

Peter Mahr, Universität Wien

## **Die Künste und die Modi. Gérard Genette's Rezeption der komparativen Ästhetik von Étienne Souriau im Blick auf eine systematische Kunstphilosophie (mit Anmerkungen zu Nelson Goodman, Edmund Husserl, Roman Ingarden und Bruno Latour)**

Das erstabgegebene Dokument wurde erstellt am 15.03.2018 15:36:10.

(: Das ist Ästhetik! X. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main, 14. bis 17. Februar 2018, Session „Kunst und die Künste II: Medien“ (Chair: Marc Ries), Raum 101, 16. Februar 2018, 11 Uhr 15 bis 13 Uhr 15)

Wo begegnen uns die Künste auf einem Fleck? Sie tun es auf den Websites der Tageszeitungen, etwa des *Guardian*: (Culture:) Bücher, Musik, TV&Radio, Kunst & Design, Film, Video-Games, klassische Musik & Oper, Bühne / (Life Style:) Mode, Essen, Innenarchitektur & Gartenkunst<sup>1</sup>, auf der Website des *Standard*: (Kultur:) Film, Kino, Musik, Bühne, bildende Kunst, Literatur / (Lifestyle:) Essen & Trinken, Mode & Kosmetik, Design & Interieur, Uhren, Garten, Rätsel & Sudoku, Familie<sup>2</sup>, auf der Website von *Le monde* Architektur, Künste, Comics, Kino, Bücher, Musiken, Bühne, TV & Radio<sup>3</sup> und auf der Website der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Bücher, Medien, Bühne, Film, Pop, Kunst<sup>4</sup>. Solche Einteilungen könnte man auch in Websites von Kunsthochschulen oder der Kulturförderung von Kulturministerien finden. Eines ist klar. Hinter all diesen realen Einteilungen steckt ein gewisser Wille zur Vollständigkeit. Natürlich gibt es Verzerrungen. Regierungsgewalten, die Wirtschaft und andere Umstände bewirken offensichtlich Ungleichgewichte. Wenn schon Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien identifiziert werden können, dann lässt sich aber auch fragen: Wie sind die Künste an sich, das heißt an ihnen selbst unter-

1 <https://www.theguardian.com/uk/culture> und <https://www.theguardian.com/uk/lifeandstyle>

2 <http://derstandard.at/Kultur> und <http://derstandard.at/Lifestyle>

3 <http://www.lemonde.fr/culture/>

4 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/>

schieden? Welche Einteilung kommt den Künsten wesentlich zu? Gib es ein System der Künste? Diese Fragen mögen zwar unser institutionelles Handeln nicht entscheiden. Stellen tun sie sich allemal. Eines scheint mir unbestreitbar: Die Künste und ihre Werke sind trotz allem von den Verstrickungen der produzierenden Künstler und der finanzierenden Rezipienten frei. Sind die Künste einmal da, dann können sie auch kategorisiert werden.

Diese Ansicht möchte ich im Folgenden mit Gérard Genettes *L'Oeuvre de l'art \* Immanence et transcendence* vertreten.<sup>5</sup> Und ich möchte das tun mit Blick auf den Ästhetiker Étienne Souriau, auf dessen ästhetisches Hauptwerk *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* sich Genette bezieht.

Was ist ein Kunstwerk? Genette: Ein „Kunstwerk ist ein intentionales ästhetisches Objekt oder, was auf das Gleiche hinausläuft, ein Artefakt ... in ästhetischer Funktion.“ (10, e4)<sup>6</sup> Aber es gibt auch noch eine andere Vorgangsweise des Definierens des Kunstwerks. Egal, ob ein Song, ein Stück, eine Serie, ein Gericht – , Kunstwerke, so Genette, sind nicht nur Werke der Künste, sondern auch Werke der Kunst. Sagen wir doch nicht nur Kunst als Abkürzung für bildende Kunst oder die bildenden Künste. Wir sagen ‚Kunst‘ zu allen Künsten, zur bildenden Kunst ebenso wie zur Musik, zum Tanz, zur Kochkunst, Literatur und Architektur. Wir werden über diese Künste mehr wissen,

<sup>5</sup> Paris: Seuil 1994. Genette ist hier wie in seinen anderen Veröffentlichungen scharfsinnig, genau, witzig, kurzzeitig etwas formal, immer ein Feuerwerk von Beispielen, kunsthistorisch reflektiert. So gut wie gar nicht blitzt die einstige Mitgliedschaft (1956-1959) auf des Absolventen der École normale et supérieure (zu seinen Lehrer zählten Louis Althusser und Michel Foucault) bei der marxistischen Gruppe und Zeitschrift *Socialisme ou barbarie*, der Cornelius Castoriadis, Claude Lefort, und Jean-François Lyotard angehörten. *L'Oeuvre de l'art* zeigt Genette als Liebhaber der klassischen Musik von Bach bis Strawinski, von Schönberg bis zum Jazz in seiner Hochblüte, als Experte der Literatur von Sophokles bis Georges Perec, als Kenner von wichtigen Werken der Architektur sowie der bildenden Kunst von Pieter Brueghel bis zur Konzeptkunst. Dass die Künste des Designs weitestgehend, die Performance-Kunst, Medienkunst und die sozialen künstlerischen Praktiken zur Gänze fehlen und dass Film und Fotografie nur am Rand vorkommen, stellt, wie ich glaube, keine wirklich empfindliche Angriffsfläche für Genettes Ansatz dar.

<sup>6</sup> Die Übersetzungen aus Genette (mit Angabe der Seiten mit vorangestelltem „e“ aus der englischen Ausgabe *The work of art. Immanence and transcendence*, übers .v. G. M. Goshgarian, Ithaca-NY: Cornell University Press 1997) und Souriau hier und folgend stammen vom mir. P.M.

wenn wir ihre Werke als Sorten der Gattung Kunst analysieren. Für alle Kunstsorten, so Genette, gibt es eine *differentia specifica* so wie es mit der Kunst im Allgemeinen ein *genus proximum* gibt. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage stellen: Wie existieren Kunstwerke? Genettes Antwort: Kunstwerke existieren in einem bestimmten Modus.<sup>7</sup> Genette meint noch mehr. Ihm geht es um die vergegenständlichte Weise, in der der Modus *als* der Gegenstand ‚Kunstwerk‘ auftritt. Der „Modus der Existenz“ des Kunstwerks ist das Werk der Kunst in einer bestimmten Weise, noch vor jeder inhaltlichen Bestimmtheit. Unser Blick ist, könnte man sagen, auf das konkrete Werk gerichtet: Kunstwerke existieren, *they work*, sie funktionieren. Beim Funktionieren geht es zunächst nicht um die Rezeption<sup>8</sup>, sondern um den künstlerischen Charakter des jeweiligen bestimmten Objekts oder Ereignisses. Kunstwerke haben ein Dasein, das bestimmt ist. Wie? Von dieser Existenz eines jeweils bestimmten Funktionierens kann und muss, so Genette, ihr fraglicher Modus als eine Konstante abgeleitet werden. Worin besteht diese Konstante? In welchen Formen zeigt sie sich?

Hier kommt Étienne Souriau ins Spiel. Denn ‚ästhetische Funktion‘ meint den künstlerischen Charakter eines bestimmten Objekts oder Ereignisses, dessen ontologischer Status weniger hinsichtlich der Gegenständlichkeit, sondern eher hinsichtlich des Charakters untersucht werden soll, man könnte sagen, hinsichtlich einer Modusexistenz. Genau dafür setzt Genette den Begriff des Existenzmodus ein. Der Existenzmodus der Werke reduziert sich auf eine über das Funktionieren erschlossene „außerfunktionale Invariante“ (14, e8), auf eine Existenz, deren Modi das (onto)logische Statut des Kunstwerks bilden. Sie enthüllen, dass sie von den Aktionsmodi herkommen. Die Definition der Kunst als „Objekt ... in ästhetischer Funktion“ (10, e4) weist

7 Das französische Wort ‚le mode‘ steht für Weise, aber auch Tonart.

8 Das knüpft sich erst Band 2 von *L’Oeuvre de l’art. La relation esthétique* vor, 1997 erschienen und in Lehrveranstaltungen vorbereitet, die Genette als directeur d’études an der École des hautes études en sciences sociales bis zu seiner Emeritierung 1994 abhielt. Nicolas Bourriaud war wohl von Genette (und Jacques Rancière) mitangeregt, als er 1996 erstmalig mit seiner Ausstellung *Traffic* im CAPC musée d’art contemporain de Bordeaux eine *esthétique relationnelle*, oder besser: *art relationnelle* präsentierte. *L’Oeuvre de l’art* ist auf englisch übersetzt: Ithaca-NY: Cornell University Press 1997. Die zusätzliche Angabe der englischen Seiten von Band I erfolgt hier mit einem vorangestelltem „e“.

Genette ausdrücklich dem Diskussionsraum der amerikanischen analytischen Philosophie zu, allen voran Nelson Goodman und seiner Ontologie der Kunst (12ff., e6ff., und im ganzen Buch). Und doch nimmt Genette diese Zuweisung *expressis verbis* unter Bezugnahme auf die Lösung von Étienne Souriau vor, der selbst schon von der Notwendigkeit einer Ontologie sprach<sup>9</sup>: nämlich das Kunstwerk im „Modus (<in den> Modi) der Existenz“ (12, e6) zu analysieren. Es ist Souriaus Topos des Existenzmodus, auf den sich Genette gleich in den ersten beiden Sätzen seines Buchs bezieht: „Dieser Band ist der erste eines Ganzen <von dem der zweite eine Rezeptionsästhetik unter dem Titel *La relation esthétique* enthält, PM>, das dem Status und der Funktion der Kunstwerke gewidmet ist ... Er bezieht sich auf den Modus, oder vielmehr *die Modi*, der Existenz der Werke“. (7, e1) Diese Verankerung erfolgt wenige Seiten später in expliziter Zuschreibung zu Souriau, indem die „Frage ... des ‚ontologischen‘ Status der Kunstwerke“ ausdrücklich mit derjenigen „ihres Modus oder ... ihrer Modi der Existenz“ gleichgesetzt wird. (12, e6)

Existenzmodi dieser Art findet Genette nun im dritten von sieben Teilen von Souriaus *La correspondance des arts*, der mit „Existenzialanalyse des Kunstwerks“ (s67-97)<sup>10</sup> betitelt ist. In dieser seiner Ästhetik geht es Souriau um vier Existenzmodi: die physische Existenz, die phänomenale Existenz, die sachbezogene Existenz („l'existence réique“) und die transzendente Existenz. (s69-94, Kapitel XII-XV)<sup>11</sup> Der erste „Existenzmodus ist derjenige der physischen Dinge.“ (s69) Souriau sagt, dass jedes Kunstwerk einen Körper braucht, einen materiellen Träger. Die zweite, die phänomenale Existenz, ist der „Existenzstatus, der derjenige des Phänomens und speziell der Erscheinung für die Sinne“ ist. (s74) Hier gibt Souriau sieben elementare Qualitäten an: Linie, Volumen, Farbe, Licht, Bewegung, artikulierte Töne, musikalische

9 Souriau, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, 2. Aufl., Paris: Flammarion 1969, 64. (1947)

10 Die Übersetzungen stammen von mir, P. M. Die Angabe der Seiten erfolgt mit vorangestelltem „s“.

11 In Souriaus *Die verschiedenen Modi der Existenz*, übers. v. Thomas Wäckerle, Lüneburg: Meson Press 2015 (1943) kommen diese vier Existenzmodi nicht vor, auch nicht ihre etwaige philosophische Basis, obwohl sich die Vierheit bereits in Souriaus Aufsatz „Art et vérité“ abzeichnete, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Bd. 115, 1933, janvier-juin, 161-201, 194-199.

Töne (siehe das Diagramm auf s126 und hier S. 20). Der vierte Existenzmodus, die transzendente Existenz, ist für Souriau durch den transzendenten Hof des Kunstwerks gegeben, durch den „mystischen Körper“ (s91), die „transzendente Gloriole“ (s91), also die Ausstrahlung, Aura des Kunstwerks.

Bleibt Souriaus dritte Ebene oder dritter Existenzmodus, die Sachebene, auf der er die Künste angesiedelt sieht und einer Einteilung zuführt. Sie formiert sich aus der Schicht der repräsentationalen Künste und der Schicht der präsentationalen Künste, der sich die erste Schicht anlegt. Etwa das Paar von abstrakter und gegenständlicher Malerei oder dasjenige von Instrumentalmusik und Musikdrama (siehe das Diagramm auf s126 und hier S. 20).<sup>12</sup> Mit diesem „System der schönen Künste“ knüpft Souriau an die klassische Theorie der fünf Künste des 18. und 19. Jahrhunderts an, wie Souriau

**12 Anmerkung Roman Ingarden.** Die erste Monographie von Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle: Niemeyer 1931), von Genette in englischer Übersetzung (1965) gelesen und auf französisch 1983 erschienen, handelt vom Seinsmodus und wie bei Souriau von vier Existenzschichten („plans existentiels“ s67, s68, s97), vom „mehrschichtigen Aufbau ... als das Wesentliche für das literarische Werk“ (Ingarden, ... V) und von idealen Gegenständen mit Verweis auf Husserls *Formale und Transzendente Logik* von 1929 (VIII). Auf Seite 5 ist von der „Seinsweise“ und vom „Seinsmodus“ des literarischen Werks die Rede. Dass der mehrschichtige Aufbau des (literarischen) Kunstwerks der Gegenstand von Ingardens Buch ist, zeigt schon dessen Inhaltsverzeichnis: §§ 9-13 Schicht der sprachlichen Lautgebilde, §§ 14-31 Schicht der Bedeutungseinheiten, §§ 32-38 Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und §§ 39-36 Schicht der schematisierten Ansichten. Souriau konnte vom französischkundigen Ingarden ein anderes Schichtenmodell mit „Das ästhetische Erlebnis“ kennen lernen. (In: *Ilème Congrès International d'Esthétique et des Sciences de l'art*, vol. I, Paris: 1937, 54-60. Ingarden war in Paris auch vertreten mit „Der Mensch und die Zeit“, in: *Travaux du IXe Congrès International De Philosophie (Congrès Descartes)*, Bd. 8, Paris: Hermann 1937, 129-136). Genette seinerseits erkennt lediglich Ingardens „linguistic sound formations“ an, ohne diese als Voraussetzung für Souriaus „Kunst der artikulierten Töne“ in Erwägung zu ziehen: Auf Seite 110 (e96) wird Ingarden von Genette genannt und Souriau nachgeordnet. Es ist unwahrscheinlich, dass die logisch geklärte, antimetaphysische Ontologie von Ingardens *Das literarische Kunstwerk* (englischer Untertitel: *An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theatre*, 1973) Genettes Streben nach einem geklärten Verhältnis von Logik und Ontologie nicht befördert hat. Genette schreibt: „Es liegt an dieser außerfunktionalen Invariante, die hier den 'Existenzmodus' der Werke oder vielmehr ihre Existenz zurückführen wird, deren Modi ihren ‚ontologischen Status‘ bilden. Ich werde stattdessen vielmehr (onto)logisch schrei-

das „System“ – Genette streicht „System“ zurecht hervor (8, e2; 19, e13) – in Richtung der kanonischen Kunsttheorie der Klassik selbst nennt (4e Partie. *Le système des beaux-arts*, s101-146). Hier werden Charles Batteux' fünf nachahmende Künste von 1746<sup>13</sup> – Musik, Dichtkunst, Malerei, Skulptur, Tanz – , auf denen alle folgende Kunstphilosophie bis Friedrich Theodor Vischer aufbaut, von Souriau erweitert, unabhängig von Malerei und Skulptur, um einerseits die Zeichnung, andererseits um die Lichtkunst, das sind Fotografie und Kino. Sie werden zu vierzehn Praktiken ausgeweitet, die sich aus den phänomenalen und den Sach-Parametern kreuzen. (siehe das Diagramm auf s126 und hier S. 20)<sup>14</sup>

Wie steht nun Genette zu Souriau? Er kritisiert zunächst die erste Ebene. Souriau habe die Unterscheidung der physischen und der nicht-physischen Dinge nicht genützt. Wenn Souriau nach Genette sagt, dass „(g)ewisse Künste ... ihren Werken einen einzigen und definitiven Körper (geben, e)twas die Statue, das Tafelbild, das Denkmal(, a)ndere ... zugleich multipel und provisorisch </> ... <mit> wechselbaren Körpern <sind>“ (19, e13)<sup>15</sup>, so könne man die vierzehn Künste doch gleich im ersten Existenzmodus anhand der zwei Typen des uniken und des wechselbaren Körpers unterscheiden. Mit dieser Kritik vollzieht Genette eine zweite Gedankenbewegung. Er gewichtet noch in einer anderen Hinsicht Souriaus Konzeption neu. Die Modi 1 bis 3 ordnet Genette einem größeren Bereich der Immanenz zu und vereinfacht sie dabei zugleich. Modus 4 der Transzendenz wird von Genette umgemünzt, gewissermaßen säkularisiert zum Gegenstück der Immanenz positioniert. Wie

ben, wann immer ich dieses Adjektiv nicht verhindern kann. Mir scheint, dass jene Differenzen an Modi eher einer logischen als ontologischen Ordnung im starken oder gewichtigen Sinne sind, was die Klammern von ‚(onto)‘ hervorheben sollen.“ (14, e8)

13 Charles Batteux, *Les beaux arts réduits en un même principe*, Paris: Durand 1746.

14 Zunächst waren es bei Souriau neun Künste: Architektur, Skulptur, Zeichnung, Malerei, Tanz, Dichtung, Musik, arts mineurs/decoratifs/industriels (Künste des Designs) und das Kino, wobei, anders als im Diagramm s126 (siehe das Diagramm hier auf S. 20), die Design-Künste ausdrücklich der Architektur und der Skulptur zugeordnet sind. Die Design-Künste sind 1947 nicht mehr verzeichnet wie noch im sonst nahezu identischen Diagramm von Souriaus "Art et vérité", in: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Bd. 115, 1933, Januar-Juni, 161-201, 195.

15 Souriau s70 und s71, welche Stellen Genette (19, e13) nach der 1. Auflage von Souriau 1947, 48 und 49, sachlich korrekt zusammenzieht.

sagt Genette salopp und etwas kühl über Souriau? „(D)ie ‚transzendente‘ Existenz entwischt mir ein wenig“, „l’existence ‚transcendente‘ m’échappe quelque peu.“ (19, e13) Es fällt auf, dass bei Genette aus Souriaus ‚transzendent‘ ‚transzendental‘ wird – ein Versehen? Eine Fehlleistung? Eine absichtliche Provokation?<sup>16</sup> Genette stuft die Transzendenz auf die Praxis eines nicht einmal Überschreitens, sondern bloßen Abänderns oder Ausweitens des Kunstwerks zurück, das heißt auf die konkreten Spielformen der jeweiligen

**16 Anmerkung Edmund Husserl.** Die Phänomenologie Edmund Husserls ist in Genettes *L’Oeuvre de l’art I* so sehr mit Händen zu greifen, dass es wohl berechtigt ist zu sagen, Genette hält an den Souriauschen Modi der Existenz nur fest, um sie mit Husserl (und Nelson Goodman) zu transformieren. Das heißt, zwar wird Husserl von Genette in *L’Oeuvre de l’art I* auf nur etwa zehn Seiten referenziert (103, e 89; 115-126, e 100-110) und das nicht einmal anhand von Primärliteratur, wie es für Genette sonst durchgängig die Regel ist. Aber Husserl ist terminologisch und sachlich im ganzen Buch präsent. Es beginnt bereits mit der Komplementarität des bei Genette buchtitelgebenden „Gegensatz(es) von Immanenz und Transzendenz“ (Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch 1: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. v. Karl Schuhmann, = Husserliana 3/1, Den Haag: Nijhoff 1976, 87), wobei schon Husserl von einer „Transzendenz in der Immanenz“ (Husserl, *Ideen 1*, 110) spricht, bei der die „Transzendenz Gottes ausgeschaltet“ ist (Husserl, *Ideen 1*, 124f.). Weiters geht es um die ideale Existenz einer Spezies (Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. II. Teil*, hg. v. Ursula Panzer, = Husserliana 19/2, Den Haag: Nijhoff 1984, 636 mit der „Selbstanzeige“, 779, auf die V. Logische Untersuchung und ihre Thematisierung des Aktcharakters des Bedeutens, 111-123, verweisend sowie auf die „ideale Einheit der Bedeutung im Hinblick auf den Aktcharakter des Bedeutens“, 111) – warum diese, so dürfte Genette gedacht haben, nicht in der Kunst erkennen? War bereits bei Souriau in Bezug auf Heidegger vom Attentionalen die Rede (*Die verschiedenen Modi der Existenz*, 133), so taucht der Husserlsche Begriff des Attentionalen etwa der Modifikation (Husserl, *Ideen 1*, 213, 267, 300, 304, 338) vermehrt in Genettes Diskussion der Transzendenzmodi auf (Kap. 12 und 13). Ebenso ist in Husserls *Ideen* vom Aktmodus hinsichtlich eines „im Akte“ bemerkten Objekts die Rede wie auch vom „Modus Aktualität“ (Husserl, *Ideen 1*, 76) und überhaupt in den *Ideen* von zahlreichen Arten der Modifikationen, als deren erste die Ideation angesprochen wird (Husserl, *Ideen 1*, 50). All dies sind Bestimmungen, die Genette bei der Aufwertung der Rolle der *exécution* (Realisierung, Ausführung) in der Performance und allgemein in den allographischen Künsten bestärkt haben dürfte. Nicht zuletzt resoniert die methodische Figur der transzendentalen oder phänomenologischen oder eidetischen Reduktion in Genettes Kapitel „7. La réduction“ und „9. L’état conceptuelle“. Letzteres Kapitel ist einem weiten Begriff der kunstkonzeptuell reduzierenden Konzeptkunst gewidmet. Insbesondere kann die Rolle der einzigen genannten – philosophischen *und* nichtphilosophischen – Sekundärliteratur in Genettes Buch nicht hoch genug eingeschätzt werden, da Genette sie exklusiv als Zugang für Husserl heranzieht:

Anwendung der formalen Strukturen der Kunstwerke. Wir werden sehen, wie.

Souriau hatte seine Modi der Existenz mit Pathos vertreten: Gemäß „Die Kunst und die Künste“ („L'Art et les arts“), so die 2e Partie von *Die Entsprechung der Künste*, seien die Künste eine Gattung der Finalität (s48). Kunst sei „instauratorische Tätigkeit“, ja „instauratorische Weisheit“ (s45).<sup>17</sup> Sie führe „ein Sein ... aus dem Nichts ... oder aus einem anfänglichen Chaos zur vollständigen Existenz“. (s45) Hier klingen unüberhörbar die mittelalterliche crea-

James M. Edie, „La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage“, in: *Sens et existence, en hommage à Paul Ricœur*, hg. v. Gary B. Madison, Paris: Éd. du Seuil 1975, 107-121. Edie unterstreicht Husserls Sprachphilosophie im Ausgang von der „Idealität der Sprache“ (*Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Mit ergänzenden Texten, hg. v. Paul Janssen u. Herman L. van Breda, = Husserliana 17, Den Haag: Nijhoff 1974, §§1-2, §2), die Husserl hinsichtlich des Stichts, der Sonate und der – literarischen (Genette!) – Sprache verdeutlicht. (Edie, 107) Weiters betont Edie die Signifikanz der Noematik seit *Ideen 1* (111f.), die auch Goodmans Notationssysteme betreffe, und schlägt (113) ein Brücke vor zum Kapitel „The Modes of Meaning“ von <Goodmans Lehrer> C. I. Lewis vor. (*An Analysis of Knowledge and Valuation*, = The Paul Carus lectures 7, LaSalle-IL: Open Court 1950) Sodann geht Edie (114) – wie auch Genette (120f., e104f.) – auf den Platonismusvorwurf ein, den die Empiristen gegenüber Husserl und dessen idealen Objekten seit dessen *Logischen Untersuchungen* von 1901 erhoben. (*Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. I. Teil*, hg. v. Ursula Panzer, = Husserliana 19/1, Den Haag: Nijhoff 1984, Einleitung. § 6, Die ideale Einheit der Species und die neueren Abstractionstheorien. Einleitung, und öfter) Edie verteidigt aus der US-amerikanisch analytisch-philosophischen Erfahrung der 1970er Jahre Husserl, dessen Ansatz die zeitgenössische Sprachphilosophie und Sprachwissenschaft miteinander zu verbinden in der Lage sei, wie er mit § 2 von *Formale und transzendente Logik* zum Gefüge von Wort, Ton und Phonem betont, was bereits Jacques Derrida als notwendigen Platonismus markiert. (Edie, 116, 119 mit Verweis auf Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, = es 2440, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 73f.) „Man könnte dasselbe sagen, *mutatis mutandis*, von den Morphemen und den Wörtern. Man muss also Husserl folgend *ideale Individuen* zugeben (wie die konstituierenden Elemente der Sprache) </> ebenso wie *ideale Universalien* ... Husserl fällt insofern nicht in den Platonismus, da schon damals seine Analyse *reale* Universalien nicht teilte. Was die idealen Individuen wie Phone-me oder Wörter betrifft, was sie charakterisiert, ist, dass sie trotz ihrer Idealität der historischen Kontingenz unterworfen sind, ... wogegen es Begriffe nicht sind (Begriff der Zahl in der Mathematik, Begriff des Beweises in der Logik).“ (Edie 120f. meine Übersetzung, PM) Egal, ob Husserl nun der erste Philosoph war, der nach Genette „die Existenz singulärer Idealitäten“ zugegeben hat, so schließt auch Genette unter Zuhilfenahme von André Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 10. Aufl., Paris: PUF 1988) das „Individuum“ in diese Existenz ein, das als logisches Subjekt Existenz mit eigenen Prädikaten gera-



*tio ex nihilo*, aber auch Henri Bergsons *Evolution créatrice* an. Kunstwerke seien „Wesen auf eine Weise, dass man ihren Modus der Existenz verstehen wolle ... wie jene (Wesen), die wir im Menschengeschlecht streifen.“ (s49) „Ein Kunstwerk ist ein einzigartiges Sein, ... wie es eine menschliche Person in ihrer Singularität sein kann. ... Man begegnet dem Menschen in den Sphären der physischen Existenz, des Psychismus, der Spiritualität“. (s67) Auch Spino-

dezu impliziere. (126, e110) Erneut mit Verweis auf § 2 in *Formale und transzendente Logik* wird Husserls System der habituellen Zeichen in ihrer phonologischen, morphologischen und syntaktischen Sprachidealität im Modus der „individuation réelle“ = „Weise der realen Vereinzelnung“ (§ 2) explizit in Konvergenz mit Goodmans Unterscheidung von autographisch/allographisch angesehen. (Edie 121-123) Es erscheint unzweifelhaft, dass Edies *approach* zu Husserl mit Goodman-Bezugnahme Genette die Ästhetik insgesamt eröffnet hat, beginnend bereits mit der Referenz auf Edies Aufsatz bei Genette in dessen *Mimologien. Reise nach Kratylien* von 1976 (deutsch 1996).

17 **Anmerkung Bruno Latour.** Die Instaurierung, nicht die Schöpfung, figuriert nach Souriau *L'instauration philosophique* (1939) prominent in seiner 1943 publizierte Metaphysik *Die verschiedenen Modi der Existenz*. Für die Rezeption dieses Buchs haben sich vor einigen Jahren Bruno Latour und Isabelle Stengers eingesetzt. Auf das von ihnen 2009 mit einer langen Einleitung neu herausgegebene Buch folgten einige Übersetzungen, die deutsche 2015. Latours und Stengers' Einleitung (Bruno Latour/Isabelle Stengers, „Die Sphinx des Werks“, in: Étienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, übers. v. Thomas Wäckerle, Lüneburg: Meson Press 2015, 9-76) geht leider so gut wie gar nicht auf die kunstphilosophische Bedeutung des fast zur Gänze als Ästhetiker in Erscheinung getretenen Autors ein, auch nicht auf dessen Begriff der Instaurierung. Dagegen geht Latour in einem anderen Zusammenhang so weit zu sagen: „How can we come to terms with the 'work to be made' (l'oeuvre à faire) if we avoid the necessary choice between what comes from the artist and what comes from the work? This is what really interests him, rather than aesthetics as such.“ (Bruno Latour, „Reflections on Etienne Souriau's *Les différents modes d'existence*“, übers. v. Stephen Muecke, in: *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, hg. v. Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman, Melbourne-AU: re.press 2011, 304-333, 309) In Latours Hauptwerk *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen* (Berlin: Suhrkamp 2014; französisch: *Enquête sur les modes d'existence* 2012, 2013 englisch und Internetfassung: <http://www.modesofexistence.org>) setzt sich dieses Übergehen der Ästhetik fort. Die Instaurierung kommt nun zum Zug, etwa so: „An artist, Souriau says, is never the creator, but always the instaurator of a work that comes to him but that, without him, would never proceed toward existence.“ Der Vorbehalt gegen die Ästhetik führt nun zum Vorwurf an Souriau: „There is no denying that he aestheticizes the general question of modes of being.“ Nur dem Begriff Existenzmodus widerfährt ein gewisses Recht, jedoch wieder, ohne die Kunst auf dieser für Latour zentralen allgemeinen Ebene ins Boot zu holen: „In this inquiry, the term retains all its connotations, but we give the two component terms

za klingt an.<sup>18</sup> Dagegen muten in Genettes Künstephilosophie die Existenzmodi viel nüchterner, formaler, logischer an. Für sie sind bereits Nelson Goodmans *Sprachen der Kunst*<sup>19</sup> der durchgehende Diskussionspartner. Idealistisches Pathos, adé!

Wie gesagt, Souriaus physischer, phänomenaler und sachbezogener Existenzmodus, diese drei Modi werden von Genette in den Bereich der Immanenz verschoben, in alles, was von der Kunst da ist, was bei sich bleibt, was sich selbst genügt. Hier tummeln sich die Dinge und Ereignisse der Künste. Transzendenz ist das zusätzliche, konkrete Erweitern oder Überschreiten der Immanenz, etwa wenn die *Ansicht von Delft* zum Kühlschrankschrankmagneten und Brillenputztuch oder *Brüder Karamasow* zu Inszenierungen im Film von Pyryjew/Uljanow/Lawrow 1969 oder auf der Berliner Volksbühne 2015 pluralisiert wird. Und doch ist es trotz aller Transzendierung immer noch Vermeers Bild oder Dostojewskis Roman. Auch kann sich die Transzendenz lückenhaft manifestieren, in Fragmenten und Ausschnitten, etwa im Kopf von Ludwig Wittgenstein, der ganze Teile von *Brüder Karamasow* auswendig konnte.

Welche Existenzmodi aber finden sich nun wirklich in Genettes großem Bereich der Immanenz?<sup>20</sup> Immanente Kunst existiert vor Allem in den Modi der autographischen und der allographischen Werke. Hier übernimmt Genette Nelson Goodmans basale Unterscheidung von autographischer und allogra-

"mode" and "existence" stronger meanings, in order to direct attention not to groups or individuals but to the things that humans concern themselves with". Man muss jedoch Latour insofern verteidigen, als Souriau selbst nicht in der Lage war, seine umfassende grundlegende Konzeption der Existenzmodi von 1943 für seine vergleichende Ästhetik von 1947 in voller Kraft fruchtbar werden zu lassen, sodass ein gewisser Schwund die Bedingungen für die formale Aushöhlung dann bei Genette abgegeben hat.

18 Auch wenn Souriau von Beginn an in Absetzung vom ontischen Monismus auf einen existenziellen Pluralismus zusteuert, so lässt doch Souriau Spinoza als ersten einer langen Reihe von Philosophen signifikanterweise den Einstieg in *Die verschiedenen Modi der Existenz* machen, nämlich in den §§ 2 und 3 mit dem Lehrsatz 9 des ersten Teils von Spinozas *Ethik* („Je mehr Realität oder Sein jedes Ding hat, desto mehr Attribute kommen ihm zu.“), und die Brücke von der Substanz und ihren Attributen zum Existieren und seinen Modi schlagen.

19 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philipp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. (1968)

20 Ich beziehe in diesem und in den folgenden sechs Absätzen auf die Kapitel 1 bis 6 sowie 8 bis 9 von *L'Oeuvre de l'art \* Immanence et transcendence*.

phischer Kunst.<sup>21</sup> Autographisch, das eigene Werk bezeichnend, sind für Goodman und Genette Werke, bei denen die Unterscheidung von Original und Fälschung relevant ist, was vor allem für die bildende Kunst gilt. Allographische Werke, die ihr zu Realisierendes als ihr Anderes bezeichnen, ‚beschreiben‘, etwa musikalische und literarische Werke, können niemals gefälscht, sondern allenfalls ungenau wiedergegeben werden.

Autographische Kunstwerke existieren Genette zufolge als unike und

21 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst ...*, 113, auf welche Stelle Genette fokussiert. **Anmerkung Nelson Goodman.** Auffällig ist Genettes wiederholter Bezug auf die bei Goodman eher beiläufige Beobachtung der Verlagerung von den autographischen zu den allographischen Künsten im Lauf der Geschichte. (25, e18, und öfter) Aber es gibt noch weitere Gründe für Genette, sich an Goodman zu halten, von denen nicht der geringste Genettes Präzisierung der Betonung der Sprachlichkeit der Künste bei Souriau ist und zwar nicht nur ihrer *langages*, sondern auch ihrer *langues*, ähnlich übrigens wie bereits bei R. G. Collingwood (*The Principles of Art*, = *Galaxy Book 11*, London-E/Oxford-E/New York-NY: Oxford University Press 1958, Kap XII. *Art as language*, 273-285. Ersterscheinung: 1938). Souriau (1969) ist der Einsicht in die Formalität der Sprachen der Kunst nahe, wenn er schreibt von einer "analogie entre la diversité des engagements artistiques dont on vient de parler, et la diversité des langages, au sens philologique du mot. En appelant tout à l'heure « comparatiste » celui qui cherche les ressemblances et les différences entre une statue, une cathédrale, une symphonie ou un vase, nous avons simplement senti et admis qu'il y avait quelque analogie entre la traduction d'une idée artistique en peinture, en musique ou en sculpture, et la traduction d'une idée littéraire, poétique par exemple, en français, en anglais ou en allemand." (s9) "Loin donc d'accepter une correspondance de tous les arts par leur traductibilité commune dans la poésie, langage artistique universel, il nous faut prendre chaque art dans son idiome propre, et établir avec patience et soin le lexique des traductions." (s12) "Les statues *la Terre Mère* de Sinding, qui est norvégien, *Elle et Lui*, de Lindeman, qui est allemand, ou les *Joueuses de Balle* de Zadkine, qui est russe, sont toutes trois des statues. Un même langage : la sculpture. ... De même *Siegfried*, *Olaf Trygvason* ou *Boris Godounoff* sont écrits, non en allemand, en norvégien ou en russe, mais dans une même langue, qui est la musique." (s29) "*Les différents arts sont comme des langues différentes*". (s31) Und noch der Klappentext unterstreicht die Bedeutung einer Untersuchung der Sprachlichkeit der Künste für eine vergleichende Ästhetik mit Goodmanschen *touch*: "Baudelaire a dit : Les parfums, les couleurs et les sons se repondent. Peut-on dire qu'il en est aussi ainsi entre les diverses oeuvres d'art ? Entre une cathédrale et une symphonie, un tableau et un poème, une statue et un film, quelles peuvent être les structures communes, les affinités et les oppositions ? Comment la force créatrice unique - l'art - dont procèdent toutes ces oeuvres se diversifie-t-elle en s'exprimant dans ces langages artistiques si divers ? Jusqu'a quel point reste-t-elle , pourtant semblable a elle-même dans tous ses domaines d'action? Chercher cela, c'est l'objet de l'esthétique comparee, dont la methode est de trouver des notations comparables pour toutes les structures artistiques."

multiple Objekte. Die uniken autographischen Objekte werden in den bildenden Künsten produziert: Handzeichnung, Malerei, Skulptur aus Holz und Stein, Fotografie, Bauten. (Der Zelluloidfilm als Unikat würde hierher gehören. Natürlich: Fotografie kann wie Film zweiphasig sein; so gibt es nicht nur Fotoplaten wie in den Anfängen der Fotografie, nicht nur Diapositive, Polaroids; von digitalen Kameras und Photoshop ganz zu schweigen.) Der Bau kann sich zur Architektur wandeln, die in ihrer entwickelten Form allographisch ist, das heißt, dass es Bauten prinzipiell mehrfach geben kann, in Form von Reihenhäuser etwa. Zudem gibt Genette intermediale Formen an, etwa zwischen Malerei und Zeichnung die Pastellzeichnung oder zwischen Skulptur und Architektur Lösungen wie das *Opera House* in Sydney von Jørn Utzon und noch die *Europäische Zentralbank* in Frankfurt am Main von Coop Himmelb(l)au. Genette spricht zurecht von einer Explosion bildender Künste.

Die mehrfachen autographischen Kunstwerke im Modus physischer Immanenz sind bei Genette der Stich, man könnte sagen Druckgraphik überhaupt, weiters die Gussplastik und der Wandteppich. Ihm widmet Genette ein Kapitel, das an eine Theorie des digitalen Bilds heranreicht. Mehrfache autographische Kunstwerke werden jedenfalls in zwei oder mehreren Phasen produziert. Sie sind den allographischen Künsten nahe, gehen aber nicht in diesen auf.

Genettes erstaunliche Erweiterung ist diese: Autographische Künste beschränken sich nicht auf die bildenden Künste. Es werden nicht nur räumliche Dinge als Immanenzobjekte produziert, sondern auch Ereignisse: Darbietungen, Performances, in denen Improvisation zentral ist. Genette meint nicht nur das Schauspiel und die Musik, sondern auch die Literatur und den Tanz. Es macht Sinn anzunehmen, dass bei Genette die Performance-Art der 1970er Jahre immer mitschwingt (was den insistierenden Klang des Begriffs erklärt, dessen Wort auch im Französischen lange Zeit ein Fremdwort war). Denken wir an Poetry Slam oder Contact Improvisation, zum Beispiel Anne Imhofs Installation und Performance *Faust* und ihren tänzerischen Anteil auf der Biennale von Venedig 2017, der teilweise improvisatorisch erarbeitet worden sein

dürfte. Denken wir aber auch an die Musikimprovisation, die es inzwischen an Musikuniversitäten als eigenes Fach gibt und die sich nicht mehr auf Instrumentalsolo oder Gesangsvirtuosität wie bei Diamanda Galas oder Bobby McFerrin beschränkt.

Es leuchtet ein, dass Improvisationen auf Basis von Notierungen oder genauer Erinnerung jederzeit in den Existenzmodus allographischer Werke wechseln können. Musikalische Kompositionen von Giacinto Scelsi und Nuova Consonanza bezeugen das ebenso wie die Nachstellungen von inzwischen klassischen Aktionen der Performance-Art in den allerletzten Jahren. Auch in der Literatur spielt Improvisation eine Rolle. So lässt sich sagen, ein Gedicht von André Breton durch *écriture automatique* ist zunächst mit seiner Manifestation auf Papier identisch. Doch diese Schrift weist über sich hinaus, sie ist Maßgabe zur Produktion weiterer Inskriptionen und Verlautungen. Hier gibt es zwei Modi der Existenz, die physische Manifestation und die ideelle Immanenz. Das Wortgebilde existiert nach der Niederschrift, unabhängig von diesem bestimmten Blatt, solange es memoriert oder abgeschrieben beziehungsweise gedruckt vorgelegt wird. (Eigentlich sind es zwei Modi der Manifestation wobei hier Notation, anders als bei Goodman, keine notwendige Bedingung für das allographische Regime ist.) Die Teilung in physische Manifestation und ideelle Immanenz gilt aber nicht nur für die Literatur. Während die Immanenz, das In-sich-bleiben des Kunstwerks bei allographischen Werken, ausschließlich ideell ist – im Kopf existiert –, ist ihre physische Manifestation doppelt möglich, als Ausführung (*exécution*) und Aufschreibung.

Literarischer Text, Musikkomposition, Bühnenproduktion und so weiter existieren manifest doppelt. Der literarische Text bleibt unabhängig von der aktuellen Diktion oder Skription, der musikalische Text unabhängig von der Aufführung, aber auch von der Partitur, das architektonische Werk unabhängig vom realen Gebäude und seinem Plan. Dasselbe gilt für die Inszenierung, die Choreographie, das Kleidermodell, das Werk der Kochkunst (Genettes Diagramm hier auf Seite 20, 107f., e93), aber auch für die Gartenkunst, die Parfümerie und die Schmuckkunst (113, e98). Wenn die rechten Manifestationen B der Dreiecke (siehe Diagramm) ideelle Notate sind, so sind die linken Manifestationen A die realen oder realisierten Objekte und Geschehnisse, das heißt

die Durch- und Ausführungen in Musik, Literatur ebenso wie in den anderen betreffenden Künsten. (107f., e93)<sup>22</sup>

Die physische Existenz von Kunstwerken, wie sie bei Souriau in einfache und mehrfache Verkörperungen gruppiert wurden, wird also von Genette aufgewertet. Sie wird umgewandelt teils in die Goodmansche zeichentheoretische Dichotomie von autographischen und allographischen Werken, teils zur Unterscheidung innerhalb der autographischen Künste weiter verwendet. Die räumliche und zeitliche Unterlage von Souriaus „Körpern“ findet in Genettes Unterscheidung von künstlerischen Objekten und Ereignissen eine tragfähige Verlängerung und Konkretisierung. Mit ihnen löst Genette die nachahmungsbezogenen Reste der Unterscheidung präsentational/repräsentational auf.

Um Kunstwerke umfassender zu theoretisieren, braucht Genette eine theoretisch verwertbare Analyse der Pragmatik der Werke, ihres Lebens durch ihren Existenzverlauf hindurch. Diese Pragmatik liegt in Fragmenten, Reproduktionen oder Beschreibungen und beschreibenden Rekonstruktionen vor. Siehe Leonardos *Abendmahl*. Man könnte nun sagen, dafür bräuchte Genette den Begriff der Transzendenz eigentlich gar nicht, und könnte gegenfragen: Ist die von Genette konzipierte Pragmatik der Werke und ihrer realen Modifikationen nicht einfach ein weiterer Existenzmodus der Immanenz? Hier kommt Edmund Husserl ins Spiel, womit Genette eine Definition von autographisch und allographisch abseits von Goodman vorbringt. Autographisch sind Objekte und Ereignisse, wenn die Immanenz immer manifest ist. Dagegen ist bei allographischen Werken die Manifestation nicht nur zweifach vorhanden, materiell in den Manifestationen A und, ideeller, in den Manifestationen B – etwa im getanzen Tanz und seiner Notation (siehe Diagramm). Das Werk existiert auch noch geistig in der ideellen Immanenz. Das allographische Werk kann, muss sich aber nicht außerhalb meiner manifestieren. Es existiert im Kopf, kann von Kopf zu Kopf übertragen werden, mündlich etwa das mittelalterliche *Rolandslied*. Diese Immanenz muss sich nicht in der Realität draußen mani-

22 Die Konzeptkunst, die bei Genette sich auch auf Musik und Literatur erstreckt, wie anhand unter anderen von Joseph Haydn, John Cage und Georges Perec erläutert wird, führt Genette als eigenes hyperallographisches Immanenzregime. (Kap 9. L'état conceptuelle, 173, e153)

festieren, vergegenständlichen, und doch existiert diese Immanenz, ideell – das auswendig gelernte Gedicht existiert, auch wenn es nicht memoriert wird. Es ist evident, dass, was immer Souriau an mystischer Transzendenz anbietet, bei Genette vollständig von der Idealität des Werks absorbiert wird. Auch aus diesem Grund ist das Transzendieren des Kunstwerks bei Genette ein ausschließlich säkulares Transzendieren.

Eines scheint klar: Künste in Klassifikationen, Taxonomien und Systemen einzuteilen, ist heute nicht mehr so attraktiv wie zu Zeiten Kants und Hegels. Der Verdacht richtet sich gegen die Abstraktion des Verstands, der Schemata hervorzubringen scheint, die den Anschein des Manipulativen, Langweiligen oder Erstarrten haben. Dem kann mit zwei starken Einwänden begegnet werden.

Zum Einen setzt sich zwar jegliche Systematisierung dem Verdacht der Hegemonie aus: Es scheint ein Leichtes, die rationale Form der klassifikatorischen Bemächtigung durch Machtanalyse auszuhebeln (Foucault), die institutionelle Pragmatik der Systeme (anhand von empirischen Untersuchungen) vorzuführen und die Ordnung der Künstekategorien mit Systemtheorie zu relativieren (Luhmann). Um den bemächtigenden Charakter der Klassifikationen der Künste zu bannen, brauchen wir aber ein Verständnis von genau diesen Klassifikationen. Wir brauchen einen Vergleichsmaßstab, den wir jedoch nur als objektiv in den Blick bekommen können.

Zum Anderen stehen der Systematisierung in Klassifikationen die Künste selbst entgegen. Seit der Avantgarde des 20. Jahrhunderts insbesondere seit den 60er Jahren, so Adorno in „Die Kunst und die Künste“, „revolziert Kunst gegen jegliche Abhängigkeit von vorgegebenen ... Materialien, die in der Klassifikation der Kunst nach Künsten sich widerspiegelt.“<sup>23</sup> Das hat Juliane Rebentisch in ihrer *Ästhetik der Installation* medienphilosophisch aktualisiert<sup>24</sup> und im Sammelband *Generische Formen* von 2017 in Form eines Paradoxons so formuliert: „Das alte System der Künste bleibt ... als Interpretationsfolie

23 Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, = es 201, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, 168-192, 172.

24 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, = es 2318, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, 101-146.

präsent, ohne dass ... die identitäre Logik des Künstesystems noch die Kunstproduktion selbst bestimmen könnte.“<sup>25</sup> Und Christoph Menke hat in seinem Grundsatz-Papier „Die Möglichkeit der Ästhetik“ gefordert – und das ist vielleicht das Schwierigste, das einer systematischen Künstephilosophie zugemutet werden kann – , "die philosophische Grundlagenreflexion ... so zu betreiben, dass ihre Abhängigkeit von je singulären ästhetischen Erfahrungen als für sie konstitutiv hervortritt.“<sup>26</sup> Das heißt aber auch, wenn nach wie vor *il faut être absolument moderne* gilt, dass wir heute wie in den 1950er Jahren Kunstwerke zum Ausgangspunkt nehmen müssen, die wie John Cages *4' 33"* gegen die Ordnung von Musik, Schauspiel, Skulptur, Architektur und Installationskunst revoltieren und gleichzeitig eine neue Kombination *und* Verteilung der Künste provozieren. Die Philosophie der Künste ist nicht am Ende, sondern steht an einem neuen Anfang.

## Literaturverzeichnis

Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, = es 201, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, 168-192.

Charles Batteux, *Les beaux arts réduits en un même principe*, Paris: Durand 1746.

R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, = Galaxy Book 11, London-E/Oxford-E/New York-NY: Oxford University Press 1958. (1938)

25 Juliane Rebentisch, „Singularität, Gattung, Form“, in: Kirsten Maar/Frank Ruda/Jan Völker (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, 9-23, 12.

26 Christoph Menke, „Die Möglichkeit der Ästhetik“, in: Juliane Rebentisch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), <http://www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/>, = [http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX\\_dud\\_menke.pdf](http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_menke.pdf), 4. Dazu und zum philosophischen Hintergrund im Ausgang vom paradigmatischen Übergang von der Werkästhetik zur ästhetischen Erfahrung: Christoph Menke/Juliane Rebentisch, „Einleitung“: Die Gegenwart des Fortschritts, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006, 9-18.



Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, = es 2440, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art \* Immanence et transcendance*, Paris: Seuil 1994.

Gérard Genette, *Mimologiken. Reise nach Kratylien*, übers. v. Michael von Kilisch-Horn, München: Fink 1996. (1976)

Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art \*\* La relation esthétique*, Paris: Seuil 1997.

Gérard Genette, *The work of art. Immanence and transcendance*, übers. v. G. M. Goshgarian, Ithaca-NY: Cornell University Press 1997.

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

James M. Edie, „La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage“, in: *Sens et existence, en hommage à Paul Ricœur*, hg. v. Gary B. Madison, Paris: Éd. du Seuil 1975, 107-121.

Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Mit ergänzenden Texten, hg. v. Paul Janssen u. Herman L. van Breda, = Husserliana 17, Den Haag: Nijhoff 1974.

Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch 1: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. v. Karl Schuhmann, = Husserliana 3/1, Den Haag: Nijhoff 1976.

Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. I. Teil*, hg. v. Ursula Panzer, = Husserliana 19/1, Den Haag: Nijhoff 1984.

Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. II. Teil*, hg. v. Ursula Panzer, = Husserliana 19/2, Den Haag: Nijhoff 1984.

Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle: Niemeyer 1931.

Roman Ingarden, „Das ästhetische Erlebnis“, in: *Ilème Congrès International d'Esthétique et des Sciences de l'art*, vol. I, Paris: 1937, 54-60.

Roman Ingarden, „Der Mensch und die Zeit“, in: *Travaux du IXe Congrès International De Philosophie (Congrès Descartes)*, Bd. 8, Paris: Hermann 1937, 129-136.

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 10. Aufl., Paris: PUF 1988.

Bruno Latour, „Reflections on Etienne Souriau's *Les différents modes d'existence*“, übers. v. Stephen Muecke, in: *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, hg. v. Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman, Melbourne-AU: re.press 2011, 304-333.

Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014. (2012)

Bruno Latour/Isabelle Stengers, „Die Sphinx des Werks“, in: Étienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, übers. v. Thomas Wäckerle, Lüneburg: Meson Press 2015, 9-76.

C. I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, = The Paul Carus lectures 7, LaSalle-IL: Open Court 1950.

Christoph Menke, „Die Möglichkeit der Ästhetik“, in: Juliane Rebentisch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), <http://www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/> = [http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX\\_dud\\_menke.pdf](http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_menke.pdf)

Christoph Menke/Juliane Rebentisch, „Einleitung“: Die Gegenwart des Fortschritts, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006, 9-18.

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, = es 2318, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

Juliane Rebentisch, „Singularität, Gattung, Form“, in: Kirsten Maar/Frank Ruda/Jan Völker (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, 9-23.

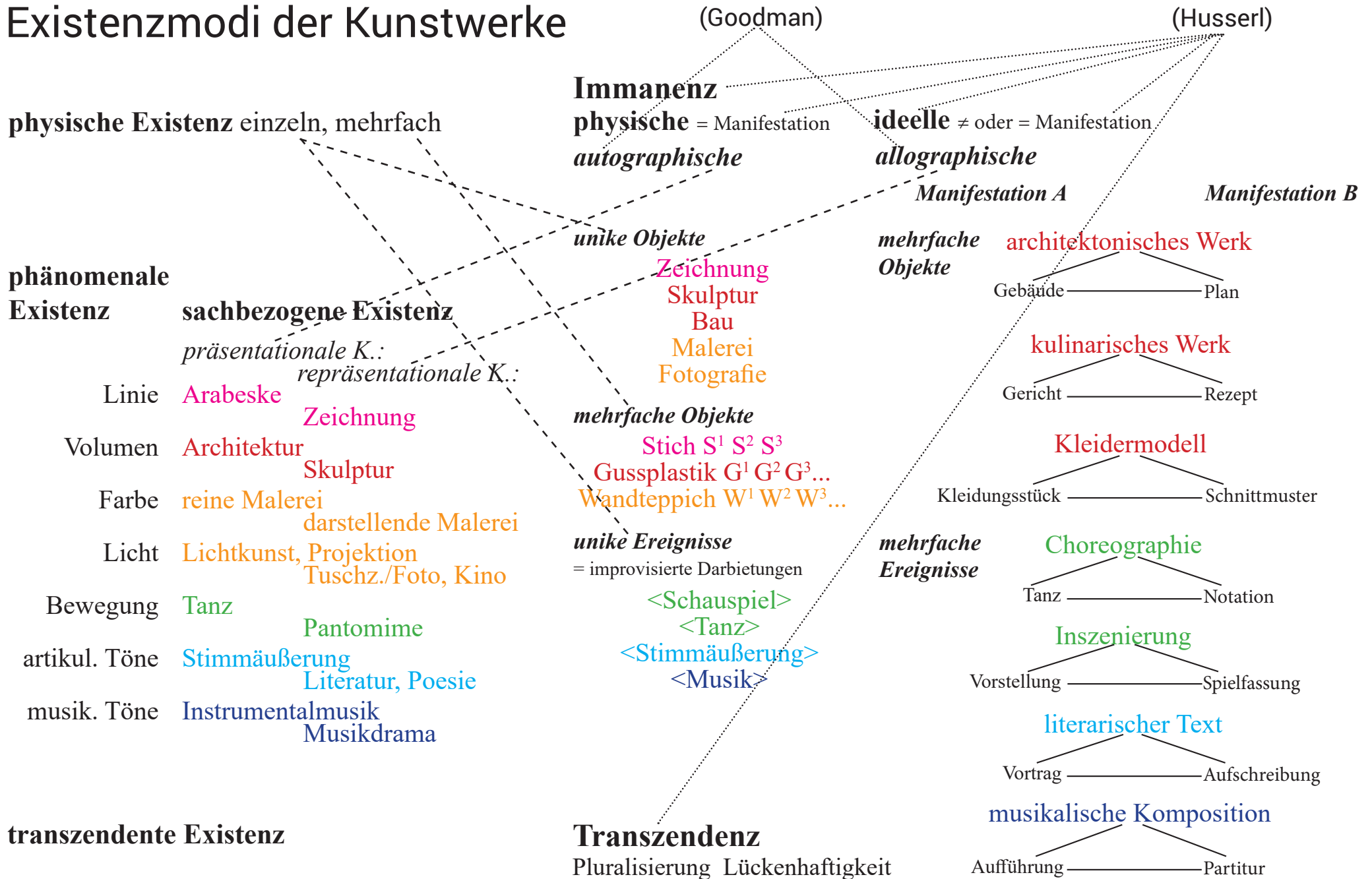
Étienne Souriau, „Art et vérité“, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Bd. 115, 1933, Januar-Juni, 161-201.

Souriau, Etienne, *L'instauration Philosophique*. Paris: Librairie Félix Alcan 1939.

Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, 2. Aufl., Paris: Flammarion 1969. (1947)

Étienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, übers. v. Thomas Wäckerle, Lüneburg: Meson Press 2015. (1943)

# Existenzmodi der Kunstwerke



**Souriau** Kap. XI-XV+XXI, Diagramm S. 126

**Genette** Kap. 2-5+8, Diagramm S. 107f., e93