

## **Gattung, Stil, Werk. Zur metaästhetischen Heuristik einer terminologischen Differenzierung**

In meinem Vortrag soll es um die Grundlagen der Unterscheidung zwischen Gattung, Stil und Werk gehen und um die Frage, ob diese Unterscheidung Voraussetzungen in den künstlerischen Schaffensprozessen hat, welche jedem einzelnen Werk voranliegen und welche sich, möglicherweise, als experimentell verstehen lassen. Ich muss gleich zu Beginn einräumen, dass ich diese Frage in meinem Vortrag nicht restlos klären kann, sondern mich darauf beschränken muss, mit Hilfe der Philosophie von Ernst Mach ihre Konturen ein wenig zu schärfen.<sup>1</sup>

Es ist klar, dass nicht jeder künstlerische Prozess zu einem handfesten Ergebnis führt. Aber bei jenen künstlerischen Prozessen, die abgeschlossen werden, kommt am Ende etwas heraus, das man in einem gewissen Sinne sicher als ein Werk bezeichnen kann. Ein solches Werk wird dann jedoch in den meisten Fällen nicht solitär für sich stehen, sondern es wird als Teil eines übergreifenden Zusammenhangs, einer Gattung oder eines Stils wahrgenommen werden. Das gilt meines Erachtens auch für Werke, die uns gänzlich überraschend und neu erscheinen. Auch für sie gilt, dass sie nicht einfach für sich da stehen, sondern es sich etwa um literarische Werke, Werke der Bildenden- oder der Performance-Kunst handelt. In diesen Fällen ordnen sich die Werke mithin, oder anders gewendet: wir ordnen die Werke, bestimmten Gattungen zu. Auf ähnliche Weise können neu entstandene Kunstwerke auch Teil eines Stils sein. Ein frisch erschaffenes Gemälde zum Beispiel kann sich durch den Stil seines Malers auszeichnen, dem Stil einer bestimmten Künstlergruppe oder gar dem einer Epoche zugehören. So sprechen wir kunsthistorisch sicher auch in stilistischer Hinsicht von den Epochen des Mittelalters, der Renaissance oder des Barock.

In einer derartigen Zuordnung eines Kunstwerks zu einer Gattung oder einem Stil zählen niemals nur die Eigenschaften des jeweiligen Werks. Es zählen vielmehr auch die Eigenschaften anderer, „umgebender“ Werke. Erst in der wechselseitigen Wahrnehmung, in der das eine Werk in seinem Bezug zu anderen Werken erfasst wird, können wir erkennen, dass es einer bestimmten Gattung oder einem bestimmten Stil zugehört. Es kann mithin gesagt werden, dass ein neu erschaffenes Kunstwerk niemals nur für sich, sondern immer auch im Kontext zu anderen Werken wahrgenommen wird.

---

<sup>1</sup> In meinen Bezugnahmen auf Ernst Mach beziehe ich mich im Wesentlichen auf Mach, Ernst <sup>4</sup>1920: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig.

Überlegungen, wie die hier vorgetragenen, müssen sich allerdings dem Problem stellen, dass nicht nur Kunstwerke entstehen, sondern auch Gattungen und Stile nicht seit jeher existieren, sondern irgendwann einmal entstanden sein müssen. Wie kann man sich die Entstehung künstlerischer Gattungen und Stile vorstellen? Nach meiner Ansicht bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an.

Zum ersten kann man annehmen, dass für die Entstehung einer künstlerischen Gattung oder eines künstlerischen Stils zunächst einmal eine gewisse Menge von Werken vorhanden sein muss. Im Pool dieser Werke können dann unter Umständen bestimmte Gemeinsamkeiten augenfällig werden, die es, gewissermaßen retrospektiv, legitimieren, unter Bezug auf eine bestimmte Gruppe künstlerischer Werke von einer Gattung oder einem Stil zu sprechen.

Man kann zum zweiten auch annehmen, dass Kunstwerke nicht nur aus einer Gruppe heraus, sondern auch für sich genommen ein Potential besitzen können, gewissermaßen über sich hinauszugehen und derart gattungs- oder stilprägend zu wirken. Zugegebenermaßen mag dieser Gedanke für das Phänomen des Stils einleuchtender sein als für das Phänomen der Gattung – so sprechen wir auch eher von stilprägenden als von gattungsprägenden Kunstwerken. Andererseits: warum sollte man ausschließen, dass Werke auch Gattungen prägen können? Vielleicht wird diese Auffassung nachvollziehbar, wenn man neue Gattungen wie diejenige der Performance-Kunst in Betracht zieht. Ich kann diesen Gedanken aus Zeitgründen hier nicht weiter verfolgen. Jedoch fällt mir kein vernünftiger Grund dafür ein, das Phänomen der Gattungen hier auszuklammern.

Im Folgenden soll dieser zweiten der beiden angedeuteten Erklärungsmöglichkeiten nachgegangen werden. Was zeichnet Werke aus, die von sich her das Potential haben, eine Gattung oder einen Stil zu prägen? Um dem Thema des Kongresses nachzukommen soll diese Frage gemäß der Idee verfolgt werden, dass diese Werke ihr Potential bereits aus der Struktur der sie konstituierenden künstlerischen Prozesse schöpfen, Prozesse, die sich, wie ich unter Bezug auf Mach weiter ausführen möchte, als experimentell begreifen lassen.

Jeder künstlerische Prozess zielt auf etwas Neues ab – das Werk, das durch ihn intendiert ist. Darin haben alle künstlerischen Prozesse einen innovativen Charakter. Im Sinne einer nicht erschöpfend gemeinten Unterscheidung, sondern einer Unterscheidung, mit der lediglich zwei Tendenzen erfasst

werden sollen, lassen sich nach meiner Auffassung solche künstlerischen Prozesse in denen gewissermaßen solitäre, eigenständige Werke, Varianten, intendiert sind, von solchen künstlerischen Prozessen unterscheiden, die auf über sich hinausweisende Werke, gewissermaßen exemplarische Variationen, abzielen. Die Verwendung der Begriffe Variante und Variation wird sich im Weiteren erhellen. Sie entstammt der auf Mach bezugnehmenden Überlegung, künstlerische Prozesse als experimentelle Variationen<sup>2</sup> zu verstehen.

Um die Übertragung von Machs Begriff des Experiments auf künstlerische Prozesse nachvollziehen zu können, ist es zunächst notwendig diesen Begriff, wie Mach ihn vor allem in *Erkenntnis und Irrtum* entwickelt hat, in Betracht zu ziehen. Mach entwickelt in *Erkenntnis und Irrtum* gewissermaßen ein Drei-Ebenen-Modell des Erfahrens, dessen unterste Ebene durch ein natürliches Erfahren gebildet wird, während die zweite und dritte Ebene jeweils in einem künstlichen Erfahren, in einem Experimentieren, bestehen. Alle drei Ebenen sind geprägt durch einen, bei Mach evolutionstheoretisch begründeten, Drang nach Selbsterhaltung sowie durch die Prinzipien der Permanenz und der Differenzierung. Das Prinzip der Differenzierung lässt sich, aufgrund der weitgehenden Synonymität der beiden Begriffe bei Mach, auch als Prinzip der Variation bezeichnen.

Auf der allem zugrundeliegenden Ebene natürlichen Erfahrens tritt der Drang nach Selbsterhaltung am offensten hervor. Die Selbsterhaltung vollzieht sich im natürlichen Erfahren als fortlaufendes Anpassen an die Umgebung. Die Anpassungen geschehen zunächst auf der Basis angeborener Reflexe, später auf der Basis erworbener Kenntnisse. Die erworbenen Kenntnisse haben zum einen die Tendenz, permanent bestehen zu bleiben, zum anderen kommt ihnen die Möglichkeit der Differenzierung bzw. Variation zu. Was Mach sehr umfangreich erläutert, möchte ich anhand eines einfachen Beispiels darlegen. Stellen wir uns vor, wir haben die Kenntnis erworben, dass Pilze essbar seien. Diese Kenntnis ist gemäß des Prinzips der Permanenz in unser Vorstellungsleben eingegangen, d.h. wir begegnen Pilzgewächsen im Horizont dieser Kenntnis. Versuchen wir nun in einer konkreten Situation im Horizont dieser Kenntnis ein aufgekommenes Bedürfnis nach

---

2 Hier heißt der Begriff „Variation“ etwas anderes als wenn ich von Kunstwerken als „Variationen“ spreche. „Variationen“ als Kunstwerke betreffen das Ergebnis, „Variationen“ als künstlerische Prozesse eben den vorangehenden Schaffensprozess. Die Doppeldeutigkeit, die ich hier bei vollem Bewusstsein einführe, wird im Folgenden aber nicht weiter ins Gewicht fallen, da die verschiedenen Verwendungsweisen sich nicht in die Quere kommen.

Sättigung zu befriedigen, so können wir freilich in einem gewissen Sinne scheitern, falls wir von einem Pilz essen, der für Menschen ungenießbar ist. In der Folge werden wir jedoch nach Mach, so wir dazu noch in der Lage sind, die Vorstellung, dass Pilze essbar sind, nicht sogleich verwerfen. Wir werden stattdessen in späteren Situationen genauer hinschauen und versuchen, durch eine Differenzierung bzw. Variation der uns zugänglichen Pilzeigenschaften herauszufinden, welche dieser Eigenschaften erfolgsversprechend und welche erfolgsmindernd sind. Die durch die Differenzierung bzw. Variation bereicherte Kenntnis hat natürlich ihrerseits die Tendenz, permanent zu werden usw.

Der grundsätzliche Zusammenklang zwischen dem Erfahren, dem Streben nach Selbsterhaltung sowie den Prinzipien der Permanenz und Differenzierung bzw. Variation dürfte nun deutlich sein. Dieser Zusammenhang wirkt sich auch auf den beiden höheren Ebenen des Experimentierens aus. Hier hat das Streben nach Selbsterhaltung freilich einen weniger direkten, sondern einen eher mittelbaren Charakter. Die höheren Ebenen sind höheren Tieren und Menschen deshalb zugänglich, weil es ihnen möglich ist, ein besonders reiches Vorstellungs- und Kenntnisleben zu entwickeln und mithin in der Selbsterhaltung Umwege zu gehen, Erfahrungen zu gestalten, zu experimentieren.

Auch auf der ersten Stufe des Experimentierens haben die Prinzipien der Permanenz und der Differenzierung bzw. Variation Gültigkeit. Das Experimentieren, das hier in Betracht kommt, ist besonders für Kinder, aufgrund der ihnen eigentümlichen Neugier, typisch. Ich möchte auch diese zweite Ebene anhand eines einfachen Beispiels verdeutlichen. Als Kinder haben wir es alle irgendwann einmal gelernt, ein Getränk durch einen Strohhalm aufzusaugen. Mit Mach gesprochen haben wir damit eine Kenntnis gewonnen, der die Tendenz eigentümlich ist, sich permanent zu erhalten. Wahrscheinlich haben wir es als Kinder nicht dabei belassen, sondern herumprobiert, unser Erfahren modifiziert und damit experimentiert. Wir haben vielleicht festgestellt, dass ein Trinkröhrchen aus Papier nicht so tauglich ist wie ein Exemplar aus Plastik, dass eine gewisse Menge zugleich benutzter Röhrchen die Flüssigkeitszufuhr erhöht, ein einzelnes Röhrchen mit sehr großem Durchmesser allerdings eher schwer zu handhaben ist oder wir haben bemerkt, dass ein wenig nur angesaugter Flüssigkeit auf dem gleichen Stand und ohne abzusinken in dem Strohhalm verbleibt, wenn man blitzartig dessen obere Öffnung mit der Zungenspitze oder der Kuppe des Zeigefingers bedeckt. Wir haben so, experimentell, unsere Kenntnisse differenziert, variiert,

bereichert. Sie gehen wiederum mit einer Tendenz zum Permanenten in unser Vorstellungsleben ein.

Auf der nächsten Ebene des Experimentierens kommt ein weiterer Aspekt ins Spiel. Waren die bisherigen Prozesse des Erfahrens und Experimentierens eher privater Natur, so ist die höhere Stufe des Experimentierens auf Intersubjektivität und Öffentlichkeit hin orientiert. Es geht hier nicht mehr nur um eine Bereicherung von Kenntnissen, sondern um Erkenntnisse, die, objektiviert, über Gesellschaften und Generationen hinweg vermittelt werden können. Ich kann aus Zeitgründen nicht detailliert auf diese Auffassungen Machs eingehen. Entscheidend ist, dass die Prinzipien der Permanenz und der Differenzierung bzw. Variation hier unter der Ägide intersubjektiver und öffentlicher Geltung stehen.

Beispielhaft sei das durch die Fortführung des eben skizzierten Strohhalm-Beispiels angedeutet. Der Witz dieses Beispiels wird bei genauerer Betrachtung darin deutlich, dass in ihm einige der grundsätzlichen Eigenschaften von Pumpen, z.B. von Wasserpumpen, enthalten sind. Nur welche sind es? In welcher Abhängigkeit stehen sie zueinander? Welche Eigenschaften sind vernachlässigbar? Welche können besonders förderlich sein? Diese Fragen nicht nur privat, sondern im Hinblick auf allgemein mitteilbare Antworten zu verfolgen, weist auf eine höhere Ebene wissenschaftlichen Experimentierens. Werden die entsprechenden Variationen rein gedanklich vollzogen, so handelt es sich um ein Gedankenexperiment, werden sie auch physisch realisiert vollzogen, so handelt es sich um ein physisches Experiment.

Wie lassen sich die Machschen Ansichten zum Erfahren und Experimentieren, die Prinzipien der Permanenz und der Differenzierung bzw. Variation auf unseren ästhetischen Zusammenhang übertragen? Sicher lassen sich alle drei Ebenen des natürlichen Erfahrens, des spielerischen Experimentierens wie auch der höheren Stufe intersubjektiv orientierten Experimentierens im Fokus künstlerischer und ästhetischer Prozesse wiederfinden. Für die Frage, die ich hier verfolge, scheint jedoch die dritte Ebene am vielversprechendsten zu sein. Es gilt vor allem sich darüber zu verständigen, inwiefern künstlerische Prozesse variierend sind und inwiefern sie öffentlich orientiert sind.

Dass künstlerische Prozesse variierend sind, scheint mir deutlich zu sein. Die Elemente, die in

künstlerischen Prozessen variiert werden sind, in ästhetischer Perspektive, sinnliche Elemente, Elemente, die in ihrer Sinnlichkeit zählen. Auch sinnlich-ästhetische Elemente werden im Hinblick darauf variiert, welche von ihnen relevant und welche nicht relevant sind und wie sich die Abhängigkeiten zwischen den als relevant erkannten Elementen darstellen. Ein grundsätzliches Charakteristikum der Abhängigkeiten zwischen ästhetischen Elementen besteht darin, dass sie nicht einfach miteinander addiert oder voneinander subtrahiert werden können und derart kalkulierbar wären. Vielmehr bestehen hier Abhängigkeiten, die Monroe Beardsley in seiner Ästhetik als emergente, regionale Abhängigkeiten bezeichnet.<sup>3</sup> Das heißt, dass die regionalen Eigenschaften, die ein Ganzes aufgrund der lokalen Eigenschaften seiner Teile hat, nicht summativ kalkulierbar, sondern eben emergent sind. Auch Mach streift diese Thematik und nennt die entsprechenden Abhängigkeiten qualitative im Gegensatz zu quantitativen. Er schreibt in diesem Sinne: „Wir ermitteln z.B. eine qualitative Abhängigkeit, wenn wir durch das Experiment erfahren, daß von den Tönen der diatonischen Tonleiter [...] c und g konsonieren, c und h aber dissonieren.“<sup>4</sup>

Mit den ästhetisch-künstlerischen Objektivierungen, die sich derart experimentell-variiierend ergeben, ist weiterhin eine Tendenz zum Permanenten verbunden, zum Permanenten in einem intersubjektiven und öffentlichen Sinne. Ich meine, dass künstlerische Prozesse immer auf eine gewisse Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse zielen, eine ästhetische Verbindlichkeit, auch wenn diese Verbindlichkeit zumeist nur in bestimmten, spezialisierten Gruppen zur Kenntnis genommen wird.

Was bringt die Übertragung des Machschen Begriff höheren Experimentierens auf künstlerische Prozesse nun für die Beantwortung der eingangs gestellten Frage nach dem Potential einzelner Kunstwerke, über sich hinausweisen und gattungs- oder stilprägend wirken zu können? Ich hatte bereits eingeräumt, dass ich diese Frage hier kaum zufriedenstellend beantworten kann, aber was ich doch abschließend tun möchte, ist eine Richtung anzudeuten, in die eine solche Antwort und entsprechende Diskussion gehen könnte.

Künstlerische Prozesse können mit Mach als experimentelle Variationen sinnlich-ästhetischer Elemente verstanden werden, die, bis zu einem gewissen Grad, auf intersubjektiv und öffentlich gültige Objektivierungen abzielen. Ich meine nun, dass einige dieser Variationen auf solitäre, für

---

<sup>3</sup> Vgl. Beardsley, Monroe 1981: Aesthetics. Indianapolis u.a. S.84.

<sup>4</sup> Mach, Ernst <sup>4</sup>1920: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig. S.203f.

sich gültige Werke abzielen, auf Varianten, die in einem gewissen Sinne nicht weiter über sich hinausweisen. Andere künstlerische Prozesse zielen dagegen von vornherein auf Werke, die über sich hinausweisen, die als Variationen auf andere Varianten hindeuten und derart gattungs- oder stilprägend wirken können.

Vermutlich hatte Warren Steinkraus solche Aspekte im Blick, als er zwischen Alexander Skriabins Gebrauch des mystischen Akkords als einer eher restriktiven Innovation auf der einen Seite und Claude Debussys Verwendung der Ganztonleiter als einer eher befreienden Innovation auf der anderen Seite unterschied.<sup>5</sup> Beides waren innovative Elemente, die sich in spezifischen Werken niederschlugen. Während die Innovation Skriabins jedoch kaum über sich hinaus wirkte, trifft dies auf die Innovation Debussys zu. Dieser Unterschied lässt sich, wie ich vermute auch an einer ganzen Reihe anderer Kunstwerke vergegenwärtigen. Denken wir etwa auf der einen Seite an Godfrey Reggios Films *Koyaanisqatsi* von 1982, auf der anderen Seite an Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* von 1994, beides zweifellos innovative Kunstwerke. Während Reggios Film jedoch in einer eigentümlichen Weise abgeschlossen und für sich wirkt, darin einer ästhetischen Variante gleich, barg *Pulp Fiction*, einer Variation gleich, zahlreiche Varianten in sich. Diese Eigenschaft trifft, viel augenfälliger noch, auf Fritz Langs Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von 1931 zu.

Es ist wohl deutlich, worauf meine Überlegungen hinauslaufen. Gemäß meiner Unterscheidung haben wir es zum einen gelegentlich mit Kunstwerken zu tun, die zwar innovativ, in ihrem Potential über sich hinauszuweisen jedoch begrenzt erscheinen. Als ein extremes Beispiel für ein solches Kunstwerk kann Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* von 1533 gelten, in dessen unteren Bereich bei entsprechender Betrachterposition ein anamorphisch verzerrter Totenschädel zu erkennen ist. Zweifelsohne ist Holbeins Gemälde innovativ. Aber man kann kaum behaupten, dass das Gemälde über sich hinausgewirkt und etwa eine Welle anamorphischer Malerei ausgelöst hätte.<sup>6</sup> Auf der anderen Seite haben wir es gelegentlich mit Kunstwerken zu tun, die darin innovativ sind, dass sie über sich hinausweisen. Die Vase im Rotfigurigen Stil von ca. 500 v. Chr., die Ernst Gombrich in seiner Geschichte der Kunst beschreibt, auf der zum ersten Mal ein Körperteil, ein Fuß, und ein Gegenstand, ein Schild, in verkürzter Perspektive zu sehen sind, zählt sicher in dieser Richtung.<sup>7</sup> Eine Gewohnheit zu sehen war aufgebrochen, der Blick für weitere Varianten geöffnet.

5 Vgl. Steinkraus, Warren 1982: Artistic Innovation. In: British Journal of Aesthetics 22 (3):257-260. Hier S.258.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Gombrich, Ernst H. 1996: Die Geschichte der Kunst. Berlin. S.81.

Wenngleich ich die entscheidende Frage meines Vortrags, wie in künstlerischen Prozessen das Potential der aus ihnen hervorgehenden Werke vorstrukturiert sein mag, über sich hinauszuweisen und derart gattungs- oder stilprägend zu wirken, nicht beantworten kann, so kann doch nun wenigstens die Auffassung, dass die Verhältnisse sich in dieser Richtung betrachten lassen, mit etwas mehr Zuversicht angenommen werden. Künstlerische Prozesse sind als experimentelle ästhetische Variationen in den Blick gerückt. Ihr innovativer Wert kann einmal darin bestehen, eine bestimmte Objektivierung, eine Variante zu erzielen, ein anderes Mal vielleicht darin, so etwas wie eine exemplarische Variation zu erzeugen, ein Werk, in dem uns eine ästhetische Exemplarität merklich wird und uns derart andere Varianten, vielleicht eine Gattung oder einen Stil, ahnen lässt.

### Literatur

- Beardsley, Monroe 1981: Aesthetics. Indianapolis u.a.
- Gombrich, Ernst H. <sup>16</sup>1996: Die Geschichte der Kunst. Berlin.
- Mach, Ernst <sup>4</sup>1920: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig.
- Steinkraus, Warren 1982: Artistic Innovation. In: British Journal of Aesthetics 22 (3):257-260.