

Ist das Ästhetische durch das kunstpraktisch Gute ersetzbar?

- Eine Problematisierung von Dominic McIver Lopes' Theorie der Künste anhand einer Analyse von fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Film *Brokeback Mountain*

Wonho Lee

1. Lopes Theorie der Künste: Die theoretische Befreiung von einer substantiellen allgemeinen Bestimmung des Ästhetischen

In seinem 2014 erschienenen Buch *Beyond Art* spricht sich Dominic McIver Lopes dagegen aus, die Kunst als das Ästhetische, und damit also durch eine Charakteristik, die für alle Künste allgemein wesentlich ist, zu erklären.¹ Er lehnt dies vor allem aus dem Grund ab, dass der Begriff des Ästhetischen die Idee der Kunst nicht erklärt, sondern lediglich die Frage nach der Kunst durch die Frage nach dem Ästhetischen ersetzt. Der ästhetische Charakter, den Künste und Kunstwerke im Allgemeinen aufweisen sollen, ist aber Lopes Ansicht nach alles andere als verständlich. Was alle Künste und Kunstwerke ausmacht, wenn wir dies als etwas Ästhetisches bezeichnen wollen, ist ihm zufolge wiederum so unterschiedlich, dass es schlichtweg unmöglich ist, eine Gemeinsamkeit, die alle Künste und Kunstwerke gleichermaßen zeigen, festzustellen. Das theoretische Unternehmen, das Ästhetische, das die Kunst im Singular ausmachen soll, zu suchen, ist daher unproduktiv. Es kann keine Informationen über konkrete Künste und Kunstwerke geben und es verhindert, die Antwort auf die Frage nach der Kunst am richtigen Ort zu suchen. Der Ort, an dem die Antwort, was Kunstwerke als solche ausmacht, stattdessen gesucht werden soll, sind, so schlägt Lopes vor, die empirischen Kunstwissenschaften und die Kunstkritik der jeweiligen Kunstgattungen und der in diesen verorteten

¹ Kunsttheorien, die für sich den Anspruch erheben, die Kunst durch das, was für alle Künste allgemeinen wesentlich ist, zu erklären, bezeichnet Lopes als „*buck stopping theories of art*“, welchen er seine Theorie „*the buck passing theory of art*“ entgegenstellt, nach welcher die theoretische Aufgabe, das Künstlerische der Kunst und der Kunstwerke zu erklären, den jeweils konkreten Kunstwissenschaften und der Kunstkritik und nicht einer über diese hinausgehenden allgemeinen Theorie zufällt. (Vgl. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford: Oxford University Press, 2014, 11-23.) Zu den *buck stopping theories of art* zählt er allerdings nicht nur solche ästhetischen Theorien der Kunst, nach welcher die Kunst durch ihren allgemeinen ästhetischen Charakter bestimmt ist, sondern auch die genetischen Theorien (wie Dickies institutionelle Theorie der Kunst), nach welchen das, was die Kunst im allgemeinen ausmacht, die bestimmte Art und Weise ist, in der sie hervorgebracht und präsentiert wird. Unter dem Ästhetischen verstehe ich hier aber nicht einen besonderen ästhetischen Charakter der Kunst, der mit einigen bestimmten ästhetischen Theorien der Kunst verbunden ist, sondern jede allgemeine Charakteristik von Kunstwerken, von der behauptet wird, dass sie die Kunst als solche auszeichnet. Zu dem Ästhetischen zähle ich also auch die genetische Gemeinsamkeit der Künste und der Kunstwerke.

Kunstwerke. Eine allgemeine Kunsttheorie soll lediglich einen Rahmen anbieten können, in dem sich die empirischen Kunstwissenschaften und die jeweilige Kunstkritik am besten entfalten kann. Einen solchen theoretischen Rahmen bietet Lopez dann auch selbst in Form seiner Definition der Kunst und der Kunstwerke an, die sich durch die folgende Formel zusammenfassen lässt:

“x is a work of K, where K is an art

= x is a K, where K is an appreciative kind”²

Nach dieser Formel ist ein Kunstwerk eine Instanz einer Kunst, und eine Kunst ist wiederum eine Gattung von Gegenständen oder Ereignissen, für welche eine positive Bewertung konstitutiv relevant ist. Dabei wird offen gelassen, mit was für einer positiven Bewertung wir es zu tun haben – zunächst einmal kann jede Gattung von Gegenständen, die als solche konstitutiv mit einer Bewertung als gut verbunden ist, nach dieser Bestimmung als Kunst gelten. Diese grundlegende Definition der Kunst und Kunstwerke spezifiziert Lopes dann weiter, um die relevanten Gattungen von Gegenständen und Ereignissen auf künstlerische Gattungen einzugrenzen. Die spezifizierte Formel lautet:

“x is a work of K, where K is an art = x is a work in medium profile M, where M is an appreciative kind and x is a product of M-centred appreciative practice, P...”³

Nach dieser spezifizierten Formel wird ein Kunstwerk als ein Produkt einer auf ein bestimmtes Medienprofil (also einer bestimmten medialen Konstellation, wobei unter Medien technische Ressourcen verstanden werden)⁴ ausgerichteten Praxis definiert, dessen Gut-sein durch seine Verbindung mit eben diesem Medienprofil verständlich wird. Das theoretische Ziel, das durch diese Definition erreicht werden soll, ist letztlich, zu erklären, dass Kunstwerke in all jenen Praxen vorkommen können, die uns ihrem Wesen nach eine Wertschätzung ihrer gegenständlichen Ergebnisse im Sinne der Praxis nahe legen. *Chado*, die japanische Teezeremonie, lässt sich zum Beispiel Lopes zufolge im Gegensatz zu Tea-Parties als eine Kunst auffassen, weil für die Durchführung von *Chado*, anders als für eine Tea-Party, die Frage nach ihrem Gut-sein als *Chado* für uns wesentlich relevant ist.⁵ Auf die Frage, ob wir *Chado* deswegen tatsächlich als eine Kunst behandeln sollten, gibt wiederum Lopes Theorie keine Antwort.

² Ebd., 130.

³ Ebd., 153.

⁴ Vgl. ebd., 153.

⁵ Vgl. ebd., 133.

Diese Aufgabe kommt ihm zufolge allein den Kunstwissenschaften und der Kunstkritik zu. Lopes schreibt, „The Ks“, also die Künste gemäß der obigen Formel, „are up for grabs“.⁶ Das heißt letztlich, dass Lopes' Definition der Kunst im Prinzip für alle praktischen Bereiche offen ist, in denen der Begriff der Kunst empirisch seine Verwendung hat.

Das Ästhetische, das *die* Kunst im Singular stützen würde, hat demnach in Lopes' Definition der Kunst und der Kunstwerke keinen Platz mehr. Die zentralen Stellen in Lopes' Definition der Kunst und des Kunstwerks belegen stattdessen 1. der empirische Kunstbegriff, und 2. solche Bestimmungen, die dafür gebraucht werden, ein Kunstwerk als etwas Gutes bzw. Schätzenswertes in der jeweiligen Kunst behandeln zu können. Letztere konkretisiert Lopes dann wiederum durch das, was die Spezifik der jeweiligen Kunst ausmacht, nämlich a) das Kunstmedium und b) die Kunstpraxis, die der normative Bezugsrahmen dafür ist, ein Ereignis oder einen Gegenstand in einer fraglichen Kunstgattung zu einem wertvollen Fall erklären zu können. Ein Kunstwerk ist nach dieser Definition schließlich etwas Gutes gemäß der Mediumspezifischen praktischen Norm einer Kunst. Die Stoßrichtung von Lopes' Bestimmung ist klar: Es ist die theoretische Öffnung der Kunstphilosophie auf diejenigen praktischen Bereiche hin, in denen die Begriffe der Kunst und des Kunstwerks tatsächlich ihre Verwendung finden, und die theoretische Fokussierung auf die Spezifik der jeweiligen Kunstbereiche. Und das bedeutet insgesamt die theoretische Befreiung von einer substanziellen allgemeinen Bestimmung des Ästhetischen hin zu vielfältigen Arten des Guten innerhalb der unterschiedlichen Kunstpraxen.

2. Eine Fallstudie zu fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Film *Brokeback Mountain*

Lopes' Definition des Kunstwerks scheint auf den ersten Blick insbesondere für neuere oder nicht dem Kanon entsprechende Kunstgattungen einen theoretischen Rahmen anbieten zu können, der sie als solche unterstützt und nicht dazu zwingt, Eigenschaften vorzuweisen, die sie mit etablierten Künsten gemeinsam haben. Er nennt unter anderem auch den Film als typisches Beispiel für etwas, das zwar einerseits von Filmschaffenden, vom Publikum, Kritikern wie auch Wissenschaftlern schon längst als Kunst behandelt wird, dessen Status als Kunst aber andererseits auch immer wieder debattiert wird.⁷ Für eine Kunstgattung wie den Film ist es

⁶ Vgl. ebd., unter anderem 133.

⁷ Vgl. ebd., 141-142.

nach Lopes viel produktiver, wenn ihre eigene, spezifisch herausgebildete Art und Weise, etwas als ein Kunstwerk zu bewerten, ernst genommen wird, denn nur durch dieses theoretische Vorgehen lassen sich die einzelnen Künste und die konkreten Kunstwerke tatsächlich in ihrer eigenen Spezifik vollkommen erhellen, ohne sie für den Zweck eines allgemeinen Begriffs der Kunst und der Kunstwerke abstrahiert und verkürzt zu behandeln.

Ich möchte aber in diesem Text in Frage stellen, ob Lopes' theoretisches Unternehmen tatsächlich sein Ziel erreicht. Trägt die theoretische Entscheidung, das Künstlerische nicht durch das allgemein Ästhetische, sondern durch das Gute gemäß einer bestimmten Kunstpraxis erklären zu wollen, tatsächlich dazu bei, Künste und Kunstwerke in ihrem konkret vielfältigen Sinne unverkürzt zu erhellen? Diese Frage tatsächlich zu beantworten würde natürlich bedeuten, eine breite Untersuchung derartiger Theorien vorzunehmen, was hier nicht unternommen werden kann. Ich möchte hier ersatzweise lediglich eine kleine Diagnose vorlegen, die ich angesichts einer konkreten Fallstudie treffen kann. Dafür möchte ich am Beispiel des reich diskutierten Films *Brokeback Mountain* einige typische Fälle dafür zusammentragen, wie in der Filmwissenschaft der Wert eines Films anhand film-praktischer Normen beschrieben wird.

Brokeback Mountain (2005) ist die Verfilmung einer gleichnamigen Kurzgeschichte von Annie Proulx,⁸ die von einer 1963 beginnenden und dann über 20 Jahre dauernden gleichgeschlechtlichen Liebe zweier Cowboys in Wyoming handelt. Entsprechend dem großen Erfolg des Films gibt es sehr viele wissenschaftliche Beiträge verschiedener theoretischer Richtungen zu ihm.⁹ Ein großer Teil dieser Beiträge beschränkt sich nicht allein auf den dem Film immanenten Inhalt, sondern macht vielmehr den ökonomischen oder kultur-politischen Kontext, in dem der Film steht, oder das Verhältnis zwischen diesen Kontexten und dem filmischen Inhalt zum Gegenstand der jeweiligen Analyse. B. Ruby Rich analysiert zum Beispiel, wie sich in den USA die Diskurse um den Film während seiner etappenweise verbreiteten Veröffentlichung verändert haben.¹⁰ Robin Wood beginnt einen Artikel damit, dass er schildert, wie sich die

⁸ Aufgenommen in: Annie Proulx, *Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories*, London u.a.: Harper Perennial 1997.

⁹ Ich beziehe mich hier hauptsächlich auf den ausschließlich *Brokeback Mountain* gewidmeten Teil der Ausgabe „*Special Feature on Brokeback Mountain*“ von *Film Quarterly* (Vol. 60, No.3, Spring 2007, 20-67. In Folgenden bezeichne ich diese Ausgabe kurz als *Film Quarterly*) und auch auf einige Beiträge aus zwei Sammelbänden zu dem Film: *The Brokeback Book* (William R. Handley (Hg.), Lincoln: U of Nebraska P, 2011) und *Reading Brokeback Mountain* (Jim Stacy (Hg.), Jefferson: McFarland, 2007).

¹⁰ Vgl. B. Ruby Rich, „Brokering Brokeback: Jokes, backlashes, and other anxieties“, in: *Film Quarterly*, 44-48.

Wirkung des Films im sozialen Kontext des kanadischen Umgangs mit Homosexualität ausnimmt.¹¹ Ara Osterweil wie auch Joshua Clover und Christopher Nealon bewerten den Film als kultur-politisch konservativ und nennen als Grund dafür die auf den „Mainstream“-Filmmarkt ausgerichtete Strategie der Filmproduktion.¹² Dass Großteil der wissenschaftlichen wie auch Film-kritischen Beiträge zu *Brokeback Mountain* es für sinnvoll oder sogar nötig hält, den ökonomischen, kultur-politischen Kontext, in dem der Film steht, zu beleuchten und den Sinn des Films in Bezug auf diesen Kontext zu bewerten, zeigt deutlich, dass Film ein Bereich ist, in dem sehr verschiedene praktische Normenbereiche zusammenkommen und seine Spezifik gerade in dieser komplexen bestimmten Zusammenfügung der verschiedenen Normenbereiche besteht. Dies können wir als einen positiven Beleg für Lopes' Position im Sinne seiner theoretischen Botschaft ansehen, dass alle Künste in ihrer eigenen Spezifik und nicht durch die Gemeinsamkeiten mit anderen Künsten erhellt werden sollten. Denn wenn man von etwas allgemein Ästhetischem als Grundlage der Einzelkünste ausgehen würde, würde man eher dazu neigen, die ökonomischen und kultur-politischen Aspekte des Films von seinem ästhetischen Aspekt getrennt zu behandeln, oder andersherum sogar den künstlerischen Charakter der Gattung Film überhaupt mit dem Argument zu bestreiten suchen, dass Film wesentlich oder in einem hohen Maß ein ökonomisch wie auch kultur-politisch geprägter Bereich ist, in dem genuin ästhetische Aspekte notwendig in den Hintergrund gedrängt werden. Lopes Position hat dagegen den Vorteil, dass sie die Spezifik des Films, die gerade auch darin besteht, dass das Künstlerische eines Films, nicht immer aber meistens, wesentlich mit dem ökonomischen, oder kultur-politischen Guten verbunden gebildet und bewertet wird, unverkürzt in den Blick nehmen lässt.

Und doch wäre es voreilig, aus diesem Punkt gleich ein positives Gesamturteil über Lopes Position abzuleiten. Dass sich gegen Lopes Position mindestens gewisse Bedenken erheben lassen, werden wir sehen, wenn wir uns genauer ansehen, auf welche konkrete Art und Weise die meisten Filmanalysen und Filmkritiken den Film *Brokeback Mountain* behandeln. Wenn man genauer schaut, wie die wissenschaftlichen Beiträge diesen Film als einen Film bewerten, ist es auffällig, dass in der Tat viele – ganz im Sinne von Lopes' Forderung – von der theoretischen Prämisse auszugehen scheinen, dass es die dem Medium Film spezifische

¹¹ Vgl. Robin Wood, "On and around Brokeback Mountain", in: *Film Quarterly*, 28-31.

¹² Vgl. Ara Osterweil, "Ang Lee's Lonesome Cowboys," in: *Film Quarterly*, 38-42.; Joshua Clover, Christopher Nealon, "Don't ask, don't tell me", in: *Film Quarterly*, 62-67.

praktische Norm ist, die den Maßstab dafür abgibt, die filmische Bedeutung eines Films genau zu bemessen. Und das theoretische Mittel der Wahl dafür ist häufig, den fraglichen Film an den Regeln eines bestimmten Genres zu messen oder in eine filmgeschichtliche Reihe zu stellen, in das oder die der Film durch sein Sujet oder seine Behandlungsweise des Sujets fällt, und ihn anderen Filmen dieses Genres oder dieser geschichtlichen Reihe gegenüberzustellen und mit diesen abzugleichen. Die filmische Bedeutung von *Brokeback Mountain* wird dementsprechend zumeist entweder unter Bezug auf die Konventionen des Westerns oder des Melodramas oder durch den Vergleich mit anderen filmischen Darstellungen von Cowboy-Liebe bestimmt. Die Interpretationen, die diese filmwissenschaftlichen Beiträge entwickeln, folgen demnach meist einem ähnlichen Argumentationsmuster, das sich auf die folgenden beiden Formeln bringen lässt:

- a) *Brokeback Mountain* ist von Bedeutung (oder nicht von Bedeutung), weil er auf eine interessante (oder uninteressante) Weise unter die Genrekategorie des Westerns und des Melodramas fällt.
- b) *Brokeback Mountain* ist von Bedeutung (oder nicht von Bedeutung) im Vergleich zu anderen Filmen, die ebenfalls von einer Liebe unter Cowboys handeln.

Jim Kitses bewertet zum Beispiel den Film als darin interessant, dass seine Besonderheit gerade in seiner hybriden Position zwischen dem Western und dem Melodrama liegt.¹³ Jen E. Boyle analysiert den Film mit besonderem Fokus darauf, welche rhetorische Funktion das Landschaftspanorama, als ein typisches Bildmerkmal des Westerngenres, in dem Film einnimmt.¹⁴ Chris Berry weist darauf hin, dass der Film von seinem taiwanesischen Regisseur ein insbesondere für das südostasiatische Melodrama typisches Merkmal mitbekommt, nämlich die Betonung der Familien-Ethik.¹⁵ Ara Osterweil bewertet den Film in der Reihe des queeren Cowboy-Films nach Warhols *Lonesome Cowboys* und John Schlesingers *Midnight Cowboy* als politisch konservativ und kommerziell gestaltet.¹⁶ Obwohl diese Analysen in ihrem Inhalt sehr unterschiedlich sind, ist die Grundstruktur, die ihre Behandlungsweisen des Films jeweils aufweisen, darin einheitlich, dass sie die filmische Bedeutung des Films mittels Genre-Kategorien

¹³ Vgl. Jim Kitses, "All that Brokeback allows", in: *Film Quarterly*, 22-27.

¹⁴ Vgl. Jen E. Boyle, "'When This Thing Grabs Hold of Us...': Spatial Myth, Rhetoric, and Conceptual Blending in *Brokeback Mountain*." In: Jim Stacy (Hg.), *Reading Brokeback Mountain*. Jefferson: McFarland, 2007, 88-105.

¹⁵ Vgl. Chris Berry, "The Chinese side of the mountain", in: *Film Quarterly*, 32-37.

¹⁶ Siehe: Anm. 12.

und, bzw. oder, durch einen filmgeschichtlichen Vergleich bestimmen.¹⁷ Und es ist genau diese einheitliche Grundstruktur vieler filmwissenschaftlicher Analysen und Interpretationen des Films, die mir letztlich nicht unproblematisch erscheint.

Das Problem, das ich hier sehe, ist jedoch nicht, dass Genrekategorien und Filmgeschichte als begriffliche Mittel dafür verwendet werden, den Film verständlich zu machen. Problematisch an der beschriebenen Tendenz ist meines Erachtens vielmehr, dass diese Interpretationen durch ihr einheitliches Auftreten diese Verfahrensweise als eine privilegierte Weise etablieren, auf welche der Film in seinem Film-spezifischen Charakter am besten zu bewerten und zu analysieren ist. Einen Film in seiner Position in Film-Genres und der Filmgeschichte zu bestimmen, bedeutet aber nicht das Gleiche, wie den Film als einen Film zu verstehen. Worin genau jenes von diesem zu unterscheiden ist, können wir sehen, wenn wir verdeutlichen, inwiefern jene filmwissenschaftliche Verfahrensweise nur eine schematisierte Sichtweise anbietet. Ihre Verfahrensweise besteht zunächst aus dem Akt, bestimmte Bildmotive und das Sujet des Films als Elemente eines bestimmten Filmgenres oder im Sinne einer bestimmten Verbindung zu anderen vergangenen Filmen zu kategorisieren, um dann diese kategorisierten Elemente mit ihrer entsprechend bestimmten filmfunktionalen Bedeutung in ein argumentatives Narrativ zu bringen. Diese argumentativen Narrative, welche die vorangegangene Kategorisierung des Films voraussetzen, sollen dann letztlich die Bedeutung des Films erklären.

Für diesen konkreten Fall heißt dies, dass die Bedeutung von *Brokeback Mountain* mehr oder weniger durch zwei Teile und deren Abfolge komprimiert erklärt werden kann: Der erste Teil umfasst den Beginn des Films, in dem sich die beiden Cowboys, Ennis und Jack, als für eine Saison angestellte Schafhirten auf Brokeback Mountain zum ersten Mal treffen, ihre Liebe entwickeln und dabei ihre sexuelle Identität entdecken. Der zweite Teil ist dagegen der Teil, in dem Ennis und Jack ihr eigenes auf heterosexueller Ehe basiertes Familienleben führen und sich über diese Zeit gelegentlich heimlich treffen. Die Schlüsselszene dieses zweiten Teils ist die letzte Szene des Films, in der Ennis des in einem Unfall verstorbenen Jacks gedenkt,

¹⁷ Diese Tendenz ist bei den Beiträgen, deren Hauptinteresse nicht in der künstlerischen Bewertung des Films, sondern in der Analyse des über den Film hinausgehenden Kontextes liegen, sogar deutlicher, weil sie häufig doch in einer ganz knappen Form den filmischen Sinn des Films erwähnen. Zum Beispiel: Joshua Clover und Christopher Nealon fassen am Anfang ihres Artikels die Bedeutung des Films wie auf folgende Weise zusammen: "Part of *Brokeback Mountain's* success is to have had its constricted yoking of melodrama and the modern Western read as realism [...]" (dies., "Don't ask, don't tell me", 62.)

indem er die damals von beiden getragenen Kleider, die er übereinandergezogen in seinem Kleiderschrank zusammen mit einer Postkarte von *Brokeback Mountain* aufbewahrt, betrachtet. Die meisten Filmanalysen nehmen diese Unterscheidung nun so vor, dass sie die beiden Teile jeweils so auffassen, dass für sie jeweils spezifische Genres, nämlich der Western und das Melodrama, Muster stehen. Und diese zwei Teile stellen sie dann derart in Beziehung, dass diese einerseits einen Kontrast bilden, andererseits aber in ihrer Abfolge eine klar gerichtete Entwicklung darstellen. Sie beschreiben den Film nämlich etwa durch Schemata der Art, dass er als ein Western anfängt und als ein Melodrama endet, oder dass er die freie Liebe als eine Tragödie enden lässt.

Diese Behandlungsweise des Films entspricht aber nicht der Art und Weise, auf welche wir als Zuschauer den Film tatsächlich erfahren. Die Kraft, die uns in diesem Film über zwei Stunden gefangen hält und uns bis zum Ende mit starker Emotion und besorgter Neugier involviert sein lässt, erklärt sich nicht aus einer solchen Struktur. Dies vor allem deswegen nicht, weil diese Behandlungsweise auf einer theoretischen Perspektive basiert und nicht auf einer Perspektive, die sich aus konkret teilnehmender Erfahrung speist. Dies kann man daran deutlich machen, welche filmische Funktion die meisten dieser Analysen dem gezeigten Postkartenbild von *Brokeback Mountain* zuschreiben. Das Postkartenbild von *Brokeback Mountain* hat ihnen zufolge wesentlich eine symbolische Funktion, welche abschließend die Bedeutung des Films noch einmal unterstreicht: Es bedeutet zum Beispiel, dass die wilde und freie Natur des Westens domestiziert wurde, oder die mit lebhaften Farben erfüllt dargestellte Zeit der Liebe eine Tragik, die durch das verblasste Klischee-Bild ausgedrückt wird, annimmt, etc.¹⁸ Diese symbolischen Bedeutungen, die man als Zuschauer zwar gut verstehen kann, greifen aber meines Erachtens als Erklärung für die Weise, wie wir Zuschauer das Bild in der letzten Szene erfahren, zu kurz. Wenn wir am Ende des Films, nachdem wir über die ganze Strecke des Films die Geschichte der Beziehung von Jack und Ennis mitsamt ihrem jeweiligen Familienleben mitvollzogen haben, das winzig klein gewordene Postkartenbild von *Brokeback Mountain* sehen, sehen wir es nicht einfach als das Ergebnis der Geschichte, das symbolisiert, dass diese Geschichte auf eine solche tragische Weise verloren gegangen ist. Wir kommen

¹⁸ Jim Kitses beschreibt den Film zum Beispiel so: "As the film unwinds, the wilderness setting is left behind but for brief scenes sandwiched between the domestic norms of the men's lives. The expansive images from the film's early scenes – trucks traversing vast open plains, the huge sheep herd flowing up into the mountain's meadows, Ennis on horseback framed against the horizon like a John Ford hero – shrink to the dimensions of crowded kitchens, closets, trailers, and window-framed views. The awesome scale and reach of the mountain is reduced to a postcard." (ders., "All that *Brokeback* allows", 26.)

dabei auch nicht zu einem sachlichen Urteil darüber, dass dieser Film die wilde Freiheit eines Westerns sich zu einer domestizierten Trauer entwickeln lässt. Wir sehen vielmehr die Stärke der Filmerfahrung darin, dass dieses Postkartenbild, so ein klischeehaftes Landschaftsbild es auch ist, von uns als ein sinnlicher Träger erfahren wird, der über den Verlauf der Geschichte von Ennis und Jack mit konkreten Emotionen und Bedeutungen aufgeladen worden ist. Die hochkomplexe und spezifische Emotion, mit der wir die letzte Szene des Films erfahren, ist gerade Ausdruck dessen, dass wir eine homosexuelle Liebe in ihrem Konflikt mit den Normen eines konkret in einem bestimmten Raum und einer bestimmten Zeit situierten Lebens nachvollzogen haben.

Dieser konkrete Erfahrungsgehalt und in seine Gestalt lässt sich nicht allein durch die Bestimmung des Films in seiner Position in Filmgenres und Filmgeschichte einfangen, wie man dies durch theoretisch kategorisierende Herangehensweisen der Art, wie sie hier skizziert wurden, versucht. Er lässt sich stattdessen durch eine theoretische Näherungsweise erfassen, die es sich zum Ziel nimmt, der individuellen Komplexität des Films gerecht zu werden. Und es ist schließlich dieser konkrete Erfahrungsgehalt in seiner bestimmten Gestalt, der entscheidend dafür ist, einen Film als Film zu verstehen, weil ihn zu verstehen gerade bedeutet, zu erfassen, was ein Film für uns überhaupt ist.

Auf eine solche Weise, die das Ziel verfolgt, die Individualität des Films in seiner ganzen Komplexität verständlich zu machen, liest zum Beispiel Hiram Perez den Film als einen Text, der das Verständnis einer komplexen Identität, nämlich des Land-Gays voraussetzt und formt.¹⁹ Mun-Huo Lo wiederum schlägt als Zugang zu diesem Film das taoistische Konzept der „forbearance (忍)“ vor, das uns erlauben soll, Ennis Haltung zum Leben nicht allein als durch die Alternative von Erfüllung seiner Bedürfnisse oder Resignation bestimmt zu beurteilen, sondern in ihr eine andere Art des Wollens zu erkennen, nach der seine Wünsche und Bedürfnisse gemäß der sich verändernden Umstände des Lebens auf immer neu gefasste Weise weitergeführt und aufrechterhalten werden.²⁰ Bei solchen Interpretationen des Films, die mit sehr unterschiedlichen disziplinären Perspektiven arbeiten, ist auffällig, dass sie über keine theoretischen Mittel verfügen, die als solche vom spezifischen Film unabhängig etabliert stehen und

¹⁹ Vgl. Hiram Perez, „Gay Cowboys Close to Home: Ennis Del Mar on the Q.T.“ In: Jim Stacy (Hg.), *Reading Brokeback Mountain*. Jefferson: McFarland, 2007, 71-87.

²⁰ Vgl. Mun-Huo Lo, „Backs Unbroken: Ang Lee, Forbearance, and the Closet“, In: William R. Handley (Hg.), *The Brokeback Book*. Lincoln: U of Nebraska P, 2011, 52-78, hier insb. 75.

nun auf den entsprechenden Film angewendet werden. Vielmehr suchen sie für den Film erst diejenigen Begriffe, die dabei helfen, die Besonderheit des Films verständlich zu machen.

3. Nach Adorno: Das Ästhetische in seiner allgemeinen Stellung zur Praxis

Ist diese individuelle Besonderheit eines Films nun hauptsächlich, wie es Lopes' These ist, in seiner medialen und kunstpraktischen Spezifik zu suchen, die den Film, von dem Begriff des allgemein Ästhetischen befreit, in seiner individuellen Vielfalt verstehen lässt? Angesichts der beobachteten Tendenz zur Schematisierung, die mit der theoretischen Konzentration auf die spezifischen Normen der Künste einhergeht, möchte ich darauf nicht gänzlich ohne Bedenken eine positive Antwort geben. Wer Lopes' Position vertritt, kann natürlich einwenden, dass Lopes' These selbst die Kunstwissenschaften und Kunstkritiken nicht dazu zwingt, ihre Gegenstände nach den in ihrem Gebiet etablierten Kategorien schematisch zu behandeln. Und damit hätte er auch Recht. Und es ist auch gar nicht mein Ziel Lopes' Position als eine solche zu verwerfen, nach der die etablierten kunstpraktischen Normen auf eine solche Weise fixiert werden, dass durch ihre Anwendung die individuelle Vielfalt von Kunstwerken gerade notwendig unverstanden bleiben muss. Das Bedenken, das meine Diagnose anhand der wissenschaftlichen Beiträge zu *Brokeback Mountain* erhebt, betrifft nicht das, was Lopes' theoretische Position aktiv unternimmt, sondern eher das, was sie nicht tut. Mein Bedenken lautet nämlich: Wenn wir beobachten, dass die individuelle Vielfalt der Kunstwerke nicht im Sinne von gelungenen Instanzierungen einer Kunstgattung erklärt werden kann, sondern durch etwas, was innerhalb der Normen einer Kunst entsteht aber zugleich über diese Normen hinausgeht, haben wir dann nicht eine Theorie der Kunst nötig, welche diese Dynamik des Künstlerischen richtig zu erhellen vermag? Dies tut Lopes' theoretische Position nicht, die letztlich den Versuch unternimmt, den umfassenden Kunstbegriff durch verschiedene Einzelpraktiken zu ersetzen. Sollten wir uns also nicht die Frage stellen, ob Lopes' Position die einzige Alternative zu einer substanziellen allgemeinen ästhetischen Charakterisierung der Künste und der Kunstwerke ist, von der Lopes' zu Recht feststellt, dass sie nicht zu haben ist?

Dass es auch eine andere Möglichkeit gibt, das Ästhetische aufzufassen, möchte ich abschließend kurz in Anlehnung an Adorno kurz aufzeigen. Den Unterschied, der zwischen Adornos und Lopes' Theorien besteht, zeigt sich darin am deutlichsten, dass nach Adorno die individuelle Besonderheit eines Kunstwerks immer etwas ist, was über vorhandene Kategorien hinausgeht. Das Künstlerische liegt in diesem Sinn gerade darin, dass es allein das ist, „was

es selber wäre, emanzipiert von den Schemata auferlegter Identifikation.²¹ Diese Identität eines Kunstwerks mit sich selber lässt sich wiederum nur durch die Bemühung erschließen, die immanente Totalität des Kunstwerks durch Reflexion auf seine komplexe Beziehung zum Ganzen verständlich zu machen. Dies jedoch kann nach Adorno allein die Philosophie.²² Nicht allerdings die Philosophie im Sinne einer etablierten Disziplin, sondern gemeint ist hiermit die philosophische Perspektive, die eben darin besteht, sich in benannter Weise auf die innere Spezifik der Totalität eines Kunstwerks einzulassen und die als Perspektive selbstverständlich jederzeit von Filmwissenschaftlern eingenommen werden kann und auch eingenommen wird. Der Grund, warum das allgemeine Ästhetische nach dieser Perspektive nicht durch das kunstpraktische Gute ersetzbar ist, liegt eben hierin: Die Besonderheit eines Kunstwerks zeigt sich exakt darin, dass es sich nicht einfach als Instanz einer praktischen Norm verstehen lässt. Die Positivität, welche die besondere Individualität eines Kunstwerks ausmacht, kann man vielmehr eher dadurch verstehen, dass man über jegliche Grenze etablierter Kunstformen hinaus nach Begriffen sucht, die ihrer Besonderheit gerecht werden können. Ein Kunstwerk ist in diesem Sinne das Ästhetische, das Besondere, das darauf wartet, in seinem individuellen Sinn jenseits der Grenzen praktischer Kategorien erschlossen zu werden. Es ist das Ding, das auf den Begriff gebracht werden muss, und dadurch unser Verständnis der Praktiken, in denen es steht, überschreitet und verändert – es ist nicht die gelungene Verwirklichung dieser Praktiken.

kehrt man vor diesem Hintergrund zu Lopes zurück, so kann man feststellen, dass die Quelle des Unbehagens, das hier angesichts seines Ansatzes artikuliert wurde, darin besteht, dass seine Theorie letztlich auf einem Missverständnis dessen beruht, was das Problem einer substantiellen Bestimmung der Kunst durch das Ästhetische ist. Lopes denkt, dass das Problem einer solchen Bestimmung darin besteht, dass sie abstrakt alle Künste zugleich treffen will – tatsächlich besteht ihr Problem jedoch darin, dass sie die Kunst auf die falsche Weise bestimmt, nämlich so, dass sie die Kunst durch vorgegebene Merkmale ausgezeichnet sieht. Diesen Fehler wiederholt Lopes jedoch selbst: Lopes theoretisches Unternehmen, die Kunsttheorie von einer substantiellen allgemeinen Bestimmung des Ästhetischen befreien zu wollen, um der Vielfalt der Künste und Kunstwerke gerecht werden zu können, kann nicht dadurch gelingen, dass man die substantielle Bestimmung in die Einzelkünste verlagert, sondern nur

²¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, 128.

²² Vgl. ebd., 193ff.

so, dass man das Ästhetische als Merkmal des Nichtaufgehens in praktischen Kategorien in Stellung bringt. Das Ästhetische, das Merkmal aller Kunst ist, ist keine positive Eigenschaft, die durch irgendeine bestimmte Praxis, sei sie allgemein oder je speziell, im Sinne einer etablierten Norm vorgegeben ist oder sein kann – das Ästhetische besteht vielmehr in dem charakteristischen Moment, das Kunstwerken gemein ist, die vorgegebenen praktischen Verständnisse zu überschreiten.

Wonho Lee, Berlin
Wonholee77@gmail.com