

Transsubstantiation des Alltäglichen ?

Beitrag für den VII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Ästhetik

Im Oktober 2008 in Jena

Von Christel Fricke und Steinar Mathisen (Universität Oslo, Norwegen)

Zum Thema / Abstract

Die Kunst hat sich lange darum bemüht, das Alltägliche hinter sich zu lassen und eine andere, schönere und bessere Gegenwelt zu schaffen. Sie hat sich daher leicht von kirchlichen und weltlichen Mächten in Dienst stellen lassen, sei es, um ein göttliches Heilsversprechen zu verkünden oder um politische oder wirtschaftliche Macht und Überlegenheit zur Schau zu stellen. Kunstwerke waren keine alltäglichen Gebrauchsgegenstände, sondern Gegenstände anderer, eigener Art, kostbar und im Alltäglichen entbehrlich, da jeder alltäglichen Verwendung entzogen.

Die traditionelle Ästhetik hat sich darauf verlassen, dass die Schnittmenge von Kunstwerken und alltäglichen Gebrauchsgegenständen leer ist. Schönheit und Herrlichkeit waren den Kunstwerken vorbehalten. Bei der Suche nach materialen oder phänomenalen Eigenschaften, an denen sich ein Kunstwerk als solches hätte erkennen lassen, wurden die Kunsttheoretiker jedoch nicht fündig. Die Schönheit als der traditionelle ästhetische Wert ließ sich nicht naturalisieren. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Kunst ihre Orientierung an Schönheit und Herrlichkeit weitgehend aufgegeben. Die restaurativen Bemühungen des Ästhetizismus konnten diese Entwicklung nicht aufhalten.

Die Krise der Kunst wurde in den Ready-mades von Marcel Duchamp zum zentralen Thema. In der Folge gaben die Kunsttheoretiker den Versuch auf, die Kunst ontologisch zu verstehen. Stattdessen versuchten sie, den Unterschied zwischen Kunstwerken und alltäglichen Gegenständen auf einen Unterschied der jeweiligen Einstellung zu reduzieren. Einen und denselben Gegenstand konnte man ästhetisch betrachten, oder aber ihn bloß erkennen oder zu einem alltäglichen Zweck verwenden.

Arthur Danto hat das, was in der ästhetischen Einstellung zu einem Gegenstand geschieht, mit dem alten, biblischen Begriff der *Transfiguration* beschrieben. Aber kommt es in der ästhetischen Einstellung zu einem Gegenstand tatsächlich zu einer illusionistischen Veränderung, zu einer „Verklärung“ von dessen Erscheinung? Wir wollen in unserem Beitrag der Frage nachgehen, ob nicht der theologische, wenn auch nicht biblische Begriff der *Transsubstantiation* besser geeignet ist, den Unterscheid zwischen der alltäglichen und der ästhetischen Erfahrung eines Gegenstandes verständlich zu machen. Aber laufen wir dabei Gefahr, wieder einer ontologischen Theorie der Kunst den Weg zu bereiten?

Einleitung

Die Kunst hat sich lange darum bemüht, das Alltägliche hinter sich zu lassen und eine andere, schönere und bessere Gegenwelt zu schaffen. Sie hat sich daher leicht von kirchlichen und weltlichen Mächten in Dienst stellen lassen, sei es, um ein göttliches Heilsversprechen zu verkünden oder um politische oder wirtschaftliche Macht und Überlegenheit zur Schau zu stellen. Kunstwerke waren keine alltäglichen Gebrauchsgegenstände, sondern Gegenstände anderer, eigener Art, kostbar und im Alltäglichen entbehrlich, da jeder alltäglichen Verwendung entzogen. Es waren Artefakte, aber sie waren zu keinem anderen Zweck als dem der Schönheit und Herrlichkeit gestaltet worden – gerade deshalb konnten sie als Symbole

von Reichtum und Macht gebraucht werden. Oder sollte man hier eher von einem Missbrauch sprechen?

Die traditionelle Ästhetik war vor allem eine Theorie der Kunst und ihrer verschiedenen Gattungen. Sie hat sich darauf verlassen, dass die Schnittmenge von Kunstwerken und alltäglichen Gebrauchsgegenständen leer ist. Schönheit und Herrlichkeit waren den künstlerischen Artefakten vorbehalten. Bei der Suche nach materialen oder phänomenalen Eigenschaften, an denen sich ein Kunstwerk als solches hätte erkennen lassen, wurden die Kunsttheoretiker jedoch nicht fündig. Die Schönheit als der traditionelle ästhetische Wert ließ sich nicht naturalisieren. Als am Ende des 19. Jahrhundert die Kunst ihre Orientierung an Schönheit und Herrlichkeit weitgehend aufgegeben hatte, kam es zu einer Krise der Kunst. Die restaurativen Bemühungen des Ästhetizismus hatten diese Entwicklung nicht aufhalten können.

Auf diese Krise der Kunst reagierte Marcel Duchamp mit seinen Ready-mades. Diese Werke machten die Frage danach, was eigentlich ein Kunstwerk sei, zum zentralen Thema. Aber enthielten diese Werke auch schon eine Antwort auf diese Frage? Ob Duchamp mit seinem berühmten, „Fountain“ getauften Urinal von vornherein ein künstlerisches Werk hatte schaffen wollen oder ob es ihm um eine Provokation aus der Perspektive eines Künstlers ging, der seinen Glauben an die Kunst verloren hatte, lassen wir dahingestellt. Fest steht, dass „Fountain“ ebenso wie Duchamps weitere Ready-mades als Kunstwerke rezipiert worden sind. Kaum ein anderer Künstler hatte einen so tiefgreifenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert wie Duchamp. Ohne Duchamp wären weder Andy Warhol noch Joseph Beuys als Künstler vorstellbar.

Wie lässt sich der traditionelle Unterschied zwischen Kunstwerken und nicht künstlerischen Artefakten verteidigen, wenn diese nach ihren materialen oder phänomenalen Eigenschaften nicht voneinander zu unterscheiden sind? Sollten die Kunsttheoretiker die Suche nach einem Unterschied und damit das ganze Projekt einer Unterscheidung zwischen Kunstwerken und nicht künstlerischen Artefakten aufgeben? Vertreter der sogenannten Postmoderne haben das versucht, ohne Erfolg. Die Vorstellung, dass einige Gegenstände Kunstwerke sind und andere nicht, scheint nicht nur unseren vorthoretischen Intuitionen und kulturellen Gewohnheiten, sondern auch unseren eigenen Erfahrungen zu entsprechen, auch wenn wir nicht in der Lage sind zu erklären, worin der fragliche Unterschied besteht. Nur vor dem Hintergrund dieser

Intuitionen, Gewohnheiten und Erfahrungen ist das Potential zu Irritation und Provokation zu verstehen, das vielen Werken der Kunst, die in der Nachfolge und Weiterentwicklung von Duchamps Werk entstanden sind, auch heute noch innewohnt. Die Frage, was ein Kunstwerk von einem nicht künstlerischen Artefakt unterscheidet, ist unverändert aktuell.

Zwei Strategien, diese Frage zu beantworten, lassen sich unterscheiden: eine ontologische und eine pragmatische. Wenn wir zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen ontologisch unterscheiden, unterstellen wir ganz im Sinne der traditionellen Ästhetik, dass es zwischen beiden Arten von Gegenständen einen realen Unterschied gibt. Ein prominenter Vertreter dieser Auffassung war Hegel, der die Kunstschönheit als „sinnliche[s] Scheinen der Idee“ charakterisierte.¹ Was aber wird im Rahmen der traditionellen Ästhetik aus den Ready-mades von Duchamp? Duchamp hat Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs zu Kunstwerken erklärt. Hat er damit der Hegelschen These vom „Ende der Kunst“ das Wort geredet? Diese Frage lässt sich nicht einfach bejahen; schließlich hat sich die Kunstwelt auf die Geste Duchamp's eingelassen. Heißt das, dass die Kunstwelt es aufgegeben hat, zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen einen ontologischen Unterschied zu suchen?

Duchamp's Wirkungsmacht legt es jedenfalls nahe, sich von der Ontologie abzuwenden und nach der Möglichkeit einer pragmatischen Unterscheidung zwischen Kunstwerken und alltäglichen Gebrauchsgegenständen zu fragen. Kann man zwischen einer ästhetischen und einer alltäglichen Erfahrung unterscheiden, auch dann, wenn es ein und derselbe Gegenstand ist, der zum einen ästhetisch und zum anderen alltäglich erfahren wird? Nelson Goodman zufolge impliziert der Übergang von einer ontologischen zu einer pragmatischen Unterscheidung zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen eine Veränderung der Fragestellung: Man fragt nicht mehr, was ein Kunstwerk sei, sondern stattdessen, wann ein Gegenstand ein Kunstwerk sei.² Goodman's Antwort auf diese Frage lautet denn auch: Ein Gegenstand ist dann und nur dann und nur solange ein Kunstwerk, wie er von einer Person in ästhetischer Einstellung betrachtet oder ästhetisch erfahren wird.³

Leider kommt Goodmans pragmatische Antwort auf die Frage, wann ein Gegenstand ein Kunstwerk sei, unseren vortheorietischen Intuitionen und kulturellen Gewohnheiten, die uns

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hegel, Werke, Bd. 13, Frankfurt 1986 (Suhrkamp), S. 151.

² Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, 1981 (Hackett Publishing Company), Chap. IV.

³ Nelson Goodman, a.a.O., S. 70.

wünschen lassen, Kunstwerke von Alltagsgegenständen sauber zu trennen, nicht sehr weit entgegen. So ist es denn nicht verwunderlich, dass, wenn wir heute über Ästhetik und Kunst nachdenken, sowohl die ontologische als auch die pragmatische Antwort auf die Frage, was ein Kunstwerk sei, mehr oder weniger ausdrücklich im Spiel sind. Sie bilden den Hintergrund (im Sinn von Vorverständnis und Vorurteil) unserer neuerlichen Versuche, auf diese Frage eine Antwort zu geben.

Dantos These von der „Verklärung des Gewöhnlichen“

Arthur Danto hat die künstlerischen Akte, in denen Duchamp und seine Nachfolger Alltagsgegenstände zu Kunstwerken machten, mit dem biblischen Begriff der *Transfiguration* beschrieben.⁴ Was hat er damit gemeint? Es lohnt sich, zur Beantwortung dieser Frage erst einmal in der Bibel nachzulesen.

Die Verklärung Jesu (nach Markus 9:2-13)

2 Sechs Tage danach nahm Jesus Petrus, Jakobus und Johannes beiseite und führte sie auf einen hohen Berg, aber nur sie allein. Und er wurde vor ihren Augen verwandelt;
3 seine Kleider wurden strahlend weiß, so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.

4 Da erschien vor ihren Augen Elija und mit ihm Mose und sie redeten mit Jesus.

5 Petrus sagte zu Jesus: Rabbi, es ist gut, dass wir hier sind. Wir wollen drei Hütten bauen, eine für dich, eine für Mose und eine für Elija.

6 Er wusste nämlich nicht, was er sagen sollte; denn sie waren vor Furcht ganz benommen.

7 Da kam eine Wolke und warf ihren Schatten auf sie, und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn; auf ihn sollt ihr hören.

8 Als sie dann um sich blickten, sahen sie auf einmal niemand mehr bei sich außer Jesus.

9 Während sie den Berg hinabstiegen, verbot er ihnen, irgendjemand zu erzählen, was sie gesehen hatten, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden sei.

⁴ Siehe Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge/Mass. u. London/England 1981 (Harvard University Press).

10 Dieses Wort beschäftigte sie und sie fragten einander, was das sei: von den Toten auferstehen.⁵

In dieser Geschichte wird erzählt, wie sich die Gestalt Jesu in den Augen seiner Jünger verwandelt: Licht scheint von ihm auszustrahlen. Auf diese visuelle, illusionistische Erscheinung folgt eine Stimme, die erklärt, wer es ist, von dem das strahlende Licht ausgeht. Es ist kein einfacher Mensch, sondern der Sohn Gottes. Die Erfahrung ist den Jüngern Petrus, Jakobus und Johannes vorbehalten, denn nur sie hat Jesus zu der Bergwanderung eingeladen, auf der er ihnen verklärt erschien. Wir haben es hier mit einer visuellen, illusionistischen Veränderung einer zuvor alltäglichen Erscheinung zu tun, die nur eine kurze Zeit andauert und die eine ontologische Erklärung erfährt. Das Erleben dieser illusionistischen Erscheinung ist wenigen Auserwählten vorbehalten.

Inwiefern kann nun aber der künstlerische Akt, in dem Duchamp ein Urinal zu einem Kunstwerk machte, als eine Art Verklärung beschrieben werden? In einer Verklärung kommt es zu einer visuellen, wenn auch illusionistischen Veränderung der Erscheinung eines Gegenstandes der sinnlichen Wahrnehmung. Eine vergleichbare Veränderung der visuellen Erscheinung zwischen dem ursprünglichen Urinal und dem Kunstwerk „Fountain“ gibt es jedoch nicht. Die Ununterscheidbarkeit beider Gegenstände im Rekurs auf ihre materialen und phänomenalen Eigenschaften, wie sie deren visuelle Erscheinung bestimmen, ist es ja gerade, die die Frage provoziert, warum das Urinal ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, „Fountain“ dagegen ein Kunstwerk ist.

Danto kommt es denn auch nicht auf die visuelle, illusionistische Veränderung der sinnlichen Erscheinung an, denn eine solche wird gerade bestritten. Ihm kommt es auf die ontologische Differenz an, die in dieser kurzzeitigen visuellen Erscheinung sichtbar wird. Wo zunächst nur der Mensch Jesus zu sehen war, erscheint plötzlich der Sohn Gottes in verklärtem Licht. Analog dazu scheint Danto zu behaupten, dass, wo zunächst ein alltägliches Urinal war, plötzlich das Kunstwerk „Fountain“ stand und steht – wenn auch nicht in verklärtem Licht. In diesem Fall von einer Transfiguration oder Verklärung zu sprechen, ist irreführend. Denn eine Veränderung der sinnlichen Erscheinung des Gegenstandes, der diese Veränderung erfährt,

⁵ Von der Verklärung Christi erzählen auch die Evangelien des Matthäus (17:1-13) und des Lukas (9:28-36). Im Evangelium des Johannes kommt diese Geschichte nicht vor.

wird gerade ausgeschlossen.⁶ Es scheint sich bei dieser Veränderung um einen Vorgang zu handeln, der mit einem anderen theologischen, wenn auch nicht biblischen Begriff angemessener beschrieben werden kann: um eine Transsubstantiation.

Unter ‚Transsubstantiation‘ ist die Veränderung einer Substanz zu verstehen, bei der deren Akzidenzien unverändert bleiben. Der katholischen Kirchenlehre zufolge kommt es während des Abendmahlsritus zu einer Transsubstantiation: Brot und Wein werden, ohne ihre materialen oder sinnlichen Eigenschaften zu verändern, in den Leib und das Blut Christi verwandelt. Diesen Ritus zu vollziehen und dabei eine solche Verwandlung zu bewirken, ist den Priestern der katholischen Kirche vorbehalten. Nichts steht ihrer Macht, diese Verwandlung zu bewirken, im Wege; ein Scheitern der rituellen Transsubstantiation ist ausgeschlossen.⁷ Sowie die katholischen Priester berufen und ermächtigt sind, während des Abendmahls Brot und Wein per Transsubstantiation in Leib und Blut Christi zu verwandeln, scheinen nun Dantos Verständnis nach die Künstler – und nur sie allein – berufen und ermächtigt, alltägliche Gebrauchsgegenstände per Transsubstantiation in Kunstwerke zu verwandeln.⁸

In seiner Kunstauffassung erweist sich Danto als Traditionalist in einem doppelten Sinn: Zum einen verteidigt er die Auffassung, dass es zwischen Kunstwerken und anderen Artefakten einen ontologischen Unterschied gibt; und zum anderen betrachtet er die Künstler nach dem Modell der katholischen Priester als Menschen, die mit einer besonderen Macht ausgestattet sind, der Macht zur Bewirkung einer Transsubstantiation. Die Künstler werden dabei zu Hermeneuten einer übersinnlichen Botschaft, die nur ihnen, nicht aber gewöhnlichen Menschen unmittelbar zugänglich ist. Kant hat für dieses Verständnis der Rolle eines Künstlers den Ausdruck ‚Genie‘ geprägt.

⁶ Siehe Dantos Beispiel zweier Warenhäuser, deren jeweilige Angebote gleich und dem bloßen Augenschein nach ununterscheidbar sind. Dennoch kann es sein, dass in dem einen Warenhaus nur Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, in dem anderen dagegen ausschließlich Kunstwerke im Angebot sind. (Danto, a.a.O., S. 60)

⁷ Die Transsubstantiation während des Abendmahlsritus kann sogar gegen den Willen Gottes erfolgen. Siehe www.avenz.de/definition_t/transsubstantiation.htm.

⁸ Danto, a.a.O., S. 99: „... learning it [an object] is a work of art means that it has qualities to attend to which its untransfigured [untranssubstantiated – C.F. u. S.M.] counterpart lacks, and that our aesthetic responses will be different. And this is not institutional, it is ontological. We are dealing with an altogether different order of things.”

Zu den Streitpunkten zwischen den katholischen und den kalvinistischen Christen gehört die Interpretation des Abendmahlsritus. Während die Katholiken darauf bestehen, dass sich während dieses Ritus eine Transsubstantiation, eine substantielle, reale, wenn auch unsichtbare Veränderung vollzieht, bei der Brot und Wein zu Leib und Blut Christi werden, bestreiten die Calvinisten die Möglichkeit eines solchen Mysteriums. Wenn sie das Abendmahl feiern, so kommt dem Brot und dem Wein eine nur symbolische Bedeutung zu. Das Brot symbolisiert den Leib Christi, der Wein dessen Blut.

Danto versteht nun zwar die Verwandlung eines Gebrauchsgegenstandes in ein Kunstwerk, wie sie nur ein Künstler bewirken kann, ontologisch. Er ist, metaphorisch gesprochen, ein guter Katholik. Gleichzeitig vertritt er aber die These, dass das Kunstwerk wesentlich ein Symbol sei. Der Künstler, der einen Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk macht, bewirkt, dass aus diesem Gegenstand ein Symbol wird. Danto will also, wiederum metaphorisch gesprochen, auch ein guter Calvinist sein. Dass Kunstwerke Symbole sind, ist wiederum eine überaus traditionelle These; schließlich hatten die meisten Werke der künstlerischen Tradition einen mimetischen Charakter. Danto bleibt jedoch eine Erklärung dafür schuldig, warum ein Gebrauchsgegenstand, um als Symbol fungieren zu können, zunächst eine ontologische Veränderung erfahren muss. Eine weitere Schwierigkeit seiner ontologischen Kunstauffassung ergibt sich aus seiner These, der künstlerische Akt, in dem aus einem Gebrauchsgegenstand ein Kunstwerk werden soll, könne auch scheitern.⁹ Wenn die Künstler die Macht haben, per Transsubstantiation aus Alltagsgegenständen Kunstwerke zu machen und wenn es keine Bedingungen gibt, die ein Alltagsgegenstand erfüllen muss, um als Kandidat für eine künstlerische Transsubstantiation zu gelten, dann sind keine Gründe für ein Scheitern dieses Aktes ersichtlich.

Dantos These, dass Kunstwerke Gegenstände sind, die von ihren Schöpfern zu Symbolen, zu Trägern einer Bedeutung gemacht werden, provoziert drei Fragen: Wer bestimmt, was ein Kunstwerk bedeutet? Wie muss der Betrachter eines Kunstwerks seine Aufgabe der Interpretation verstehen? Was unterscheidet ein Kunstwerk, ein künstlerisches Symbol, von anderen Arten von Symbolen? Nur die letzte dieser Fragen stellt Danto ausdrücklich selbst.¹⁰ Seine Antwort darauf ist komplex und erscheint auf den ersten Blick inkohärent. Zunächst vergleicht Danto den Zeichencharakter von Kunstwerken mit dem von Wörtern:

⁹ Danto, a.a.O., S. 121/2.

What I want to propose ... is that works of art are logically of the right sort to be bracketed with words, even though they have counterparts that are mere real things, in the respect that the former are about something (or the question of what they are about may legitimately arise). Artworks as a class contrast with real things in just the way in which words do, even if they are in “every other sense” real. (82)

This is not at all to say that art is a language, but only that its ontology is of a piece with that of language, and that the contrast exists between reality and it which exists between reality and discourse. (83)

Zu den charakteristischen Eigenschaften von natürlichsprachlichen Zeichen gehört, dass ihre Zeichengestalt (in graphischem oder akustischem Medium) im Verhältnis zu dem, was sie bedeuten, willkürlich ist. Deshalb kann eine Person Äußerungen in einer Sprache, die sie nicht kennt, nicht verstehen. Für jemanden, der eine Sprache weder in ihrer graphischen noch in ihrer akustischen Version versteht, ist jedes Zeichen dieser Sprache nur ein materielles Ding, er kann ein graphisches Zeichen dieser Sprache nicht von einem Fleck oder Stück Materie und ein gesprochenes Zeichen nicht von einem bloßen Geräusch unterscheiden. Ähnlich geht es, so Danto, demjenigen, der ein Kunstwerk betrachtet, das von einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand nicht zu unterscheiden ist, dabei aber nicht weiß, dass der Gegenstand seiner Betrachtung ein Kunstwerk ist:

To see an artwork without knowing it is an artwork is comparable in a way to what one's experience of print is, before one learned to read; and to see it as an artwork then is like going from the realm of mere things to a realm of meaning. (124)

Dantos These, dass jeder beliebige Gebrauchsgegenstand zu einem künstlerischen Symbol gemacht werden kann, dass aber nur ein Künstler die Macht und Fähigkeit hat, diese Wandlung zu bewirken, impliziert, dass die Rolle des Künstlers die eines Bedeutungstifters ist. Daraus ergibt sich für den Betrachter eines Kunstwerks die Aufgabe, das Kunstwerk als Symbol für eben die Bedeutung zu verstehen, die der Künstler seinem Werk verliehen hat.

¹⁰ Danto, a.a.O., S. 83, 127, 139.

It is as if a work of art were like an externalization of the artist's consciousness, as if we could see his way of seeing and not merely what he saw. (164)

Was aber hat der Betrachter eines Kunstwerks für Anhaltspunkte für das Verstehen von dessen Bedeutung? Dantos Vergleich von Kunstwerken mit Zeichen einer natürlichen Sprache legt die Frage nahe, was im Bereich des Kunstverstehens die Analoga zu dem System einer natürlichen Sprache ist, wie es von Lexikon und Grammatik dieser Sprache definiert wird. Ein solches Analogon gibt es jedoch nicht. Danto ist auch nicht der Auffassung, der Betrachter eines Kunstwerks müsse dessen Schöpfer fragen, was er damit gemeint habe, oder – wenn dieser Schöpfer nicht zur Befragung zur Verfügung steht –, dessen Leben studieren, um den Bewußtseinszustand zu eruieren, aus dem heraus er das Kunstwerk geschaffen habe. Vielmehr gibt Danto bei seinem Versuch zu erklären, was ein künstlerisches von einem nicht-künstlerischen Symbol oder Zeichen unterscheidet und wie ein Kunstwerk von seinem betrachter angemessen interpretiert werden kann, die These einer Analogie zwischen Kunstwerken und natürlichsprachlichen Zeichen auf. Nun vertritt er die Auffassung, im Unterschied zu natürlichsprachlichen Zeichen, deren Gestalt im Hinblick auf ihre Bedeutung willkürlich ist, seien Kunstwerke Ausdruckszeichen. Diese Auffassung übernimmt Danto von Nelson Goodman, ohne sich allerdings direkt auf ihn zu berufen.¹¹ Das charakteristische Merkmal eines Ausdruckszeichens ist, dass seine Gestalt im Verhältnis zu dem, was es bedeutet, nicht willkürlich ist. Figürliche Darstellungen sind Ausdruckszeichen. Aber nicht alle Ausdruckszeichen sind figürliche Darstellungen.

... the artwork uses the way the nonartwork presents its content to make a point about how that content is presented. (Danto, a.a.O., S. 146)

The thesis is that works of art, in categorical contrast with mere representations, use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what is being represented. (Danto, a.a.O., S. 148)

Dass Danto Kunstwerke zum einen mit natürlichsprachlichen Zeichen und zum anderen mit Ausdruckszeichen vergleicht, erscheint auf den ersten Blick inkohärent. Ein Zeichen ist in seiner Gestalt im Verhältnis zu seiner Bedeutung willkürlich oder nicht, aber nicht beides zugleich. Der Verdacht der Inkohärenz lässt sich jedoch entkräften, wenn man berücksichtigt,

dass in Dantos Überlegungen verschiedene Betrachtungsperspektiven im Spiel sind, nämlich die des Künstlers einerseits und die eines uninformierten Betrachters andererseits. Solange ein Betrachter nicht weiß, das es sich bei dem Gegenstand, den er betrachtet, um ein Kunstwerk, also um ein Symbol, den Träger einer Bedeutung handelt, ist dieser Gegenstand für ihn nichts als ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand ohne jede semantische Funktion. Aus der Perspektive des Künstlers dagegen, der den Gegenstand per Transsubstantiation zum künstlerischen Bedeutungsträger gemacht hat, drückt dieser Gegenstand eine Bedeutung aus. Dass er seine Bedeutung nicht nur hat, sondern sie auch ausdrückt, hat mit seinen sinnlichen Eigenschaften zu tun. Das bedeutet, dass der Künstler nicht einfach irgendeinen Gegenstand zum Kunstwerk erhebt und mit irgendeiner Bedeutung versieht. Vielmehr wählt er einen Gegenstand, der ihm geeignet scheint, die Bedeutung auszudrücken, um deren Ausdruck es ihm geht. Und bei dieser Wahl orientiert sich der Künstler an den materialen und phänomenalen Eigenschaften dieses Gegenstandes.

Die materialen und phänomenalen Eigenschaften eines Gegenstandes sind, zumindest in den Augen eines Künstlers, so etwas wie das symbolische, das künstlerische Potential dieses Gegenstandes. Heißt das, dass der Künstler in alltäglichen Gebrauchsgegenständen künstlerisches Potential erkennt und dieses zum Kriterium seiner Wahl macht, welchen dieser Gegenstände er per Transsubstantiation zum Kunstwerk erheben soll? Was aber befähigt den Künstler, und nur ihn allein, das künstlerische Potential eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes zu erkennen? Die Macht, eine Transsubstantiation zu bewirken, kann es nicht sein. Denn die Entscheidung, einen bestimmten Gegenstand, der ein bestimmtes künstlerisches Potential hat, per Transsubstantiation zum Kunstwerk zu machen, geht dem Akt der Transsubstantiation voraus. Warum ist es einem Künstler vorbehalten, in Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs symbolisches, künstlerisches Potential zu erkennen? Warum ist es dem Künstler vorbehalten, dieses Potential auszunutzen? Und warum bedarf es überhaupt der Transsubstantiation eines Gegenstandes, um ihn in den Stand eines Kunstwerks zu befördern? Schließlich liegt das symbolische Potential eines Gegenstandes in dessen materialen und phänomenalen Eigenschaften, die jedem, der sehen kann, zugänglich sind und die im Vollzug der Transsubstantiation unverändert bleiben.

¹¹ Siehe Nelson Goodman, *Languages of Art*. Brighton 1981 (The Harvester Press), insbes. Kap. VI.5. und dazu Christel Fricke, *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*. München 2001 (Fink), insbes. Kap. 8.4.

Danto versucht, den Unterschied zwischen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs und Kunstwerken ontologisch zu verstehen und dabei den Künstlern das Privileg zu sichern, darüber zu entscheiden, was ein Kunstwerk sei und was nicht. Nur die Künstler sollen die Macht haben, aus einem alltäglichen Gegenstand ein Kunstwerk, ein künstlerisches Symbol zu machen. Gleichzeitig bestreitet Danto nicht, dass das symbolische und damit künstlerische Potential eines jeden Gegenstandes in seinen materialen und phänomenalen Eigenschaften liegt. Was er übersieht ist, dass dieses Potential eines Gegenstandes genutzt werden kann, ohne diesen im Akt einer Transsubstantiation ontologisch zu verändern. Ob jemand einen Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs aber einfach gebraucht, ihn so verwendet, wie es im Alltag üblich ist, oder ob er sich auf dessen symbolisches, künstlerisches Potential einlässt und diesen als Kunstwerk zu betrachten und zu deuten versucht, ist eine Frage der Pragmatik, nicht der Ontologie.

In seiner Beantwortung der Frage, was ein Kunstwerk wie „Fountain“ von einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand wie einem Urinal unterscheidet, verbindet Danto ontologische mit pragmatischen Überlegungen. Es bleibt allerdings unklar, wie er angesichts seiner Auffassung von dem künstlerischen Potential eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes, das in dessen materialen und phänomenalen Eigenschaften angelegt ist, seine These verteidigen kann, der zufolge zwischen einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand und einem von diesem sinnlich ununterscheidbaren Kunstwerk eine ontologische Differenz besteht. Der Unterschied zwischen einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand und einem von diesem sinnlich ununterscheidbaren Kunstwerk ist seinem Wesen nach pragmatisch: Wer diesen Gegenstand einfach gebraucht, wie es im Alltag üblich ist, schenkt dem symbolischen, dem künstlerischen Potential, das in dessen materialen und phänomenalen Eigenschaften angelegt ist, keine Aufmerksamkeit. Wer aber in den materialen und phänomenalen Eigenschaften eines Gegenstandes symbolisches, künstlerisches Potential sieht und diesem nachdenkt und nachspürt, reduziert diesen Gegenstand nicht auf seinen alltäglichen Gebrauchswert.

Ästhetische Erfahrung und Alltagserfahrung

Die These, zwischen alltäglichen Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken bestehe ein ontologischer Unterschied, lässt sich so, wie Danto es mit Hilfe der Lehre von der Transsubstantiation (die er irreführend ‚Transfiguration‘ nennt) versucht hat, nicht

verteidigen. Schon vor Duchamp waren die Kunsttheoretiker bei ihrer Suche nach materialen oder phänomenalen Eigenschaften, an denen sich ein Kunstwerk als solches hätte erkennen lassen, nicht fündig geworden. Angesichts der Ready-mades von Duchamp und dem Erfolg, der ihnen als Kunstwerken beschieden war und ist, sollte die Kunsttheorie diese Suche endgültig aufgeben. Sie sollte ihr Heil auch nicht in der Transsubstantiationslehre suchen, denn diese unterschätzt die Bedeutung der Sinnlichkeit in der ästhetischen Erfahrung.

Nachdem Danto mit seiner These, der zufolge zwischen alltäglichen Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken ein ontologischer Unterschied bestehe, die Bedeutung der sinnlichen Erscheinung eines Gegenstandes für dessen künstlerisches Potential zunächst bestritten hatte, rehabilitiert er deren Bedeutung mit seiner These vom Kunstwerk als künstlerischem Symbol oder Ausdruckszeichen. Wir müssen, um zu entscheiden, ob ein Gegenstand das Zeug zu einem Kunstwerk habe oder nicht, diesen betrachten, ihn sinnlich erfahren, ihn, um es mit Kant zu sagen, unseren eigenen Augen unterwerfen.

Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei, dazu lässt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen. Man will das Objekt seinen eigenen Augen unterwerfen, gleich als ob sein Wohlgefallen von der Empfindung abhinge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man, eine allgemeine Stimme für sich zu haben, und macht Anspruch auf den beitriff von jedermann, da hingegen jede Privatempfindung nur für den Betrachtenden allein und sein Wohlgefallen entscheiden würde.¹²

Vor unseren Augen entfaltet sich das künstlerische Potential eines Gegenstandes, nur dort. Wir müssen jedoch, um uns auf dieses Potential einzulassen, in der Betrachtung eines Gegenstandes verharren, ihn ästhetisch betrachten, wir dürfen ihn nicht auf seine alltäglichen Gebrauchseigenschaften reduzieren. Dies gilt für alle Werke der bildenden Kunst, nicht nur für die Ready-mades. Dies gilt aber auch für alle anderen Gegenstände, die kein Künstler als sein Werk ausgibt. Daraus, dass wir alle Gegenstände ästhetisch betrachten, ihr ästhetisches Potential erkunden können, folgt jedoch nicht, dass sich alle Gegenstände in dieser

¹² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 8 (AA V, 215/6).

Betrachtung als Kunstwerke, als künstlerische Symbole erweisen. Nicht einmal alle Gegenstände, die Künstler uns als ihre Werke präsentieren, offenbaren sich als künstlerische Symbole.

Was motiviert jemanden, zu einem gegebenen Gegenstand eine ästhetische Einstellung einzunehmen? Auf diese Frage lassen sich wiederum zwei verschiedene Antworten geben. Die erste ist dezisionistisch: Ob jemand einen Gegenstand ästhetisch betrachtet oder nicht, hängt von einer gedanklichen Vorentscheidung ab. Insofern es für diese Entscheidung keine ontologischen oder phänomenalen Kriterien gibt, ist sie letztlich willkürlich. Die Gestalt eines Gegenstandes, wie sie sinnlich wahrgenommen wird, spielt für diese Entscheidung keine Rolle. Das schließt allerdings nicht aus, dass die ästhetische Erfahrung dieses Gegenstandes auch eine Erfahrung seiner sinnlichen Gestalt ist.

Die zweite Antwort auf die Frage, was jemanden motiviert, zu einem gegebenen Gegenstand eine ästhetische Einstellung einzunehmen, rückt die sinnliche Gestalt eines Gegenstandes ins Zentrum des ästhetischen Interesses: Wir nehmen viele verschiedene Gegenstände wahr und unter diesen Gegenständen sind einige, deren sinnliche Gestalt eine ästhetische Einstellung zu ihnen provoziert oder fordert.

Beide Antworten haben ihre Plausibilität. Ob wir einen Gegenstand ästhetisch betrachten oder nicht, kann eine Frage der willkürlichen Entscheidung sein. Aber es gibt ganz offensichtlich Gegenstände, die zu einer solchen Betrachtung nachdrücklicher einladen als andere. Duchamps Ready-mades und alle Kunstwerke, die in deren Nachfolge entstanden sind, gehören eher nicht dazu.

Ob wir aber einen Gegenstand, den wir ästhetisch betrachten, als künstlerisches Symbol erfahren oder nicht, ist keineswegs eine Frage der willkürlichen Entscheidung. Der Gegenstand, den wir in der ästhetischen Betrachtung als künstlerisches Symbol entdecken und erfahren, erweist uns, wiederum mit Kant gesprochen, eine „Gunst“.¹³ Wir aber müssen für diese Gunst empfänglich sein. Dieses Zugeständnis führt zurück zu einem letztlich ontologischen Verständnis des Unterschieds zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen. Wenn es die Gegenstände selbst sind, die sich in ihrer sinnlichen

¹³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 67 (AA V, 380).

Gestalt als künstlerische Symbole erweisen – ganz unabhängig davon, ob Künstler sie als Kunstwerke erschaffen oder Kuratoren sie zu Kunstwerken erklärt haben oder nicht – dann muss es etwas an diesen Gegenständen sein, das diese ästhetisch auszeichnet. Das muss nicht zu einer Wiederbelebung der Debatte führen, Kunstwerke und Alltagsgegenstände anhand ihrer jeweiligen materialen oder phänomenalen Eigenschaften zu unterscheiden. Das muss auch nicht zu einer Wiederbelebung des Begriffs der ‚Transfiguration‘ in der Kunsttheorie führen, denn die ästhetische Betrachtung ist keine Idealisierung. In der ästhetischen Einstellung kommt es, so der Gedanke, zu einer Überwindung einer reduktiv-funktionalen Betrachtung eines Gegenstandes. Die ästhetische Gestalt eines Gegenstandes entzieht sich einer naturalisierenden Reduktion auf physikalische oder phänomenale Eigenschaften. In ihr offenbart sich uns, so Kant, „das übersinnliche Substrat der Menschheit“, das wir nicht begrifflich fassen können.¹⁴

¹⁴ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 57 (AA V, 340).