

Das Kunstwerk als Aspekt der Kultur

Jakub Mácha, Brno, Tschechei

macha@mail.muni.cz

Wie kann man eigene Gefühle beschreiben, um sie jemandem zu übertragen? Für einige Gefühle gibt es eine charakteristische Ausdruckweise, sei sie eine sprachliche oder eine physiognomische. Es gibt jedoch Gefühle, welche so sonderbar sind, dass ihnen keine konventionellen Bezeichnungen zugeordnet werden können und auch kein charakteristisches Benehmen entspricht. Tolstoi war der Meinung, die Kunst sei das Mittel, um besondere oder wertvolle Gefühle zu kommunizieren. Eine solche Kommunikation könnte sich wie folgt abspielen: Der Künstler hat Gefühle, die er jemandem – seinem Publikum – übertragen möchte. Um dies zu erreichen, schafft er ein bestimmtes Kunstwerk. Daraufhin nimmt der Rezipient das Kunstwerk wahr, und dadurch, dass er es schön findet, entstehen bei ihm dieselben Gefühle, welche den Künstler zum Schaffen anregten. Für gängige Gefühle wie Furcht, Hunger oder Lust gibt es sprachliche Ausdrücke; wenn ein Gefühl komplexer oder seltener ist wie etwa Liebe, Vergleichen oder Angst vor dem Tod, muss man *künstlerisches* Talent einsetzen und sich Mühe geben, um es mitteilen zu können. Nach dieser Auffassung ist die Kunst der Sprache ähnlich, nur statt Gedanken werden komplexe Gefühle kommuniziert. Diese Theorie der Kunst ist intuitiv überzeugend und besonders unter theoretisierenden Künstlern so verbreitet, dass in ihr ein Körnchen Wahrheit stecken muss.

Ein ausschlaggebendes Argument gegen diese Auffassung stammt von Frege (1892, 29ff.). Subjektive Vorstellungen, zu denen auch Gefühle zu zählen sind, können verglichen werden nur, sofern sie in einem Bewusstsein verbunden vorkommen. Gefühle verschiedener Menschen sind es jedoch nicht, und daher ist jede Behauptung ihrer Identität oder Nichtidentität sinnlos. Frege glaubte trotzdem, subjektive Vorstellungen („Färbungen und Beleuchtungen“) seien die Basis der Kunst, und der Leser oder Hörer müsse „sie sich selbst nach den Winken des Dichters oder Redners hinzuschaffen“ (1892, 31). Die Kunst ist demnach keine Kommunikation, weil die kommunikative Absicht des Künstlers nie genau ermittelt werden kann. Philosophie der Kunst war für Frege kein wichtiges Thema, und er skizzierte diese Bemerkungen nur in groben Zügen, um sich von diesem Bereich abzugrenzen. An Freges Auffassung der Kunst lastet nämlich eine gewisse Spannung: Vorstellungen einerseits gehören nicht zum Gedanken und können so nicht kommuniziert werden, andererseits können doch durch „Winke“ in der Kunst teilweise mitgeteilt werden.

Nun möchte ich argumentieren, dass die Auffassung der Kunst bei dem späten Wittgenstein sich in diesem Rahmen bewegt und in der Aufhebung dieser Spannung besteht. Es muss geklärt werden, welche Rolle „Färbungen und Beleuchtungen“ spielen und wie die „Winke“ des Künstlers zu verstehen ist. Wittgensteins Verständnis der Kunst wird besser zu begreifen sein, wenn man es sieht als Fortsetzung dieser Überlegungen von Tolstoi und Frege, mit denen er vertraut war. Der Anknüpfungspunkt an Tolstoi besteht in dieser Bemerkung:

Aus Tolstois schlechtem Theoretisieren, das Kunstwerk übertrage ›ein Gefühl, könnte man *viel* lernen. – Und doch könnte man es, wenn nicht den Ausdruck eines Gefühls, einen Gefühlsausdruck nennen, oder einen gefühl-

ten Ausdruck. Und man könnte auch sagen, daß die Menschen, die ihn verstehen, gleichermaßen zu ihm ›schwimmen, auf ihn antworten. Man könnte sagen: Das Kunstwerk will nicht *etwas anderes* übertragen, sondern sich selbst. [...] (VB, 533, 1947)

Aus dieser Formulierung lassen sich mehrere Züge von Wittgensteins Ästhetik ablesen. Erstens, das Kunstwerk bezeichnet kein Gefühl, sondern ist sein Ausdruck. Auch Lachen ist ein Ausdruck von Freude oder düsteres Gesicht ein Ausdruck von Kummer (vgl. V&G I.10). Zweitens, es sind menschliche Reaktionen auf das Kunstwerk, worum es geht. Wenn hier von einer Gleichheit oder Identität die Rede sein kann, so handelt es sich um die Identität von Reaktionen auf das Kunstwerk, nicht um die Identität von Gemütszuständen. Oder anders formuliert: Dass Menschen das Kunstwerk verstehen, zeigt sich, indem sie auf eine bestimmte Art und Weise reagieren. In diesem Sinne kann man sagen, sie reagieren *richtig*. Der Begriff der ästhetischen Richtigkeit ist ohne Frage zentral in Wittgensteins Ästhetik. Unter dieser Richtigkeit kann man jedoch zweierlei verstehen. Entweder ist es eine *immanente* Richtigkeit innerhalb des Kunstwerks¹ oder eine *transzendente* Richtigkeit einer ästhetischen Reaktion auf das Kunstwerk (vgl. V&G II.10). Ein Kunstwerk ist richtig oder korrekt, wenn er gängigen ästhetischen Regeln (z. B. Harmonie, Komposition, ideale Proportionen) gerecht wird. Solche Regeln gewährleisten die Einheit des Kunstwerks.² Nun, diese immanente Richtigkeit beeinflusst die Richtigkeit einer ästhetischen Reaktion, wobei diese sich jedoch auf jene nicht zurückführen lässt. Das äußerst komplizierte Verhältnis der beiden möchte ich im Weiteren untersuchen.

Die ästhetische Reaktion beschränkt sich nicht auf die Prädikate „schön“ und „hässlich“, welche Wittgenstein eher als Interjektionen versteht (V&G I.9). Es handelt sich um ein komplexes Sprachspiel, das außersprachliche Aktivität³ einbezieht. Ferner sagt Wittgenstein, dass zu diesem Sprachspiel die ganze Kultur einer Epoche gehört (V&G I.26; Z §164). Eine richtige ästhetische Reaktion auf ein Kunstwerk zustande zu bringen, setzt voraus, mit der (aktuellen) Kultur vertraut zu sein. Der Ausdruck „Kultur“ wird hier erstmal ganz lose gebraucht; es muss noch untersucht werden, wie ein ästhetisches Urteil in ihr verstrickt ist. Kultur kann man verstehen als Netz von Zusammenhängen. Das Kunstwerk passt aufgrund seiner immanenten Richtigkeit in dieses Netz hinein, und ein ästhetisches Urteil bringt dieses Passen zum Ausdruck.⁴

Unter den Begriffen „zusammenhängen“ oder „zusammenpassen“ kann man ebenso mancherlei verstehen; alles hängt mit allem irgendwie zusammen. Aber Wittgenstein wendet viel Mühe auf, um diese Art von Zusammenhängen zu verdeutlichen. In V&G macht er einen Unterschied zwischen der Ursache und dem Motiv oder Grund: „Für das ästhetische Unbehagen gibt es ein ‚Warum‘ und nicht eine ‚Ursache‘.“⁵ Den Begriff „Ursache“ behält Wittgenstein nur der kausalen Ursache vor und argumentiert, dass eine ästhetische Erklärung keine kausale sein kann (V&G II.38). Wenn man nach einer kausalen Erklärung suchte, so müsste das menschliche Gemüt als Mechanismus (oder „Super-Mechanismus“) aufgefasst werden, denn der Begriff der Ursache hat seinen Platz nur inner-

halb eines Mechanismus. Dies mag zwar gelingen, aber würde dennoch nicht ästhetische Reaktionen erklären. Eine solche physikalische Erklärung beschreibt nur Begleitphänomene („concomitance“, V&G II.31) und würde Ästhetik auf Psychologie reduzieren.

Wir müssen nach einem Grund suchen, und das bedeutet, eine „grammatikalische“ Untersuchung anzustellen, deren Resultat eine Feststellung grammatikalischer Verwandtschaft (Z §437) zwischen dem Kunstwerk und einer ästhetischen Reaktion sein sollte. Zwei Phänomene können also kausal verbunden sein oder unabhängig davon auch eine (innere) Verwandtschaft haben oder – anders ausgedrückt – *zusammenpassen* (siehe LS §75). Der Begriff des Zusammenpassens spielt eine wichtige Rolle in Wittgensteins Philosophie der Psychologie, und ich möchte argumentieren, dass er der Unterschied zwischen der Kausalität und dem Zusammenpassen der zwischen der *externen* und der *internen Relation* ist.

Mit dem Begriff des Zusammenpassens beabsichtigt Wittgenstein hauptsächlich, einen Gegensatz zu dem Begriff der psychologischen Assoziation auszubauen.⁶ (Psychologische) Assoziation ist kausal (also extern), Zusammenpassen hingegen formal (somit intern) zu verstehen. Dass zwei Phänomene zusammenpassen, erklärt Wittgenstein an zahlreichen Beispielen: der Name Schubert passt zu seinen Werken (PU, 555), Beethovens Gesicht passt zu seiner Neunten Symphonie (BPP I, §338), das Wort „Goethe“ passt zu seiner „Atmosphäre“ und zur braun-gelben Farbe (Ms 131, 149), mein altbekanntes Möbelstück passt in mein Zimmer hinein (BPP I, §339) oder jeder Fleck passt in seine Umgebung (PU §216). Man muss sich im Klaren darüber sein, dass diese Zusammenhänge keine psychologischen (somit kausalen) Assoziationen darstellen, obwohl auch solche zwischen den Phänomenen vorhanden sein können.⁷ Joachim Schulte (1990, 84) gleicht dies der Situation an, wenn mehrere Einzelstücke eines *Puzzles* zusammenpassen und ein Ganzes bilden. Die Pointe dessen, dass zwei Dinge zusammenpassen und somit intern verbunden sind, besteht darin, dass sie ein solides Ganzes bilden (BPP I, §341).

Wir untersuchen immer die Natur der ästhetischen Reaktion auf das Kunstwerk. Sie müssen zusammenpassen oder zwischen den beiden muss eine interne Relation bestehen. Nun diese Reaktion braucht nicht eine verbale zu sein, sie mag eine Gebärde sein oder sogar ein anderes Kunstwerk sein – etwa wie man eine passende Musik zu einem Gedicht findet oder mit einem Tanzschritt auf eine Melodie antwortet.⁸

Nun erhebt sich die Frage, wie man eine richtige ästhetische Reaktion identifiziert und erkennt, oder anders formuliert, wie man ein zusammenpassendes Phänomen findet. Die Antwort lässt sich aus Wittgensteins Auffassung des Aspektsehens herleiten. Die Wortverbindung „etwas als etwas anderes sehen (oder hören)“ benutzt man häufig in der Kunst (Z §208), z. B. „Du mußt diese Takte als Einleitung hören.“ (*ibid.*) Das Aspektsehen, bzw. die Möglichkeit eines Aspektwechsels befindet Wittgenstein sogar als wesentlich für die Ästhetik (LS §634). Die Begriffe des Sehens-als und des Zusammenpassens sind eng verwandt. Wenn etwas als etwas anderes gesehen wird, dann passen sie zusammen.⁹ Ein Phänomen wird jedoch nicht ständig als ein anderes gesehen. Der Aspekt muss aufleuchten, und in diesem Aufleuchten des Aspekts nimmt man eine interne Relation wahr (PU II, 549 oder LS §506). Die Richtigkeit einer ästhetischen Reaktion wird also im Aufleuchten des Aspekts und im damit verbundenen Stauen bestätigt (PU II, 528). In einer ästhetischen Reaktion wird ein Aspekt des Kunstwerks ausgedrückt.

Diese Beschaffenheit der ästhetischen Reaktion ermöglicht uns, den Zusammenhang der immanenten und der transzendenten Richtigkeit zu erörtern. Im Aspektsehen wird das Gesehene *organisiert*: „Im Aspekt bemerke ich einen Zug der Organisation.“ (LS §515). Ein Phänomen zu organisieren heißt, dass seine Teile auf eine bestimmte Art und Weise – d. h. *richtig* – zusammenpassen. Hier geht es jedoch um das (immanente) Zusammenpassen von Teilen des Kunstwerks, das eine Basis für das (transzendente) Zusammenpassen zwischen dem Kunstwerk und einer ästhetischen Reaktion bildet. Eine ästhetische Reaktion ist insofern richtig, als sie einen Aspekt des Kunstwerks ausmacht.¹⁰

Dass zwischen zwei Phänomenen – zwei Kunstwerken – eine interne Relation besteht, bedeutet, dass sie Teile eines Ganzen darstellen. Sie werden zu einem Gesamtkunstwerk, möchte man beinahe sagen. Auf ein Kunstwerk kann man jedoch verschiedenartig reagieren, es kann mit vielen diversen Phänomenen intern verbunden werden. Diese Reaktion kann ganz einfach („Das ist herrlich!“) oder auch ziemlich kompliziert sein; sie kann etwa eine tiefe Verwandtschaft zwischen zwei Künstlern – z. B. zwischen Brahms und Keller ausdrücken (Ms 183, 59 oder V&G, S. 50). Ein Netz solcher Zusammenhänge und menschlicher Reaktionen nennt Wittgenstein die *Kultur*. Sie ist das ganze Kunstwerk und ausschließlich sie als Ganzes schreibt sich selbst Regeln vor. Ein Objekt wird zum Kunstwerk nur, insofern es ein Aspekt der Kultur ist.¹¹ Damit wird freilich nicht behauptet, dass ein Kunstwerk allen herkömmlichen Regeln gerecht werden muss, sondern dass sie ästhetische Reaktionen beeinflussen (vgl. hierzu V&G I.16).

Schließlich möchte ich noch andeuten, wie sich die Kultur verwandeln kann. Wittgenstein räumt ein, es gebe Kunstwerke, die nicht nach ihrer Richtigkeit beurteilt werden können: „Wenn wir über eine Symphonie von Beethoven sprechen, reden wir nicht von Richtigkeit. [...] Man würde nicht sagen, daß man die *gewaltigen* Dinge in der Kunst schätzt.“ (V&G I.23) Solche Werke kann man nach geläufigen Regeln beurteilen, dies ist jedoch nicht der Grund für ihre außergewöhnliche Stellung. Sie werden „gewaltig“ genannt, weil sie die herrschende Kultur so geändert haben, dass andere Werke an ihnen gemessen werden. Impressionistische Gemälde sind zunächst abschätzig beurteilt werden, denn sie waren damaligen akademischen Regeln nicht gerecht. Es hat jedoch nicht einmal eine Generation gedauert, und sie wurden zum Kanon nachfolgender Kunstbewegungen. Ein Kunstwerk wird „gewaltig“ genannt aufgrund dessen, dass es einen gewaltigen Teil der Kultur einnimmt und ausmacht. Joachim Schulte wollte eine klare Grenze „ziehen zwischen den Maßstäben, nach denen ein »normales« Kunstwerk als richtig oder unrichtig beurteilt werden kann, und den Maßstäben, die von einem großen Kunstwerk gesetzt werden und mithin nur für es selbst gelten.“ (1990, 79f.) Die Maßstäbe sind freilich verschieden. Aber ein gewaltiges Kunstwerk setzt Maßstäbe der *Richtigkeit* (nicht der Gewaltigkeit) für andere normale Kunstwerke. Und umgekehrt: Ein normales Kunstwerk, da es Teil der Kultur ist, kann als Maßstab für andere Werke dienen. Man kann hier eine Analogie zu dem Urmeter in Paris sehen (PU §50). Von ihm kann man nicht sagen, er sei 1 M lang, oder er sei es nicht. Aber er dient als Maßstab für andere Dinge. Die Behauptung, der Urmeter sei 1 M lang, drückt eine interne Relation aus (siehe Avital 2008, 322).

Das Kunstwerk ist Wittgenstein zufolge kein Vehikel zur Mitteilung von Gefühlen, wie Tolstoi meinte. Wenn die ästhetische Reaktion auf das Kunstwerk einen Aspekt von ihm ausmacht, so wird im Aspektwechsel ein irreduzibel

subjektives Element hervorgerufen, das Wittgenstein mit dem Staunen identifiziert. Dieser Aspektwechsel spielt sich auf der Seite des Rezipienten und wird freilich nicht übertragen. Ein Kunstwerk überträgt sich selbst, indem es sich als Kunstwerk, d. h. als Teil oder vielmehr Aspekt der Kultur behauptet.

Endnoten

¹ Vgl. V&G I.8: „Man sagt, ‚Betrachte diesen Übergang‘, oder ‚Diese Passage ist inkohärent.‘“

² Man kann sagen, dass diese Regeln ermöglichen, das Kunstwerk als Organismus zu sehen. Vgl. LS §677.

³ V&G I.35: „eine Geste [...], die eine komplizierte Handlung begleitet“.

⁴ Vgl. BPP II, §501, wo es heißt, dass das ästhetische Urteil „Ist das nicht herrlich!“ voraussetzt, „gewisse Zusammenhänge“ zu verstehen.

⁵ V&G II.19, siehe auch III.16 und LS §908.

⁶ Siehe BPP I, §337 oder LS §76.

⁷ Siehe hierzu LS §76: „Zusammenpassen und Assoziation gehen oft zusammen“.

⁸ Vgl. Ms 137, 20b, wo eine Geste oder ein Tanzschritt als einfache Erklärung einer musikalischen Phrase aufgefasst wird.

⁹ In LS §654 schreibt Wittgenstein: „Wenn ich es so sehe, so paßt es wohl dazu, aber nicht dazu.“ (Vgl. LS §634 und §655.) Das „so sehen“ ist eine Variation des Aspektsehens.

¹⁰ Die Bedeutung des Aspektsehens und interner Relationen wird in von Stefan Majetschak (2007, 60ff.) betont. Durch ein ästhetisches Urteil wird eine interne Relation zwischen dem Kunstwerk und *anderen Objekten* zum Vorschein gebracht. Ich beziehe unter diese Objekte auch ästhetische Reaktionen ein und spreche eher von Phänomenen.

¹¹ Vgl.: „Die Kultur ist gleichsam eine große *Organisation*[...] die jedem[...] der zu ihr gehört[...] seinen Platz anweist [...] und seine Kraft kann mit gewissem Recht an seinem Erfolg im Sinne des *Ganzen* gemessen werden.“ (Ms 109, 205, meine Hervorhebung).

Literatur

Avital, Doron 2008 „The Standard Metre in Paris“, *Philosophical Investigations* 31:4, 322.

Frege, Gottlob 1892 „Über Sinn und Bedeutung“, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, 25-50.

Majetschak, Stefan 2007 „Kunst und Kennerschaft“, *Wittgenstein-Studien* 15, 49-68.

Schulte, Joachim 1990 „Ästhetisch richtig“, in: *Chor und Gesetz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 73-88.

Wittgenstein, Ludwig 1984 *Werkausgabe*, 8 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

PU: *Philosophische Untersuchungen*, Bd. 1.

BPP: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Bd. 7.

LS: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, Bd. 7.

Z: *Zettel*, Bd. 8.

VB: *Vermischte Bemerkungen*, Bd. 8.

— 2000 *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, Frankfurt a. M.: Fischer (V&G).

— 2000 *Wittgenstein's Nachlass*, Oxford: Oxford University Press (Ms).