dorado für die Jagdflieger“, hat Boelde einmal gesagt. Es ist damals die Zeit gewesen, wo Boelde in zwei Monaten mit seinen Abschüssen von zwanzig auf vierzig gestiegen war. Wir Anfänger hatten damals noch nicht die Erfahrung wie unser Meister und waren ganz zufrieden, wenn wir nicht selbst Senge bezogen. Aber schön war es. Kein Start ohne Luftkampf. Oft große Luftschlachten von vierzig bis sechzig Engländern gegen leider nicht immer so viele Deutsche. Bei ihnen macht es die Quantität und bei uns die Qualität.¹⁷

Der Stil dieser Passage erinnert an die Schilderung von sportiven Urlaubserinnerungen, ihr Inhalt ist eine der verlustreichsten Schlachten des 1. Weltkriegs.¹⁸ Solche unfreiwilligen Missverhältnisse finden sich innerhalb des gesamten Texts. Manfred von Richthofen langweilt sich vor Verdun, fliegt „quietschvergnügt“ zur Jagd auf Engländer oder ärgert sich, dass man der abgeworfenen Bombe nicht bei der Detonation zusehen kann.

Gustafsson belegt von Richthofens Aufzeichnungen mit solchen Attributen wie „zynisch“, „naiv“, oder „dürftig“, attestiert dem „roten Kampfflieger“ aber auch seinen „dokumentarischen“ Wert.¹⁹ Unmittelbarkeit, eine direkte Sprache und das darin zum Vorschein kommende Unvermögen zur weitergehenden Reflektion sind zugleich Stärke und Schwäche des Texts. Zusammenfassend lässt sich von einem darstellerischen Dilettantismus sprechen, der authentische Charakter scheint allerdings einen unverstellten Blick auf die Lebenswelt seines Verfassers zu gewähren.

Das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“

Der Ausgangspunkt für das Gedankenexperiment „Richthofens Problem“ besteht in einem Perspektivwechsel auf den Text. „Der rote Kampfflieger“ wird umgeben in einen von seinem

¹⁷ ebd. S. 94

¹⁸ Vgl. auch Thomas F. Schneider et al.: Von Richthofen bis Remarque – Deutschsprachige Prosa zum 1. Weltkrieg. Amsterdam 2003. S. 104: *Richthofens individuelle Erfahrung des Zweikampfes mit dem Gegner steht folglich in einem anachronistischen Verhältnis zu der Wirklichkeit, die durch Feuerwalzen und Gasangriffe sich in das Bewußtsein von Millionen Soldaten einschrieb.*

¹⁹ Vgl. Gustafsson, a. a. O. S. 63 f.

realen Verfasser unabhängigen Entstehungskontext. Was wäre, wenn es sich bei dem vorliegenden Text nicht um die Autobiographie von Manfred von Richthofen, sondern um einen Roman aus der Feder eines mit Manfred von Richthofen nicht identischen Schriftstellers handelte:

*Stellen wir uns vor, das Buch sei ein Roman, herausgebracht mit dem indirekten Anspruch des Romans, Beziehungen zur Wirklichkeit herzustellen! Stellen wir uns also vor, alles sei ein Phantasieprodukt, in dem eine fremde (und vielleicht auch unbekannte) Person, die nicht Kampfflieger gewesen ist, nicht einem Geschlecht von Beamten und Landjunkern angehört und keinen Besuch im Großen Hauptquartier Kaiser Wilhelms abgestattet hat – in dem eine solche Person sich vorgenommen hätte, das Porträt einer Person zu zeichnen, die all diese Erfahrungen gemacht hat!*²⁰

Die innerhalb des Experiments vollzogene Operation besteht demnach darin, das Schriftstück, dessen Inhalt der Leser auf reale Ereignisse bezieht, als Dichtung umzudeuten, einen nonfiktionalen Text als Fiktion zu lesen. Es lägen folglich zwei Schriftstücke vor, die in ihren äußerlichen Merkmalen absolut identisch sind. Das eine wäre die Autobiographie Manfred von Richthofens, das andere eine aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschilderte Geschichte mit fiktivem Inhalt. Letztere soll für die Dauer dieser Arbeit die Bezeichnung „Weltkriegsroman des Autors X“ erhalten.

Das ein fiktionales einem nonfiktionalen Schriftstück ähnlich sieht, wäre noch kein Problem.

Tauscht man die jeweiligen Entstehungskontexte der beiden Werke in der beschriebenen Weise miteinander aus, so hat das laut Gustafsson allerdings erhebliche Konsequenzen für die Bewertung des inhaltlich und formal identischen Schriftstücks:

*In dem Augenblick, wo ich mir Richthofens Erinnerungen als eine Fälschung denke, wird der dürftige Text, ohne daß ein einziges Wort darin verändert worden ist, in ein äußerst bemerkenswertes literarisches Kunstwerk verwandelt.*²¹

Das Paradoxon, dass die zwei miteinander identischen Schriftstücke eine fundamental andere Bewertung erfahren, nennt Gustafsson „Richthofens Problem“. Zwei Verfasser liefern unabhängig voneinander „den gleichen“ Text ab, haben dabei aber fundamental voneinander zu unterscheidende literarische Leistungen vollbracht. Das qualitative Gefälle entsteht dadurch, dass der Weltkriegsroman des Autors X mit dem Prädikat „Kunstwerk“, beziehungsweise „literarisches Kunstwerk“, versehen wird, eine Auszeichnung, die man unter der Berücksichtigung des schriftstellerischen Talents des Soldaten Manfred von Richthofen mit

²⁰ Ebd. S. 64

²¹ Ebd. S. 64

Bestimmtheit zurückweisen will. Offenbar macht es einen erheblichen Unterschied, ob man die dilettantische Ausdrucksweise als unverstelltes Zeugnis seines Verfassers oder als Inszenierung eines solchen Zeugnisses auffasst.

„Richthofens Problem“ als Gedankenexperiment zum Begriff „Kunst“

Es gibt verschiedene Möglichkeiten auf das oben genannte Paradoxon zu reagieren und sich zu ihm zu verhalten:

Eventuell kann man bei der Auseinandersetzung mit dem in „Richthofens Problem“ enthaltenen Widerspruch eine Kollision mit eigenen Vorstellungen über Kunst und Kunstwerke feststellen. Offensichtlich sollte man die eigene Position noch einmal überdenken und sie als widerlegt oder zumindest als modifikationsbedürftig ansehen.

Hat man ein anderes Bild von Kunst, so erscheint einem das geschilderte „Richthofens Problem“ vielleicht als trivial und das darin hinterfragte Verständnis von Kunst als ohnehin verfehlt. Möglicherweise gibt man zu Bedenken, Kunstwerke zeichneten sich nicht in erster Linie dadurch aus von anderen Gegenständen verschieden zu sein. Und wenn es schon nicht verwunderlich ist, dass sich zwei Dinge ähneln, von denen das eine ein Kunstwerk ist und das andere eben nicht, dann sei auch eine komplette Identität der äußeren Erscheinung nichts Bemerkenswertes.

Der Kontrast zwischen den beiden oben angedeuteten Kunstauffassungen lässt die Möglichkeit zu, die mit „Richthofens Problem“ beschriebene Paradoxie als eine pointierte Polarisierung von unterschiedlichen Annahmen über Kunst zu verstehen.

In diesem Sinne kann man die von Gustafsson konstruierte fiktive Situation als ein „Gedankenexperiment zum Begriff ‚Kunst‘“ verstehen.²² Das Gedankenexperiment thematisiert bestimmte Kunstauffassungen, es problematisiert solche und eignet sich unter Umständen auch dazu, alternative Auffassungen über Kunst weitergehend zu begründen. In diesem Sinne wird „Richthofens Problem“ für eine solche Disziplin wie die der Kunstphilosophie relevant. Antworten auf die Frage „Was ist Kunst?“ werden von „Richthofens Problem“ sowohl abgelehnt, als auch flankiert oder vorbereitet. Eine Vorstellung einiger innerhalb der Kunstphilosophie geführter Debatten und der vermeintlichen Grundfrage „Was ist Kunst?“ findet im nächsten Kapitel statt.

Eine weitere Möglichkeit, auf „Richthofens Problem“ zu reagieren und sich zu ihm zu verhalten, besteht darin, die von Gustafsson gewählte Methode rundweg abzulehnen. Das

²² Die Betonung liegt hier auf „kann“. Hierbei handelt es sich ausdrücklich nur um eine Lesart der von Gustafsson aufgeworfenen Problematik im Sinne einer Anschlusskommunikation. Sollte Gustafsson andere Ziele verfolgt haben, so tangiert das diese Arbeit nicht.

Gedankenexperiment würde als Diskussionsbeitrag grundsätzlich zurückgewiesen. Warum sollte man seine Auffassung über Kunst revidieren, nur weil ein nicht existenter Autor X einen nicht existenten Weltkriegsroman geschrieben hat? Wieso sollte sich eine Kunstdiskussion, die versucht, einen Konsens bei der Beschreibung von real existierenden Gegenständen zu finden, mit fiktiven Gegenständen auseinandersetzen? Wie kann ein solches Gedankenexperiment wie „Richthofens Problem“ seriös Argumente stützen oder widerlegen?

Das Gedankenexperiment als Methode, seine Funktion und die von ihm ausgehende Relevanz für die Diskussion, seine Vor- und seine Nachteile werden im übernächsten Kapitel diskutiert.

IV Der Begriff „Kunst“ und die Kunstphilosophie

IV.I Das Problem des Begriffs „Kunst“

„Was ist Kunst?“ lautet die mehr oder weniger unbestrittene Ausgangsfrage der Kunstphilosophie. Mit einer Antwort auf diese Frage, mit einem Kriterium, mittels dem sich Kunst wirkungsvoll von Nicht-Kunst unterscheiden ließe, tut sich die Kunstphilosophie hingegen schwer. Der Philosoph reagiert unterschiedlich auf dieses Problem. Für den einen stellt die Frage „Was ist Kunst?“ ein *bislang nicht befriedigend gelöstes Problem*²³ dar, der Andere spricht von einem *geistigen Krampf*, den die Frage auslöse, bezweifelt grundsätzlich ihren Sinn und verweist auf *so viele verschiedene sich widersprechende Verwendungsweisen des Kunstbegriffs*²⁴.

Ein Begriff, dessen Spannbreite sich irgendwo zwischen der Klassifizierung einer Reihe von Gegenständen und der qualitativen Umschreibung sinnlicher Erfahrungen bewegt, bereitet offensichtliche Probleme. Eine Besprechung verschiedener Verwendungsweisen mit dem Minimalziel einiger Differenzierungen findet im nächsten Abschnitt (IV.II) statt.

²³ Alexander Piecha: Was ist Kunst? Grundlegung einer analytischen Theorie des Kunstwerks. In: URL: <http://www.apiecha.de/philosophy/gap5.pdf> S. 1

²⁴ Karlheinz Lüdeking: Analytische Philosophie der Kunst. München 1998. S. 204

Der nächste Punkt handelt von den Dingen, mit denen sich mancher Kunstphilosoph explizit nicht so gerne beschäftigt, den Kunstwerken selbst.²⁵ Ein Grund für die Zurückhaltung der Theorie mag sein, dass innerhalb verschiedener Epochen verschiedene Kriterien für Gegenstände als Kunstwerke angelegt wurden. Was in einem Jahrhundert „schön“ war, ist in einem anderen Jahrhundert eventuell nicht „subversiv“. Die Vielseitigkeit der Kunst, die verschiedenen Künste und eine Geschichte irgendwo zwischen Höhlenmalerei und Zwölftonmusik bergen die Gefahr, sich bei der Beispielwahl in singulären Beobachtungen zu verlieren. Der Blick auf das Einzelne trübt den Blick auf das Ganze. Vor allem spezielle Ausprägungen der Kunst des 20. Jahrhunderts scheinen das Problem zu verschärfen. Warum eignen sich viele der als moderne Kunst deklarierten Gegenstände nicht, um sie beispielhaft für Kunst als solche anzuführen? Warum erzeugt solche Kunst keine Prototypen ihrer selbst? Dieser Thematik wird im übernächsten Kapitel (IV.III) nachgegangen.

Der darauf folgende Abschnitt (IV.IV) nimmt sich der Disziplin „Kunstphilosophie“ an. Im Anschluss an eine historische Einführung, die die Entstehung der Kunstphilosophie an die Herausbildung des modernen Kunstbegriffs koppelt, werden einige klassische Positionen der Kunstphilosophie vorgestellt (IV.V), die grundsätzlich davon ausgehen, dass Kunstwerke aus sich selbst heraus erkennbar sind oder sein müssen. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern ein solcher selbstreferentieller Kunstbegriff trotz geänderter Vorzeichen fortwirkt und solchen Paradoxien wie „Richthofens Problem“ den Boden bereitet.

Der letzte Abschnitt (IV.VI) dieses Oberpunktes trägt der Tatsache Rechnung, dass es sich bei dem Kunstwerk „Weltkriegsroman des Autors X“ um ein literarisches Kunstwerk, also um den speziellen Fall eines Kunstwerks, handelt. Der Anspruch der Kunstphilosophie allgemein und insofern von allen Kunstwerken zu sprechen rechtfertigt auch bei der Frage nach literarischen Kunstwerken einen Rückgriff auf die allgemeine Kunstphilosophie²⁶, darüber hinaus lässt sich von literaturwissenschaftlicher Seite eine Terminologie entwickeln, die den selbstreferentiellen Charakter des literarischen Kunstwerks unterstellt und begründet. Auf diese Weise erhält das die in „Richthofens Problem“ zum Ausdruck gebrachte Paradoxie sowohl in der Kunst- als auch in der Literaturdiskussion mühelos Anschluss.

²⁵ Vgl. Schmücker, a. a. O. S. 10: *In meinen Augen ist die Distanz zu einzelnen Werken der Kunst allerdings kein Mangel, sondern ein Vorzug einer kunstphilosophischen Theorie, mehr noch: eine sachlich begründete Notwendigkeit.*

²⁶ Vgl. Rudolf Lütke: *New Criticism und idealistische Kunstphilosophie*. Bonn 1975. S. 8: *Kunstphilosophie ist in unserem [dem literaturtheoretischen] Zusammenhang deshalb von Bedeutung, weil ihr Gegenstandsbereich den der Literaturtheorie einschließt.*

IV.II Der Begriff „Kunst“ und seine vielseitige Verwendung

Geht man davon aus, dass der Begriff „Kunst“ alltagssprachlich die besagte vielseitige und sich widersprechende Verwendungsweise erfährt,²⁷ so liegt die Vermutung nahe, man habe es im Grunde mit einem Homonym zu tun. Verständigen sich Menschen über Kunst, dann sprechen sie eventuell über verschiedene Dinge und das mag häufig auch der Grund für einen Dissens sein. Auf einem Homonym lässt sich bekanntlich kein überzeugendes, weil in sich stimmiges, Theoriegebäude errichten. Und die „Definition“, die bestimmte Deutungen eines Begriffs einfach beiseite lässt, ist leicht angreifbar und zeigt sich gegenüber Gegenbeispielen schlecht immunisiert. Anscheinend erklärt sie eher die private Variante eines Phänomens als das Phänomen selbst.

Setzt man zum Beispiel voraus, dass „Film“ eine Kunst ist, also eine Kunstgattung unter anderen repräsentiert, dann mag eine solche Aussage wie „Dieser Film ist Kunst!“ trivial erscheinen, eine solche Aussage wie „Dieser Film ist keine Kunst!“ hingegen wirkt unsinnig. Offensichtlich liegen hier zwei verschiedene Verwendungsweisen vor. Schmücker bespricht zwei solche Verwendungsweisen an Hand eines Vergleichs der Aussagen „Sophokles’ Antigone ist Kunst“ und „Sophokles’ Antigone ist kein Kunstwerk“.²⁸

Die erste der beiden Aussagen ist beschreibend in dem Sinne, dass sie das Drama „Antigone“ in der in unserer Kultur üblichen Weise als Angehöriges einer bestimmten Kunstgattung identifiziert. Die Verwendungsweise des Begriffs „Kunst“ ist in diesem Falle „deskriptiv“.

Die zweite der beiden Aussagen hingegen scheint die Qualität dieses bestimmten Dramas von Sophokles anzuzweifeln. Der Aussagende geizt mit dem Ehrentitel „Kunst“, seiner Meinung nach habe es nicht den zur Verleihung des Prädikats „Kunst“ nötigen Wert. Eine solche Verwendungsweise des Begriffs „Kunst“ ist „evaluativ“.

Ein „evaluativer“ oder auch „normativer“ Kunstbegriff spielt häufig dann eine Rolle, wenn ein Bedürfnis nach weiteren Unterscheidungen innerhalb einer Kunstgattung besteht, zum Beispiel um „Kunst“ von „Unterhaltung“ abzugrenzen. Diese Unterscheidung mag auch für den Roman von Relevanz sein. Ein reiner Gattungsbegriff enthielte nicht nur die Werke solcher Autoren wie Proust, Kafka oder Joyce, in ihm wären auch die Romane von Rosamunde Pilcher oder Heinz Konsalik enthalten.²⁹

²⁷ S. Referenz 24

²⁸ Vgl. Schmücker, a. a. O. S. 115

²⁹ Vgl. Peter Tepe: Kognitive Hermeneutik. Würzburg 2007. S. 170: *Ein Text ist [...] literarisch, wenn er primär die Realisierung sprachbezogener künstlerischer Ziele darstellt. Texte der sogenannten Trivilliteratur sind [...], sofern eine literarisch-künstlerische Ausrichtung irgendeiner Art anzunehmen ist, [...] literarische Texte; viele*

Ein evaluativer Kunstbegriff ist deswegen in der Diskussion umstritten, weil sich auf der Basis von Werturteilen keine objektivierbaren Kriterien formulieren lassen.³⁰ Auf der anderen Seite lässt sich ein wertender Anteil in vielen Aussagen über Kunst nicht leugnen.³¹ Insofern setzt sich jeder Versuch einer definierenden Bestimmung des Kunstbegriffs zwangsläufig dem Vorwurf aus, die wertende Komponente entweder einseitig bedient oder völlig ignoriert zu haben. Eine weitere Unterscheidung betrifft den Gegenstandsbereich dessen, worüber man spricht. Vorausgesetzt wird eine Art „Kunstwelt“, die es von anderen Bereichen zu scheiden gilt. Institutionen einer solchen Kunstwelt können zum Beispiel Museen, Theater oder auch die Abteilung „Schöne Literatur“ einer Bibliothek sein. Der Begriff „Kunst“ in seiner alltagssprachlichen Verwendung macht hingegen vor anderen Bereichen nicht Halt. Jedes Werbeplakat scheint sich von jedem „Gemälde“, und jedes Fußballspiel scheint sich von jedem Tanztheaterstück wesentlich zu unterscheiden. Dieser wesentlichen Unterscheidung kann die Rede von der „Kunst der Werbung“, der „Kunst der Manipulation“ oder der „Fußballkunst“ anscheinend nichts anhaben. Das ist sogar dann noch so, wenn man, im evaluativen Sinne des Wortes, die Gestaltungskraft eines Werbers oder die Körperbeherrschung eines Sportlers im direkten Vergleich mit den Leistungen der ausgewiesenen Künstler für beeindruckender hält. Schlechtes Tanztheater gehört der „Kunstwelt“ an, ein gutes Fußballspiel nicht. Ein Kunstwerk scheint folglich nicht wesentlich auszumachen, dass an ihm irgendwelche „künstlerischen“ Aspekte entdeckt werden können. Ein Theoriegebäude, welches den Begriff „Kunst“ erklären will und damit Gegenstände einer „Kunstwelt“ meint und nicht etwa die Kunst des Kuchenbackens, benötigt eine Art Leitdifferenz, die das Objekt der Besprechung grundsätzlich von anderen Gegenständen unterscheidet. Schmücker verweist in diesem Zusammenhang auf Kants Differenzierung von „ästhetischer“ und „mechanischer“ Kunst und einem entsprechenden „absoluten“ und einem „indefiniten“ Gebrauch des Begriffs „Kunst“.³² Der „absolute“ Gebrauch des Begriffs („Film ist Kunst!“) meint demnach die ästhetische Kunst und insofern den Gegenstand der Kunstästhetik. Der „indefinite“ Gebrauch („Dieser Film ist ein Kunstwerk!“) scheint sich im

werden sie jedoch nicht zur „eigentlichen“ Literatur – zur Literatur gemäß einem normativen Literaturbegriff – zählen.

³⁰ Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 160: *Wenn der Kunstbegriff ein Wertbegriff ist, dann scheint allerdings auch jeder weitere Versuch, seine Verwendungsbedingungen zu spezifizieren, aussichtslos zu sein, denn die Kriterien für die Verwendung von Wertbegriffen lassen sich ja nie definitiv und allgemein verbindlich festlegen.*

³¹ Lüdeking bezweifelt, dass sich der wertende und der deskriptive Kunstbegriff voneinander trennen lassen (vgl. ebd. S. 205): *Jeder Streit um die Frage, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, ist [...] ein Streit um den künstlerischen Wert dieses Gegenstands, denn seine faktische Position ist allein hiervon abhängig.*

³² Vgl. Schmücker, a. a. O. S. 65-72

weitesten Sinne auf eine Art handwerkliche Leistung zu beziehen, sein Thema wäre dementsprechend die „mechanische“ Kunst.³³

Die „Verleihung“ des Prädikats „Kunst“ ist in der Alltagssprache häufig als Aussage über eine bestimmte Erfahrung, die man mit einem Gegenstand gemacht hat, anzutreffen. Möglicherweise war jemand bei der Betrachtung eines Bildes „ergriffen“ und drückt mit der Aussage, etwas sei Kunst, sein Gefühl und eine damit einhergehende Bewunderung aus. Ein Kunstwerk kann Ausgangspunkt eines solchen Kunsterlebnisses sein, muss es aber nicht. Und umgekehrt kann man die Frage danach stellen, ob sich das gleiche Gefühl der Ergriffenheit nicht auch an anderen Gegenständen als Kunstwerken erfahren lässt. Danto bespricht in diesem Zusammenhang die kantische Unterscheidung von „psychischer Distanz“ und einer „praktischen“ Einstellung, auf deren Basis sich ein alternativer Kunstbegriff entwickeln ließe:

*Die Grundlage für diese Unterscheidung findet sich in Kants Kritik der Urteilskraft, wo sie so klingt, und vielleicht auch klingen soll, als ob es gegenüber jedem beliebigen Objekt zwei getrennte mögliche Einstellungen gäbe, so daß der Unterschied zwischen Kunst und Realität am Ende weniger ein Unterschied von Dingarten als von Einstellungsarten ist und deshalb die Frage auch nicht die ist, zu was wir etwas in Beziehung setzen, sondern wie wir uns darauf beziehen.*³⁴

Ein Kunstbegriff, der Erlebnisse als Folge einer kontemplativen Einstellung oder einer „ästhetischen Praxis“³⁵ betont, ist mit dem Begriff einer feststehenden „Kunstwelt“ nicht vereinbar. Die Verleihung des Prädikats „Kunst“ wäre wesentlich von subjektiven und situativen Faktoren abhängig, Kunst entstünde im Moment ihrer Realisierung durch einen Betrachter, sie wäre nicht als Klasse von vorab festgelegten Gegenständen denkbar.³⁶ Es stellt sich die Frage, inwiefern sich ein auf Realisierung basierender und ein an Gegenständen orientierter Kunstbegriff erfolgreich überlagern. Danto problematisiert als Möglichkeit einer unangebrachten ästhetischen Praxis eine *Demonstration, bei der Polizisten Demonstranten niederknüppeln, als eine Art Ballett zu sehen*³⁷. Als Beispiele für das Ausbleiben einer ästhetischen Praxis ließe sich theoretisch jedes ratlose Gesicht in einem Museum anführen. Vertreter einer Position, die die Exklusivität der „ästhetischen“ Kunst mit der Möglichkeit einer bestimmten Erfahrung verknüpfen wollen, müssten nachweisen, *daß es eine distinkte Art*

³³ zu Grenzfällen beider Gebrauchsarten z. B. in der Architektur, siehe ebenda S. 65f. und S. 72

³⁴ Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt/Main 1984. S. 46

³⁵ Vgl. hierzu Georg W. Bertram: Kunst – Eine philosophische Einführung. Reclams UB 18379. S. 30 f.

³⁶ Vgl. dazu Johannes Andereg: Das Fiktionale und das Ästhetische. In: Dieter Henrich et al.: Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 153-172. hier S. 154: *Zu Aporien führte [...] der Begriff des Kunstwerks selbst: Dieses ist so sehr Werk doch gerade nicht, es verlangt vielmehr nach Realisierung und wird erst durch die Wahrnehmung zu dem, was es eigentlich ist oder sein kann.*

³⁷ Danto, a. a. O. S. 47

von Erfahrung gibt, die man als „ästhetische Erfahrung“ identifizieren kann, und [...] diese spezielle Erfahrung immer und ausschließlich von Kunstwerken ausgelöst wird³⁸.

IV.III Die „ästhetische“ Kunst und ihre Kunstwerke

Die Kunstphilosophie erhielt ihre schwierigste Aufgabe sicherlich durch den radikalen Paradigmenwechsel, den der Einzug solcher Phänomene wie „ready-mades“, Zwölftonmusik oder Performance in die Kunstwelt bedeutete. Künstler erhoben Gegenstände oder Darstellungen in den Stand des Kunstwerks, die die traditionelle Ästhetik aus freien Stücken niemals einer Betrachtung unterzogen hätte und die klassischen Kategorien der Ästhetik folgerichtig scheitern ließen:

*Angesichts von Flaschentrocknern und (echten oder kopierten) Suppendosen nehmen sich überkommene Vorstellungen des sinnlichen Scheinens der Idee im Schönen oder im Erhabenen, des dionysischen Rausches oder auch des versöhnenden Trostes samt und sonders ungereimt aus, inkommensurabel.*³⁹

Wer sich mit moderner Kunst beschäftigte, hatte es plötzlich nicht nur mit Farben, sondern auch mit Fett zu tun. Wer Kunst heute erklären will, muss erläutern, wieso nicht nur die Venus von Milo, sondern auch ein Fahrrad-Rad auf einem abgenutzten Schemel in ein Museum gehört. Die Kunst schien sich auf merkwürdige Art von den Kategorien ihrer Beschreibung lösen zu wollen. Ein „ready-made“ wie Duchamps berühmte Skulptur „Fountain“ spottet im wahrsten Sinne des Wortes jeglicher Beschreibung als Kunstwerk.⁴⁰ Versuche, an einer von einem gewöhnlichen Urinoir nicht zu unterscheidenden „Fountain“-Skulptur, irgendwelche klassischen ästhetischen Eigenschaften zu entdecken oder die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung wirken wie ein Witz.⁴¹ Die Tatsache, dass Duchamp „Fountain“ in einem gewöhnlichen Geschäft kaufte, statt wenigstens selbst bildhauerisch tätig zu werden, lässt zusätzlich jegliche „mechanische“ Kunst, die man ja in bestimmten Fällen moderner Kunst noch als Alibi-Kriterium anführen möchte, vermissen. Dass es sich bei „Fountain“ eventuell

³⁸ Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 162

³⁹ Franz Koppe (Hrsg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Frankfurt/Main 1991. S. 7 f.

⁴⁰ Zu den Umständen, durch die „Fountain“ in die Kunstwelt gelangte, siehe Lüdeking, a. a. O. S. 173

⁴¹ Vgl. dazu Danto, a. a. O. S. 147 f.: *Ich glaube, was Duchamp zum Wahnsinn oder zum Mord getrieben hätte, wäre der Anblick von Ästheten gewesen, die geistesabwesend über der glänzenden Oberfläche des Objektes brüten, das er in den Ausstellungsraum geschafft hat: „Wie sehr es doch dem Kilimandscharo gleicht! Wie das weiße Strahlen der Ewigkeit! Wie arktisch erhaben!“*

sogar weder um ein Kunstwerk⁴², noch um ein „ready-made“ im wortgetreuen Sinn⁴³ handelt, macht die Sache nicht eben einfacher. Einwände, die den Status von „Fountain“ als Kunstwerk grundsätzlich anzweifeln, wirken eher wie weitere Fußnoten der Rezeptionsgeschichte, es ist aber kaum vorstellbar, dass sie dazu führen könnten, „Fountain“-Skulpturen als einen unglücklichen Irrtum aus den Museen zu verbannen. Die Art und Weise, wie Künstler wie Duchamp die klassischen Kategorien vorführte, lässt sich nicht mehr rückgängig machen.

*Das Wesen der ästhetischen Kunst – jene kunstspezifische Differenz, die Kunst von Nicht-Kunst trennt – scheint sich jedoch um so schwerer bestimmen zu lassen, je übermütiger die Kunst mit ihren Grenzen spielt.*⁴⁴

Warum aber spielt die Kunst eigentlich übermütig mit ihren Grenzen? Warum stellte Duchamp Gegenstände in ein Museum, die auf der Straße den „Sperrmülltest“⁴⁵ nicht überstehen würden? Warum hielten Künstler bereits Happenings ab, als diese noch in keinem Kunstkanon auftauchten? Und warum schreiben der Marquis de Sade, Zola oder Dostojewski eigentlich Romane, die nicht den Erwartungen der Leserschaft entsprechen? Warum schreibt der Autor X einen Weltkriegsroman, den man von rohen Tagebucheinträgen nicht unterscheiden kann? Warum provozieren Künstler regelmäßig die Frage „Ist das noch Kunst?“?

Die „mangelnde Selbstverständlichkeit“ der Kunst

Eine Annäherung an diese Problematik soll über den Umweg einer anderen Frage geschehen: Wozu ästhetische Kunst?

Schmücker problematisiert an Hand der Doppeldeutigkeit einer Werbegrafik Andy Warhols den oben besprochenen Unterschied von „ästhetischer“ und „mechanischer“ Kunst. Der Sinn einer Werbegrafik leuchtet unmittelbar ein, es handelt sich bei einer Werbegrafik um *ein Mittel zur Erreichung von Zwecken*⁴⁶. Wozu gibt es aber ein Kunstwerk, das wie eine Werbegrafik aussieht? Ein unmittelbarer Zweck wie beim Original lässt sich nicht feststellen. In diesem Sinne unterscheiden sich Kunstwerke von bestimmten anderen Gegenständen vor allem dadurch, dass der Zweck ihres Daseins zumindest fraglich ist. Bertram spricht mit Verweis auf Adorno von der „mangelnden Selbstverständlichkeit der Kunst“:

⁴² Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 175, Lüdeking betont diese Möglichkeit im Zusammenhang mit Duchamps selbstgenannten Intentionen und der anfänglichen Ablehnung „Fountains“ durch die Kunstwelt.

⁴³ Vgl. URL: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1999/11> S. 207-208

⁴⁴ Schmücker, a. a. O. S. 9

⁴⁵ Thomas Schütte, zitiert in: Piecha, a. a. O. S. 2

⁴⁶ Schmücker, a. a. O. S. 72

Diese stellt allerdings keinen Mangel dar, sondern ist ein erstes positives Kennzeichen der Kunst. Sie unterscheidet Kunst von vielen anderen Dingen, die uns selbstverständlich sind. Die mangelnde Selbstverständlichkeit der Kunst ist ein guter Einstiegspunkt in das Nachdenken über Kunst. Sie manifestiert sich darin, dass Kunst grundsätzlich mit der Frage verbunden ist, was als Kunst gilt und was nicht.⁴⁷

Eine solche Perspektive bestimmt das Wesen der Kunst von ihren Grenzen her. Der ratlose Betrachter mit seiner Frage „Ist das noch Kunst?“ könnte sich damit trösten, dass der Künstler sich in einer ähnlichen Ratlosigkeit befindet. Kunst als Suche nach sich selbst bewegt sich wohl zwangsläufig von ihrer Bestimmung weg. Die Provokation von Betrachtungsgewohnheiten, von Regeln der Kunst wäre demnach nicht die Ausnahme von der Regel, sondern die Regel selbst.

IV.IV Kunstphilosophie und die Autonomie der Kunst

Eine „Fountain“-Skulptur stellt vor allem für solche Kunstauffassungen eine Provokation dar, die die unmittelbar sichtbaren Eigenschaften von Kunstwerken betonen und auf Basis dieser Eigenschaften den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst erklären wollen.

Eine „Fountain“-Skulptur stellt keine Provokation für solche Kunstauffassungen dar, die Duchamps Geste als ebensolche Provokation verstehen und somit erklären können. An dieser Stelle soll es genügen mit der Gegenüberstellung beider Positionen die „Kunstphilosophie“ in zwei grundsätzliche Lager zu spalten, auf der einen Seite ein Formalismus, der seine Erklärungen in den konkreten formalen Eigenschaften der Kunstwerke sucht, auf der anderen Seite ein Intentionalismus, der bei der Feststellung eines Gegenstands als Kunstwerk auf den Rahmen der Entstehung zurückgreift.⁴⁸ Die Vorstellung der Disziplin „Kunstphilosophie“ soll mit besonderem Augenmerk auf die Polarisierung dieser beiden Kunstauffassungen erfolgen.

Als ein früher Berührungspunkt der Philosophie mit der Kunst gilt die von Platon geäußerte Kritik an Kunst und ihrem nachahmenden Charakter. Auf Basis seiner Ideenlehre stellt Platon die göttliche Idee eines Stuhls, den durch einen Handwerksmeister gefertigten Stuhl und die Nachahmung dessen, was ein Handwerksmeister vollbringt, einander gegenüber. Während also ein Handwerker die Dinge wirklich hervorbringt, ahmt Kunst diese Hervorbringungen lediglich nach. Wenn, wie Platon unterstellt, die *Tüchtigkeit und Schönheit und Richtigkeit jedes Gerätes und jedes Lebewesens und jeder Handlung [...] sich [...] auf nichts anderes als auf den*

⁴⁷ Bertram, a. a. O. S. 20

⁴⁸ Eine weitläufigere Auffächerung der unterschiedlichen Positionen stellt der Aufsatz von Piecha dar. (Vgl. Piecha, a. a. O.)

*Gebrauch, zu dem ein jedes gefertigt oder von Natur entstanden ist*⁴⁹ bezieht, dann unterscheidet sich die Nachahmung vom handwerklich gefertigten Gegenstand in der Tat durch nichts anderes als ihre Nutzlosigkeit. Der „Nachahmer“ steht mit Platon *von der Wahrheit an gerechnet, an dritter Stelle*⁵⁰. Während sich die Philosophie mit der hinter den Gegenständen aufscheinenden Idee, der Wahrheit, auseinandersetzt, scheint die Kunst vor allem von dieser Wahrheit abzulenken. Bezüglich ihrer Erkenntnisleistung verhalten sich Philosophie und Kunst „antithetisch“⁵¹. Danto schlägt in diesem Zusammenhang eine Lesart der Geschichte der Kunst vor, die darauf aufbaut, *daß die Künstler sich um eine Art ontologischer Beförderung bemühten, die natürlich bedeutet, die Distanz zwischen Kunst und Realität zu überwinden und in der Skala des Seins eine Stufe höher zu kommen*⁵². Kunst müsste dementsprechend eine zusätzliche Leistung vollbringen und sich von Alltagsgegenständen in einer weiteren Weise unterscheiden als der, nutzloses Abbild zu sein.

Nach dem zunächst etwas unglücklich verlaufenen Aufeinandertreffen von Kunst und Philosophie dauerte es eine Weile, bis es zur Herausbildung einer Philosophie der Kunst und damit der ontologischen Beförderung der Kunst durch die Philosophie kommen konnte.⁵³ Wesentlich für eine Neubegründung der Kunst war die Entwicklung eines autonomen Kunstbegriffs. Kunst wurde als „eigenständiger Teilbereich“ der Gesellschaft entdeckt:

*Die in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehende philosophische Ästhetik faßt die Etablierung der Kunst als einen eigenständigen gesellschaftlichen Teilbereich in einem Kunstbegriff zusammen, der in seiner ästhetischen Auslegung der Kunst ihre Absonderung aus den gesellschaftlichen Praxiszusammenhängen nachvollzieht.*⁵⁴

„Vorautonome“ Kunst zeichnet also wesentlich aus, in bestimmten Praxiszusammenhängen verstanden zu werden. Ein einheitlicher Kunstbegriff war nicht existent.⁵⁵ Eine Verbindung zwischen der „Abfassung eines Liebesgedichts“ und dem „Entwerfen farbiger Glasfenster für

⁴⁹ Platon (Zehntes Buch 601d): Der Staat – Politeia. Düsseldorf 2000. S. 825

⁵⁰ Platon (Zehntes Buch 597e), a. a. O. S. 813

⁵¹ Vgl. Danto, a. a. O. S. 32

⁵² Danto, a. a. O. S. 33

⁵³ Olechnowitz betont, dass sich „vorautonome“ Theorien der einzelnen Künste und eine „Philosophie des Schönen“ inhaltlich von einer vereinheitlichenden Kunstphilosophie deutlich unterscheiden. Vgl. Harry Olechnowitz: Autonomie der Kunst. Berlin 1981. S. 39.

Es soll an dieser Stelle nicht der Eindruck entstehen, dass Platons Abwertung der Künste den Zugang der Philosophie zur Kunst für Jahrhunderte verbaut habe. Wie Danto ausführt und wie noch zu besprechen sein wird, machte bereits Aristoteles auf die Eigentümlichkeit des Vergnügens, welches sich bei der Betrachtung einer Nachahmung einstellen kann, aufmerksam. Vgl. Danto, a. a. O. S. 35

⁵⁴ Olechnowitz, a. a. O. S. 34

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 35: *Der uns geläufige Allgemeinbegriff „Kunst“ ist eine Begriffsneuschöpfung der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts.*

eine Kathedrale⁵⁶ wurde nicht gesehen. Während die Bildhauerei zum Beispiel als „mechanische“ Kunst den Sinn und Zweck des Handwerks erfüllte,⁵⁷ wurde die Dichtkunst als Teilbereich der Rhetorik und damit im Zusammenhang mit Wissenschaft verstanden:

Dichtung – nicht anders als die nicht-dichterische „Beredsamkeit“ – galt als zweckgerichtete Sprachkunst, Rhetorik und Poetik waren kaum voneinander unterschieden. Die mitzuteilende Sprache (res) mußte unter Berücksichtigung der Angemessenheit (aptum) in geeignete Worte (verba) gekleidet werden.⁵⁸

Der Dichter als Rhetoriker war nicht in seiner Originalität oder gar als Genie gefragt, sondern handelte im Sinne einer erlernbaren Technik, die im Wesentlichen aus Nachahmung bestand und Regelkonformität erforderte.⁵⁹

Die autonome Kunstauffassung der idealistischen Philosophie setzte sich in zwei Punkten von einem heteronomen Kunstverständnis ab. Zum einen wurde die Zweckfreiheit von Kunst und zum anderen ein damit einhergehender Geniebegriff begründet.

Die behauptete Zweckfreiheit der Kunst bedeutet vor allem eine Überhöhung des Kunstwerks über die Realität. Während die Realität und die alltäglichen Dinge den endlichen Interessen des Menschen unterworfen sind, sei Kunst als Nachahmung der Natur, als Nachahmung der Schöpfung Gottes, einzig der göttlichen Schönheit verpflichtet und entziehe sich so dem Bereich menschlicher Interessen. Kunst als Darstellung göttlicher Vollkommenheit stelle eine Alternative zu solchen Kategorien wie unmittelbare Nützlichkeit oder Zweck dar. Schönheit wird dementsprechend von Kant im Sinne des „interesselosen Wohlgefallens“, im Sinne einer rein kontemplativen Anschauung bestimmt. Das folgende Zitat fasst die Bestimmung einer zweckfreien Kunst noch einmal zusammen:

Das Kunstwerk ist im Unterschied zum alltäglichen Ding nur dem reinen, interessefreien Vollzug zugänglich. Es hebt sich von den Dingen des Gebrauchs durch die Freiheit von Nutzungsinteressen ab, weil es als Nachahmung der Natur dem Bereich des Menschenwerks prinzipiell entrückt ist.⁶⁰

In ähnlicher Weise wie das Kunstwerk von den alltäglichen Gegenständen werden die Handlungen des Künstlers von dem zweckgerichteten Tun „normaler“ Menschen abgehoben. Das künstlerische Genie bewege sich in einer Sphäre, die von den *Fesseln der Realität und den*

⁵⁶ Ebd. S. 35

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 36

⁵⁸ Renate v. Heydebrand und Sabine Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Paderborn 1996. S. 136 (das Zitat bezieht sich auf die Barockdichtung)

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 136

⁶⁰ Annemarie Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. München 1995. S. 145

*Zwängen der Alltagswelt wie der Alltagserfahrung*⁶¹ weitestgehend entkoppelt ist. Anders als die Nachahmungen der Barockdichter werden die Werke des idealistischen Genies als Neuschöpfungen bewertet. Ein genialer Geist in diesem Sinne ist dazu in der Lage, die Welt aus sich heraus neu zu erzeugen, statt sie nur wiederzugeben. Die Autonomie der Kunst ist insofern eine Folge eines von gesellschaftlichen Umständen autonomen Geistes.

Die idealistische Kunstauffassung unterscheidet sich von der Platons dadurch, dass sie die Tätigkeit der Künstler nicht in der Nachahmung alltäglicher Gegenstände verortet, sondern in der Gestaltung des *objektiv Ideellen*⁶². Ontologisch wäre die Kunst damit in einen ähnlichen Rang wie die Philosophie aufgestiegen. Sie träte als Vermittlerin zwischen der Welt der Ideen und der Realität auf statt von ihr abzulenken:

*Die Kunst als „Welt des Scheins“, als Welt der Fiktion hat die Funktion, die Vermittlung der Idee (für Hegel: des Inbegriffs der Wahrheit) in der Realität zu leisten, und zwar auf ihre spezifische Weise: als schöne Gestalt, als sinnlich-anschauliche, aber gleichwohl bewußt konstruierte Realität.*⁶³

Eine Philosophie der Kunst kam folglich auf, als der Kunst eine bestimmte Erkenntnismöglichkeit, ein eigenständiger Zugang zur Wahrheit, zugestanden wurde. Autonome zweckfreie Kunst, die sich aus unmittelbaren gesellschaftlichen Zusammenhängen löste, benötigte eine sie *legitimierende Theorie*⁶⁴. Eine Philosophie der Kunst begründet die spezielle Seinsweise einer autonomen Kunst, sie ist in Zusammenhang mit dieser Bestimmung entstanden und befindet sich als deren Bewahrerin in einem Abhängigkeitsverhältnis.

In diesem Zusammenhang lässt sich zum Beispiel die wirkungsmächtige Formulierung des intentionalen Fehlschlusses verstehen. Die amerikanischen Formalisten William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley betonen in ihrem Aufsatz „Der intentionale Fehlschluss“⁶⁵ die eigenständige Seinsweise des Kunstwerks. Ein Gedicht wird als ein selbstreferentielles Gefüge von Bedeutungen verstanden und dementsprechend verweise es nicht auf die Intentionen seines Verfassers, sondern ist aus sich selbst heraus zu verstehen.⁶⁶ Literaturwissenschaftliche Lyrikanalyse sei von Autorpsychologie abzugrenzen,⁶⁷ in Wimsatts und Beardsleys Modell bedeutet sie eine dem Wesen der Dichtkunst fremde Instrumentalisierung der Lyrik zur Verfolgung kunstferner Zwecke.

⁶¹ Ebd. S. 146

⁶² Vgl. Hegel in ebd. S. 210

⁶³ Ebd. S. 211

⁶⁴ Vgl. Olechnowitz, a. a. O. S. 40

⁶⁵ William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley: Der intentionale Fehlschluss. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclams UB 18058. S. 84-101

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 86

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 88

Lütke macht auf den Zusammenhang zwischen dem Autonomiegedanken der idealistischen Kunstphilosophie und den formalistischen Prämissen des amerikanischen New Criticism aufmerksam:

*Die Opposition der New Critics gegen die Literaturgeschichte des 19. Jahrhundert wurde vornehmlich getragen von dem Gedanken, diese Art wissenschaftlicher Bearbeitung der Literatur habe Literatur zu einem willfährigen Objekt der verschiedensten, im Grunde literaturfremden Disziplinen gemacht. Der Vorwurf war also der, Literaturgeschichte ließe sich ihre Gesetze von außen aufdrängen, ihre Methoden seien heteronom.*⁶⁸

Innerhalb des New Criticism bedeutet der Verweis auf textexterne Elemente einen Verstoß gegen den Autonomiegedanken der Kunst. Die Besprechung von Absichten des Verfassers würde die Dichtkunst in vorautonomer Weise mit der Rhetorik gleichsetzen und dem sprachlichen Kunstwerk einen ähnlichen Zweck wie der alltäglichen Mitteilung zuweisen. Im Zusammenhang mit der Rede von der Autonomie der Kunst und dem Vorwurf des intentionalen Fehlschlusses lässt sich die folgende Beobachtung Lüdeking's erklären:

*Traditionellerweise hat man es immer wieder als eine Selbstverständlichkeit angesehen, dass die einzigen Eigenschaften von Kunstwerken, die als Kriterien dafür dienen können, sie als Kunstwerke zu bezeichnen, ihre ästhetischen Eigenschaften sind.*⁶⁹

Die Fixierung auf die wahrnehmbare Oberfläche des Kunstwerks hätte in mindestens einem Traditionsstrang der Kunstphilosophie damit zu tun, dass sich die Theoretiker nicht dem Vorwurf aussetzen wollten, die spezielle Seinsweise der Kunst missachtet, einen intentionalen Fehlschluss begangen oder heteronome Autorpsychologie statt autonomer Kunstphilosophie betrieben zu haben. Eine Begründung des Kunstwerks über Eigenschaften, die sich außerhalb des Kunstwerks befinden, läuft Gefahr, den Kunstgegenstand in die zweckrationalen Zusammenhänge des Alltags einzubinden und damit gegen das Diktum von der Autonomie der Kunst zu verstoßen.

Gethmann-Siefert zeigt auf, dass die autonome Bestimmung der Kunst weitestgehend fortbesteht, auch dann noch, wenn bestimmte Elemente ihres ursprünglichen Begründungszusammenhangs bereits weggebrochen sind:

Paradoxerweise bleibt die These von der Autonomie der Kunst auch dann noch gültig, wenn – wie in der gegenwärtigen Diskussion – die Genieästhetik als längst

⁶⁸ Lütke, a. a. O. S. 63

⁶⁹ Lüdeking, a. a. O. S. 94

*überwunden gilt. Während die gegenwärtige Ästhetik auf den Begriff des Genies aus guten Gründen verzichtet, geht sie weiterhin unkritisch von der Autonomie der Kunst aus, die sich direkt aus dem Geniebegriff [...] ergibt. Die umstrittene Geniekonzeption wirkt daher in der gegenwärtigen Ästhetik auf verborgene Weise weiter.*⁷⁰

Fasst man das Vorangegangene zusammen, dann lassen sich zwei Folgen der Überbetonung einer prinzipiellen Zwecklosigkeit des Kunstwerks feststellen:

Zum einen stärkte die Rede von der Autonomie des Kunstwerks die Behauptung, dass Kunstwerke im Gegensatz zu Alltagsgegenständen ausschließlich auf sich selbst verweisen und somit ausschließlich aus sich selbst heraus verstanden werden müssen.

Zum anderen führte die „mangelnde Selbstverständlichkeit“ einer zweckfreien Kunst zur ständigen Selbsthinterfragung, die ermöglichte, dass Kunstwerke sich in ihren sichtbaren Eigenschaften nicht mehr zwangsläufig von Alltagsgegenständen unterschieden.

IV.V Drei „klassische“ Kunstauffassungen

Kunsttheorien, die Kunst umfassend und über ihre ästhetischen Eigenschaften erklären wollen, geraten folglich in das Spannungsfeld einer Paradoxie. Im Folgenden soll es darum gehen, einige „klassische“ Positionen vorzustellen und auf ihre Erklärungsleistung und ihren Umgang mit modernen Kunstwerken hin zu besprechen. Wie angekündigt, zeichnen sich die folgenden Positionen dadurch aus, dass die äußerlich sichtbaren Merkmale von Kunstwerken eine zentrale Rolle spielen.

Wie beantworten die folgenden Kunstauffassungen die „Kinderfrage“⁷¹, warum es sich bei dem im Museum ausgestellten Gegenstand um ein Kunstwerk handelt?

Traditioneller Essentialismus

Eine zunächst nahe liegende Antwort scheint zu sein, dass den Gegenständen die eine gemeinsame Eigenschaft zukommt, die alle Kunstwerke und ausschließlich Kunstwerke auszeichnet.

Vehemente Vertreter eines solchen Essentialismus sind Harrold Osborne und der im Zusammenhang mit dem New Criticism bereits erwähnte Monroe C. Beardsley. Lüdeking

⁷⁰ Gethmann-Siefert, a. a. O. S. 146 f.

⁷¹ Vgl. Schmücker, a. a. O. S. 9

beschreibt beispielhaft den Aufbau und die Probleme der essentialistischen Kunstauffassung Osbornes.

Dieser betone, wie angedeutet, dass es eine gemeinsame Eigenschaft aller Kunstwerke gibt und setze voraus, dass diese gemeinsame Eigenschaft in den Kunstwerken in unterschiedlichem Maß vorzufinden ist. Ein Kunstwerk wäre demnach mehr oder weniger von der es bestimmenden Eigenschaft beseelt und dementsprechend ein besseres oder schlechteres Kunstwerk:

„Die Charakteristika, aufgrund derer irgendein Artefakt als Kunstwerk bezeichnet wird, sind dieselben Charakteristika, aufgrund derer, je nach dem, ob sie in größerem oder geringeren Maß vorhanden sind, ein Kunstwerk korrekterweise als besser oder schlechter als ein anderes beurteilt wird.“⁷²

Was könnte nun diese Eigenschaft sein, die nur Kunstwerke besitzen und deren Auftreten scharfrichterlich gute von schlechten Kunstwerken unterscheidet? Osborne spricht das alte Ideal „Schönheit“ an und problematisiert es in Bezug auf die Unterschiedlichkeit der einzelnen Kunstformen:

„Da schöne Dinge zugegebenermaßen sehr verschieden sind und die Eigenschaft, die wir ‚Schönheit‘ nennen, ihnen allen gemeinsam ist, muß es eine formale oder strukturelle Eigenschaft sein. Nur eine strukturelle Eigenschaft könnte so diversen Dingen gemeinsam sein wie einer Zeichnung, einer Statue, einem Gedicht, einem Tanz, einer Sonate, einer Kathedrale etc.“⁷³

Diese formale oder strukturelle Eigenschaft bezeichnet Osborne als *organische Einheitlichkeit*⁷⁴. Es scheint dabei darum zu gehen, den Inhalt in einer Form oder, im qualitativen Sinne, einen möglichst mannigfaltigen Inhalt in einer möglichst einheitlichen Form vorzufinden.

Lüdeking versteht diese „organische Einheitlichkeit“ *mit etwas gutem Willen* als *law-and-order*-Vorstellung der Anleitungen und Lehrbücher von Grafik-Design oder Fotografie und schließt mit Verweis auf Osbornes gleichzeitigen Anspruch Kunstwerke erkennen und bewerten zu können:

Osbornes Theorie enthüllt nicht das „Wesen der Kunst, sondern nur den Bedeutungsgehalt des Kunstbegriffs, mit dem er operiert.“⁷⁵

Osborne kapitulierte dann auch weitestgehend vor solchen Phänomenen wie „Streukompositionen“ und räumte ein, die von ihm propagierte „organische Einheitlichkeit“ in den

⁷² Osborne, zitiert in Lüdeking, a. a. O. S. 14 f.

⁷³ Osborne, zitiert in Lüdeking, a. a. O. S. 19

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 20

⁷⁵ Ebd. S. 31

Gemälden eines Jackson Pollock nicht mehr entdecken zu können.⁷⁶ Er ging nicht so weit, die Werke Pollocks und Anderer als entsprechend schlechtere Kunst zu bezeichnen. Modifikationen von Osbornes Position sahen zum Beispiel so aus, dass er die Gültigkeit seines Essentialismus für die Kunst bis in die Sechziger Jahre formulierte⁷⁷ oder seine Prämisse eines notwendigen Zusammenhangs zwischen Zugehörigkeits- und Bewertungskriterien verwarf.⁷⁸

Die „analytische“ Antwort auf den Essentialismus

Eine radikale Abkehr von dem Versuch, Kunstwerke über eine oder mehrere gemeinsame Eigenschaften zu bestimmen, stellen die Herangehensweisen solcher analytischen Philosophen wie Morris Weitz oder William Kennick dar. Beide lehnen das Konzept einer festlegenden Definition des Begriffs „Kunst“ grundsätzlich ab.

Als mehr oder weniger freiwilliger Vater⁷⁹ dieses Ansatzes gelten die sprachanalytischen Überlegungen Ludwig Wittgensteins, namentlich dessen viel zitierte Einlassungen über die Bestimmung des Begriffs „Spiel“. Wittgenstein bezeichnet „Spiel“ als einen *Begriff mit verschwommenen Rändern*⁸⁰:

*Wie ist denn der Begriff des Spiels abgeschlossen. Was ist noch ein Spiel und was keines mehr? Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche ziehen: denn es sind noch keine gezogen. (Aber das hat dich noch nie gestört, wenn du das Wort „Spiel“ angewendet hast.)*⁸¹

Es scheint demnach Begriffe zu geben, die man auch dann korrekt verwenden kann, wenn man eine festsetzende Definition nicht kennt. Statt einer alle Fälle aller Spiele abdeckende Eigenschaft sieht Wittgenstein nur Ähnlichkeiten der einzelnen Spiele untereinander:

*Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren, als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die „Spiele“ bilden eine Familie.*⁸²

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 39

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 45

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 45

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 59 oder S. 61

⁸⁰ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/Main 2003. S. 60

⁸¹ Ebd. S. 58 f.

⁸² Ebd. S. 57 f.

In der Folge bezeichnet Weitz „Kunst“ als einen *offenen Begriff*⁸³ und damit als ein Paradebeispiel eines Begriffs, dem man mit Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit näher kommt als mittels einer Definition. Der abschließende Charakter einer Definition widerspräche dem aufgeschlossenen Charakter der Gegenstände, die er bezeichnet.

Das, was ein offener Begriff bezeichnet, verändert sich ständig. Selbst eine Definition als das Destillat einer Analyse aller existenten Exemplare wäre unzureichend, weil neu auftretende Exemplare sich dem Begriff prinzipiell entziehen können. Das oberste Prinzip einer solchen „Kunstauffassung“ wie der von Weitz scheint der Befürchtung geschuldet, sich an neu auftretenden Exemplaren die Finger zu verbrennen, so wie es Osborne mit den Gemälden von Jackson Pollock passiert ist:

*What I am arguing, then, is that the very expansive, adventurous character of art, it's ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties.*⁸⁴

Aus seiner Konzeption des offenen Begriffs „Kunst“ und der Tatsache, dass immer wieder Kunstwerke auftauchen, die ohne die Eigenschaften auskommen, die man der Kunst im Vorfeld unterstellt hat, folgert Weitz also die grundsätzliche Unmöglichkeit einer Zuschreibung jeglicher notwendiger und hinreichender Bedingungen:

*None of the criteria of recognition is a defining one, either necessary or sufficient, because we can sometimes assert of something that it is a work of art and deny any of these conditions, even the one which has traditionally been taken to be basic, namely that of being an artifact.*⁸⁵

Die kunstphilosophische Frage „Was ist Kunst?“ lehnt Weitz als auf falschen Voraussetzungen beruhend ab. Er verneint die von ihm einmal selbst befürwortete Suche nach gemeinsamen Eigenschaften⁸⁶ und formuliert als eigentliche Aufgabe der Kunstphilosophie die Bestimmung der Verwendungsweisen des Begriffs „Kunst“:

*The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art. Specifically, it is to describe the conditions under which we employ the concept correctly.*⁸⁷

⁸³ Vgl. Morris Weitz: The Role of Theory in Aesthetics. In: URL: <http://web.syr.edu/~nanay/Weitz%201956.pdf> S. 32: „Art“, itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge.

⁸⁴ Ebd. S. 32

⁸⁵ Ebd. S. 34

⁸⁶ S. Lüdeking, a. a. O. S. 54: Er [Weitz] selbst war nämlich ehemals fest von dem Dogma überzeugt, das er später um so schärfer kritisierte.

⁸⁷ Weitz, a. a. O., S. 33

Statt der Frage „Was ist Kunst?“ sollte in der Philosophie künftig die Frage „Wie wird der Begriff ‚Kunst‘ verwendet?“ gestellt werden.

Vor allem der unverbindliche Charakter von Weitz' Konzept stößt auf Kritik.⁸⁸ Die angestrebte Vermeidung einer Begrenzung des Kunstbegriffs wird durch einen grenzenlosen Kunstbegriff teuer erkauft. Im Gegensatz zur Alltagssprache⁸⁹ kann Weitz' Vermeidung aller notwendigen und hinreichenden Eigenschaften ein Kunstwerk nicht von anderen Gegenständen unterscheiden. Die entscheidende Erklärungsleistung wird aus Furcht vor einer Dogmatisierung nicht vollbracht.

Während Weitz eine Angabe von Eigenschaften für unmöglich hält, befindet Kennick diese für überflüssig.⁹⁰ Die entsprechende Argumentation unterlegt er mit seinem Warenhausbeispiel: Man schicke jemanden in ein Warenhaus, in dem sich alle Gegenstände der Welt befinden. Kennick behauptet, dass praktisch jeder der Sprache Mächtige auf Aufforderung alle Kunstgegenstände innerhalb dieses Warenhauses identifizieren könne. Eine Definition des Kunstbegriffs brauche er dazu nicht.⁹¹

Dieses Warenhausbeispiel kann man vorgreifend als ein misslungenes Gedankenexperiment kritisieren. Es ist nicht einsichtig, wie jemand, dem zum Beispiel das Konzept der „ready-mades“ als Kunstwerke prinzipiell einleuchtet, sämtliche „ready-mades“ in diesem Museum identifizieren soll.

George Dickies Institutionalismus

Der Behauptung, dass es unmöglich ist, aus Kennicks Warenhaus sämtliche Kunstwerke und nur diese herauszuholen, würde wohl George Dickie zustimmen. Dickies Argumentation macht die Bestimmung von Kunstwerken wesentlich von einem institutionellen Rahmen, in dem Kunst stattfindet, abhängig. Kennicks Warenhaus bräuchte mit Dickie wahrscheinlich eine ausgewiesene Kunstabteilung, damit das Gedankenexperiment glückt.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Beispielen verlagert Dickie das Gewicht eines Kunstbegriffs von den Kunstwerken selbst auf die Umstände, die sie umgeben. Dickie fragt nicht mehr „Was ist Kunst?“ sondern „Wann ist Kunst?“ und macht damit darauf aufmerksam, dass optisch identischen Objekten nicht gleichermaßen das Prädikat „Kunst“ zufällt.

Aus Dickies Sicht lassen sich die Gemeinsamkeiten aller Kunstwerke auf zwei Eigenschaften reduzieren: Zum einen sind Kunstwerke immer Artefakte und zum anderen handelt es sich bei

⁸⁸ Vgl. z. B. Piecha, a. a. O. S. 3

⁸⁹ Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 92

⁹⁰ Zu den Unterschieden s. ebd. S. 79

⁹¹ S. ebd. S. 81 f.

Kunstwerken um *candidates for appreciation*, also Gegenstände einer nur schwer näher zu bestimmenden Wertschätzung.⁹²

Die Art dieser Wertschätzung wird nicht näher beschrieben, als dass sie der Maßstab der Institution „Kunst“ sei. Dickie überlässt die Entscheidung, ob etwas in den Status des Kunstwerks erhoben wird, also im Wesentlichen den Fachleuten. Diese „Bestimmung“ dessen, was ein Kunstwerk sei, hat den Vorteil gegenüber neuartigen Phänomenen in der Kunstwelt grundsätzlich aufgeschlossen zu sein, ihr Nachteil ist allerdings die mangelnde Erklärungsleistung. Kunst wird einfach durch den Verweis auf Entscheidungsträger bestimmt. Die selbstständige Bestimmung des Kunstwerks ist mit Dickie nicht möglich.⁹³

Der institutionelle Rahmen eines solchen „Institutionalismus“ hat keine andere Funktion als die ästhetischen Eigenschaften von Kunstwerken hervorzuheben, sie zu *lokalisieren oder isolieren*⁹⁴. Nach Dickie hätte die erhöhte Aufmerksamkeit, die man einem Museumsstück entgegenbringt, folglich damit zu tun, dass jemand im Vorfeld festgestellt hat, dass der Gegenstand diese erhöhte Aufmerksamkeit wert ist. Je nachdem, wie elitär man den Kreis der institutionellen Entscheidungsträger gestalten möchte, gewinnen ein anerkannter Künstler oder jeder selbsternannte Kunstkritiker⁹⁵ einem Gegenstand ästhetische Züge ab und sind dadurch in der Lage, ihn zu einem Kunstwerk zu erklären. Nach Dickie erfährt Duchamps „Fountain“ seine Wertschätzung aufgrund der Eigenschaften, die es auch schon als gewöhnliches Urinoir hatte, denen aber keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, weil es niemand als Kandidat der Wertschätzung bezeichnet und in einem Museum ausgestellt hat.⁹⁶

IV.VI Die Autonomie des literarischen Kunstwerks

In dem Folgenden soll es darum gehen, der Bildung alternativer Begriffe für den speziellen Fall des literarischen Kunstwerks nachzugehen. Wie besprochen, nimmt die Kunstphilosophie für sich in Anspruch von allen Kunstwerken und damit auch von literarischer Kunst zu sprechen, es ist aber nicht auszuschließen, dass solche Topoi wie „organische Einheitlichkeit“ vor allem mit Blick auf Bildende Kunst entstanden sind und für Literatur nur eine eingeschränkte

⁹² Vgl. ebd. S. 171

⁹³ Vgl. ebd. S. 172: *Dickies Definition erlaubt [...] lediglich, solche Dinge als Kunstwerke zu klassifizieren, die sozusagen schon von anderen als solche klassifiziert worden sind. es handelt sich also um eine Definition aus zweiter Hand, [...] die parasitär auf einer vorherigen Übertragung des Kunststatus aufruhrt und diese nur kolportiert.*

⁹⁴ Dickie, zitiert in Lüdeking, a. a. O. S. 168

⁹⁵ Dickie, zitiert in Lüdeking, a. a. O. S. 181: *„Jede Person, die sich als Mitglied der Kunstwelt sieht, ist dadurch ein Mitglied.“*

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 178:

Erklärungsleistung vollbringen. Es wäre also danach zu fragen, ob sich der literaturwissenschaftliche Formalismus eine eigene Terminologie zugelegt hat und wie er diese begründet.

Roman Jakobson übersetzt die Frage nach dem Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst in die Wendung *Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?*⁹⁷ Jakobsons Antwort auf diese Frage basiert auf der Unterteilung von Sprache in verschiedene Funktionen. Eine dieser Funktionen, ein formales Kriterium, *die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion dar.*⁹⁸ Die poetische Funktion der Sprache ist für Jakobson die in der Dichtkunst „vorherrschende“ Funktion, sie ist weder innerhalb der Dichtung die einzige Funktion, noch beschränkt sie sich auf Dichtung,⁹⁹ allerdings ist von ihrer Rolle innerhalb der sprachlichen Nachricht die Unterscheidung von Kunst von Nicht-Kunst abhängig. Jakobson bespricht zur Erläuterung den folgenden Dialog:

Ein Mädchen pflegte vom „ekligen Erik“ zu sprechen. „Warum eklig?“ „Weil ich ihn hasse.“ „Aber warum nicht scheußlich, schrecklich, furchtbar, fies?“ „Ich weiß nicht wieso, aber eklig paßt besser zu ihm.“ Intuitiv hielt sie sich an das poetische Verfahren der Paronomasie.¹⁰⁰

Offensichtlich gibt es im Fall des „ekligen Erik“ zwei Ebenen, eine inhaltliche und eine formal-ästhetische¹⁰¹. Das Vorherrschen einer poetischen Funktion vor der referentiellen Ebene ließe sich im Sinne Jakobsons wohl so darstellen, dass das Wort „Erik“ nicht etwa aufgrund des Namens einer realen Person für die Zeile ausgewählt wurde, sondern aufgrund seiner mit dem Begriff „eklig“ harmonisierenden Form. Die von Jakobson unterstellte Dominanz der poetischen Funktion mag vor allem bei der Besprechung verschiedener lyrischer Texte eine Rolle spielen, da ja zum Beispiel die Wortwahl innerhalb sich reimender Zeilen vorwiegend nach anderen als inhaltlichen Kriterien geschieht. Mit der Bestimmung des literarischen Kunstwerks als einem primär nach formalen Kriterien gestalteten Texts, ergibt sich folglich die Möglichkeit einer unmittelbaren Bewertung eines sprachlichen Gebildes als Kunstwerk. Maßstab einer solchen Bewertung ist der selbstreferentielle Charakter eines Texts¹⁰², sein Dasein als Kunstwerk ist

⁹⁷ Roman Jakobson: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt/Main 1979. S. 83-121. Hier: S. 84

⁹⁸ Ebd. S. 92

⁹⁹ Ebd. S. 92

¹⁰⁰ Ebd. S. 93

¹⁰¹ Heydebrand, a. a. O. S. 29: *Der Begriff „formal-ästhetisch“ bezeichnet die formale Eigenschaft von Texten, durch eine besondere Sprache, Stil, rhetorische Mittel, Aufbau etc. überstrukturiert zu sein.*

¹⁰² Heydebrand/Winko beschreiben Jakobsons Betonung des selbstreferentiellen Charakters des Kunstwerks wie folgt (vgl. Heydebrand, a. a. O. S. 116): *Selbstreferenz. Mit Hilfe dieses Begriffs wird ein Text zunächst nur der Textsorte ‚Literatur als Kunst‘ zugeordnet. Er sagt aus, daß das Werk durch seine Machart auf seinen Charakter als Artefakt, als Kunstwerk zurückverweist und für seine Wertschätzung keines Bezugs auf Realität bedarf.*

unmittelbar erfahrbar. Je deutlicher die poetische Funktion zu Tage tritt, desto eher lässt sich von einem Kunstwerk sprechen. Das Kunstwerk verwirklicht sich folglich als Folge einer „autonom-ästhetischen“ Rezeptionsweise¹⁰³, es ist mehr oder weniger Kunstwerk, je nachdem wie es bei einer immanenten Betrachtung als solches zur Geltung kommt. Bei Jakobson fallen die normativen und die deskriptiven Kriterien für die Bestimmung des Kunstwerks folglich in ähnlicher Weise zusammen, wie es bereits im Fall von Osbornes Essentialismus besprochen wurde.

Jakobsons Betonung einer poetischen Funktion, die vor allem die Aufgabe hat, als solche aufzufallen, und damit den selbsterklärenden Charakter des Kunstwerks ausmacht, findet ihre Entsprechung innerhalb des New Criticism vor allem in der Unterscheidung von wissenschaftlicher und dichterischer Sprachverwendung.¹⁰⁴

Die von Jakobson behauptete poetische Funktion lässt sich zwar nicht leugnen, es ist aber offensichtlich, dass ihre Überbetonung als entscheidendes literarisches Kriterium ausgrenzend wirkt. In ähnlicher Weise wie Osbornes „organic unity“ scheint die poetische Funktion auf einem normativen Kunstbegriff aufgebaut zu sein.¹⁰⁵ Ein solches Werk wie der Weltkriegsroman von X ließe sich mittels der poetischen Funktion kaum sinnvoll besprechen, es handelte sich folglich entweder nicht um ein Kunstwerk oder Jakobsons Bestimmung wäre zu eng gefasst.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 29: *Der Begriff ‚autonom-ästhetisch‘ bezeichnet einen Rezeptions- bzw. Verarbeitungsmodus, der Texte in dem Sinne ‚autonom‘ setzt, dass er sie nicht unmittelbar auf Wirklichkeit, Zwecke und Handlungszusammenhänge bezieht.*

¹⁰⁴ Vgl. Lüthe, a. a. O. S. 22 f.

¹⁰⁵ Vgl. Tepe. a. a. O. S. 171 f.: *Fehlerhaft wäre es, den auf bestimmte Weise sprachwissenschaftlich definierten poetischen Sprachgebrauch generell als charakteristisch für literarische Texte zu betrachten. Das geht unter anderem daraus hervor, dass es zu den künstlerischen Zielen eines Literaturprogramms gehören kann, auf einen poetischen Sprachgebrauch so weit wie möglich zu verzichten.*

V Gedankenexperimente als Methode der Argumentation

Gedankenexperimente in der Philosophie

Gedankenexperimente als Methode in der philosophischen Diskussion sind nicht unumstritten.¹⁰⁶ Ein Grund dafür wurde bereits angedeutet: Es ist nicht unmittelbar einleuchtend, welche Bereicherung fiktive Beispiele für eine Argumentation, die sich auf die reale Welt bezieht, darstellen können. Auf den ersten Blick scheinen eher die Nachteile zu überwiegen. Wird zum Beispiel die Auseinandersetzung um den Kunstbegriff, die, so könnte man einwenden, mit den vielfältigen und teilweise abwegigen Ideen der Künstler ausreichend versorgt ist, nicht unnötig aufgebläht, wenn man sich auch noch um die Hereinnahme weiterer Beispiele kümmern muss? Lassen sich die auf fiktiven Sachverhalten aufbauenden Argumente nicht leicht entkräften, indem man auf ihr irreales Fundament verweist? Gegen ein „Was wäre wenn?“ lässt sich umstandslos ein „Es ist aber nicht so!“ anführen und das Argument wäre damit hinfällig.

Um „Richthofens Problem“ als ein „durchschlagendes“¹⁰⁷ Gedankenexperiment zu besprechen, sollte geklärt sein, wie Gedankenexperimente grundsätzlich in einer Diskussion funktionieren können und inwiefern sie Erkenntniszuwachs bezüglich tatsächlicher Sachverhalte ermöglichen.

Wenn Gedankenexperimente Argumente sind, dann offensichtlich solche, deren Akzeptanz in hohem Maße vom Wohlwollen des Gegenübers abhängig sind. Insofern sollte die Methode des Gedankenexperiments bei allen Nachteilen auch einige Vorzüge zu bieten haben. Worin besteht die zusätzliche Qualität eines Gedankenexperiments als Diskussionsbeitrag?

Gedankenexperimente als Überzeugungsargumente

Cohnitz unterscheidet verschiedene Arten von Gedankenexperimenten, wie sie in den Naturwissenschaften und der Philosophie vorkommen. „Richthofens Problem“ soll als ein *Gedankenexperiment zur Überzeugungsrevision*¹⁰⁸ behandelt werden. Die Intention und die

¹⁰⁶ Vgl. Daniel Cohnitz: Gedankenexperimente in der Philosophie. Paderborn 2006. S. 15: *Viele meinen, dass die Philosophie bei ihrem Gedankenexperimentieren aber weit weniger erfolgreich sei, obwohl hierbei dieselbe Methode wie in den Naturwissenschaften zur Anwendung komme. Während die Naturwissenschaftler durch Gedankenexperimente zu akzeptierten Resultaten kämen, seien die philosophischen Gedankenexperimente nur selten durchschlagend.*

¹⁰⁷ Vgl. Wortwahl des vorangehenden Zitats

¹⁰⁸ Cohnitz, a. a. O. S. 20, die Rede ist auch von *kritischen Gedankenexperimenten*

damit verbundene Vorgehensweise eines solchen Gedankenexperiments werden wie folgt beschrieben:

- (i) *Das Ziel eines Gedankenexperiments besteht darin, begründete Überzeugungsänderungen beim Adressaten zu bewirken.*
- (ii) *Um dieses Ziel zu erreichen, werden [...] bestimmte Sachverhalte geschildert, die denk- oder vorstellbar sein sollen.*
- (iii) *Das Ziel der Überzeugungsänderung soll erreicht werden, ohne dass [...] die entsprechenden Sachverhalte als real angenommen werden müssten.*¹⁰⁹

Die Voraussetzung einer Überzeugungsänderung ist eine Überzeugung oder ein Überzeugungssystem. Diese Überzeugung oder dieses Überzeugungssystem werden also mit einem denk- oder vorstellbaren, jedoch nicht notwendig als real angenommenen Sachverhalt konfrontiert.

In der hier relevanten Auslegung der Funktion von Gedankenexperimenten verhalten sich die Implikationen des Sachverhalts paradox zu den Inhalten des Überzeugungssystems. Die Funktion eines solchen Gedankenexperiments als Paradoxie bestände folglich in dem Nachweis, *dass eine bestimmte Überzeugung revisionsbedürftig ist, da sie etwas als unmöglich ausschließt, was aber tatsächlich möglich ist*¹¹⁰.

Um Änderungen von Überzeugungen und auch um die „Durchschlagskraft“ bestimmter Gedankenexperimente zu erklären, wird vorausgesetzt, dass Sinn verarbeitende Wesen in der Regel bestrebt sind, ihre Überzeugungssysteme frei von Widersprüchen zu halten.¹¹¹

Ein Gedankenexperiment in diesem Sinne würde also Möglichkeiten aufzeigen, die von einem Gedankengebäude nicht erfasst werden. Wenn das Gedankengebäude den Anspruch erhebt, diese Möglichkeiten mit einzuschließen, müssten Änderungen innerhalb des Gedankengebäudes vorgenommen oder es sogar ganz verlassen werden. Cohnitz verweist in diesem Zusammenhang auf Sorensens „Cleansing Model“:

*Nach diesem Modell sollen Gedankenexperimente in erster Linie Inkonsistenzen im Überzeugungssystem aufweisen und dazu motivieren, das Überzeugungssystem auf konsistente Weise umzubauen.*¹¹²

¹⁰⁹ Ebd. S. 21

¹¹⁰ Ebd. S. 84, Cohnitz bespricht diese Variante nach Sorensen als *necessity refuter-Gedankenexperiment*

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 84: *In der Theorie der kognitiven Dissonanz ist eine zentrale Hypothese, dass Personen durch kognitive Dissonanzen motiviert sind, diese Dissonanzen zu reduzieren. Unter kognitiver Dissonanz versteht man dabei eine Relation über Denkinhalte einer Person, wobei Dissonanz zwischen zwei kognitiven Elementen (bzw. Denkinhalten) p und q genau dann besteht, wenn die Person glaubt, dass p, glaubt, dass q und glaubt, dass nicht-p aus q „objektiv“ folgt.*

¹¹² Ebd. S. 84

Welcher Art ist nun das Überzeugungssystem, in dem „Richthofens Problem“ eine durch Umbau zu beseitigende Paradoxie darstellt?

Das Thema dieser Arbeit sind verallgemeinernde Gebrauchsformen des Begriffs „Kunst“ und die Frage, inwiefern sich der Begriff mit dem, was er bezeichnen soll, deckt. Eine verallgemeinernde Gebrauchsform kann auf eine vage Intuition zurückgehen und, wie bereits angedeutet, ist es nicht auszuschließen, dass Gustafsson in seinem Gedankenexperiment einen Kunstbegriff zu widerlegen versucht, der nur Ausdruck einer ungefähren Ahnung ist.

Damit ein Gedankenexperiment erfolgreich auf Widersprüche hinweist, muss auch der oben besprochene Anspruch auf Widerspruchsfreiheit bestehen. Anders ausgedrückt muss ein Kunstverständnis den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Ausdruck findet ein solches Überzeugungssystem in der Regel in einer Definition:

Philosophische „Was ist“-Fragen, wie „Was ist Kunst?“ [...] scheinen auf den ersten Blick Fragen nach einer Definition zu sein. Wir wollen z.B. erfahren, was das für Gegenstände sind, die wir „Kunstwerke“ [...] nennen, was sie für besondere Eigenschaften haben, die sie von anderen Gegenständen unterscheiden.¹¹³

Cohnitz problematisiert den Begriff der „Definition“ und unterteilt ihn in Unterbegriffe, für die entsprechend unterschiedliche Adäquatheitsbedingungen gelten.¹¹⁴ An dieser Stelle soll es genügen von einer Definition als der treffenden Bezeichnung eines Phänomens zu sprechen. Eine solche Definition hat gemäß dem Thema dieser Arbeit den Anspruch Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Es fallen folglich alle Kunstwerke unter die Definition und es werden folglich alle anderen Gegenstände oder Tätigkeiten von dieser Definition ausgeschlossen.

Zudem sollte eine Definition als eine treffende Bezeichnung eine Erklärungsleistung für das Phänomen liefern. Dass unter eine Definition genau die Gegenstände fallen, die diese bezeichnet, sollte also weder ein Zufall noch trivial sein. Eine „triviale“ Definition wie „Ein Kunstwerk ist genau dann ein Kunstwerk, wenn es ein Kunstwerk ist!“, trifft zwar genau, bleibt aufgrund seiner tautologischen Form aber ohne Erklärungsleistung. Eine den Vorüberlegungen entsprechende Definition beschreibt die notwendigen und hinreichenden Bedingungen dafür, dass man etwas als Kunstwerk bezeichnet.¹¹⁵

¹¹³ Ebd. S. 182

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 182 ff. Zur Unterscheidung von Nominal- und Realdefinitionen s. S. 182, zur Unterscheidung von Sach- und Bedeutungsanalysen s. S. 185, zur Begriffsexplikation s. S. 188 ff.

¹¹⁵ Bei dieser Begriffsbestimmung der „Definition“ handelt es sich selbst um eine Explikation. Sie soll für den Gebrauch in dieser Arbeit ausreichen. Sie ist voraussetzungsreich und unterstellt, dass die Trennlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst objektiv gezogen werden kann und, dass sich Sprache in der Weise treffend auf die Welt bezieht, dass objektiv von einer treffenden Bezeichnung gesprochen werden kann.

Das Überzeugungssystem, dass sich in einer Definition ausdrückt, beinhaltet also die Hintergrundannahme, dass die Definition eine treffende Beschreibung des Phänomens darstellt. Ein Gedankenexperiment kann in diesem Konstrukt in zweierlei Hinsicht ein Gegenbeispiel präsentieren. Entweder wird ein Kunstwerk von der Definition ausgeschlossen. Die Definition wäre zu eng. Nachweislich nicht alle möglichen Kunstwerke wären in ihr enthalten. Oder ein Gegenstand, bei dem eine allgemeine Übereinstimmung darüber besteht, dass es sich bei ihm nicht um ein Kunstwerk handelt, wird von der Definition erfasst. Die Definition wäre zu weit. Nachweislich wäre ein denkbarer Gegenstand in ihr enthalten, der kein Kunstwerk ist. In beiden Fällen formuliert das Gedankenexperiment eine Möglichkeit, die die Grenzen der Definition aufzeigt.

Ein Gedankenexperiment in diesem Sinne stellt also die Erklärungsleistung einer Definition in Frage. Das geschieht mit einem Argument, welches sich mit den Randbereichen der Definition beschäftigt. Wenn man sich von der Auseinandersetzung mit diesen Randbereichen mehr Erkenntnis erhofft als von Beispielen, die Prototypen ihrer Definitionen darstellen, dann befindet sich die Definition als Erklärung eines Phänomens in einer Krise.

Man kann sich zum Beispiel eine Phase vorstellen, in der von einer Definition wie „Kunst ist die Darstellung des Schönen oder Erhabenen“ eine gewisse Plausibilität ausgeht. Weiterhin ist vorstellbar, dass diese Plausibilität auch dann noch Bestand hat, wenn sich verschiedene Künstler vorsichtig mit der expliziten Darstellung des Hässlichen beschäftigen. Der Kunsttheoretiker könnte auf Geschmacksverirrung plädieren oder behaupten, dass in diesen Darstellungen das Ideal der Schönheit oder des Erhabenen als Utopie durchaus enthalten bliebe. Und man kann sich eine darauf folgende Phase vorstellen, in der die Darstellung des Hässlichen in der Kunst derart Überhand nimmt und von Behauptungen über Schönheit und Erhabenheit keine überzeugende Erklärungsleistung mehr ausgeht. Die anfängliche „Definition“ wäre falsch. Mit der Kunst befände sich auch deren Erklärung in einer Übergangsphase. In diesem Sinn kann man das Gedankenexperiment als ein Argument der Krise oder des Paradigmenwechsels bezeichnen:

*Gedankenexperimente bekommen in Phasen wissenschaftlicher Revolution, in denen ein Paradigma durch ein neues abgelöst wird, eine wichtige Vermittlungsfunktion zugestanden.*¹¹⁶

Gedankenexperimente „vermitteln“ zwischen der alten und der neuen Erklärung eines Phänomens. Die Beschäftigung mit Gegenständen einer möglichen Welt drückt eine

¹¹⁶ Cohnitz, a. a. O. S. 20

Unsicherheit über die Beschreibung von Phänomenen der wirklichen Welt aus. Die Kategorien der Beschreibung befinden sich dann in der Krise, wenn das Gedankenexperiment „durchschlägt“.

Gedankenexperimente in der Kunstphilosophie

Wie der ideale Nährboden für Gedankenexperimente aussehen kann, wurde am Beispiel solcher Phänomene wie der sogenannten Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts diskutiert. Die Kategorien verschiedener klassischer Kunsttheorien kamen ins Wanken angesichts solcher Kunstwerke wie Jackson Pollocks „Streu-Kompositionen“ oder Marcel Duchamps „ready-mades“. Verschiedene Künstler reichten Werke ein, deren Machart und Wirkung es geradezu darauf anzulegen schien, gängigen Kunstvorstellungen zu widersprechen. Die selbstverständliche Beispielwahl einer selbstverständlichen Kunstbetrachtung, die Argumentation mittels unbestrittener Kunstwerke innerhalb eines unstrittigen Kanons, wirkte im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend anachronistische angesichts von Kunstwerken, für die Selbstverständlichkeit eher eine Frage als eine Antwort darstellt. Kunst bestimmte sich in der besprochene Weise nicht mehr aus ihrer Mitte, sondern aus ihren Rändern heraus:

Das Auftreten problematischer Fälle, das im Fall normaler empirischer Begriffe nur eine (mehr oder weniger) fiktive Möglichkeit ist, die die Verwendung des Begriffs unter normalen Verhältnissen nicht tangiert, ist beim Begriff „Kunstwerk“ offenbar gerade charakteristisch für die „normalen Verhältnisse“ selbst.¹¹⁷

Eine eingehende Betrachtung dieser „normalen Verhältnisse“ und eine konsequente Anwendung der Methode des Gedankenexperiments stellt die Argumentation Arthur C. Dantos dar. Insofern eignet sich eine Auseinandersetzung mit Dantos philosophischer Methode dazu, Gedankenexperimente innerhalb der Kunstphilosophie exemplarisch zu besprechen und Vorteile von Gedankenexperimenten als Methode der kunstphilosophischen Argumentation zu erörtern.

Dantos Methode der „Nicht-Unterscheidung“

Mit Nietzsche sieht Danto das Entstehen des Phänomens Kunst in dem Moment, in dem sich die dionysischen Riten des antiken Griechenland durch ihre ständige Wiederholung zur Nachahmung dieser Riten wandelten. Die ursprünglichen ekstatischen Veranstaltungen hatten zum Ziel *die rationalen Fähigkeiten und die moralischen Hemmungen zu betäuben und die*

¹¹⁷ Lüdeking, a. a. O. S. 62

*Grenzen zwischen den Selbsten einzureißen, bis sich auf dem Höhepunkt der Gott selbst den Feiernden zeigte*¹¹⁸, er war buchstäblich „präsent“. Die „Geburt der Tragödie“ besteht im Wesentlichen darin, dass die ursprüngliche Feier durch eine Nachahmung ihrer selbst ersetzt wurde. Dionysos erschien nicht mehr persönlich, sondern wurde von einem Darsteller nachgeahmt, beziehungsweise „repräsentiert“. Danto veranschaulicht den für ihn wesentlichen Unterschied der beiden antiken Veranstaltungen an Hand der Doppeldeutigkeit des Begriffs „Erscheinung“. Nimmt man eine religiöse „Erscheinung“ für wahr, so bedeutet das in der Regel, dass man von der wirklichen Gegenwart Gottes oder zumindest von etwas Göttlichem ausgeht. Dagegen kann die Rede von der „Erscheinung“ auch nur den Schein von etwas meinen, zum Beispiel das Bild von etwas Abwesenden.¹¹⁹ Dantos Gewichtung lässt ihn den, wohl nur zur Hälfte ironischen, Schluss ziehen, dass zwar das religiöse Ritual ohne Dionysos’ Erscheinen als misslungen angesehen werden muss, man umgekehrt aber auch nicht von einer gelungenen Theateraufführung sprechen kann, wenn die Götter plötzlich wirklich auf der Bühne stehen.¹²⁰

Neben seiner Nietzsche-Lektüre nennt Danto vor allem die Beiträge Andy Warhols zur Kunstwelt als maßgeblichen Einfluss auf seine philosophische Perspektive:

*Ich erinnere mich an den philosophischen Rausch, der die ästhetische Aversion gegen seine Ausstellung 1964 in der damaligen Stable Gallery, East 74th Street überdauerte, wo Nachbildungen von Brillo-Kartons in Stapeln herumstanden, als ob die Galerie als Lagerschuppen für Topfreiniger in Beschlag genommen worden wäre. (...) Von einigem unerheblichen negativen Gemunkel abgesehen, wurde „Brillo Box“ zwar sofort als Kunst akzeptiert, doch die Frage spitzte sich darauf zu, warum Warhols Brillo-Kartons Kunst waren, ihre gewöhnlichen Gegenstücke in den Lagerräumen der Supermärkte in der gesamten Christenheit dagegen nicht.*¹²¹

Die Geschichte der Kunst beginnt mit Danto also mit der Darstellung von etwas. Die Darstellung emanzipiert sich in gewisser Weise von ihrem Original, eine Verwechslung der Darstellung mit dem Original bedeutet keinen zusätzlichen ästhetischen Gewinn, sondern stellt einen Irrtum dar.

Danto sieht in einer solchen Übereinstimmung der Darstellung mit dem Original wie sie die Brillo-Schachteln und ähnliche Kunstwerke bedeuten den Höhepunkt und das Ende einer Kunstentwicklung gekommen:

¹¹⁸ Danto, a. a. O. S. 42

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 43

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 43

¹²¹ Ebd. S. 11

*Ich neige zu der Ansicht, daß mit den Brillo-Schachteln die Möglichkeiten tatsächlich abgeschlossen sind und daß die Geschichte der Kunst in gewisser Weise an ein Ende gelangt ist. Sie ist zwar nicht zum Stillstand gekommen, ist aber in dem Sinne an einem Ende angelangt, daß sie zu einer Art von Bewußtsein ihrer selbst übergegangen und wiederum in gewisser Weise zu ihrer eigenen Philosophie geworden ist.*¹²²

Kunst als Suche nach ihren Grenzen ist in Dantos Lesart mit dem Ausstellen banaler Gegenstände also zu ihrem Ende gekommen. Danto nennt „Brillo-Box“ eine *unvermeidliche Geste*¹²³, möglicherweise vergleichbar mit einem Minimalismus, der auf ähnliche Weise unvermeidlich in einer weißen Leinwand mündet und von dort eine Neubestimmung erfordert.¹²⁴

Dantos Methode besteht in erster Linie darin, die Hintergrundannahmen bestimmter Kunstauffassungen durch Gegenbeispiele zu entkräften. Die verwendeten Gegenbeispiele sind sowohl mehr oder weniger problematische Kunstwerke, als auch eigene und übernommene Gedankenexperimente. Diese Methode stellt gewissermaßen den antagonistischen Teil von Dantos Kunstphilosophie dar. Kunstauffassungen werden hinterfragt und auf ihre Widersprüchlichkeiten verwiesen.

In der Fülle der Beispiele ergibt die Methode Dantos eine Art Indizienprozess, aus dem sich möglicherweise eine eigene Kunstauffassung herausfiltern lässt. Danto nimmt an, dass sich durch die Besprechung „problematischer“ Fälle per Induktion auch Aussagen über „unproblematische“ Kunstwerke gewinnen lassen, eine Avantgarde als Reflektion über Kunst das Verständnis von „klassischer“ Kunst verändern kann.¹²⁵

Ein Beispiel aus Dantos „Die Verklärung des Gewöhnlichen“ soll seine Verfahrensweise illustrieren. Danto bezieht sich eine Bemerkung Kierkegaards. Ein Künstler hatte ein rotes Viereck mit dem Titel „Die Israeliten waren schon vorbeigezogen, und die Ägypter waren ertrunken“ versehen. Kierkegaard notierte als Betrachter, „das Ergebnis seines Lebens gleiche diesem Gemälde“. Man kann sich mit Danto neben der biblischen Darstellung folglich ein weiteres rotes Viereck mit dem Titel „Kierkegaards Stimmung“ als legitimes Kunstwerk vorstellen. Danto sammelt weitere fiktive Werke und gibt ihnen Titel wie „Roter Platz“, „Nirwana“ oder „Rotes Tischtuch“. Dantos „Ausstellung“ wird ergänzt durch zwei weitere

¹²² Ebd. S. 12 f.

¹²³ Vgl. ebd. S. 315

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 315: *Er [der Brillo-Karton] war unvermeidlich, weil die Geste vollzogen werden musste, ob mit diesem Objekt oder mit einem anderen. Er war witzlos, weil es in dem Augenblick, da man sie vollziehen konnte, keinen Grund mehr gab, sie zu vollziehen.*

¹²⁵ Vgl. Reiner Wiehl: *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*. Göttingen 2005. S. 211

Vierecke, einmal eine rote Leinwand, die ursprünglich als Basis eines Kunstwerkes gedacht war, das andere ist eine grundlos rot bemalte Fläche. Des Weiteren findet das rot bemalte Kunstwerk „Ohne Titel“ des Künstlers J. Eingang in Dantos Zusammenstellung. Offensichtlich möchte J. auf gestalterische Art auf die inhaltsleeren Kategorien, aufgrund derer ein Gegenstand Eingang in ein Museum findet, aufmerksam machen.¹²⁶

Eine solche spielerische Anordnung wie Dantos Ausstellung roter Vierecke, die Objekte verschiedensten Ursprungs gleichwertig zum Aufbau eines Arguments heranzieht, nennt Wiehl die „Methode der Nicht-Unterscheidung“:

*Die Methode der Nicht-Unterscheidung bewegt sich [...] auf zwei Ebenen, was die Beispiele einzelner Kunstwerke betrifft: zum einen auf der der Unterscheidung zwischen einem gewöhnlichen nichtkünstlerischen und einem ungewöhnlichen künstlerischen Objekt; und zum anderen auf der Ebene der Unterscheidung zwischen realen und fiktiven Kunstwerken.*¹²⁷

Die „Methode der Nicht-Unterscheidung“ besteht also im Wesentlichen darin, als Untersuchungsgegenstand den problematischen Fall nicht zu meiden, sondern in das Zentrum der Untersuchung zu stellen. Wiehl sieht in Dantos Methode eine richtungweisende Weichenstellung bei dem Versuch Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Zudem sei in Dantos Vorgehensweise eine unterschwellige Kritik an Kunstauffassungen, die ihre Kategorien an unbestrittenen Kunstwerken entwickeln, enthalten:

*Wenn Adorno ein Stück von Schönberg, ein Bild von Picasso oder Kafkas Prozeß als Exempla von Kunstwerken anführt, so bedarf es keines weiteren Wortes, um die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu artikulieren. Ähnlich liegen die Dinge, wenn wir Heideggers Essay Der Ursprung des Kunstwerkes von der Beschreibung des Bildes von van Gogh Die Bauernschuhe bis zur Beschreibung der Ruinen des Poseidon-Tempels von Paestum folgen. Auch hier bewegt sich die Suche nach dem Wesen der Kunst von vornherein im Wesensraum des Gesuchten, d. h. im logischen Raum der eindeutigen Verschiedenheit von Kunst und Nicht-Kunst. Um bei den Beispielen zu verweilen: Kafkas Prozess ist kein Telefonbuch, die Tempelruinen von Paestum sind keine Steinhäufen; die Frage nach der Differenz von Kunst und Nicht-Kunst stellt sich hier überhaupt nicht.*¹²⁸

Mit anderen Worten zeichnet den „unproblematischen“ Fall aus, dass an ihm praktisch alles, was man gängigerweise einem Kunstwerk zuschreibt, ablesbar ist. Solche Idealfälle taugen nicht zur Differenzierung, weil sie dem Kriterienkatalog einer jeden Kunstdefinition entsprechen. Allseits anerkannte Kunstwerke stützen praktisch alle Kunstauffassungen, auch

¹²⁶ Zu Dantos „Ausstellung“, s. Danto, a. a. O. S. 17-21

¹²⁷ Wiehl, a. a. O. S. 212

¹²⁸ Ebd. S. 213 f.

solche, die sich widersprechen. Das Zusammenkommen sämtlicher Aspekte in einem Gegenstand, seine „Eindeutigkeit“ als Kunstwerk und die damit einhergehende Beliebigkeit tragen nichts zu einer neutralen Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst bei.

Der „problematische“ Fall hingegen hebt bestimmte Eigenschaften hervor und eignet sich so zur Bildung von Konturen. Kunstwerke, die Aspekte gängiger Kunstzuschreibungen vermeiden, zeigen auf, dass diese Aspekte nicht wesentlich zum Dasein eines Kunstwerkes gehören, und nichtkünstlerische Objekte, welche Eigenschaften an sich haben, die innerhalb einer Kunstauffassung als wesentlich für die Bestimmung des Kunstwerks angenommen werden, zeigen auf, dass diese Kunstauffassung zu weit gefasst ist.

Im Vorangegangenen wurde gezeigt, dass die Betrachtung „problematischer“ Fälle innerhalb der Kunst eine sinnvolle Methode innerhalb der Kunstdiskussion sein kann, und es wurde bemerkt, dass der „problematische“ Fall innerhalb der Kunst alles andere als eine Ausnahmeerscheinung darstellt¹²⁹. Geht man davon aus, dass der fiktive Gegenstand eines Gedankenexperiments einen Sonderfall eines „problematischen“ Kunstwerks darstellt, für den zusätzliche Voraussetzungen gemacht werden müssen, so bleibt die Frage nach den Vorteilen von Gedankenexperimenten erhalten. Welchen Mehrwert besitzen Gedankenexperimente gegenüber einer experimentierfreudigen Wirklichkeit, die die Diskussion ausreichend mit „problematischen“ Beispielen versorgen müsste?

Hier lassen sich vor allem pragmatische Gründe anführen. Das in einem Gedankenexperiment entwickelte Beispiel kann der Argumentation entsprechend „zurechtgeschnitten“ werden. Ein gelungenes Gedankenexperiment meint in diesem Fall eine Abstraktion, die, frei von Nebengeräuschen, *nicht zu unterschiedlichen Intuitionen führt*¹³⁰, sondern sich pointiert in die Argumentation einbinden lässt.¹³¹ Der in Gedanken Experimentierende hat den Vorteil, auf den Idealfall eines Beispiels zur Unterstützung seiner Argumentation nicht warten oder sogar selbst künstlerisch tätig werden zu müssen, er muss für seinen Diskussionsbeitrag den „Lehnstuhl“¹³² nicht verlassen.

¹²⁹ Vgl. dazu Referenz 117

¹³⁰ Siehe Cohnitz, a. a. O. S. 166

¹³¹ Wie sich ein reales Beispiel mit widersprüchlichen Implikationen gegen den Argumentierenden wenden lässt, beschreibt Lüdeking an Hand von Dickies Besprechung von „Fountain“. S. Lüdeking, a. a. O. S. 173 f.

¹³² Vgl. Cohnitz, a. a. O. S. 13

VI „Richthofens Problem“ als Argument

„Richthofens Problem“ als Gedankenexperiment zum Begriff „Kunst“ hätte folglich die Funktion, bestimmte Verwendungsweisen des Begriffs „Kunst“ zu problematisieren. Im Idealfall würde „Richthofens Problem“ nachweisen, dass solche Verwendungsweisen in einem bestimmten Kontext zu Widersprüchen führen und diese als Vorurteile bloßstellen.

Ein Gedankenexperiment liefert also Prämissen für eine Diskussion. Diese Prämissen beruhen auf fiktiven Situationen. Die Tatsache, dass sie dadurch grundsätzlich einen spekulativen Anteil enthalten, stellt sie unter verschärfte Beobachtung und macht sie in anderer Weise von demjenigen, der sich von ihnen überzeugen lassen soll, abhängig, als das beispielsweise bei Prämissen, die auf tatsächlichen Sachverhalten basieren, der Fall ist. Wenn es sich bei „Richthofens Problem“ um ein gelungenes Gedankenexperiment handelt, dann müssten folglich seine Prämissen möglichst auf Zustimmung stoßen.

Des Weiteren zeichnet ein „durchschlagendes“ Gedankenexperiment aus, dass es den besagten Widerspruch veranschaulicht. „Richthofens Problem“ sollte folglich mit bestimmten Vorstellungen kollidieren und die Ergebnisse nicht trivialerweise aus einer fehlerhaften Versuchsanordnung resultieren. Es besteht folglich eine Abhängigkeit von einigen Vorstellungen über Kunst, die genauer herauszuarbeiten sind.

Die Prämissen des Arguments

In dem nun Folgenden soll „Richthofens Problem“ auf zwei Annahmen reduziert werden, die die Grundvoraussetzung für die weitere Diskussion bilden. Die erste Annahme lautet wie folgt:

Die Memoiren Manfred von Richthofens „Der rote Kampfflieger“ sind kein Kunstwerk!

Die Feststellung, dass es sich bei der Autobiographie von Richthofens nicht um Kunst handelt, mag auf den ersten Blick trivial erscheinen, es ist aber nicht ausgeschlossen, dass die vielseitige Verwendung des Begriffs „Kunst“ nicht auch Möglichkeiten bietet, „Der rote Kampfflieger“ als Kunstwerk zu sehen. Die Annahme setzt also voraus, dass die Ausweitung des Kunstbegriffs auf Richthofens Memoiren einen Kategorienfehler darstellt, der selbsterklärend und intersubjektiv verständlich ist.

Die zweite Annahme ist eine Zusage an Gustafsson und stellt gewissermaßen die Achillesferse seiner Argumentation dar:

Der Weltkriegsroman des Autors X ist ein Kunstwerk!

Diese Feststellung bezieht sich auf die fiktive Situation und setzt voraus, dass sich aus dem Gedankenexperiment überhaupt ein interessanter Schluss ziehen lässt. Eine Durchschlagskraft als Gedankenexperiment erhält „Richthofens Problem“ nur, wenn es nicht schon auf diesen ersten Metern stolpert, also zum Beispiel die künstlerische Qualität des Romans von X in Zweifel gezogen wird. Grundsätzlich behauptet Gustafsson die Möglichkeit eines solchen Romans.¹³³

Die Memoiren Manfred von Richthofens „Der rote Kampfflieger“ sind kein Kunstwerk!

Wie bereits besprochen, wird angenommen, dass die obige Aussage intersubjektiv einsichtig ist und auch dann noch Bestand hat, wenn man Manfred von Richthofen solche Fähigkeiten wie die Kunst, sich authentisch auszudrücken oder die Kunst zu unterhalten zugestehen würde. Seine Autobiographie wäre auch dann im „absoluten“ Gebrauch des Wortes kein Kunstwerk. Grundsätzlich geht Gustafsson, wie oben besprochen, davon aus, dass die sprachliche Gestaltungskraft des roten Barons auf einem niedrigen Niveau anzusiedeln ist und dass der „dokumentarische“ Wert der Autobiographie eine für den Verfasser eher unfreiwillige Wirkung darstellt. Zur Herstellung des von Gustafsson intendierten Kontrasts ist es wichtig, dem Text sämtliche normativ-künstlerischen Attribute abzusprechen.

Grundsätzlichere Zweifel an der Annahme, „Der rote Kampfflieger“ sei kein Kunstwerk, lassen sich aus dem Blickwinkel bestimmter poststrukturalistischer Ansätze äußern. Nimmt man zum Beispiel Roland Barthes' Rede vom „Tod des Autors“¹³⁴ und vom Text als *Feld ohne Ursprung*¹³⁵ ernst, so ist tatsächlich nicht einzusehen, warum es sich bei Richthofens Memoiren nicht auch um Kunst handeln könnte. Barthes' Perspektive zweifelt grundsätzlich die objektive Kategorisierung von Texten an¹³⁶, die für Gustafssons Konstruktion notwendig ist. Der Autor wird aus Gustafssons Sicht gebraucht, um einen „dürftigen“ Text von einem „literarischen Kunstwerk“ zu unterscheiden und ermöglicht damit erst die Versuchsanordnung des Gedankenexperiments.

¹³³ Letzteres ließe sich eventuell auch in einer Zusatzannahme fassen, die besagt, dass das vorgestellte Szenario realistisch sei und dass ein Roman wirklich so aussehen könne.

¹³⁴ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclams UB 18058. S. 185-193

¹³⁵ Ebd. S. 190

¹³⁶ Vgl. hierzu auch: Matías Martínez: Autorschaft und Intertextualität. In Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): Rückkehr des Autors – Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999. S. 465-479. Hier: S. 475: *Die Verabschiedung des Autors und des „Werkes“ untergräbt [...] nicht [...] nur obsolete Weisen des Umgangs mit Literatur, sondern bringt die Literatur selbst zum Verschwinden.*

Der Weltkriegsroman des Autors X ist ein (bemerkenswertes) Kunstwerk!

Diese zweite Annahme setzt ebenfalls ein intuitives Verständnis dafür voraus, dass man sich über die Art der Gegenstände, die man als Kunstwerke titulierte, weitestgehend einig ist. Der Weltkriegsroman des Autors X wäre zum einen ein Kunstwerk im deskriptiven Sinn des Wortes, weil er von einem Romanautor X als Roman angelegt ist und als Roman vertrieben wird. Es macht für eine solche Klassifizierung keinen Unterschied, ob man den von X gewählten Ansatz, seine Geschichte zu erzählen, für gelungen hält oder nicht.

Problematischer wird es, den Weltkriegsroman von X in normativer Weise zu besprechen. Handelt es sich bei diesem Roman auch wirklich um das „bemerkenswerte“ Kunstwerk, das Gustafsson unterstellt? Bestimmte Kriterien, die man in einigen Fällen für die Bewertung eines Romans heranziehen würde, sind auf den Weltkriegsroman von X nicht anwendbar. Eine Besprechung individueller Wirkung würde zum Beispiel eine unvoreingenommene Lektüre voraussetzen. Bestimmte andere Kriterien verschweigt Gustafsson im Rahmen seines Versuchsaufbaus. Es liegen keine Informationen über den Kontext vor, in dem der Weltkriegsroman von X entstanden ist. Weder lässt sich der Roman als einer bestimmten Epoche zugehörig, noch im Rahmen eines Gesamtwerks von X besprechen. War X selbst Soldat im 1. Weltkrieg oder handelt es sich bei ihm um einen Zeitgenossen Gustafssons? Um die Erzählperspektive und den Stil von X zum Beispiel als *Variation vorgegebener Muster*¹³⁷ und damit als originell oder innovativ zu besprechen, bräuchte man wohl mehr Informationen darüber, in welcher Weise sich der Weltkriegsroman von X von anderen Werken abhebt.

Folgt man Gustafssons Grundgedanken, so sollte eine wertende Besprechung wiederum den qualitativen Kontrast der beiden Texte, die Autobiographie von Richthofens und den Weltkriegsroman von X, hervorheben. Die Sprache von Richthofens, die einen Mangel an Ausdruckskraft und Reflexionsvermögen offenbart und eine unfreiwillige Wirkung entfacht wird als Sprache von X zu einem positiven Qualitätsmerkmal. Der Autor X versetzt sich in die Sprache eines Weltkriegspiloten, er könnte zum Beispiel vorhaben, dessen Weltbild aus der Innenperspektive zu erkunden. Die rein abbildende Wiedergabe dieser Innenperspektive ließe sich als dem Thema *angemessen*¹³⁸ besprechen, durch sie entstünde eine größere

¹³⁷ Heydebrand/Winko nennen im Zusammenhang mit der Wertung von Literatur verschiedene Wertmaßstäbe, u. a. die Folgende (Vgl. Heydebrand, a. a. O. S. 121): *Originalität, Innovation/Variation vorgegebener Muster. Diese Maßstäbe beziehen sich implizit immer auf eine Reihe literarischer Texte, d.h. sie setzen den bewerteten Text in Relation zu vorangehenden literarischen Leistungen. „Originalität“ und „Innovation“ besagen, daß etwas Neues und Andersartiges gefunden worden sein muß. [...] „Variation vorgegebener Muster“ dagegen wertet die Kontinuität der literarischen Tradition höher.*

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 123: *„angemessen“ kann das Verhältnis der Sprache zu dem anvisierten Zweck des Textes [...] sein.*

*Wirklichkeitsnähe*¹³⁹. In dem von X gewählten Verfahren käme so eine „Wahrheit“ zum Vorschein, die mit *tatsächlich bestehenden Sachverhalten, Ereignissen oder Tiefenstrukturen*¹⁴⁰ besser korrespondiere als alternative literarische Darstellungen.

Gustafsson unterstellt demnach, dass es sich bei der Autobiographie von Richthofens um ein authentisches sprachliches Dokument handelt und dass die gelungene Darstellung solcher „Authentizität“ ein Schriftstück zu einem „bemerkenswerten“ Kunstwerk machen kann.

Gustafsson geht weiterhin davon aus, dass, weil es sich ja bei „Der rote Kampfflieger“ um ein „authentisches“ Schriftstück handelt, es sich bei dem Weltkriegsroman des Autors X auch zwangsläufig um eine gelungene Darstellung von Authentizität handeln muss.

Man stelle sich vor, der Weltkriegsroman von X sei Gegenstand einer Buchbesprechung und die oben angeführte Textstelle zur Sommeschlacht¹⁴¹ würde einer normativen Betrachtung unterzogen. Ein Kritiker könnte anmerken, die Darstellung sei zwar bemüht, aber im Großen und Ganzen gescheitert. Die Herstellung des Kontrasts zwischen den Kriegserlebnissen von Richthofens und dem, was gemeinhin über den Krieg in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs bekannt ist, sei überambitioniert oder aufdringlich und überhaupt komme die Darstellung des Innenlebens eines Weltkriegspiloten nicht über stumpfe Klischees von naiver Kriegsbegeisterung und Todesverachtung hinaus.

Die Frage ist, ob sich solche qualitativen Zuschreibungen wie die einer authentischen Sprache ohne weiteres von den Tagebuchaufzeichnungen von Richthofens auf den Weltkriegsroman des Autors X übertragen lassen. Handelt es sich bei Authentizität um einen Wert, der wesentlich in den Texten enthalten ist, oder gesteht man einem Text Authentizität vor allem dann zu, wenn sich entsprechende Rückschlüsse auf die Entstehung des Textes ziehen lassen?

Borges ironisiert dieses Problem in seiner Fiktion „Pierre Menard – Autor des Quijote“¹⁴². Pierre Menard, einem Autor des 20. Jahrhunderts, sei es gelungen, einige Kapitel des Don Quijote wiederzuverfassen, indem er sich in Cervantes hineinversetzt habe. Obwohl das ehrgeizige Projekt geglückt und Menards Werk mit dem von Cervantes absolut identisch ist, notiert ein Kritiker unter anderem:

*Lebhaft ist auch der Kontrast der Stile. Der archaisierende Stil von Menard – immerhin ein Ausländer – leidet an einer gewissen Affektiertheit. Nicht so der des Vorläufers, der unbefangen das seinerzeit geläufige Spanisch spricht.*¹⁴³

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 123: *Mit Wirklichkeitsnähe kann eine detailgetreue Wiedergabe von Realität bewertet werden.*

¹⁴⁰ Ebd. S. 123

¹⁴¹ Vgl. Referenz 17

¹⁴² Jorge Luis Borges: Pierre Menard, Autor des Don Quijote. In: Jorge Luis Borges : Fiktionen. Frankfurt/Main 1993. S. 35-45

¹⁴³ Ebd. S. 44

Selbst dann, wenn die Memoiren von Richthofens ein authentisches Zeugnis ihrer Zeit wären, ließe sich der Weltkriegsroman des Autors X theoretisch als letztlich gescheiterter Versuch diese Zeit einzufangen, beschreiben. Um Gustafssons Annahme „Der Weltkriegsroman des Autors X ist ein bemerkenswertes Kunstwerk!“ zu akzeptieren, muss man folglich davon absehen, dass in ihr eine wertende Komponente enthalten ist, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Ursprungstext, den Memoiren von Richthofens, steht. Gustafsson behauptet, dass man das fiktive Schriftstück von X auch dann als gelungene Nachahmung akzeptiert, wenn einem das Original nicht bekannt ist.

Einige der oben genannten Probleme könnten damit zu tun haben, dass die „Tagebuchaufzeichnungen“ von Richthofens gar nicht das, von Gustafsson behauptete, unmittelbare Zeugnis der Kriegserlebnisse ihres Verfassers darstellen. Es ist nicht auszuschließen, dass sich die Kriegspropaganda der Memoiren von Richthofens vor deren Veröffentlichung angenommen hat. In diesem Fall hätte „Der rote Kampfflieger“ einen ganz anderen dokumentarischen Wert als den, das Innenleben eines hochgejubelten Weltkriegssoldaten auszuleuchten. Der Text würde vielmehr die Bemühungen des Kaiserreichs dokumentieren, im Kriegsjahr 1917 die Bevölkerung mit Heldengeschichten zu unterhalten. Die Schilderungen von der Schlacht an der Somme ließen sich so vorwiegend als Durchhaltepathos lesen. Das könnte den aufdringlichen Kontrast, der sich unter der Feder von X zwischen der Schilderung des fliegenden Helden und den Erlebnissen in den Schützengräben auftut, erklären. Die Zweifel an der Qualität des Weltkriegsromans von X wären nicht Folge der Übertragung von Eigenschaften von einem Original- zu einem Nachahmungstext, sondern hätten damit zu tun, dass bereits der Originaltext nicht Träger dieser Eigenschaften ist. Beide Fälle müssen für das Gelingen des Gedankenexperiments entweder ausgeschlossen werden oder sollten zumindest ihren Alternativen nicht alle Glaubwürdigkeit nehmen. „Richthofens Problem“ lässt sich trotz der „Nebengeräusche“ seiner Grundannahmen weiterhin als gelungenes Gedankenexperiment bezeichnen, wenn man von einer literaturwissenschaftlichen Analyse des Weltkriegsromans von X absieht und zugesteht, dass zumindest das abstrakte Grundgerüst von Gustafssons Konstruktion die Problematik freilegt.

Das Argument „Richthofens Problem“

Betrachtet man die beiden oben angeführten Annahmen als Vorderglied eines Arguments, dann lässt sich aus „Richthofens Problem“ das folgende Argument herausbilden:

Wenn „Der rote Kampfflieger“ von Manfred von Richthofen kein Kunstwerk ist, es sich bei dem Weltkriegsroman des Autors X hingegen um ein Kunstwerk handelt, dann ist die Verleihung des Prädikats „Kunstwerk“ nicht von den Eigenschaften abhängig, in denen sich die beiden Texte gleichen, sondern von den Eigenschaften, in denen sich die beiden Texte voneinander unterscheiden.

Es bieten sich nun verschiedene Möglichkeiten, das Argument in die Kunstdiskussion einzubinden. Vier dieser Möglichkeiten sollen im Folgenden besprochen werden:

Unmittelbar sichtbare Eigenschaften des Kunstwerks

Zum einen lässt es sich als kritisches Instrument gebrauchen (Kapitel VII). Die in Kapitel IV.V skizzierten „traditionellen“ Kunstauffassungen und ihre Prämisse, dass die Verleihung des Prädikats „Kunst“ wesentlich von den unmittelbar sichtbaren Eigenschaften eines Objekts abhängt, würden mit einem Gegenbeispiel konfrontiert. Die Akzeptanz des Weltkriegsromans von X als Kunstwerk aufgrund dieser unmittelbar sichtbaren Eigenschaften, hätte zur Folge, dass man auch „Der rote Kampfflieger“ von Manfred von Richthofens als Kunstwerk bezeichnen müsste. Offensichtlich handelt es sich um einen Irrweg, das Prädikat „Kunst“ aufgrund des Auftretens von Eigenschaften, die beiden Texte zukommen, zu verleihen oder zurückzuhalten. In ähnlicher Weise wie Danto es Borges’ „Pierre Menard“ zuschreibt, hätte „Richthofens Problem“ den *philosophischen Effekt, daß es uns zwingt, das Auge von der Oberfläche der Dinge abzuwenden und zu fragen, worin die Unterschiede zwischen den einzelnen Werken bestehen müssen, wenn nicht in der Oberfläche*¹⁴⁴.

Der „Wert“ von Nachahmungen

Ein zweiter Diskussionsansatz (Kapitel VIII) führt in die ungeliebte Wertediskussion. Bei dem Weltkriegsroman des Autors X handelt es sich, verkürzt gesagt, um eine Nachahmung. Die Qualität des Werks bemisst sich daran, wie nah X einem vermeintlichen¹⁴⁵ Original kommt, wie gut X die Sprache eines vermeintlichen Tagebuchs des 1. Weltkriegs imitiert. Die Frage ist

¹⁴⁴ Danto, a. a. O. S. 65

¹⁴⁵ Innerhalb des Gedankenexperiments ist „Der rote Kampfflieger“ der fiktive Text und damit ein „vermeintliches“ Original.

nun, was mit einer solchen Imitation überhaupt gewonnen ist. Sollte es das Ziel des literarischen Kunstwerks sein, die Realität abbildend wiederzugeben, dann ließe sich Kunst auf ein Wettrennen ein, das nicht zu gewinnen ist. Der Weltkriegsroman des Autors X könnte sich den Tagebuchaufzeichnungen von Manfred von Richthofen lediglich annähern, im direkten Vergleich aber niemals überholen. Die positive Wertschätzung, die X für sein Werk erhält, die von Richthofen aber versagt bleibt, muss wohl auf etwas anderem basieren als der Feststellung, dass beide Werke in Form und Inhalt miteinander übereinstimmen. Auch wäre es unbefriedigend, wenn sich der Status eines Kunstwerks im Wesentlichen auf der „mechanischen“ Kunst gründete etwas herzustellen, was auf nichtkünstlerischem Weg viel leichter zu gewonnen werden kann. Welche Möglichkeiten bietet die Erschließung des Weltkriegsromans von X im Gegensatz zur Lektüre von „Der rote Kampfflieger“?

Kunst im Kontext

Neben der Möglichkeit, Kunstkonzepte in Frage zu stellen, lassen sich mit „Richthofens Problem“ auch Kunstbegriffe bestätigen (Kapitel XI). Gemeint sind solche Kunstkonzepte, die auf den unsichtbaren Eigenschaften aufbauen, die Manfred von Richthofens Text vom Kunstwerk des Autors X unterscheiden. „Richthofens Problem“ formuliert demnach die Verwechslung zweier Schriftstücke, Kunst habe aber nicht die geheimnisvollen selbsterklärenden ontologischen Eigenschaften, die eine solche Verwechslung ausschließen.

Behauptet man, dass Kunst im Wesentlichen innerhalb eines Kontexts stattfindet, über den sich die Beteiligten einig sein müssen, dann macht eine solche Dekontextualisierung wie der Versuchsaufbau von „Richthofens Problem“ keinen Sinn. Sowohl die Autobiographie von Richthofens als auch der Weltkriegsroman des Autors X finden in einem bestimmten Rahmen statt und Begriffe wie Kunst werden erst in diesem Rahmen sinnvoll. Dementsprechend führt die Vertauschung der Rahmen natürlicherweise zu den Irritationen, die in „Richthofens Problem“ als Paradoxie ihren Ausdruck finden. Die Frage nach diesem Kontext oder Rahmen ist also eine Frage nach den Verstößen, die der Versuchsaufbau von „Richthofens Problem“ bedeutet.

Kunst und die Problematik fehlender kontextueller Bezugspunkte

Der letzte Ansatz ergibt sich aus einer leichten Veränderung des Gedankenexperiments, die Gustafsson nur einen kurzen Nebensatz wert ist, die die Problematik aber erheblich erweitern kann. Gustafsson erwähnt, dass es sich bei X auch um einen anonymen Autor handeln könnte, was eine Einordnung des Schriftstücks erheblich erschweren oder sogar unmöglich machen

würde. Zum einen könnte das bedeuten, dass man es mit dem Werk eines unbekanntes Schriftstellers zu tun habe, in einem anderen, interessanteren Fall, ließe sich imaginieren, man wisse nicht, ob der Text ein wirkliches Tagebuch oder ein fiktiver Roman sei.¹⁴⁶ Ein solcher, wie auch immer im Detail ausgestalteter, Versuchsaufbau würde die Möglichkeit einer Lösung von „Richthofens Problem“ über einen Kontextbezug aushebeln und die Lektüre wieder auf den textimmanenten Rahmen zurückverweisen. Der Versuchsaufbau ist im Zusammenhang mit den Geschehnissen um „lonelygirl15“ interessant. Sowohl diese, als auch das modifizierte „Richthofens Problem“, führen die Kunstdiskussion an einen Rand, der bei der Besprechung von Museumsstücken niemals Thema ist.

Eine Diskussion dieser Problematik findet im Schlussteil (Kapitel X) statt. In einer Hinsicht rollt die Variation des gedankenexperimentellen Aufbaus die Diskussion lediglich neu auf und wird von den genannten Diskussionsansätzen bereits abgedeckt. In anderer Hinsicht bietet sich die Möglichkeiten, das kunstphilosophische Thema dieser Arbeit um eine weitergehende Variante zu ergänzen.

VII Unmittelbar sichtbare Eigenschaften des Kunstwerks

Im Vorangegangenen wurden drei kunstphilosophische Positionen skizziert, deren unterschiedliche Schlüsse aus einem ähnlichen Ansatz resultieren. Der gemeinsame Ansatz der unterschiedlichen Positionen besteht in der Fokussierung auf ästhetische Eigenschaften als die das Kunstwerk konstituierenden Elemente.

Die eingeschränkte Sichtweise aller drei Positionen lässt sich auf das Diktum von der Autonomie der Kunst zurückführen. Innerhalb der Kunstphilosophie gibt es eine Tradition, die die eigentliche Aufgabe der Kunstphilosophie darin sieht, Kunst jenseits der zweckrationalen

¹⁴⁶ Es sei an dieser Stelle dahingestellt, ob eine solche Irritation im speziellen Fall von Manfred von Richthofens Memoiren möglich ist, wenn man die Nichtexistenz von Richthofens als Prämisse für den Versuchsaufbau auffasst, da sich ja die Existenz eines populären Weltkriegspiloten über historische Dokumente nachweisen oder widerlegen lassen müsste.

Zusammenhänge der Realität zu begründen. Kunst in diese Zusammenhänge einzubinden würde bedeuten, in regressiver Weise in ein vorautonomes Kunstverständnis zurückzufallen.

Als eine Konsequenz dieser Sichtweise lässt sich der Vorwurf des „intentionalen Fehlschlusses“ verstehen, der den Rückgriff auf Intentionen eines Verfassers zum Verständnis eines Kunstwerks als unangemessen bezeichnet. Demnach habe sich Kunstphilosophie mit dem autonomen Kunstwerk und nicht mit seinen heteronomen Umständen zu beschäftigen. Die Beschäftigung mit einer zweckfreien Kunst solle vorrangig nicht dem Zweck unterworfen werden, mit Hilfe des Werks etwas über die Umstände seiner Entstehung herauszufinden.

Die Formulierung des „intentionalen Fehlschlusses“ schien Eindruck gemacht zu haben. Solche Theorien wie der traditionelle Essentialismus in der Prägung Osbornes, die das Kunstwerk als Träger einer bestimmten immanent ersichtlichen Eigenschaft bestimmen, bilden die Spitze eines Eisbergs von Kunstauffassungen, die das Wesen der Kunst mittels einer Auswahl von ästhetischen Eigenschaften, die in verschiedenem Ausmaß am Gegenstand auftreten, erklären wollen¹⁴⁷.

Die Gegenüberstellung des Weltkriegsromans von X mit den Tagebuchaufzeichnungen Manfred von Richthofens weist nach, dass es für die Bestimmung des Kunstcharakters auch andere Wesensmerkmale als die Art, wie in beiden Texten Worte aneinandergereiht sind, geben muss. Osborne, der sicherlich an vielen Beispielen zelebriert hat, wie die Bestimmung eines Kunstwerks über „organische Einheitlichkeit“ möglich ist, wäre dem Fehlschluss erlegen, aus der Vielzahl seiner Beispiele ein Wesensmerkmal abzuleiten.

Osborne hätte nun die Möglichkeit, sich auf den künstlerischen Wert des Weltkriegsromans von X zu beziehen und diesen grundsätzlich anzuzweifeln. Es wäre aus Osbornes Sicht möglich, dem Tagebuchstil des Autors X eine fehlende Erzählstruktur und damit Mangel an organischer Einheitlichkeit zu unterstellen. Das von Osborne propagierte Wesensmerkmal von Kunst trete am Weltkriegsroman von X nur in geringem oder überhaupt keinem Maße auf und dementsprechend handele es sich bei dem Text auch nur um ein qualitativ minderwertiges oder gar kein Kunstwerk. Osborne würde mit dieser Strategie die künstlerische Qualität einer ganzen Reihe von Kunstwerken anzweifeln. Alle Kunstwerke, deren innere Struktur eher auf der Logik der Nachahmung als auf der Lehre harmonischer Einheitlichkeit aufbaut, wären von Osbornes Abwertung betroffen. Seine Reaktion auf solche Phänomene wie die „Streu-Kompositionen“

¹⁴⁷ Lüdeking bedauert in diesem Zusammenhang zum Beispiel, dass *selbst ein so unorthodoxer Denker wie Nelson Goodman den Unterschied zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Symbolisierungsweisen ausschließlich darin, daß erstere eine gewisse [...] ästhetische Qualität aufweisen, die letzteren fehlt*, sieht. Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 95

Jackson Pollocks lassen allerdings den Schluss zu, dass Osborne eher bereit wäre, seine Theorie aufzugeben, als die mit ihr inkommensurablen Entwicklungen der Kunstgeschichte zu ignorieren.

Der Vergleich von „Der rote Kampfflieger“ mit dem Weltkriegsroman des Autors X und die damit verbundene Behauptung, dass sie sich in bestimmten Punkten gleichen, in anderen aber unterscheiden, lässt Kritik an der analytischen Skepsis, wie sie Weitz oder Kennick äußern, zu. Sollten sowohl Weitz als auch Kennick der These zustimmen, dass die korrekte Anwendung des Begriffs „Kunst“ einen Unterschied zwischen den beiden Texten macht, dann kann das nicht an den Eigenschaften der Texte liegen, in denen sich beide gleichen. Da sich die beiden Texte in ihren sichtbaren Eigenschaften gleichen, lässt sich auf Basis dieser sichtbaren Eigenschaften keine Aussage über die Verwendung des Begriffs „Kunst“ ableiten. Insofern ist weder der Behauptung, dass eine Bestimmung der Kunst über bestimmte Eigenschaften unmöglich sei, zuzustimmen, noch lässt sich die These belegen, dass Kunstwerke grundsätzlich ohne die Kenntnis bestimmter Eigenschaften identifizierbar seien. „Richthofens Problem“ legt nahe, dass bestimmte Eigenschaften, die Kunstwerke als solche auszeichnen können, von Weitz und Kennick gänzlich ausgespart wurden.

Zur Illustration der Kritik an Weitz und Kennick wird in der Literatur an verschiedener Stelle auf die unglückliche Wortwahl Wittgensteins hingewiesen. Sowohl Danto als auch Mandelbaum machen darauf aufmerksam, dass der Ausdruck „Familienähnlichkeit“ in der Argumentation Wittgensteins eher verwirrt als zur Klärung beizutragen:

Wenn der Familienbegriff dieses Überkreuzen phänotypischer Eigenschaften bezeichnen soll, ist er in einer fast erschreckenden Weise schlecht gewählt, da die Mitglieder einer Familie, ob sie sich nun stark ähnlich sind oder kaum, gemeinsame genetische Verbindungen haben, die ihre „Familienähnlichkeit“ erklären, und jemand ohne diese Verbindung ist kein Mitglied der Familie, selbst wenn er einem anderen Mitglied gleichen sollte (obwohl eine auffällige Ähnlichkeit ein Beleg dafür sein mag, daß das genetische Kriterium erfüllt ist).¹⁴⁸

Die Autobiographie Manfred von Richthofens und der Weltkriegsroman des Autors X ähneln einander, mit dem Bild Wittgensteins gesprochen, wie eineiige Zwillinge. Sie sind optisch nicht voneinander zu unterscheiden, gehören aber merkwürdigerweise trotzdem verschiedenen

¹⁴⁸ Danto, a. a. O. S. 98, vgl. auch: Maurice Mandelbaum: Familienähnlichkeit und allgemeine Aussagen über die Künste. In Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Hrsg.): Kunst und Kunstbegriff – der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Paderborn 2002. S. 74-94. Hier: S. 81

Familien an. Der eine Text ist der Gattung „Autobiographie“, der andere den Romanen zugehörig. Ihre gemeinsame Ähnlichkeit ist als zuordnendes Kriterium unbrauchbar.

In diesem Sinne lässt sich schließen, dass Weitz und Kennick weitestgehend die Probleme des von ihnen kritisierten traditionellen Essentialismus erben, weil ihre Analyse in ähnlicher Weise wie die Auffassung Osbornes auf den *Wahrnehmungseigenschaften der materialen Gegenstände*¹⁴⁹ aufbaut.

Dickies Institutionalismus scheint bei flüchtigem Hinsehen eine Lösung für das Problem der beiden oben besprochenen kunsttheoretischen Ansätze bereitzustellen. Zumindest erlaubt die Position Dickies zwei verschiedene Perspektiven auf einen Gegenstand und ermöglicht damit, optisch nicht voneinander zu unterscheidende Objekte sowohl mit dem Prädikat „Kunstwerk“ zu versehen, als auch von der Verleihung dieses Prädikats abzusehen. Dickie scheint damit Mandelbaum zu folgen, der vorschlägt, neben den Wahrnehmungseigenschaften auch relationale Eigenschaften in die Diskussion um die Bestimmung des Kunstgegenstands mit einzubeziehen.¹⁵⁰ „Der rote Kampfflieger“ wäre ein Kunstwerk relativ zu dem institutionellen Rahmen, der ihm diesen Status verleiht. In diesem Sinne ließe sich die Autobiographie Manfred von Richthofens als ein „ready-made“ von Lars Gustafsson lesen. Gustafsson hätte das ursprüngliche Schriftstück durch seinen Vorschlag eines Perspektivwechsels in den Stand eines Kunstwerks erhoben. Gustafsson hätte bestimmte ästhetische Eigenschaften des roten Kampffliegers durch die Empfehlung einer Neulektüre als Roman hervorgehoben und ihm damit folgerichtig das Prädikat „Kunstwerk“ verliehen.

Eine solche Argumentation wäre wahrscheinlich im Sinne Dickies, sie würde allerdings übersehen, dass Gustafsson zwei Texte strikt voneinander trennt und vermutlich die Behauptung ablehnte, dass die Qualitäten des Weltkriegsromans von X bereits in „Der rote Kampfflieger“ von Manfred von Richthofen angelegt sind und es lediglich eines neuen institutionellen Rahmens bedarf, um diese Qualitäten herauszufiltern. Trotz ihrer übereinstimmenden Ähnlichkeit handelt es sich um Texte verschiedenen Ursprungs und die unterschiedliche Bewertung beider Texte hat mit den grundverschiedenen kausalen

¹⁴⁹ Vgl. Piecha, a. a. O. S. 3

¹⁵⁰ Vgl. Mandelbaum, a. a. O. S. 81: *Man kann jedoch nicht davon ausgehen [...] daß, wenn es irgendein allen Kunstwerken gemeinsames Charakteristikum gäbe, dieses in einem spezifischen, unmittelbar zutage liegenden Merkmal bestehen müßte. Wie die biologische Verbindung derjenigen, die Familienähnlichkeiten aufweisen, oder die Intentionen, aufgrund deren wir zwischen Kartenlesen und Kartenspielen unterscheiden, könnte solch ein Charakteristikum eher eine relationale Eigenschaft sein als eine solche, auf die man unmittelbar zeigen und von der man sagen könnte: „Es ist genau dieses Merkmal des Gegenstands, das mich veranlaßt, ihn ein Kunstwerk zu nennen.“*

Zusammenhängen, in denen beide entstanden sind, zu tun, nicht mit einem Perspektivwechsel nach der Fertigstellung. Der Weltkriegsroman des Autors X ist ein „Kandidat der Wertschätzung“ im Sinne Dickies und damit auch dann noch von „Der rote Kampfflieger“ verschieden, wenn jemand eine Lektüre der Memoiren von Richthofens als ein solches wertzuschätzendes Objekt vorschlägt.

Insofern greift hier zum dritten Mal der Vorwurf, eine philosophische Perspektive verharre auf der wahrnehmbaren Oberfläche des Gegenstands und sei nicht in der Lage die beiden Schriftstücke, wie sie sich aus dem Gedankenexperiment ergeben, voneinander zu unterscheiden. Dickie bespricht die gemeinsamen Eigenschaften beider Texte und kann sich die unterschiedlichen Bewertungen nicht anders erklären, als auf die Verantwortung institutioneller Vertreter und deren Anleitung zur Lektüre zu verweisen. In ähnlicher Weise wie bereits Weitz oder Kennick weicht Dickie der Möglichkeit aus, eine Erklärung jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften zu suchen, nachdem er innerhalb seines Untersuchungsfeldes nicht fündig geworden ist.

Dickie erarbeitete viele seiner Thesen an Hand seiner Besprechung der „Fountain“-Skulpturen und, wie bereits erwähnt, ist Dickie bereit, den Kunststatus einer „Fountain“-Skulptur aufgrund der wahrnehmbaren Eigenschaften zu verleihen, die das Urinal auch als gewöhnlicher Gebrauchsartikel in öffentlichen Toiletten besitzt. Cohen wandte dagegen ein, dass es sich bei Duchamps Werk weniger um das physische Urinal, als vielmehr *die Geste, es auszustellen*¹⁵¹ handele. Dieser subtilere Ansatz macht es möglich, den Kunstcharakter von „Fountain“ von dem einfachen Gegenstand zu abstrahieren und in Duchamps Tat eine Reihe von Eigenschaften zu entdecken, die nicht auf das Dekorieren von Schaufensterauslagen der Sanitärartikelverkäufer zutreffen. Danto nennt Duchamps „Kunstwerk“ in diesem Zusammenhang *gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich*¹⁵².

Derartige Qualitäten machen nach Danto den Kunstcharakter von „Fountain“ aus. Es handelt sich um relationale Eigenschaften, weil sie lediglich im Zusammenhang mit einem kontextuellen Rahmen zu verstehen sind und sich nicht einfach aus der kontextungebundenen Betrachtung von Gegenständen ableiten lassen. Statt einer neuen institutionellen Dimension erhält „Fountain“ als Geste eine *ganz neue ontologische Dimension [...], durch die es nicht mehr nur ein gewöhnlicher Bestandteil der Welt ist, sondern Teil eines Systems der Verständigung über die Welt*¹⁵³.

¹⁵¹ Vgl. Danto, a. a. O. S. 147

¹⁵² Vgl. ebd. S. 147

¹⁵³ Lüdeking, a. a. O. S. 179

Danto verweist in diesem Zusammenhang auf den nachahmenden Charakter der Kunst und seine These, dass die Verwechslung von Realität und Nachahmung nicht etwa einen die Kunst verstärkenden Effekt beinhalten könne, sondern zu einer im Kontext von Kunst unangemessenen Reaktion des Rezipienten führe.¹⁵⁴ Dementsprechend sei es bei bestimmten Kunstphänomenen sogar unabdingbar, sie als Kunstphänomene zu identifizieren, um überhaupt zur Feststellung ästhetische Eigenschaften kommen zu können:

Meine Ansicht ist die, daß ein Kunstwerk sehr viele Eigenschaften hat [...], die von ganz anderer Art sind als die Eigenschaften jener materiellen Objekte, die von ihm ganz ununterscheidbar, aber selbst keine Kunstwerke sind. Einige dieser Eigenschaften können sehr wohl ästhetische sein oder solche, die man als ästhetische erlebt oder als „würdig und wertvoll“ erachten kann. Um dann aber auf sie ästhetisch reagieren zu können, muß man zuerst wissen, daß das Objekt ein Kunstwerk ist, und somit ist die Unterscheidung zwischen dem, was Kunst ist, und was nicht, vorausgesetzt, bevor eine unterschiedliche Reaktion auf diesen Unterschied in der Identität möglich ist.¹⁵⁵

Als eine solche ästhetische Eigenschaft, die von einer „ästhetischen Reaktion“ abhängt, ließe sich zum Beispiel die wertende Zuschreibung „gelungen“ anführen. Man könnte den Weltkriegsroman von X in seinem imitativen Charakter als „gelungen“ bezeichnen. Er besäße folglich eine Eigenschaft aufgrund seiner Ähnlichkeit mit den Memoiren von Richthofens, denen man wiederum diese Eigenschaft nicht zuspricht. Eine solche Zuschreibung wäre folglich von den Rahmenbedingungen abhängig, die den Memoiren Manfred von Richthofens fehlen.

Fasst man das Vorangegangene zusammen, dann lässt sich festhalten, dass die drei in diesem Kapitel kritisierten kunsttheoretischen Auffassungen nicht wirkungsvoll zwischen den beiden Texten des Gedankenexperiments unterscheiden können. Sie können es nicht, weil sie auf die materiale Oberfläche der Kunstwerke fixiert bleiben. Das wiederum scheint unter anderem mit den Spuren, die der Vorwurf des „intentionalen Fehlschlusses“ in der Kunstdiskussion hinterlassen hat, zu tun zu haben. „Richthofens Problem“ bietet die Möglichkeit, unterschiedliche ästhetische Eigenschaften bei einer gleich bleibenden materialen Oberfläche nachzuweisen. Mit Martinez lässt sich das aus „Richthofens Problem“ resultierende Argument

¹⁵⁴ Vgl. Danto, a. a. O. S. 148 f. Interessant wäre in diesem Zusammenhang eine Einordnung Dantos von solchen Phänomenen wie dem Film „Blair Witch Project“, der seine Wirkung zumindest anfangs der Illusion des Publikums verdankte, die Geschichte hätte so wirklich stattgefunden. Danto müsste eine solche Methode, Spannung zu erzeugen, als der Kunst unangemessen ablehnen.

¹⁵⁵ Ebd. S. 148

als Vorwurf eines „materialistischen Fehlschlusses“ bezeichnen.¹⁵⁶ Die drei oben besprochenen Kunstauffassungen unterlassen eine Differenzierung von materialen und ästhetischen Eigenschaften und sind dadurch nicht in der Lage, nachahmende Kunstwerke von den nachgeahmten Gegenständen zu unterscheiden.

VIII Der „Wert“ von Nachahmungen

Der Weltkriegsroman des Autors X besitzt, mit Martinez gesprochen, einen *hochgradig imitativen Charakter*¹⁵⁷, was bedeutet, dass er in der Imitation aufgeht und auf sämtliche innertextlichen Kennzeichnungen als Darstellung verzichtet. Sein formal-ästhetischer Aufbau entspricht nachweislich der Logik des von ihm thematisierten Sujets, der Autobiographie eines Weltkriegspiloten.¹⁵⁸ Vergleicht man beide Texte, so wie es innerhalb des Gedankenexperiments stattfindet, dann wird offensichtlich, dass sich Kunst als Handlung von anderen Handlungsweisen unterscheiden lässt: X vollführt als Verfasser eine andere Handlung als Manfred von Richthofen, trotz der Nichtunterscheidbarkeit der gefertigten Endresultate. Eben jene Nichtunterscheidbarkeit macht aber auch darauf aufmerksam, dass die Behauptung eines ästhetischen Werts, den der Weltkriegsroman von X besitzen, „Der rote Kampfflieger“ aber vermissen lassen soll, auf Rezipientenseite einer Rechtfertigung bedarf. Die Anwendung eines normativen Kunstbegriffs auf den Weltkriegsroman von X mag, vom Verfasser her gedacht, einleuchten, der ontologische Klassenunterschied beider Schriftstücke ist jedoch seitens seiner Rezeption, seiner Wirkung oder seiner Erkenntnismöglichkeit begründungsbedürftig. Es ist nicht auszuschließen, dass die Problemlage für den Schriftsteller Lars Gustafsson selbst eine Irritation darstellt, was seinen Essay zu einer Reflektion über die eigene Profession werden

¹⁵⁶ Vgl. Martinez, a. a. O. S. 469

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 466

¹⁵⁸ „Nachweislich“ insofern, als dass sich mit der realen Biographie Manfred von Richthofens diese Erzähllogik nachweisen lässt. In ähnlicher Weise lässt sich innerhalb des Gedankenexperiments die Absenz von textuellen Fiktionsignalen feststellen. (Vgl. hierzu Frank Zipfel: Fiktion. Fiktivität. Fiktionalität – Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001. S. 234 ff.)

lässt. Um mehr als eine geistig brotlose Kunst zu sein, sollten sich für die Schriftstellerei auch auf Rezipientenseite Möglichkeiten ergeben, die eine Dichotomie beider Texte rechtfertigen.

Der „Trend“ zum Nicht-Autor

Gustafsson formulierte „Richthofens Problem“ in einer Zeit, in der sich, zumindest in der deutschen Diskussion, verschiedene klassische Literaturbegriffe und die damit verbundenen Wertigkeiten auf dem Prüfstand befanden. Wenn Kunstwerken, „schöner“ Literatur oder professionellen Autoren ein privilegierter Zugang zur Wahrheit zugesprochen wurde, dann gab es spätestens ab Ende der Sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Tendenzen, den ausgezeichneten Charakter von Literatur als Kunst in Frage zu stellen. Wie Anderegg ausführt, wurde *der tradierte Literaturkanon mit reformatorischem Eifer bekämpft und eine Ausweitung des Literaturbegriffs propagiert und vollzogen*¹⁵⁹. *Texte aller Art wurden der Behandlung würdig erachtet und überlieferte Kategorien als subjektiv, elitär oder wertend abgelehnt*¹⁶⁰. Wenn bisher eine ontologische Vormachtstellung des Romans angenommen wurde, dann galt es von nun an, den Unterschied gegenüber solchen Texten wie Autobiographien neu zu begründen.

Als Zweifel an der Berechtigung der bisherigen Form des literarischen Kanons lässt sich der Artikel von Reinhard Baumgart¹⁶¹ anführen, der im Folgenden besprochen wird.

Baumgart spricht vom „Eintritt von Nicht-Autoren in die Literatur“ und konstatiert damit, dass ein ursprünglicher Begriff des Autors und der Literatur auf fehlerhaften Voraussetzungen beruht. In diesem Zusammenhang wurde bereits der idealistische Geniebegriff angesprochen, der im Wesentlichen darin besteht, eine außergesellschaftliche Einbildungs- und Gestaltungskraft einiger weniger Menschen zu behaupten und damit den Kunstbegriff zu begründen.

Baumgart verweist vorwiegend auf Beispiele zeitgenössischer Interviewmontagen und deren unfreiwillige „literarische“ Qualitäten. Im Gegensatz zur vermittelnden Einbildungskraft eines Künstlers, bestehe eine solche Art von Literatur aus den realen Erlebnissen realer Personen und erhalte ihre Qualität vorwiegend durch die Unmittelbarkeit der Schilderungen. Den Memoiren Manfred von Richthofens ähnlich, seien sprachliche und stilistische Mängel ein wesentliches Element und machten den eigentlichen Reiz dieser Texte aus. Die Nicht-Autoren beherrschten

¹⁵⁹ Anderegg, a. a. O. S. 153 f.

¹⁶⁰ Ebd. S. 154

¹⁶¹ Reinhard Baumgart: Die Literatur der Nicht-Autoren. In: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 7. 24. Jahrgang. Stuttgart 1970. S. 736-747

Vokabular und Grammatik nicht wie Literaten, die Sprache verfügt eher über sie¹⁶². Der sprachlichen Unbeholfenheit unterstellt Baumgart einen erhöhten Wirklichkeitszugang:

*Denn so mißglückt, so konturenlos oder konfus sich auch viele dieser Erzählungen lesen mögen, fast immer weist ihre unschöne Unorganisiertheit als Kehrseite eine Wahrheit auf. Sie wollen durch ästhetischen Aufwand zu nichts überreden, sondern warten auf die dechiffrierende Mitarbeit ihrer Leser.*¹⁶³

Verunglückte Formulierungen und sprachliche Fehlleistungen ließen sich häufig als die bessere Literatur verstehen. Für Baumgart stellen die von ihm besprochenen Laintexte vor allem eine Herausforderung für den „realistischen“ Roman dar. Einige Werke solcher professioneller Autoren wie *Faulkner, Céline, Queneau oder Arno Schmidt*¹⁶⁴ beständen vornehmlich aus einer Nachahmung oder Simulation sprachlicher Unzulänglichkeit. Diese beabsichtigte Unzulänglichkeit würden Laien unbeabsichtigt und damit um einiges wirkungsvoller herstellen. Der klassische Roman als *literarisches Konzept, das sich vor rund zweihundert Jahren als bürgerlicher Realismus zu formulieren begann und eine erstens Nachbildung und zweitens Erkenntnis von Wirklichkeit zu leisten versprach*¹⁶⁵, bekomme damit Konkurrenz durch eine Textform, die einen unmittelbareren Zugang zu dieser Wirklichkeit biete, weil sie ohne den Umweg der Nachbildung auskomme:

*So, auf dem Papier, läßt sich eine Grenze zwischen einer Literatur der Realitäten und der gegenwärtig „realistisch“ genannten Literatur noch ziehen und halten, doch nur auf dem Papier. Sie ist in Wirklichkeit längst durchlässig geworden. Nicht nur, weil literarische Verfahrensweisen sich erkennen lassen in Dokumentar-Interviews, sondern auch, weil schöne Literatur so offensichtlich eine dokumentierende, eine Registratur von Fakten, eine Literatur der Zitatmontagen, der Reproduktion werden möchte.*¹⁶⁶

Martin Walser schildert in einem Nachwort zu den Memoiren der verurteilten Mörderin Ursula Trauberg sein Erstaunen darüber, dass bereits die Rohfassung dessen, was Ursula Trauberg auf seine Anregung hin aufgeschrieben hatte, für die Veröffentlichung geeignet sei:

*Ich glaube, Ursula Trauberg hat ihre 24 Lebensjahre besser erzählt, als es ein professioneller Nacherzähler hätte tun können. Mir wenigstens kommt es so vor, als entstehe durch die Art ihrer Erzählung, eine Glaubwürdigkeit, die man nur erreichen kann, wenn man sie nicht beabsichtigt.*¹⁶⁷

¹⁶² Ebd. S. 745

¹⁶³ Ebd. S. 741

¹⁶⁴ Ebd. S. 741

¹⁶⁵ Ebd. S. 736

¹⁶⁶ Ebd. S. 745

¹⁶⁷ Martin Walser in: Ursula Trauberg: Vorleben. Frankfurt/Main 1968. S. 195-206 (Nachwort). Hier: S. 195

Einen ähnlichen Eindruck scheint Gustafsson bei der Lektüre von „Der rote Kampfflieger“ gehabt zu haben. Der dilettantische Charakter der Darstellung setzt eine Ebene frei, die dem nacherzählenden und aufbereitenden Charakter des Romans widerspricht. Die Schilderung seiner Lebenswirklichkeit ist Manfred von Richthofen besser gelungen, als es ein vermittelnder Erzähler hinbekäme. Sollte die Schilderung des Lebens von Manfred von Richthofen das vorrangige künstlerische Ziel von X sein, und sollte es sich bei der von Walser beschriebenen Glaubwürdigkeit um das entscheidende ästhetische Merkmal handeln, dann wäre in der Tat nicht einzusehen, weswegen das Attribut „Kunst“ dem Weltkriegsroman von X anders als den Memoiren von Richthofens zufällt.

Rückgriff auf antike Positionen

Die oben aufgeführte Problemlage wirkt wie eine Neuauflage der platonischen Kritik an der Tätigkeit der Künstler. So wie sich Künstler lediglich mit den Nachahmungen der Realität beschäftigen, so gelingt dem Autor, der in seinen Werken einen bestimmten Jargon imitiert, nur eine Kopie, die an die Selbstdarstellung nur schwerlich heranreicht. In Platons Terminologie wäre Ursula Trauberg ihren inneren Zuständen und damit der Wahrheit wesentlich näher, als es Martin Walser durch seine Außenperspektive jemals gelänge, er hätte sich von der Wahrheit entfernt.

Sowohl Baumgart als auch Platon betonen den nachahmenden Charakter der Kunst und sowohl Baumgart als auch Platon fragen danach, inwiefern nachahmende Kunst dem Anspruch gerecht werden kann, Erkenntnisse über die nachgeahmten Inhalte zu vermitteln. Baumgart reduziert die Funktion des Romans damit weitestgehend auf die Möglichkeit, innere Zustände abzubilden und so Erkenntnisse über innere Zustände zu vermitteln. Diese Perspektive kann etwas mit Baumgarts eigenen Ansprüchen an den Roman zu tun haben, sie kann aber auch mit der Beobachtung zusammenhängen, dass sich ein literarischer Trend, der realistische Roman, in der Darstellung innerer Zustände erschöpft. Offensichtlich ist der kritisierte bürgerliche Autor einigermaßen dazu in der Lage, über eigene innere Zustände zu informieren, doch er scheitert bei der Darstellung fremder Bewusstseinsinhalte. Die sprachliche Inszenierung im Roman erweist sich nicht als der adäquate Zugang in die Köpfe anderer Menschen, der sie nach Baumgart gerne wäre.

Um die ontologische Beförderung der Kunst zu erreichen, muss man die von Baumgart angeführten Romanelemente „Nachbildung“ und „Erkenntnis von Wirklichkeit“ offensichtlich anders verknüpfen, als Nachbildungen lediglich als Mittel zum Zweck einer direkten Erkenntnis zu begreifen.

Um zu einer alternativen Beschreibung der Funktion des Romans zu gelangen, erscheint es sinnvoll, den selbstreflexiven Charakter der Kunst stärker zu betonen. Gehen von einer Nachahmung Erkenntnismöglichkeiten aus, die das Original nicht zu bieten hat? Aristoteles formulierte im Kontrast zu Platon eine Aufwertung des nachahmenden Charakters der Kunst:

*Im allgemeinen scheinen es zwei, und zwar natürliche Ursachen gewesen zu sein, die die Dichtkunst hervorgebracht haben. Denn der Nachahmungstrieb ist dem Menschen von Kindheit an angeboren, und dadurch unterscheidet er sich von den übrigen lebenden Wesen, daß er am meisten Lust zur Nachahmung hat und daß er seine ersten Fertigkeiten durch Nachahmung erwirbt, und dann haben alle Menschen Freude an der Kunst der Nachahmung. Beweis dafür ist die Erfahrung, die wir angesichts ihrer Werke an uns machen. Denn auch bei Dingen, die wir in Wirklichkeit nur mit Widerwillen betrachten, sehen wir ihre sorgfältige bildliche Wiedergabe mit Freuden, z.B. Bilder von häßlichen Tieren und von Toten.*¹⁶⁸

Aristoteles macht damit auf solche Qualitäten der Kunstwerke aufmerksam, denen Platon zwar nicht gänzlich unverschlossen gegenüberstand,¹⁶⁹ denen er in seinem auf Erkenntnis ausgerichteten Gedankengebäude allerdings keinen Platz einräumen wollte. Die Nachahmung wird nicht als defizitäre Form des Originals begriffen, sondern ist Auslöser einer „Freude“ des Betrachters. Aristoteles begreift den illusionären Charakter der Kunst damit anders als Platon nicht als *Verderben für das Denken der Zuhörer*¹⁷⁰, sondern betont die kognitive Leistung, die ein Rezipient bei der Betrachtung zu erbringen hat. Eine Kunsterfahrung im aristotelischen Sinne ginge damit zwar auf eine Täuschung zurück, wäre aber von dem Bewusstsein abhängig, dass es sich um eine solche Täuschung handelt.

Mit der aristotelischen Perspektive lässt sich das Interesse folglich von dem, worin sich Original und Nachahmung gleichen, zu dem, worin sich beide unterscheiden, verlagern. In der Terminologie von Danto rücken damit zwei Dinge in den Mittelpunkt: Zum einen wird die *Kluft* zwischen der Nachahmung und dem Original zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand.¹⁷¹ Zum anderen wird Kunsterfahrung als von einer *bestimmten kognitiven Dimension*¹⁷² abhängig beschrieben. Diese Dimension besteht darin, eine künstlerische Illusion auch als solche zu erkennen. Der Erkenntnischarakter der Kunst scheint sich folglich eher auf das Wissen um die Differenz von Original und Nachahmung zu beziehen als auf die Möglichkeit, über die Nachahmung Erkenntnisse über den realen Gegenstand zu gewinnen.

¹⁶⁸ Aristoteles: Hauptwerke. Stuttgart 1977. S. 336-376. Hier: S. 340 f.

¹⁶⁹ Platon bedauert in der Person von Sokrates, dass er die Werke des seit seiner Jugendzeit verehrten Homer vor seinem Wahrheitsmodell als „Verderben für das Denken der Zuhörer“ bezeichnen muss. Platon (Zehntes Buch 595b-c), a. a. O. S. 805

¹⁷⁰ Platon (Zehntes Buch 595b), a. a. O. S. 805

¹⁷¹ Vgl. Danto, a. a. O. S. 34

¹⁷² Vgl. ebd. S. 35

In diesem Zusammenhang lässt sich Baumgarts Kritik an der zeitgenössischen „realistischen“ Literatur als Vorwurf an verschiedene Autoren lesen, die Differenz zwischen der Darstellung und ihren Inhalten nicht ausreichend zu berücksichtigen. Die Versuche, durch die Inszenierung sprachlicher Mängel einen ähnlichen Effekt zu erzielen, wie es den Laien-Autoren unbeabsichtigt gelingt, wäre demnach einem naiven Realismus geschuldet, der die wesentlichen Qualitäten des Kunstwerks übergeht, auf die Differenz von Darstellung und Wirklichkeit hinzuweisen.

Der nachahmende Charakter des Weltkriegsromans von X

Um den Weltkriegsroman des Autors X mittels seines nachahmenden Charakters als ein Kunstwerk zu besprechen, ist es folglich notwendig, ihn von einem solch naiven Realismus, wie ihn Baumgart kritisiert, abzuheben. Die Nachahmung von Tagebucheinträgen sollte etwas anderes leisten als diese Tagebucheinträge selbst. Der Gegenstand des Weltkriegsromans von X sollte sich von dem Gegenstand der Tagebuchaufzeichnungen Manfred von Richthofens unterscheiden.

Eine Möglichkeit besteht darin, bei der Besprechung des Werks von X weniger die Ähnlichkeit zu Tagebüchern, als vielmehr die Ähnlichkeit zu anderen Romanen mit einem ähnlichen Sujet in den Mittelpunkt zu rücken. Wie bereits besprochen, ist es mit einigen Schwierigkeiten verbunden, den Weltkriegsroman des Autors X in einen solchen Zusammenhang zu stellen. Ähnlich wie im Fall von „lonelygirl15“ fehlen offensichtlich wichtige Bestandteile, die eine genauere Einordnung ermöglichen. Die Tatsache, dass man nicht weiß, ob es sich bei X eher um einen Zeitgenossen Manfred von Richthofens oder zum Beispiel einen zeitgenössischen Kollegen Lars Gustafssons handelt, gestaltet einen Vergleich mit anderen Werken eher spekulativ.

Eventuell ließe sich verallgemeinernd behaupten, dass der Weltkriegsroman des Autors X einen bewussten Bruch mit verschiedenen Darstellungen des 1. Weltkriegs bedeutet, seien es nun pathetische Heldenzeichnungen oder pädagogische Veranschaulichungen der Schrecken des Krieges. Der Weltkriegsroman von X käme damit nur auf den ersten Blick als die Schilderung von Ereignissen im Gewand eines Tagebuchs daher, auf einer subtileren Sinnesebene ergäbe sich die Möglichkeit, ihn mit Kriegsromanen zu vergleichen.

Eine mögliche Strategie einer Einordnung scheint darin zu bestehen, das Werk von X als eine Parodie kriegskritischer Romane und ihren Anspruch, über die Darstellung vermeintlicher Realitäten eine dem Krieg gegenüber ablehnende Haltung beim Leser zu erzeugen. Der Abschnitt über die Schlacht an der Somme, die Haltung eines Helden, der auf diese Zeit

anscheinend nichts kommen lassen möchte, seine merkwürdige Abgehobenheit gegenüber dem Kriegsgeschehen in den Schützengräben und seine erstaunliche Immunität gegenüber einer geistigen Entwicklung wäre als bewusster Bruch zu lesen. Als Bruch mit solchen Darstellungen, die die Schilderung des Kriegsgeschehens zur Vermittlung pazifistischer Botschaften instrumentalisieren. Das sarkastische Werk von X würde die Klischees und das aufdringliche Gutmenschentum unreflektierter Antikriegsromane mit einem Gegenbild konfrontieren.

Der Weltkriegsroman des Autors X würde als eine solche indirekte Parodie verschiedene Ansprüche, die an Kunstwerke gestellt werden, einlösen. Er stellt eine Reflexion über die Grenzen der Kunst, ihren Bezug zur Wirklichkeit und ihren nachahmenden Charakter dar. Er würde nicht in das Kreuzfeuer von Baumgarts Kritik an den realistischen Tendenzen der Romane geraten, sondern ginge mit Baumgart konform, indem er diese realistischen Tendenzen durch die komplette Übernahme der Tagebuchstruktur auf die Spitze treibe und mit der unaufgeregten Schilderung von Banalitäten der Lächerlichkeit preisgäbe. X hätte damit die realistischen Tendenzen des Kriegsromans als verdeckte Kriegspoese enttarnt, was die Aufmerksamkeit auf die Frage lenkt, inwiefern alle Darstellungen solcher Ereignisse wie Kriege unter solchen Leitgedanken wie Undarstellbarkeit und Sprachlosigkeit stattfinden sollten.

Der Weltkriegsroman von X würde eine aristotelische Freude nur auf den ersten Blick wegen seiner strukturellen Ähnlichkeit mit Memoiren auslösen, seine eigentliche Kraft läge in der ironisierenden Nachahmung von literarischen Darstellungsmustern.

Wie besprochen, stellt eine solche Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten dar, den Weltkriegsroman von X als Kunstwerk zu besprechen. Andere Deutungen könnten sich eher auf solche Aspekte wie den klassischen Werderoman und die erstaunliche Immunität des Protagonisten gegenüber persönlichen Entwicklungen oder die kindliche Naivität und seine Untauglichkeit für eine pathetische Heldenrolle konzentrieren. Man könnte aus der Not eine Tugend machen und die die Unmöglichkeit, das Werk eindeutig zuzuordnen, als eine Stärke des Texts beschreiben, dessen „geniale Einfachheit“ in ähnlicher Weise wie Picassos „Tête de taureau“ verschiedenste Ebenen in einer klaren und einheitlichen Form auf den Punkt bringt.

IX Kunst im Kontext

Die Paradoxie, die Gustafsson mit „Richthofens Problem“ formuliert, entsteht dadurch, dass ein Text aus einem bestimmten Kommunikationskontext in eine andere Kommunikationssituation verpflanzt wird. Auf diese Weise wird aufgezeigt, dass ein solches Kunstwerk wie der Weltkriegsroman des Autors X aufgrund seines nachahmenden Charakters in einer kontextuellen Abhängigkeit steht und Kunstauffassungen, die eine kontextuelle Unabhängigkeit des Kunstgegenstands voraussetzen, durch „Richthofens Problem“ in Widersprüche geraten können. Alternative Erklärungen sollten folglich den kontextuellen Rahmen berücksichtigen, um durch die Ähnlichkeit der beiden Schriftstücke des Gedankenexperiments nicht in dieselben Schwierigkeiten zu kommen. Auch Gustafsson schließt seine Überlegungen, indem er auf die Erwartungen der Leser und damit auf die Voraussetzungen einer bestimmten Kommunikationssituation eingeht:

*Eine seiner entscheidenden Eigenschaften trägt also der Roman nicht in sich, als einen Teil seiner inneren Struktur, sondern als eine Beziehung zwischen dem Leser und der historischen Voraussetzung des Textes insgesamt. Roman zu sein, ist ein Anspruch, den der Roman mitbringt, indem er von Anfang an als Roman dargestellt wird, und er schreibt von vornherein dem Leser eine bestimmte Haltung vor, die eine andere ist als die, die derselbe Leser zu Erinnerungen und anderen dokumentarischen Texten einnimmt.*¹⁷³

Es wäre folglich nach den historischen Voraussetzungen zu fragen, die die Kommunikationsgrundlage und die Basis eines gegenseitigen Einverständnisses zwischen Romanautoren und Lesern bilden.

In diesem Zusammenhang lässt sich von zwei verschiedenen Operationen sprechen, die innerhalb des Gedankenexperiments durchgeführt werden: Zum einen wird ein fiktionaler Text als ein nicht-fiktionaler Text behandelt und zum anderen wird ein Nicht-Kunstwerk als Kunstwerk betrachtet. Zwischen beiden Operationen gibt es Übergänge und man kann danach fragen, inwiefern beide Operationen miteinander in Deckung gebracht werden können.

Fiktionalität als Unterscheidungskriterium

Die Lektüre des Weltkriegsromans von X und der Memoiren Manfred von Richthofens unterscheiden sich folglich darin voneinander, dass der eine mutmaßliche Text fiktional ist, während der andere als eine Art Sachtext zu lesen sei. „Richthofens Problem“ ließe sich damit

¹⁷³ Gustafsson, a. a. O. S. 64-65

als ein Kontextproblem auffassen, dass den Schwerpunkt von der Kunstdiskussion auf die Problematik der Fiktionalität verlagert.

Die Fiktionalitätsdiskussion erhielt Aufwind in Folge der philologischen Krise, die bereits im Zusammenhang mit den „Laien-Autoren“ besprochen wurde. Folgerichtig lässt sich ein in Teilen in diesem Kontext bereits besprochenes Zitat Andereggs anführen:

So ist es gewiss kein Zufall, dass die Fiktionalitätsdiskussion in eben jenem Zeitpunkt einsetzte, in welchem der tradierte Literaturkanon mit reformatorischem Eifer bekämpft und eine Ausweitung des Literaturbegriffs propagiert und vollzogen wurde, die das bisherige Selbstverständnis von Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik in Frage stellte. Nun, das Texte aller Art der Behandlung würdig erachtet und überlieferte Kategorien als subjektiv, elitär oder wertend abgelehnt wurden, galt es, neu Begriffe zu entwickeln.¹⁷⁴

In einer Zeit, in der sich die klassischen Kategorien der Literaturwissenschaft und damit der Begriff literarischer Kunst auf dem Prüfstand befanden, sollte der Begriff der Fiktionalität für die nötigen Unterscheidungen zwischen Textsorten sorgen. Offensichtlich hatte man erkannt, dass der klassische Kunstbegriff mit solchen Voraussetzungen wie einer Genieästhetik nicht mehr zu halten war, es gab aber nach wie vor ein Bedürfnis danach, literarische Gattungen wie den Roman von solchen Sachtextformen wie Tagebüchern zu unterscheiden.

Fiktionalität sollte folglich als Unterscheidungskriterium aus einer Sackgasse herausführen. Dabei galt es, sich von der Kunstdiskussion abzusetzen und den Vorurteilscharakter traditioneller Kunstbegriffe zu vermeiden. Fiktion lässt sich dabei als „institutionalisierte Praxis“¹⁷⁵ auffassen, die in einem gegenseitigen Einverständnis zwischen Verfasser und Rezipient stattfindet. Die Fiktionalität eines Textes wird also nicht als eine im Text enthaltene Eigenschaft, die sich mittels einer immanenten Lektüre erschließen ließe, angesehen, sondern als eine Lektüreform, die sich als Konvention im Zusammenhang mit Literatur herausgebildet hat:

Auch der Begriff „Fiktionalität“ bezeichnet einen Verarbeitungsmodus und keine Texteigenschaft; zumindest kann man die Versuche als gescheitert ansehen, notwendige und hinreichende Bedingungen für Fiktionalität in den Texten selbst nachzuweisen.¹⁷⁶

Anders als der Kunstbegriff der besprochenen Kunstauffassungen ist Fiktionalität in der besprochenen Form nicht als sichtbare Eigenschaft eines Werks gedacht, sondern wird erst im

¹⁷⁴ Anderegg, a. a. O. S. 153 f., vgl. Referenz 158

¹⁷⁵ Zipfel, a. a. O. S. 282

¹⁷⁶ Heydebrand, a. a. O. S. 30

Zusammenhang mit einer Kommunikationssituation möglich.¹⁷⁷ Eine solche Begriffsbestimmung hat konkrete Auswirkungen. Zipfel bespricht als Beispiel den realen Fall eines Zeitungsartikels, der erst als Tatsachenbericht verkauft, später aber als frei erfunden enttarnt wurde.¹⁷⁸ Auf Basis seiner Texteigenschaften ließe sich dieser Zeitungsartikel als fiktional bezeichnen.

*Er kann jedoch [...] nicht im eigentlichen Sinne als fiktionaler Text angesehen werden. Er ist zwar ein Text mit einer nicht-wirklichen Geschichte, jedoch ist er nicht im Rahmen der sozialen Praxis Fiktion veröffentlicht worden, und er wird auch nach der Aufdeckung seiner Unwahrheit nicht im Rahmen dieser Praxis rezipiert.*¹⁷⁹

Das gegenseitige Einverständnis über den erfundenen Charakter einer Geschichte, dass zwischen dem Verfasser und dem Rezipienten für die Anwendung eines engeren Fiktionalitätsbegriffs bestehen muss, wird auch als Fiktionsvertrag oder „make-believe“-Vertrag¹⁸⁰ bezeichnet.¹⁸¹ Teil einer fiktionalen Praxis wäre damit eine stillschweigende Übereinkunft, die erfundenen Schilderungen eine angemessene Rezeption zusichert.

Das Paradoxon, das „Richthofens Problem“ darstellt, wäre damit auf der Ebene einer sozialen Praxis gelöst. Die Identität beider Texte ließe sich durch die Nicht-Identität zweier Rezeptionsweisen ersetzen. Die Verwechslung eines Tagebuchs mit einem fiktionalen Roman stellt zwar einen bedauerlichen Irrtum¹⁸² oder sogar einen Betrugsversuch dar, der Fiktionalitätsbegriff ist aber, im Gegensatz zu verschiedenen Ausprägungen des Kunstbegriffs, nicht so angelegt, dass er einen solchen Fall ausschließen würde.

Das Vorangegangene legt nahe, dass es sich bei den beiden Operationen, die das Gedankenexperiment vornimmt, um ein und denselben Gedankengang handelt und sich die

¹⁷⁷ Vgl. auch Ahlers, a. a. O. S. 31: *Fiktionalität kann also nicht isoliert als Eigenschaft eines Textes verstanden werden, sondern ist Produkt und Merkmal einer spezifischen Kommunikationssituation, in der dem Text die Eigenschaft fiktiv dadurch zuerkannt wird, daß er als fiktionaler Text konzipiert, realisiert und rezipiert wird.*

¹⁷⁸ S. Zipfel, a. a. O. S. 282: *Die als Tatsachenbericht auf der Titelseite der Washington Post vom 28.9.1980 erschienen Geschichte von Jimmy, einem 8 Jahre alten Heroinabhängigen, stellte sich, nachdem die Autorin dafür den Pulitzerpreis erhalten hatte, als erfunden heraus.*

¹⁷⁹ S. ebd. S. 282

¹⁸⁰ Der Ausdruck „make-believe“ geht auf Kendall Waltons Gedanken zurück, künstlerische Tätigkeiten mit dem „So-tun-als-ob“ von Kinderspielen in Zusammenhang zu bringen. (Vgl. Axel Bühler: Autorabsicht und fiktionale Rede. In: Fotis Jannidise et al. (Hrsg.): Rückkehr des Autors – Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999. S. 61-75. Hier: S. 67)

¹⁸¹ Vgl. Zipfel, a. a. O. S. 283

¹⁸² Bühler bespricht als ein drastisches Beispiel einer fehlerhaften Rezeption die Radioaufführung von H.G. Wells' „Krieg der Welten“, die eine Panik auslöste, weil die Meldung vom Angriff der Außerirdischen von den Hörern für bare Münze genommen wurde. Vgl. Bühler, a. a. O. S. 71

Existenz des Weltkriegsromans von X als Kunstwerk auf seine Fiktionalität zurückführen lässt. Mit einer kleinen Änderung am Versuchsaufbau lässt sich möglicherweise einer solchen Reduktion widersprechen und ein alternatives Modell zur Feststellung eines Schriftstücks als Kunstwerk entwickeln.

Man könnte mutmaßen, dass auch innerhalb des Gedankenexperiments der Flieger Manfred von Richthofen als reale Figur existent bliebe, tatsächlich alles in ähnlicher Form erlebt, dabei aber kein Tagebuch geführt habe. X hätte sich nun der Geschichte Manfred von Richthofens angenommen, seinen Lebenslauf mittels verschiedener Dokumente rekonstruiert und diesen dann mit dem Anspruch höchstmöglicher Geschichtstreue in der Ich-Perspektive niedergeschrieben. Möglicherweise hätte X den Sprachstil seines Werks als den damals vorherrschenden Fliegerjargon angenommen und Manfred von Richthofen in den Mund gelegt, vielleicht wäre X bei seinen Recherchen aber auch auf zwei Seiten eines ansonsten verschollenen Tagebuchs von Richthofens gestoßen und hätte sich auf Basis dieser wenigen Zeilen auf das Abenteuer einer kompletten Rekonstruktion des Lebens und des Tagebuchs Manfred von Richthofens eingelassen.

Alternativen zum Unterscheidungskriterium „Fiktionalität“

Ein solches Gedankenexperiment bietet die Möglichkeit, den Kunstbegriff und den Fiktionalitätsbegriff voneinander abzusetzen und danach zu fragen, welche historischen Voraussetzungen eines Textes ebenfalls konstitutiv für den Kunstcharakter eines Romans sein können. Danto bespricht als Beispiel Truman Capotes „In Cold Blood – A True Account of a Multiple Murder and its Consequences“, offensichtlich *der erste nichtfiktionale Roman: eine philosophisch innovative Schöpfung, weil er durch ein Gegenbeispiel demonstriert, daß ‚Alle Romane sind Fiktion‘ kein analytisches Urteil ist*¹⁸³:

*Außer diesem erstaunlichen Stück philosophischer Einbildungskraft erfand der Schriftsteller nichts oder beabsichtigte zumindest nicht, etwas zu erfinden, was zum typischen Romanautor im Gegensatz steht, der Figuren, Episoden, Situationen und Handlungsabläufe erfindet. Capote wandte die Techniken des heute so genannten untersuchenden Journalismus [investigate journalism] an und gelangte durch fortwährendes Nachforschen dahin, alles in Erfahrung zu bringen, was er über den Mord, der das Thema des Buches war, herausfinden konnte. Er hatte den Inhalt eines sehr gründlichen gerichtsmedizinischen Berichts, geschrieben von einem Mitarbeiter des Staatsanwaltes.*¹⁸⁴

¹⁸³ Danto, a. a. O. S. 221

¹⁸⁴ Danto, a. a. O. S. 221 f.

Das Beispiel von Capotes „In Cold Blood“ ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen, weil es zu belegen scheint, dass Fiktionalität kein notwendiges Kriterium für die Gattung Roman darstellt, zum anderen, weil es darauf hinweist, in welcher Weise Kenntnisse über den Verfasser bei der Klassifizierung eines Textes als Roman eine Rolle spielen können. Man könnte sich vorstellen, dass ein Autor wie Truman Capote die literarischen Ausschmückungen¹⁸⁵, die ihm der Raum zwischen den Fakten erlaubt, ein wenig zurückschraubt, und ein investigativer Journalist seine Perspektive im Sinne einer gefälligeren Lesbarkeit mit atmosphärischen Details anreichert, so dass sich die beiden Texte nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene exakt gleichen. Das Werk Truman Capotes würde wohl auch in diesem Fall als ein Roman und die journalistische Arbeit des Journalisten entsprechend als Artikel bezeichnet werden. Die Übergänge beider Texte förderten ein Aspektsehen, welches in dem einen Fall den Fokus zum Beispiel auf die Frage nach den Grenzen der Gattung Roman, in dem anderen Fall aber auf die hinter dem Text stehenden Fakten legt.

Damit verneint das Beispiel den unbedingten Zusammenhang von literarischer Kunst und Fiktionalität, es scheint aber auch einige Perspektivverschiebungen, die mit der Fiktionalitätsforschung einhergehen, zu bestätigen. „Kunst“ erscheint als Teil eines kommunikativen Zusammenhangs, einer sozialen Praxis, die durch Konventionen geregelt zu sein scheint. Innerhalb dieses kommunikativen Zusammenhangs spielen diese Konventionen offenbar eine wesentlich größere Rolle, als es zum Beispiel eine Genieästhetik, die den Künstler aus den gesellschaftlichen Prozessen herauszuhalten versucht, wahrhaben will. Eine Konvention scheint auf den ersten Blick vor allem darin zu bestehen, dass man die Werke eines Autors wie Truman Capote als Romane und die Artikel eines Journalisten als Reportagen liest. Was auch immer das Lesen eines Romans genau bedeutet, die Rezeption eines Kunstwerks lässt sich von der Auseinandersetzung mit Nicht-Kunst auf der Basis eines veränderten Kommunikationszusammenhangs unterscheiden.

Die Verwendung wertender Umschreibungen wird erst vor dem Hintergrund bestimmter Konventionen sinnvoll. Man stelle sich vor, dass sich Besucher einer Duane Hanson-Ausstellung¹⁸⁶ um einen vor Schreck erstarrten Museumswächter versammeln und dort Laute

¹⁸⁵ Zur Art dieser „Ausschmückungen“ vgl. Baumgart, a. a. O. S. 742

¹⁸⁶ Das Werk Duane Hansons besteht aus lebensechten Wachsfiguren, die den aristotelischen Eindruck zu bestätigen scheinen, dass es wesentlich mehr Freude machen kann, sich statt dem Original die Nachahmung anzusehen. Duane Hansons Werk ist auch insofern für diese Diskussion interessant, weil man sich vorstellen kann, dass eine einzelne Skulptur Hansons in einem vom Künstler losgelösten Zusammenhang, z.B. als Exponat bei Madame Tussauds, einen komplett anderen Eindruck hinterlässt als in einer Hanson-Ausstellung. Solche Motive wie Einsamkeit, Verzweiflung und Resignationen sind in den einzelnen Figuren angelegt, können aus ihnen

der Bewunderung ausstoßen. Eine solche Szene wirkt vor allem vor dem Hintergrund essentialistischer Kunsttheorien und einer entfesselten normativen Terminologie grotesk. Eine Kunsttheorie, die den kommunikativen Zusammenhang in den Vordergrund stellt, ist dazu in der Lage, die Szene als ein Missverständnis zu erklären und so den peinlichen Charakter etwas abzumildern.

Neben einem Rezipienten von Kunst, der das Kunstwerk als ein solches auffasst, betont die Behauptung des kommunikativen Aspekts der Kunst die elementare Bedeutung eines weiteren Kommunikationsteilnehmers, des Künstlers. In ähnlicher Weise wie im Falle von Picassos „Tête de taureau“ unterstellt der Rezipient von „In Cold Blood“ offenbar bestimmte Ziele, die, sofern sie sich nicht aus dem Werk selbst erschließen lassen, einem erweiterten Gesamtzusammenhang¹⁸⁷ entnommen werden können. Äußerungen des Künstlers, seine Selbstdarstellung¹⁸⁸ oder das Gesamtwerk können ebenso zur Bildung eines solchen Gesamtzusammenhangs beitragen wie die Zuordnung zu einer Epoche oder einer bestimmten künstlerischen Stilrichtung. Die Erarbeitung eines solchen erweiterten Zusammenhangs stellt statt der materialen Oberfläche eines künstlerischen Gegenstands eine solche Frage wie „Worauf ist es zurückzuführen, dass der Text so ist, wie er ist?“¹⁸⁹ in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung und bietet als Frage nach den Gründen für die Darstellung einen Lösungsansatz für „Richthofens Problem“.

Bespricht man zum Beispiel die Darstellung sprachlicher Mängel, die Inszenierung dilettantischen Ausdrucksvermögens, als das eigentliche Thema des Weltkriegsromans von X, dann kann man vermerken, dass sich das Unvermögen von Richthofens sich auszudrücken nicht von X' Darstellung dieses Unvermögens unterscheidet. Aufgrund äußerer Umstände wird aber unterstellt, dass die darstellerischen Mittel von Richthofens sichtbar limitiert sind, während man bei der Lektüre des Romans von X nur einen Ausschnitt zu Gesicht bekommt, ein Mittel zum Zweck, das als eine von vielen Möglichkeiten der Darstellung ausgewählt

erschlossen werden, zwingend werden sie allerdings erst als wiederkehrende Elemente, die die Perspektive beeinflussen. Vgl. hierzu z. B. URL: http://www.visit-usa.at/kunsthalle_krems_duane_hanson.htm

¹⁸⁷ Die Hereinnahme eines solchen, wie auch immer genannten, Gesamtzusammenhangs in die Besprechung stellt eine Variante des Intentionalismus dar. Tepe weist auf die Irritationen hin, die der Begriff Intention im Sinne von „Autorabsicht“ mit sich bringt und schlägt den erweiterten Begriff der *textprägenden Instanzen* vor, der über bewusste Absichten und Selbstbekundungen von Autoren hinausgeht (Vgl. Tepe, a. a. O. S. 68 f.).

¹⁸⁸ Beispielsweise wird bei der Beantwortung der Frage, ob es sich bei dem Leichenplastinator Gunther von Hagens „noch“ um einen Wissenschaftler oder „schon“ um einen Künstler handelt, nicht selten auf dessen „Beuys-Hut“ verwiesen. Vgl. z. B. URL: <http://www.explicatio.de/PDF/psyche/koerperwelten.pdf>

¹⁸⁹ Tepe, a. a. O. S. 62; Es ist, um Missverständnisse zu vermeiden, notwendig zu erwähnen, dass sich eine Frage wie die nach der Beschaffenheit eines Textes, nicht zwangsläufig aus einem Kommunikationsmodell ergibt. (Vgl. hierzu ebd. S. 235) Im Fall von „Richthofens Problem“ lässt sich der Kunstcharakter des Weltkriegsromans von X allerdings als Resultat einer gelungenen Interpretation der Absichten von X und damit als ein gelungener Kommunikationsvorgang weitestgehend erklären.

wurde, zur Verfolgung von Zielen, die über die inhaltliche Ebene hinausgehen. Sollten zum Beispiel noch andere Werke von X vorliegen, dann ließe sich eventuell mittels dieser nachweisen, dass man es mit dem mutmaßlichen Sprachvirtuosen und dem Verfolger geradliniger künstlerischer Ziele zu tun hat.

Das Vorgegangene bestätigt den Eindruck, dass sich von solchen Texten wie dem Weltkriegsroman von X bei *Ausblendung ihrer ursprünglichen Kommunikationssituation*¹⁹⁰ nicht mehr sinnvoll als von einem Kunstwerk reden lässt.

X Schlussteil

Im Vorgegangen wurde „Richthofens Problem“ als Gedankenexperiment zum Begriff „Kunst“ besprochen. Dabei wurde versucht, dem in dieser Arbeit so genannten Weltkriegsroman des Autors X aufgrund seiner Ähnlichkeit zu den Memoiren Manfred von Richthofens in die Diskussion um den Begriff „Kunst“ als Gegenbeispiel einzuführen und über die unterschiedlichen Entstehungskontexte beider Werke einen Kunstbegriff herauszustellen, der die unterschiedlichen Wertzuschreibungen beider Texte trotz ihrer äußeren Ähnlichkeit erklärt. Mit Hilfe des Weltkriegsromans von X lassen sich hierbei unter Berücksichtigung bestimmter Prämissen solche Kunstauffassungen widerlegen, die Kunstdefinitionen in der Abhängigkeit von äußerlich sichtbaren Merkmalen von Kunstwerken sehen und sich keine weitere Ebene zur Bestimmung des Kunstgegenstands vorstellen können. Angesichts der heutigen Kunstrealität, solcher Phänomene wie „ready-mades“, angesichts solcher Beispielmengen, wie sie Arthur C. Danto in die Diskussion eingebracht hat und angesichts der Möglichkeit, sich bei Bedarf jederzeit selbst ein solches Gedankenexperiment herstellen zu können, wie die Fiktion mit dem Fahrradmechaniker gezeigt hat, bleibt zu fragen, ob „Richthofens Problem“ als eine solches Gegenbeispiel heutzutage noch eine besprechenswerte Funktion erfüllen kann. Solche kunstphilosophischen Auffassungen wie der traditionelle Essentialismus wirken angesichts solcher, heute auch nicht mehr ganz junger, kunsthistorischer Einschnitte wie PopArt eher

¹⁹⁰ Martinez, a. a. O. S. 477

antiquiert, was möglicherweise auch die sie widerlegenden Gedankenexperimente ins Museum verbannt.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine solche Haltung wie die Lüdekings, dessen neuere Zusammenfassung einer älteren Diskussion in einer rein destruktiven und an einigen Stellen geradezu schadenfrohen¹⁹¹ Besprechung aufgeht. Lüdeking verreißt in seinem Buch die Schriften solcher Theoretiker, die Kunstwerke auf ihre ästhetischen Eigenschaften reduzieren, holt sich hierzu Rat bei solchen Theoretikern wie Danto, denen das Ausbleiben ästhetischer Eigenschaften an modernen Kunstwerken aufgefallen ist, ignoriert aber die konstruktiven Ansätze, die von Dantos Besprechung ausgehen. Auch Lüdeking scheint die Ebene der ästhetischen Eigenschaften nicht wirklich verlassen und solchen Erklärungen, die bei Kunst als einer „sozialen Praxis“ ansetzen, einen Raum geben zu wollen.

Möglicherweise lässt sich der Platz, den man innerhalb der Menge der kunstphilosophischen Gegenbeispiele für „Richthofens Problem“ frei räumen müsste, damit begründen, dass der Weltkriegsroman des Autors X nachweist, dass die durch die „ready-mades“ auf die Spitze getriebene Problematik auch für die Kunstform „Roman“ gelten. Während man sich an die Ähnlichkeit von Kunstwerken und Alltagsgegenständen in der Bildenden Kunst inzwischen einigermaßen gewöhnt hat, begegnen einem eher selten Romane, bei denen man sich nicht sicher sein kann, ob ihre Form Ausdruck außergewöhnlicher sprachlicher Einbildungskraft oder besonderer Einfalt ist.

In diesen Zusammenhang lässt sich auch der zweite Komplex stellen, innerhalb dessen die Besprechung von „Richthofens Problem“ stattfand. Der Weltkriegsroman des Autors X ist ein Roman, der in seiner Form als Tagebuch aufgeht. Insofern weist „Richthofens Problem“ auf die möglichen Ähnlichkeiten von Romanen und anderen Textformen hin und macht darauf aufmerksam, dass, sollte die Funktion des Romans auf seine inhaltliche Ebene beschränkt sein, der fiktionale Roman von X gegenüber dem nichtfiktionalen Text von Richthofens eher abfällt. Die Zuschreibung des Attributs „Kunst“, die Aufwertung des einen Texts gegenüber dem anderen, wird damit über die Ähnlichkeiten beider Texte hinaus erfahrbar. Mit dem Vergleich beider Texte des Gedankenexperiments lässt sich folglich ein Kunstbegriff ableiten, der von der narrativen Ebene ablenkt und das romanhafte des Werks von X gegenüber dem memoirenhaften in den Vordergrund rückt. „Richthofens Problem“ ginge konform mit der aristotelischen Poetik, die das Darstellende am darstellerischen Charakter der Kunst in den

¹⁹¹ Als „schadenfroh“ kann man zum Beispiel die Auseinandernahme der Argumentation George Dickies bezeichnen. (Vgl. Lüdeking, a. a. O. S. 165-184)

Vordergrund rückt und ginge weiterhin konform mit einem moderneren Kunstbegriff¹⁹², der den künstlerischen Gegenstand vor allem als Reflexion über die Grenzen der Kunst begreift. „Richthofens Problem“ eignete sich folglich zur Etablierung eines Kunstbegriffs und wäre dazu in der Lage, auf unterschiedliche Lektürewesen aufmerksam zu machen. „Richthofens Problem“ wiese in diesem Kontext mit Nachdruck darauf hin, dass ein Verharren auf einer narrativen Ebene eine, diesem Kunstbegriff widersprechende, Rezeptionsweise darstellt und der Kunstcharakter des Weltkriegsromans von X erst als Meditation über Erzählweisen zur Geltung kommt.

Betrachtet man „Richthofens Problem“ als einen Gesprächsbeitrag in der oben beschriebenen Weise, dann lässt sich auch hier danach fragen, ob das Gedankenexperiment von Gustafsson wirklich eine Bereicherung für die Kunstdiskussion darstellt. Die Annahme, „Richthofens Problem“ lenke von der inhaltlichen Ebene von „Der rote Kampfflieger“ ab und etabliere so erfolgreich einen selbstreflexiven Kunstbegriff, ließe sich dadurch aushebeln, dass man die ja zweifellos vorhandene inhaltliche Ebene als bestimmendes Element des Werks stärkt, indem man zum Beispiel auf solche Eigenschaften wie „Spannung“ verweist. Unabhängig davon, wie eine solche kunsttheoretische Auseinandersetzung ausgehen würde, lassen sich Beispiele finden, die die oben skizzierte Argumentation besser unterstützen als „Richthofens Problem“, weil sie weniger Einlassstellen für Gegenargumente bieten. Hier lässt sich zum Beispiel Peter Handkes sprachliches „ready-made“ „Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968“¹⁹³ anführen. Handkes Werk besteht neben seinem Titel und einer Zeitangabe tatsächlich aus nichts anderem als den Namen der Spieler. Es wäre absurd, zu behaupten, dass das Kunstwerk von Handke eine narrative Ebene besäße, die es mit dem Originaltext von damals aufzunehmen habe. Die Überraschung, vielleicht auch das Schmunzeln, den kognitiven Prozess oder das Befremden, das Handkes „ready-made“ bei der Betrachtung eines Gedichtbands auslösen kann, hat damit zu tun, dass Handke die Grenzen der Lyrik verschoben hat. Anders als im Falle von „Richthofens Problem“ besteht eine eher geringe Gefahr, dass die Besprechung des Kunstwerks als „Grenzgänger“ durch solche „Nebengeräusche“ wie einen Inhaltsbezug gestört wird.

Aus meiner Sicht entfaltet „Richthofens Problem“ seine argumentativen Stärken und seinen Widerspruchsgeist vor allem im Hinblick auf erkenntnistheoretische Probleme. Mittels des

¹⁹² Mit „modern“ ist hier nicht gemeint, dass sich ein „richtigerer“ Kunstbegriff von einem veralteten „falschen“ Kunstbegriff absetzt, sondern es wird festgestellt, dass eine Kunstauffassung mit bestimmten Ausprägungen moderner Kunst besser korrespondiert als andere Kunstauffassungen.

¹⁹³ Vgl. hierzu Martinez, a. a. O. S. 473

Gedankenexperiments kommt eine erkenntnistheoretische Thematik wohl am besten zur Geltung, wenn man gleichzeitig annimmt, dass ein realer Manfred von Richthofen gelebt hat, es aber nicht bekannt ist, ob die Memoiren von ihm oder einem anonymen Künstler verfasst wurden und man dementsprechend auch nicht sagen kann, ob, und wenn ja, in welchen künstlerischen Gesamtzusammenhang man das Werk einordnen sollte. In diesem Fall ließe sich weder eine Aussage über den naiv gehaltenen Stil, noch über irgendwelche künstlerischen Ziele oder ein Literaturprogramm tätigen. Als Kunstkritiker oder als Literaturwissenschaftler stände man ratlos vor einem Text, der verschiedene sich einander ausschließende Möglichkeiten der Besprechung anbietet. Keine dieser Möglichkeiten erschiene in irgendeiner Weise zwingend. Jede Möglichkeit wäre von Voraussetzungen abhängig, die jeweils in den Text hineingelesen werden müssten. Es bliebe der irritierende Eindruck einer philologischen Hilflosigkeit, die die Abhängigkeit von der Vorstellung eines Gegenübers belegt.

Eine solche Situation, das informelle „worst-case“-Szenario, bei dem sich weder innerhalb, noch außerhalb des Texts ein Ansatzpunkt aufdrängt, scheint auf den ersten Blick eine erkenntnistheoretische Skepsis gegenüber intentionalistischen Positionen zu stärken.¹⁹⁴

Gegen ein solches skeptisches Argument ließe sich aus einer intentionalistischen Perspektive heraus einwenden, dass es sich um den nur sehr seltenen Fall einer völligen Unkenntnis der Umstände handle. Dieser sei nicht zu verwechseln mit dem häufigeren Auftreten eines über seine Werke hinaus schweigenden oder falsche Finten legenden Künstlers, da sich solche Handlungen, seien sie eine konsequente Unterlassung oder ein Akt ständigen Widerspruchs, durchaus deuten und entsprechend im Rahmen eines Literatur- oder Kunstprogramms einordnen lassen. Das Ausbleiben sämtlicher inner- und außertextlicher Informationen stelle für den Intentionalismus hingegen kein Problem dar. Zum einen trete ein solcher Sachverhalt zu selten auf, um die Praktikabilität des intentionalistischen Projekts in Frage zu stellen und zum anderen lasse sich ein solcher Fall als Nichtzustandekommen von Kommunikation, als eines der bereits erwähnten Missverständnisse erklären. Hätte zum Beispiel Duchamp, nachdem das unter falschem Namen eingereichte *Urinoir* in erster Instanz abgelehnt wurde, nicht darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei „Fountain“ um einen echten „Duchamp“, um einen Diskussionsbeitrag handelt, dann wäre es auch nicht zu der Anschlusskommunikation

¹⁹⁴ Einer der Einwände, die z.B. Piecha gegen den Intentionalismus anführt, versucht von einzelnen Fällen von Desinformation eine generelle Erkenntnisunmöglichkeit abzuleiten (vgl. Piecha, a. a. O. S. 5): *Was ist mit Kunstwerken, von deren Produzenten uns die Intentionen nicht zugänglich sind – entweder weil sie verstorben sind und keine diesbezüglichen Aufzeichnungen hinterließen oder weil sie sich einfach weigern, Auskunft zu geben? In diesem Fall könnten wir niemals wissen, ob es sich bei den von ihnen geschaffenen Gegenständen um Kunstwerke handelt oder nicht.*

gekommen, die „Fountain“ nach fast hundert Jahren immer noch zu einem erwähnenswerten Beispiel macht.

Abschließend soll nicht etwa die Diskussion ein weiteres Mal aufgerollt, sondern der Frage nachgegangen werden, ob sich die oben beschriebene Irritation als eine ästhetische Qualität umsetzen lässt. Ein solcher Ansatz ist meiner Ansicht nach aus der in dieser Arbeit beschriebenen Problematik ableitbar.

Die Möglichkeit von einer ästhetischen Qualität zu sprechen ergibt sich aus der oben in verschiedenen Zusammenhängen auftauchenden Rede vom selbstreflexiven Charakter als wesentlichem Bestimmungsmerkmal der Kunst. Die Schwierigkeiten, vor allem moderne Kunstwerke ohne einen Kontextbezug als solche zu identifizieren, wurden darauf zurückgeführt, dass Kunst sich auf einer ständigen Suche nach sich selbst und damit auf einer Suche nach ihren Grenzen befindet. Für den Betrachter mag sich aus dieser paradoxen Bestimmung die Formel ableiten lassen, dass man es gerade dann mit einem Kunstwerke zu tun hat, wenn man sich dessen nicht sicher sein kann.

Praktisch alle in dieser Arbeit geschilderten Beispiele, seien sie nun reale Vorkommnisse oder gedankenexperimentelle Konstruktionen, funktionieren nach dem Muster, dass sie auf vordergründige Ähnlichkeiten von Kunst und Nicht-Kunst aufmerksam machen, letzten Endes aber auf der Ebene von Hintergrundinformationen für eine Entscheidung für oder gegen die Verleihung des Attributs „Kunst“ plädieren. Beispiele wie Duchamps „Fountain“, Picassos „Tête de taureau“, Dantos Ausstellung roter Quadrate oder „Richthofens Problem“ mögen auf den ersten Blick irritieren, bei genauerem Hinsehen ist es vor allem die Rolle eines Künstlers, sein spezieller Kontext, seine Absichten und ein ihm zugeschriebener Gestaltungswille, die als letztlich unverrückbare Grenze für die Sicherheit sorgen, die mancher Rezipient auf der materialen Oberfläche der Kunstwerke vermisst.

Behauptet man auf der einen Seite, dass sich Kunst auf einer ständigen Suche nach ihren Grenzen befindet und stellt man auf der anderen Seite fest, dass es unverrückbare Grenzen zu geben scheint, dann liegt es nahe, danach zu fragen, wie das künstlerische Spiel mit diesen unverrückbaren Grenzen aussehen könnte.

Ein Rezipient dürfte das auf diese Art irritierende Kunstwerk wohl nie zu stark auf einer bestimmten Seite wähen, es müsste eine durchgehende Unsicherheit darüber herrschen, auf welcher Seite der Grenze man sich bei der Rezeption befindet, in der Sphäre der Kunst oder außerhalb. In diesem Zusammenhang lässt sich das Beispiel von den Geschnitten um „lonelygirl15“ diskutieren.

Es spricht für den Kunstcharakter der Videobeiträge, dass sie nicht in einem Museum gezeigt wurden sondern im Internet, einem Ort, bei dem eine gewisse Unsicherheit bezüglich eines Gegenübers allgegenwärtig ist. Es spricht weiterhin für den Kunstcharakter der Videobeiträge, dass es neben den vielen Leichtgläubigen auch eine größere Gruppe von Skeptikern gab¹⁹⁵, was darauf hindeuten kann, dass sich die Gründe, für oder gegen die Annahme einer Inszenierung einigermaßen die Waage gehalten haben.

Die Tatsache, dass sich die Unsicherheit aufgrund des Bekennerschreibens auflöste, spricht gegen den Kunstcharakter, zumindest, wenn man den strengen Maßstab ansetzt, dass sich die Irritation über den gesamten Zeitraum der Rezeption hätte ziehen müssen. Eine Auflösung hätte folglich gar nicht stattfinden dürfen.

Ein anderes Beispiel, mit dem ich zu „Richthofens Problem“ zurückkehren und diese Arbeit abschließen möchte, geht auf einen Hinweis von Scheffer zurück, für den die Wendung „Richthofens Problem“ wohl vor allem den Widerspruch von Dilettantismus und seiner Inszenierung zum Ausdruck bringt und weitergehendes Potential birgt:

Verschärfen ließe sich „Richthofens Problem“ zum literaturwissenschaftlichen Beschreibungs-Kriterium z.B. bei der Frage, ob etwa der Roman „Tadellöser & Wolff“ (1978) besser mit einem sich präzise erinnernden Walter Kempowski oder besser mit einem, groteske Präzision nur illusionierenden Autor in Verbindung zu bringen wäre. Dies wäre also eine Frage danach, ob „Tadellöser & Wolff“ eher als ein Verstoß gegen konventionelle Modelle der Autobiographie oder eher als eine kuriose, pedantische, zuweilen sogar unbeholfene Fortsetzung des Modells verstanden werden sollte. Im Versuch eine Antwort zu finden, müsste sich der Leser eine Vorstellung von der Person Kempowskis machen – hinsichtlich seiner Arbeitsweise etwa, um zu entscheiden, ob sich etwa die folgenden Sätze eher aus einer naiven, kuriosen, tollpatschigen Dokumentation ergeben, oder ob es sich eher um eine planvolle Illusionierung handelt, in der ein kleinbürgerliches Wirklichkeitsmodell gezielt über vorzugsweise kuriose, gelegentlich sogar unbeholfen erscheinende Familien-Schnacks vokabulär erst konstruiert worden ist: „Elke hüpfte, wogegen Lili ernster zuwerke ging.“ [...] „Drei Pimpfe hatte ich unter mir. Der eine hinkte, der andere hatte eine Rotznase, der dritte war in Ordnung.“¹⁹⁶

„Richthofens Problem“, das sich im Fall der Biographie Manfred von Richthofens auf zwei Texte verteilt, von dem einer eine Fiktion und das Problem folglich lösbar, ist, verdichtet sich laut Scheffer in Walter Kempowskis „Tadellöser & Wolff“¹⁹⁷, weil sich der Verfasser des Textes, wenn Scheffer mit seiner Auslegung richtig liegt, nicht eindeutig in eine solche

¹⁹⁵ Vgl. hierzu den in Referenz 8 genannten Online-Artikel

¹⁹⁶ Scheffer, a. a. O. S. 207

¹⁹⁷ Walter Kempowski: Tadellöser & Wolff. München 1974.

Vorstellung als Autor einordnen lässt, wie das bei dem Jagdflieger Manfred von Richthofen der Fall ist und wie man es sich bei einem Autor X vorstellen kann. Offensichtlich kann nicht entschieden werden, ob die unbeholfen wirkende sprachliche Darstellung Kempowskis ursächlich auf Naivität oder sprachliches Einfühlungsvermögen zurückzuführen ist. Im Gegensatz zu den Machern der oben beschriebenen Internetvideos scheint Kempowski das Geheimnis auch nicht auf einer anderen Ebene auflösen zu wollen oder zu können. Scheffer verweist diesbezüglich auf Interviewzitate Kempowskis, die zur Irritation beitragen:

*„Wenn es Bücher gibt, die mich als Literaten nicht fesseln können, wenn ich nach drei oder vier Seiten feststelle, dass ich das, was der Autor meint, gar nicht verstehe, dann kann doch irgendetwas nicht in Ordnung sein. Ich bin doch schließlich sogar Fachmann.“*¹⁹⁸

Das von Scheffer angedeutete literaturwissenschaftliche Beschreibungs-Kriterium lässt sich, bezogen auf den Begriff „Kunst“ und damit im Sinne dieser Arbeit, möglicherweise als ein ästhetisches Merkmal auffassen. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die im Falle von „Richthofens Problem“ auch als Unterscheidung zwischen der Inszenierung von Dilettantismus und wirklichem Dilettantentum aufgefasst wurde, wäre um die radikalere Variante einer Ununterscheidbarkeit erweitert. „Richthofens Problem“ würde sich als „Dilettantismus“-Problem im Falle seiner Enttarnung auflösen. Die ästhetische Qualität bestände in der Unmöglichkeit einer Auflösung.

¹⁹⁸ Scheffer, a. a. O. S. 208

XI Literaturverzeichnis

Lars Gustafsson: Richthofens Problem.

In: Lars Gustafsson: Utopien. Essays. München 1970. S. 53-67.

Michael Ahlers: Die Stimme des Menelaos – Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Würzburg 1993.

Johannes Anderegg: Das Fiktionale und das Ästhetische.

In: Dieter Henrich und Wolfgang Iser: Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 153-172.

Aristoteles: Poetik. In: Aristotels: Hauptwerke. (ausgew. und übers. von Wilhelm Nestle) Stuttgart 1977. S. 336-376.

Roland Barthes: Der Tod des Autors.

In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclams UB 18058. S. 185-193.

Reinhard Baumgart: Die Literatur der Nicht-Autoren.

In: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 7. 24. Jahrgang. Stuttgart 1970. S. 736-747.

Georg W. Bertram: Kunst – Eine philosophische Einführung. Reclams UB 18379.

Daniel Cohnitz: Gedankenexperimente in der Philosophie. Paderborn 2006.

Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt/Main 1984.

Helmut Engels: „Nehmen wir an...“ – Gedankenexperimente in didaktischer Absicht. Weinheim 2004.

Annemarie Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. München 1995.

Renate von Heydebrand und Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Paderborn 1996.

Roman Jakobson: Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt/Main 1979. S. 83-121.

Franz Koppe (Hrsg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Frankfurt/Main 1991.

Karlheinz Lüdeking: Analytische Philosophie der Kunst. München 1998.

Rudolf Lütke: New Criticism und idealistische Kunstphilosophie. Bonn 1975.

Maurice Mandelbaum: Familienähnlichkeit und allgemeine Aussagen über die Künste.

In: Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Hrsg.): Kunst und Kunstbegriff – der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Paderborn 2002. S. 74-94.

Matías Martínez: Autorschaft und Intertextualität.

In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hrsg.): Rückkehr des Autors – Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999. S. 465-479.

Harry Olechnowitz: Autonomie der Kunst. Berlin 1981.

Alexander Piecha: Was ist Kunst? Grundlegung einer analytischen Theorie des Kunstwerks.

In: URL: <http://www.apiecha.de/philosophy/gap5.pdf> (07.01.2009)

Platon: Der Staat – Politeia. (Hrsg. von Thomas A. Szlezák, übers. von Rudolf Rufener) Düsseldorf 2000.

Bernd Scheffer: Interpretation und Lebensroman. Frankfurt/Main 1992.

Reinold Schmücker: Was ist Kunst? – Eine Grundlegung. München 1998.

Thomas F. Schneider und Hans Wagener: Von Richthofen bis Remarque – Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Amsterdam 2003.

Peter Tepe: Kognitive Hermeneutik. Würzburg 2007.

Morris Weitz: The Role of Theory in Aesthetics

In: URL: <http://web.syr.edu/~nanay/Weitz%201956.pdf> (07.01.2009)

Reiner Wiehl: Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto. Göttingen 2005.

William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley: Der intentionale Fehlschluss.

In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclams UB 18058.S. 84-101.

Ludwig Wittgenstein: Philosophie Untersuchungen. Frankfurt/Main 2003.

Frank Zipfel: Fiktion. Fiktivität. Fiktionalität – Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.

Fiktionale Literatur:

Manfred von Richthofen: Der rote Kampfflieger. Berlin 1917.

Jorge Luis Borges: Pierre Menard, Autor des Don Quijote.

In: Jorge Luis Borges : Fiktionen. Frankfurt/Main 1993. S. 35-45.

Walter Kempowski: Tadellöser & Wolff. München 1974.

Ursula Trauberg: Vorleben. Frankfurt/Main 1968.

(insb. das Nachwort von Martin Walser, S. 195-206)

Herangezogene Internetquellen:

(in der Reihenfolge der Referenzen, zuletzt eingesehen am 07.01.2009)

„Die Wahrheit dokumentarischer Literatur“

In: URL: <http://www.zeit.de/1969/44/Die-Wahrheit-dokumentarischer-Literatur>

„Stierschädel“

In: URL: <http://www.buceriuskunstforum.de/h/index.php?id=143>

„Stimme aus dem Nichts“

In: URL: <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/28/51/dokument.html?titel=Stimme+aus+dem+Nichts&id=46581582&top=SPIEGEL&suchbegriff=picasso+blitzschnell&quellen=&qcrbr ik=kultur>

„Nur falsch ist wirklich echt“

In: URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,436070,00.html>

„Umstrittene Theorien sorgen für Streit – Hat Marcel Duchamp seine Ready-Mades manipuliert?“

In: URL: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1999/11 S. 207-208>

„Duane Hansons Ausstellung in der Kunsthalle Krems, Niederösterreich“

In: URL: http://www.visit-usa.at/kunsthalle_krems_duane_hanson.htm

„Körperwelten – Philosophie & Kunst“

In: URL: <http://www.explicatio.de/PDF/psyche/koerperwelten.pdf>