

Die Kunst und die Künste

**Ein Kompendium
zur Kunsttheorie der Gegenwart**

**Herausgegeben
von Georg W. Bertram,
Stefan Deines und
Daniel Martin Feige**
**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

Die Kunst und die Künste

**Ein Kompendium
zur Kunsttheorie der Gegenwart**

**Herausgegeben
von Georg W. Bertram,
Stefan Deines und
Daniel Martin Feige**
**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

Die Kunst und die Künste

Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart

Herausgegeben von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige

Suhrkamp

Inhalt

Cover

Titel

Inhalt

Vorwort

Georg W. Bertram, Stefan Deines, Daniel Martin Feige

Die Kunst und die Künste. Einleitung in ein Forschungsfeld der
Gegenwartsästhetik

Einflussreiche Positionen der jüngeren Debatte

Clement Greenberg

Modernistische Malerei

Theodor W. Adorno

Die Kunst und die Künste

Jerrold Levinson

Hybride Kunstformen

Jean-Luc Nancy

Die Musen

Zur Theorie künstlerischer Pluralität

Juliane Rebentisch

Singularität, Gattung, Form

Georg W. Bertram

Die konfliktive Einheit der Künste

Martin Seel

Die Künste der Künste

Jens Schröter

Die Arbeit der Kunst und ihre Teilung

Daniel Martin Feige

Die geschichtliche Dynamik der Künste

Lydia Goehr

»Alle Kunst strebt unaufhörlich nach der Verfassung der Musik« –
außer die Kunst der Musik: Eine erneute Betrachtung des Wettstreits
der Schwesterkünste

Die Künste und ihre Konstellationen

Christian Grüny

Musikalität, Kunst, Pop: Zur komplizierten Lage der Musik

Stefan Deines

Literatur: Die Künste der Sprache

Erika Fischer-Lichte

Räume leiblicher Ko-Präsenz: Theater und performative Künste

Martina Dobbe

Lesarten einer generischen Bestimmung: Skulptur

Michael Lüthy

Engführung. Malerei als »Diskursarena« und als Kunst

Herta Wolf

Greenbergs Schatten: Fotografische Medienspezifität oder Literarizität

Gertrud Koch

Lange und kurze Geschichten des Films – eine ästhetische Praxis
zwischen Kunst und Technik

Jörg H. Gleiter

Indexikalität. Die Kunst der Architektur

Spielformen und Spielfelder der Künste in der Gegenwart

Dominic McIver Lopes

Digitale Kunst

Doris Kolesch

Ästhetik der Immersion

Alessandro Bertinotto

Wozu Improvisation? Ästhetische Kategorien des Unvorhersehbaren

Christiane Voss

Das Museum als Medium der Kunst

Peter Osborne

Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle Logik des
Hochkapitalismus heute

Über die Autorinnen und Autoren

Textnachweise

Fußnoten

Informationen zum Buch

Impressum

Hinweise zum eBook

9 | Vorwort

Theodor W. Adorno hat in einem prägnanten Text mit dem Titel »Die Kunst und die Künste« ein wichtiges Thema der Kunsttheorie der Gegenwart intoniert. Er diagnostiziert eine »Verfransung der Künste« in den Avantgarden und Nachavantgarden des 20. Jahrhunderts.^[1] Demnach charakterisiert es die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert, dass die Grenzen zwischen ihnen mehr und mehr durchlässig werden. Reinformen von Musik, Malerei und Literatur – um von drei zentralen Künsten des bürgerlichen Zeitalters auszugehen – werden in den Avantgarden zunehmend von Mischformen abgelöst. Mit der konkreten Poesie von Hugo Ball, den Collagen von Kurt Schwitters oder der experimentellen elektronischen Musik der Schüler*innen von Olivier Messiaen löst sich die künstlerische Produktion von den in den einzelnen Künsten etablierten Selbstverständlichkeiten und Eigenheiten. Solche Phänomene einer Grenzüberschreitung unterschiedlicher Künste begreift Adorno als charakteristisch für die nachmoderne Kunst insgesamt.

Adorno geht es mit seiner Diagnose um eine Entwicklung von Kunst im Rahmen bürgerlicher Gesellschaften. In ihrer Hochphase im 18. und 19. Jahrhundert habe Kunst eine kritische Rolle im Rahmen der gesellschaftlichen Entwicklung gespielt. Für diese kritische Rolle seien eigenständige künstlerische Formen entscheidend gewesen, so dass die Künste eine je eigene Spezifik entwickelten. Mit der Moderne aber komme es zunehmend zu einer Assimilierung künstlerischer Formen durch die Gesellschaft, infolgedessen diese an kritischem Potenzial verlören. Darauf reagierten die Künste, so Adorno weiter, indem sie ihre eigene Spezifik aufgeben. Dies geschehe unter anderem durch Auflösung der in den unterschiedlichen Künsten entwickelten eigenständigen Sprachen. Insofern gilt Adorno die Verfransung künstlerischer Gattungen nicht nur als ein kunsthistorisches Faktum, sondern als ein Symptom einer

wichtigen Krise der Künste im Rahmen der Kommunikationsverhältnisse, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts gesellschaftlich zunehmend ausgebildet haben.

¹⁰ Blickt man auf Entwicklungen in den Künsten seit dem Zweiten Weltkrieg, findet man weitere Anhaltspunkte für Adornos These. Ohne Zweifel haben sich zum Beispiel in der experimentellen Musik architektonische und klangskulpturale Mittel durchgesetzt. Theater und Tanz sind in performativen Formaten immer mehr miteinander verwachsen. Nicht zuletzt haben sich in vielen Bereichen der Künste improvisatorische Praktiken und neuerdings auch Ansätze zu künstlerischer Forschung etabliert. So zeichnet die neuere und neueste Kunst aus, dass viele Werke und Performances nicht mehr klar einer spezifischen Kunst zuzuordnen sind. Die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten wie der Literatur, der Musik und der Bildenden Kunst sind durchlässiger, wenn nicht sogar brüchig geworden.

Zu den Entwicklungen in den Künsten der Gegenwart gehört auch, dass zunehmend die etablierten Bindungen einzelner Künste an bestimmte Institutionen aufgeweicht wurden. So hat unter anderem das Museum als White Cube für die Hängung von Bildern oder die Positionierung von Skulpturen für die Kunst der Gegenwart an Bedeutung verloren. Umfassende Rauminstallationen und eine neue künstlerische Relevanz des Kuratorischen prägen aktuelle Arbeiten genauso wie die Präsentation tänzerischer und theatraler Formate in einem musealen Rahmen. Auch Theaterräume und Konzertsäle werden zunehmend von Kunstformen besetzt, die sich nicht der klassischen Gattungsordnung der jeweiligen Kunst fügen, für die sie ehemals gebaut wurden.

Nicht zuletzt haben auch die neuen Medien und das Digitale insgesamt dazu beigetragen, das Gefüge der Künste ordentlich durcheinanderzuwirbeln. Video- und Computerspiele sowie Formen interaktiver Kunst im Internet haben das Bild der Künste verändert. Sie eröffnen dabei nicht einfach nur eine neue Kunst, sondern bringen die Künste in ein neues Verhältnis, das jede Ordnung fraglich werden lässt. Filmische und theatrale Aspekte konvergieren in den Computerspielen

genauso wie literarische, bildliche und musikalische Aspekte. Viel spricht dafür, dass das Spektrum der Künste mit entsprechenden Verbindungen dauerhaft verändert wird. Und es sieht so aus, als gehe mit all diesen Veränderungen eine Auflösung der überkommenen Gattungsordnung der Künste einher.

Blickt man auf die knapp umrissenen Entwicklungen, nimmt es nicht wunder, dass es wichtige Stimmen in der Theorie der 11 Gegenwartskunst gibt, die bestreiten, dass die Ordnung einzelner Künste für die relevante Kunstproduktion unserer Zeit noch eine wesentliche Rolle spielt. Von diesen Stimmen wollen wir hier nur auf Juliane Rebentisch und Peter Osborne eingehen.^[2] Beide argumentieren in unterschiedlicher Weise, dass die Gegenwartskunst traditionelle Ordnungen grundlegend in Frage stellt. Während Juliane Rebentisch versucht, die immanente Dialektik der Künste im Lichte veränderter historischer Konstellationen weiterzudenken, führt Peter Osborne hierfür den Begriff des Postkonzeptuellen ein und behauptet damit, dass es für wichtige aktuelle Werke charakteristisch ist, begriffliche Fixierungen aus sich selbst heraus grundsätzlich zu befragen. Das gilt insbesondere auch für begriffliche Fixierungen, die so etwas wie künstlerische Ordnungen etablieren. Mit der Überwindung konzeptueller Bindungen und Programmatiken treten die Künste demnach in ein Stadium ein, in dem die Differenzen zwischen ihnen für die künstlerische Produktion an Relevanz verloren haben.

Nun zehren Theorien, die Adornos These von der »Verfransung der Künste« in einer solch eher forcierten Art und Weise ausdeuten, von einem Zugriff auf Kunst, den man als ebenso elitär wie normativ begreifen kann. Denn ohne Zweifel gibt es auch in neuerer Kunst Werke, die sich eindeutig im Rahmen künstlerischer Gattungen verorten lassen. Literatur von Philip Roth gehört genauso dazu wie die Skulpturen von Niki de Saint Phalle oder die Malerei von Gerhard Richter. Es scheint nicht gerechtfertigt, solche Werke geringzuschätzen, nur weil sie im weitesten Sinne eine Ordnung unterschiedlicher Künste bestätigen. Eine solchermaßen motivierte Geringschätzung würde auch die These aushöhlen, um die es geht. Denn diese ist mit einem deskriptiven

Anspruch verbunden: Sie soll etwas über eine tatsächliche Entwicklung der Künste aussagen. Wenn man aber viele Bereiche der Gegenwartskunst ausblendet und spezifische Kunsttypen privilegiert, gewinnt die These einen in problematischer Weise normativen Charakter. Sie bewertet künstlerische Entwicklungen unterschiedlich, befindet also zum Beispiel Arbeiten von Olafur Eliasson für gut und daher für repräsentativ ¹² mit Blick auf aktuelle Entwicklungen der Kunst, wohingegen Werke wie die Kompositionen von Helmut Lachenmann als traditionell und mit Blick auf die genannten Entwicklungen als vernachlässigbar gelten und daher ausgeblendet werden.

Wenn man nicht mit einer normativen Brille auf aktuelle Künste in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen blickt, gewinnt man eher ein Bild, in dem Ordnungen der Künste genauso fortbestehen, wie sie zugleich grundlegend in Frage gestellt werden. Dem synoptischen Blick zeigt sich eine Koexistenz zwischen künstlerischen Ausdrucksformen, die sich in eher traditionellen Bahnen unterschiedlicher Künste bewegen, und solchen, die diese Bahnen verlassen. Es stellt sich die Frage, was ein solches Bild für die Theorie der Künste bedeuten könnte. Wie lässt sich ein möglicher Zusammenhang zwischen einem Bestand künstlerischer Strukturen und ihrer Erschütterung erklären? Was kann es heißen, dass Kunst im Plural verfasst ist und sich doch nicht auf eine bestimmte Formation dieses Plurals festlegen lässt?

Wie auch immer man die Gegenwartskunst genauer versteht: Es wird deutlich, dass das Verhältnis der unterschiedlichen Künste zu dem, was Kunst insgesamt ausmacht, im Zentrum dessen steht, was durch aktuelle Kunst in besonderer Weise fraglich geworden ist. Genau dieses Zentrum will der vorliegende Band vermessen. Er versammelt Beiträge zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Kunst und den Künsten mit Blick auf deren heutige Situation. Dies geschieht im Bewusstsein der Tatsache, dass das Verhältnis von Kunst und Künsten und insbesondere das Verhältnis der Künste untereinander schon immer Thema der Kunsttheorie gewesen ist. Seit der Antike wird darüber diskutiert, ob zum Beispiel Malerei, Theater und Poesie auf eigenständigen Prinzipien

beruhen oder ob sie in einem wie auch immer gearteten Abhängigkeits- oder Hierarchieverhältnis zueinander stehen. Die Geschichte der Künste ist damit verbunden, dass ihr Verhältnis in wechselseitigem Bezug zu- und in Abgrenzung voneinander bestimmt wurde. Der Wettstreit der Künste, der *Paragone*,^[3] zeugt davon genauso wie der Ikonoklasmus oder die *Querelle des Anciens et des Modernes*,^[4] wie in anderer 13 Weise auch das Konzept der Ekphrasis den antagonistischen Raum zwischen den Künsten auslotet.^[5] Immer wurden in diesen Konflikten die Leistungsfähigkeiten einzelner Künste gegeneinander abgemessen und ausgespielt.

Auch wenn der vorliegende Band keine im engeren Sinn historische Rekonstruktion der Verhältnisbestimmung zwischen den Künsten unternimmt, so entwickelt er die für die Gegenwartskunst zentrale Bestimmung des Zusammenhangs von Kunst und Künsten unter Rekurs auf historische Positionen. Nicht nur die Diskussion in der Antike, die unter anderem mit den Positionen Platons und Aristoteles', aber auch mit Horaz und Plinius dem Älteren verbunden ist, sondern auch diejenige der Renaissance und Neuzeit, besonders aber diejenige, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts von Diderot, Herder, dann aber auch von Kant, Hegel und Schopenhauer geführt wurde, geben einen wichtigen Hintergrund ab, um aktuelle Debatten zu begreifen. Um die Situation der Gegenwartskunst angemessen zu reflektieren, bezieht das vorliegende Kompendium auch Elemente aus der Geschichte kunsttheoretischer Reflexion ein.

Der Band geht auf ein Forschungsprojekt zur Neubestimmung des Begriffs der Künste zurück, das die Herausgeber gemeinsam von 2016 bis 2019 durchgeführt haben und das an der Freien Universität Berlin seinen Sitz hatte. Sie sind der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung dieses Projekts verbunden. Im Rahmen dessen wurde am Institut für Philosophie der Freien Universität im April 2018 eine Tagung veranstaltet, die unter dem Titel »Die Pluralität der Kunst und die Einheit der Künste« die Fragen des Projekts mit Expert*innen in Bezug auf unterschiedliche Künste diskutiert hat. Eine Reihe von Texten in diesem Band geht auf Beiträge zu dieser Tagung zurück. Für die Unterstützung beim Lektorat des Manuskripts möchten wir uns ganz

herzlich bei Friederike Allner, Alina Anderson, Juliane Baruck, Tilman Giustozzi, Sophie Kraft und Cedric Tonye-Djon bedanken. Die Herausgeber verbindet eine lange Diskussion zu Fragen der Kunstphilosophie, die auf die Zeit ihrer gemeinsamen Tätigkeit im Arbeitsbereich von Martin Seel an der Justus-Liebig-Universität Gießen zurückgeht. ¹⁴ So sind sie nicht zuletzt auch diesem, ihrem akademischen Lehrer, für den Anstoß zur gemeinsamen Theoriearbeit in Bezug auf die Künste zu Dank verpflichtet.

Berlin – Düsseldorf – Stuttgart, April 2021

15 *Georg W. Bertram, Stefan Deines, Daniel Martin Feige*

Die Kunst und die Künste. Einleitung in ein Forschungsfeld der Gegenwartsästhetik

Will man das Verhältnis von Kunst und Künsten vermessen, so ist es hilfreich, sich erst einmal eine Landkarte zu verschaffen, die unterschiedliche Ansätze mit Blick auf das in Frage stehende Verhältnis verortet. Eine solche Landkarte will die folgende Einleitung bereitstellen. Dabei ist es nicht unser Anspruch, eine abschließende Deutung des Diskussionszusammenhangs zu geben oder für eine bestimmte Position zu argumentieren. Auch wenn die Herausgeber für Sichtweisen stehen, die im folgenden Band zu Wort kommen, soll die Einleitung einen Überblick aus einer eher darstellenden Perspektive bieten, um die zentralen Fragestellungen und Optionen in Bezug auf den Zusammenhang von Kunst und Künsten nachvollziehbar werden zu lassen.

Um die grundsätzlichen Optionen zu erfassen, wie das Verhältnis von Kunst und Künsten bestimmt worden ist und bestimmt werden kann, muss man zugleich die Entwicklung der Diskussion im Blick haben, die bereits über die Jahrhunderte hinweg im Abendland läuft. In diesem Sinn wollen wir zwischen drei unterschiedlichen Perspektiven auf das in Frage stehende Verhältnis unterscheiden, und zwar erstens derjenigen, die auf die Begründung der Einheit der Künste ausgerichtet ist, zweitens derjenigen, in der die Unterschiedlichkeit der Künste im Fokus steht, und

drittens derjenigen, die Einheit und Unterschiedenheit nicht als Alternative begreift, sondern in ihrem Zusammenhang zu fassen sucht.

1. Theorien der Einheit der Künste

Theorien, die die *Einheit* der Künste betonen, sind mit dem Kollektivsingular Kunst verbunden. Sie beruhen damit auf einem Begriff, der Mitte des 18. Jahrhunderts, mit dem bürgerlichen Zeitalter der ¹⁶Künste, besonders profiliert worden ist. Zwar ist der Begriff der Kunst als *techné* oder *ars* in der abendländischen Tradition durchweg gebraucht worden. Dennoch hat er erst im 18. Jahrhundert dezidiert die engere Bedeutung als Oberbegriff für die schönen Künste gewonnen. Im Sinne der Überlegungen von Reinhart Koselleck lässt der Begriff der Kunst sich so mit den Kollektivsingularen der Geschichte, der Freiheit oder des Fortschritts in einen Zusammenhang bringen, die im Rahmen der sogenannten Sattelzeit profiliert wurden.^[1] Die Bedeutung des Kunstbegriffs liegt darin, dass er eine Einheit von spezifischen Gegenständen und Praktiken herstellt, die man mit dem Begriff der schönen Künste umreißen kann. Der Kunstbegriff löst, so gesehen, den Begriff der Schönheit ab und stellt damit eine neue Einheit her.

Heuristisch lassen sich fünf Typen von Theorien der Einheit der Künste unterscheiden: (a) Positionen, die eine Hierarchie der Künste und damit unterschiedliche Wertigkeiten geltend machen; (b) Positionen, die einen systematischen Zusammenhang der Künste in Form komplementärer expressiver Möglichkeiten behaupten; (c) Positionen, die ein Zusammengehen und Zusammenspiel der Künste denken; (d) Positionen, die Austauschprozesse zwischen den Künsten betonen; und schließlich (e) Positionen, die die Künste in den Kollektivsingular Kunst aufgehen lassen.

(a) In der Geschichte der Kunsttheorie gibt es vielfältige Versuche, die Künste systematisch zu ordnen, wobei entweder eine einzelne Kunst als paradigmatische Realisierung des Potenzials von Kunst insgesamt

verstanden wird oder die Künste in einen systematischen Zusammenhang gebracht werden. Das von Horaz überlieferte Prinzip des *Ut pictura poiesis* (wie die Malerei, so die Poesie) gibt den Grundgedanken einer Hierarchie der Künste vor.^[2] Die Malerei wird so zum Beispiel in ihrer Genauigkeit und ihrem Farbreichtum als Ideal künstlerischen Ausdrucks verstanden, an dem alle anderen Künste gemessen werden. Im 19. Jahrhundert ist besonders Arthur Schopenhauer mit einem Vorschlag hervorgetreten, die Künste hierarchisch zu ordnen, wobei er mit der Tradition der Orientierung aller Künste am Leistungsvermögen der Malerei radikal bricht, indem er die Künste auf Musik hin ausrichtet.^[3] Musik sei als derjenige künstlerische Ausdruck zu begreifen, der am grundlegendsten die Ordnung der Repräsentation durchbricht. Genau in einem solchen Durchbrechen liege die zentrale Leistung der Kunst, weshalb Musik als die höchste der Künste zu begreifen sei. Vor Schopenhauer lässt sich Immanuel Kant als ein Theoretiker begreifen, der in der Dichtung die Krone der Künste erkennt.^[4]

Hierarchisierungen der Künste stützen sich zumeist auf eine zentrale Leistung, die den Künsten zugeschrieben wird. So lassen sich unter anderem das Nachahmungsparadigma und das Ausdrucksparadigma unterscheiden, die zu unterschiedlichen Ordnungen der Künste führen. Wenn Künste daran gemessen werden, Nachahmung zu leisten, sind die darstellenden Künste offensichtlich im Vorteil. Die Malerei, aber auch die Skulptur und das Theater stehen damit hoch im Kurs. Anders sieht es hingegen aus, wenn der Ausdruck in der Einschätzung der Künste im Vordergrund steht. In einem solchen Fall schneiden die Musik, aber zum Beispiel auch die Lyrik besser ab. Das Kriterium für die Leistung der Künste sichert in dieser Weise ihre Ausrichtung auf einen Gipfel künstlerischen Leistungsvermögens hin.

(b) Neben einer Hierarchisierung der Künste liegt eine weitere, in der Geschichte immer wieder verfolgte einheitliche Fassung der Künste darin, sie in ein System zu bringen, in dem ihre Ausdrucksmöglichkeiten als ergänzend begriffen werden. Hegels System der Künste hat in paradigmatischer Weise eine entsprechende Systematisierung entworfen.

[5] Diesem Verständnis nach stehen Malerei und Musik nicht in Konkurrenz zueinander, sondern verwirklichen jeweils, was die andere Kunst nicht kann. Die Künste werden so in ihren Ausdrucksmöglichkeiten dadurch angemessen gefasst, dass man ihre jeweilige Spezifik in einem Gesamt von Künsten verortet, das ein Ganzes komplementärer Ausdrucksmöglichkeiten realisiert. Eine solche Erläuterung ist dabei zumeist damit verbunden, dass die einzelnen Künste jeweils auf ein normatives Ideal hin festge¹⁸schrieben werden. So ließe sich etwa sagen, dass die Musik ihr vollwertiges Potenzial darin realisiert, im Medium des Klangs unsere inneren emotionalen Bewegtheiten zu thematisieren, und die Malerei darin, dass sie im Medium der Farbe die Sichtbarkeit der Welt reflektiert. In dieser Weise werden unterschiedliche Erscheinungsweisen von Musik und Malerei auf ein Ideal hin orientiert, von dem her sie bewertet werden. Innerhalb des Systems werden die einzelnen Künste so normativ gleichermaßen eingeschränkt, wie diese Einschränkung als produktiv gedeutet wird.

Dennoch zeigt sich gerade an Hegels Fassung des Systems der Künste, dass sie innerhalb des Systems nicht in einen bloß statischen Zusammenhang gebracht werden. Vielmehr lässt sich das System der Künste mit dem in der Renaissance hervortretenden Motiv des *Paragone*, des Wettstreits der Künste, verbinden, indem die Künste historisch derart in eine Konkurrenz gebracht werden, dass ihnen eine mit den Zeiten unterschiedliche Relevanz zugesprochen wird.^[6] Die Architektur blickt so für Hegel zwar auf eine lange Geschichte zurück, ist aber in der Moderne aufgrund ihrer Ausdrucksmöglichkeiten nur noch von eingeschränkter Relevanz, wohingegen Musik, Malerei und vor allem Literatur hier zu Leitkünsten avancieren. In entsprechenden Spielarten des klassischen Systems der Künste ist die These von ihrer Komplementarität also nicht allein derart mit normativen Festlegungen verbunden, dass die einzelnen Werke der Künste in unterschiedlicher Weise an einem vollen Begriff ihrer Kunst gemessen werden, sondern auch derart, dass verschiedenen Künsten historisch unterschiedlich fortgeschrittene Ausdrucksmöglichkeiten zugeschrieben werden (Hegel glaubt dabei

zugleich, dass in der Literatur in spezifischer Weise die Ausdrucksmöglichkeiten der anderen Künste wiederkehren). Dieser Gedanke scheint das System der Künste über sich selbst hinauszutreiben, da die Unterschiedenheit der Künste trotz des plausiblen Gedankens, dass sie in einem Verhältnis zueinander stehen, nicht konsequent genug gedacht wird; der Gedanke, dass zum Beispiel die Musik expressiv der Architektur prinzipiell überlegen sei, ist ein Gedanke, der den Eigensinn und das Potenzial ¹⁹ der einzelnen Künste herunterzuspielen droht; die Architektur verkommt so zu einer möglicherweise historisch notwendigen, aber letztlich doch unvollkommenen Realisation dessen, was die Musik vermag. Es scheint aber prima facie so zu sein, dass beide trotz ihrer Verbundenheit als Kunstformen doch so unterschiedlich sind, dass ihnen damit kaum Gerechtigkeit widerfährt.

(c) Entsprechend den Problemen, die sich dabei zeigen, eine Einheit der Künste durch Hierarchisierung oder Systematisierung plausibel zu machen, drängt sich eine zweite Perspektive auf, die ein Zusammengehen und Zusammenspiel der Künste in einer durch sie realisierten Einheit geltend macht. Das paradigmatische Beispiel hierfür ist das von Wagner ausbuchstabierte Modell des Gesamtkunstwerks.^[7] Die Künste sind dieser Auffassung zufolge nicht dahingehend in ihrer Einheit zu denken, dass sie unterschiedliche und mehr oder minder komplementäre Ausdrucksmöglichkeiten haben, sondern vielmehr ganz handgreiflich derart, dass sich ihre volle Bestimmung erst in ihrem tatsächlichen Zusammenspiel realisiert. Musik ohne Gesang ist noch keine Musik, die ihr volles Potenzial zeigt, und Musik und Gesang ohne Theater und architektonische Räume, in denen das Ganze geschieht, sind ebenfalls nur unvollständige und nicht vollwertige Realisierungen der Künste. Wesentlich ist für den Gedanken des Gesamtkunstwerks – aber auch schon für Vorstufen wie etwa Herders System der Künste, das in seiner Entfaltung des Systems der Künste bereits ihr Zusammenspiel betont^[8] –, dass die Künste hier nicht additiv, sondern transformativ zusammenkommen. Musik im Musikdrama ist nicht dasselbe wie bloße Instrumentalmusik oder geistliche Musik; was Musik ist, wird durch das

Zusammenspiel mit anderen Künsten wie dem Theater und der Architektur transformiert. Was eine Kunst ist, wird im Gesamtkunstwerk so bestimmt, dass sie erst hier ihr volles Potenzial entfaltet.

Ausgehend von diesem Gedanken lässt sich geltend machen, dass der Tonfilm nicht einfach eine Kombination aus Film und Tonspur ist, sondern durch seine Integration von Musik, Geräusch und Sprache darin transformiert wird, was ihn ausmacht. In ebendieser Weise lässt sich deutlich machen, inwiefern die Oper markant aus der Musikgeschichte heraussticht: In ihr gewinnt das, was Musik ist, dadurch eine andere Kontur, dass es mit Schauspiel, Inszenierung und so fort verbunden ist. Wie bereits das unter (b) diskutierte System der Künste die Unterschiedenheit der Künste nivelliert, so handelt sich das Konzept des Gesamtkunstwerks aber einen analogen Einwand ein: Es ist schlichtweg in problematischer Weise wertend zu sagen, dass die einzelnen Künste allein in ihrem umfassenden Zusammenspiel miteinander ihre höchste Vollendung erreichen. Plausibler ist es zu behaupten, dass das Zusammenspiel – verstanden nicht als Addition, sondern als Transformation der beteiligten Künste – eine eigene Form ästhetischen Gelingens hervorbringt, die aber eben nicht das Paradigma der Kunst schlechthin sein kann. Ein Roman ist nicht deshalb weniger gelungen, weil er nicht mit Musik und Tanz verbunden wird, wie ein Streichquartett nicht deshalb einen geringeren ästhetischen Wert hat, weil es ohne Gesang auskommt.

(d) Die Probleme des Vorschlags, die Einheit der Künste durch ihr Zusammenspiel zu sichern, legen nahe, eine weitere Familie von Positionen in den Blick zu nehmen, die Austauschprozesse zwischen den Künsten betonen. Auch wenn bereits im klassischen System der Künste (etwa in Hegels Redeweise davon, dass Architektur kristalline Musik sei) wie im Konzept des Gesamtkunstwerks (wenn musikalische Formen die Bewegungen der Schauspieler*innen informieren) Aspekte eines Austauschs der Künste auftauchen, werden sie doch nicht als Prinzip der Künste selbst verstanden. Um dies zu korrigieren, muss man geltend machen, dass es für Künste konstitutiv ist, mit anderen Künsten

Prinzipien auszutauschen. In der Geschichte ist dafür unter anderem der Begriff der Synästhesie herangezogen worden, der in der Debatte um die Künste vor allem von Kandinsky profiliert wurde.^[9] Er besagt, dass ein Werk einer Kunst Eigenschaften anderer Künste aufweist, wobei die Künste hier zumeist gemäß den jeweils unterschiedlichen Sinnen, die sie ansprechen, differenziert werden. Nach dem Konzept der Synästhesie realisieren zum Beispiel musikalische Strukturen Farbmomente und architektonische Werke klangliche Momente. So bestehen die Künste nicht getrennt voneinander, sondern gehen konstitutiv ineinander über.

²¹ Ein entsprechendes konstitutives Ineinanderübergehen kann man auch dadurch fassen, dass man die Übertragung von Begriffen, die erst einmal Eigenschaften einer bestimmten Kunst zu charakterisieren scheinen, auf eine andere Kunst betrachtet. Die Austauschprozesse werden dabei nicht in den in Kunstwerken buchstäblich realisierten Eigenschaften fundiert, sondern in ihren Beschreibungen verortet. So ist es möglich, Musik als flächig oder einen literarischen Text als kontrastreich zu charakterisieren. Zur Erklärung solcher sprachlichen Übertragungen lässt sich unter anderem die Position von Nelson Goodman heranziehen. Goodman zufolge ist die Bedeutung von Kunstwerken auch dadurch zu erklären, dass diese ihre Eigenschaften herausstellen (was er terminologisch anhand des Begriffs der Exemplifikation fasst).^[10] Ein monochromes Gemälde kann demnach so zu verstehen sein, dass es seine Farbe beispielhaft hervortreten lässt (wie das Blau eines Gemäldes von Yves Klein). Es können aber auch Eigenschaften wie Traurigkeit, Tiefe oder Wohlklang eines Gemäldes herausgestellt werden. Das Gemälde verweist in diesem Fall auf Eigenschaften, die es nicht buchstäblich besitzt und die unter anderem in anderen Künsten realisiert sind (es handelt sich hier, wie Nelson Goodman sagt, um Fälle metaphorischer Exemplifikation). In dieser Weise lassen sich die Künste als in ihren Eigenschaften wechselseitig aufeinander bezogen begreifen.

Eine letzte Weise, die Künste so aufzufassen, dass sie in grenzüberschreitendem Austausch stehen, folgt dem eingangs bereits

angesprochenen Theorem, dass die Nachmoderne durch eine zunehmende Verfransung der Künste charakterisiert ist. Demnach werden mit der Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert deren Grenzen durch einen Austausch von Verfahrensweisen und Materialien zwischen ihnen immer unklarer. Zu denken ist hier unter anderem an die grafische Notation in Lyrik und Musik oder an die kinetische Dimension zeitgenössischer Skulpturen. Aus Adornos Perspektive ist die Entgrenzung der einzelnen Künste als eine Auflösungserscheinung des in eigenen Formgebungen und Sprachmomenten der Künste begründeten kritischen Potenzials zu begreifen. Die Auflösung betrifft sowohl die Produktion als auch die Wahrnehmung und Rezeption von Kunst.

²² Die Austauschprozesse zwischen den Künsten lassen sich, wenn man weiterhin von der Unterschiedenheit der Künste ausgeht, in diesem Sinne auch als Grenzüberschreitungen perspektivieren. Dabei besteht ein wichtiger Unterschied darin, ob man von einer grundlegend für die Künste geltenden Prägung durch wechselseitige Austauschprozesse ausgeht (wie dies sowohl für Kandinskys Verständnis der Synästhesie als auch für einen Transfer von Beschreibungen zwischen den Künsten gilt) oder ob man Grenzüberschreitungen als Ergebnisse historischer Entwicklungen begreift (wie Adorno es mit der These von der »Verfransung der Künste« tut). Alle drei genannten Positionen loten einen Zwischenraum zwischen den Künsten insofern aus, als sie in ihm entweder eine konstitutive Verbundenheit der Künste oder ihren zunehmenden Konturverlust festmachen. Insgesamt lassen entsprechende Positionen einen Raum zwischen den Künsten entstehen, der ihre Trennung zumindest in gewisser Hinsicht als Schein offenbart beziehungsweise als einen historisch vorläufigen, defizitären Zustand, der in einer zukünftig zu erzielenden Einheit überwunden wird. Genau dieser Gedanke aber wird dann, wenn man Austauschprozesse beziehungsweise Grenzüberschreitungen der Künste geltend macht – so kann man zumindest argwöhnen –, nur inkonsequent gefasst. Die Austauschprozesse lassen sich demnach nur dann angemessen verstehen,

wenn man eine herkömmliche Spielart des Gedankens unterschiedlicher Künste verabschiedet.

(e) Diese Überlegung führt zu einer weiteren Position, die vorschlägt, den Begriff der Künste zugunsten des Kollektivs singulars Kunst aufzugeben. Naheliegend ist, dass es im Sinne der bislang unterschiedenen Art und Weise, Austauschprozesse zwischen den Künsten zu konzeptualisieren, zwei unterschiedliche Varianten dieser Position gibt, und zwar eine, die die Kunst grundsätzlich als Einheit begreift, und eine andere, die die Zentrierung um den Kollektiv singular Kunst als Ergebnis einer Entwicklung auffasst, die auf dem Weg zur Gegenwartskunst stattgefunden hat. Thierry de Duve vertritt die These,^[11] dass alle unterschiedlichen künstlerischen Produktionen aus der Einheit der Kunst heraus zu begreifen sind, so dass die Unterscheidung einzelner Künste in der Erklärung künstlerischer Produktionen ausgedient hat. In zugespitzter Weise 23 kann man auch Juliane Rebentischs Überlegungen so verstehen, dass sie unter Rückgriff auf Adornos Diagnose einer »Verfransung der Künste« eine verwandte These vertritt, nämlich dass in der Gegenwartskunst einzelne Kunstwerke nicht mehr in Künsten, sondern nur noch in Kunst verortet sind.^[12]

Unabhängig davon, ob der Rekurs auf den Kollektiv singular Kunst grundsätzlicher Natur oder historisch bedingt ist, löst eine solche Position in problematischer Weise die für Kunst charakteristischen Unterschiede auf. Auch wenn zum Beispiel in der Kunst der Gegenwart die traditionellen Ordnungen der Künste nicht einfach fortbestehen, gibt es doch zum Beispiel zwischen den Performances von Marina Abramović und den konstruierten Situationen Tino Sehgal wichtige Unterschiede, die auch den Status der jeweiligen Ereignisse als Kunst betreffen. Man muss die Kunsttheorie so anlegen, dass sie entsprechenden Unterschieden in ihrer Relevanz für die Realisierung von Kunst Rechnung zu tragen vermag. Dies legt einen grundlegend anderen Ansatz in der Kunsttheorie nahe, der die Unterschiede der Künste ins Zentrum stellt. Ein solcher Ansatz lässt sich den an der Einheit der Künste orientierten Positionen als Kontrast gegenüberstellen.

2. Theorien der Unterschiedenheit der Künste

Theorien, die die Unterschiedlichkeit der Künste betonen, lassen sich heuristisch wiederum in vier Positionen unterteilen. Es lohnt sich, hier noch einmal (a) beim System der Künste anzusetzen, und zwar genauer bei der Dimension, die hier neben dem Zusammenspiel zumeist auch die irreduzible Verschiedenheit der Künste betont; diese kann (b) als eine Unterschiedlichkeit begriffen werden, die strikt getrennte Grundprinzipien der Künste impliziert; jedoch sorgt (c) die Unmöglichkeit, geteilten Grundprinzipien aus der Pluralität der Künste im vollen Sinn gerecht zu werden, dafür, diese Pluralität auf die materiale und mediale Spezifik der einzelnen Künste zurückzuführen; die damit behauptete interne Stabilität der Künste wird schließlich (d) dahingehend überwunden, dass 24 innerhalb der Künste selbst eine irreduzible Vielfalt zur Geltung gebracht wird.

(a) Das System der Künste lässt sich nicht allein als Position verstehen, die den Zusammenhang der Künste in Form etwa der Arbeitsteilung expressiver Differenzen betont, sondern umgekehrt als Position, die trotz dieser Arbeitsteilung auch die kategoriale Unterschiedenheit der Künste einklagt. Die wesentliche Pluralität der Künste, die unter anderem Hegel behauptet, speist sich ebenso daraus, dass sie jeweils etwas Bestimmtes können und Anderes nicht. Die Skulptur ist wie die Architektur aus Hegels Perspektive eine Sache der Vergangenheit; beide Künste haben so gesehen nicht das Potenzial, in modernen Gesellschaften eine besondere Bedeutung zu erlangen.^[13] Das System der Künste ist also nicht einfach Ausdruck einer friedlichen Koexistenz der Künste, sondern stellt sie zugleich in ein konfliktives Verhältnis, dem gemäß einzelne Künste überfordert und verfälscht werden, wenn man sie mit Aufgaben anderer Künste betraut. Die Skulptur kann demnach keine tänzerisch-theatrale Bewegung realisieren, und die Malerei wird verfehlt, wenn mittels ihrer klangliche Eigenschaften zustande gebracht werden sollen. Die Künste sind entsprechend innerhalb des Systems der Künste so verortet, dass sie in einer je spezifischen Leistungsfähigkeit erfasst werden. Genau dieser

Gedanke aber wird, so kann man argumentieren, innerhalb des Systems der Künste nicht angemessen gefasst. Ihre Unterschiedlichkeit wird verzeichnet, wenn man sie im Rahmen eines Ganzen versteht, in dem ihre Leistungsfähigkeiten als solche verstanden werden, die sich wechselseitig ergänzen. Ihrer Differenz kann man nur dadurch Rechnung tragen, dass man sie als in ihren Grundprinzipien unabhängig voneinander fasst.

(b) Diesen Schluss hat mit aller Konsequenz vor allem Lessing im Rahmen seiner Einteilung der Künste in Raum- und Zeitkünste gezogen. [14] Die Malerei kann etwas Anderes ausdrücken als die Poesie, weil ihre Medien des Ausdrucks andere sind: im ersten Fall Prinzipien der räumlichen Organisation, und das heißt, eine Konstellation synchroner Elemente; im zweiten Fall Abfolgen von 25 Worten, und das heißt eine diachrone Kette von Elementen. Zielen die Malerei wie die Literatur beide auf das Festhalten eines verdichteten, fruchtbaren Augenblicks, tun sie dies doch mit gänzlich anderen Mitteln: einerseits, wie Lessing behauptet, in Form der Darstellung von Körpern, andererseits im Rahmen einer Beschreibung von Handlungen. Die Prinzipien der jeweiligen Kunst sind nach diesem Verständnis kongruent zu dem, was sie darzustellen in der Lage sind.

Von Lessings eher strikter Abgrenzung divergenter Prinzipien der Künste lässt sich Nietzsches Verständnis einer entsprechenden Trennung unterscheiden.^[15] Nietzsche fragt nicht nach den Materialien einzelner Künste und den mit ihnen verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern vielmehr nach höherstufigen Prinzipien, die die Künste konstituieren. In seiner Unterscheidung eines Prinzips des Rausches und der Ekstase und eines Prinzips der ordnenden Form – bei Nietzsche als Dionysisches und Apollinisches bezeichnet – verleiht er dem Gedanken Ausdruck, dass in den Künsten Formgebungen und Formüberschreitungen untrennbar zusammenspielen, wobei sie als wechselseitig voneinander abhängig begriffen werden (eine Form lässt sich nur überschreiten, wenn sie etabliert ist). Auch wenn in allen Künsten beide Prinzipien im Spiel sind, lassen sie sich nach Nietzsches Verständnis primär einem von beiden

zuordnen, was wiederum sinnvoll unter Rekurs auf die Materialien und Medien, im Rahmen derer sie jeweils operieren, erläutert werden kann.

Auch wenn Lessing und Nietzsche mit ihren Unterscheidungen von Kunstprinzipien einen wichtigen Schritt gehen, um die Künste in ihrer Unterschiedlichkeit zu fassen, kann man diesen Schritt als halbherzig begreifen, da er nicht dazu führt, die Divergenz der Künste als Pluralität zu fassen. Zwei Prinzipien sind dieser Kritik zufolge zu wenig, um der Vielfältigkeit und den Eigenarten von Künsten Rechnung zu tragen, und suggerieren eine Gleichheit (der Zeitkünste Literatur und Musik zum Beispiel), die ihre Ungleichheit übergeht.

(c) Diese kritische Überlegung kann dazu führen, dass man die schon in den bisherigen Erläuterungen wichtigen Begriffe des Ma²⁶terials und des Mediums ins Zentrum einer Rekonstruktion der Eigenständigkeit einzelner Künste rückt. Besonders deutlich hat das in der Nachfolge Lessings Clement Greenberg getan;^[16] in jüngerer Zeit sind ihm Peter Kivy und Dominic McIver Lopes in unterschiedlicher Weise gefolgt.^[17] Die Unterschiedlichkeit der Künste liegt demnach darin begründet, dass sie mit je eigenen Materialien und in verschiedenen Medien operieren und dabei je eigenständige mediale Praktiken entwickeln. Materialität und Medialität der Musik unterscheiden sich demnach grundlegend von derjenigen der Literatur. Mit der These, dass beide – im Sinne Lessings – als Zeitkünste zu verstehen sind, lassen sie sich also in ihrer Eigenart nicht fassen. Der Rekurs auf die jeweiligen materialen, medialen und medial-praktischen Besonderheiten erlaubt es, einer Vielfalt von Künsten so Rechnung zu tragen, dass diese als Pluralität gefasst und nicht auf wenige von unterschiedlichen Künsten geteilte Prinzipien reduziert werden.^[18]

Dominic McIver Lopes argumentiert, dass selbst solche Werke, die scheinbar keiner Kunst zugehörig sind, aufgrund der von ihnen involvierten Praxiszusammenhänge und der in ihnen dominierenden Materialien als je spezifische Künste begriffen werden können.^[19] So gesehen ist die Concept Art weder eine Strömung der bildenden Kunst noch – wie einige ihrer Theoretiker*innen sie ver²⁷standen haben – die

Offenlegung einer Grammatik aller Kunst,^[20] sondern selbst eine neue Kunstform, zu deren Materialien nicht primär Formen, Flächen und Klänge, sondern vielmehr Begriffe gehören, die in spezifischer Weise im Kunstwerk verkörpert und thematisiert werden. Wie Lessing und Greenberg geht auch McIver Lopes davon aus, dass es in einer (manchmal nur retrospektiv verständlich zu machenden) Etablierung einer neuen Kunst zu einer Bestimmung ihrer konstitutiven Materialien und Medien kommt, wobei Veränderungen hier entweder als Transformationen des Sinns dieser Medien und Materialien innerhalb einer bestehenden Kunst verstanden werden können oder aber wieder als Genese einer neuen Kunstform.

Nun zehrt allerdings die Erläuterung der unterschiedlichen Künste unter Rekurs auf Materialien und Medien von der Vorstellung, dass in den Künsten intern spezifische Ausdrucksmöglichkeiten beschlossen liegen. In dieser Weise sind auch jüngere Positionen explizit oder implizit noch dem Erbe Lessings verpflichtet. Wenn es so ist, dass die Künste aufgrund ihrer Materialien und Medien bestimmte Möglichkeiten des Ausdrucks haben und andere nicht, so lassen sie sich auch niemals in diesen Ausdrucksmöglichkeiten verändern – wie groß deren interner Spielraum auch immer sein mag. Die Genese neuer Künste wäre dann als Genese neuer Ausdrucksmöglichkeiten zu erläutern. Dass ein solcher Gedanke unbefriedigend bleibt, lässt sich nicht zuletzt ausgehend von der Position Theodor W. Adornos her explizieren, der im 20. Jahrhundert maßgeblich die Debatten um den Begriff des künstlerischen Materials geprägt hat.^[21] Denn der von den Positionen, die auf die Unterschiedenheit der Künste pochen, zur Geltung gebrachte Material- und Medienbegriff ist ungeeignet, um die Struktur einzelner Kunstwerke aufzuklären. Von Lessing bis McIver Lopes wird aus der zutreffenden These, dass wir die Unterschiede der Künste ernst nehmen müssen, fälschlicherweise gefolgert, dass die einzelnen Künste aufgrund ihrer medialen und materialen Bedingungen stabile Ausdrucksmöglichkeiten haben. Dagegen spricht nicht allein, 28 dass ein Kunstwerk zu verstehen immer heißt, es in seiner jeweils spezifischen Erarbeitung von Materialien und Medien

nachzuvollziehen; Kunstwerke bestehen nicht aus gegebenen Materialien und Medien, sondern sind als Produkt künstlerischer Tätigkeit Erarbeitungen dessen, was der Klang, die Bewegung, die Farbe, die Körperhaltung und so fort aus der Perspektive des jeweiligen Kunstwerks heraus in eigener Weise ist.

(d) Damit kommt man zu einer Position, die den Gedanken von der Unterschiedenheit der Künste über die Künste im engeren Sinn hinaustreibt. Fasst man die Eigenständigkeit und Einzigartigkeit von Kunstwerken im Rahmen einer spezifischen Kunst konsequent, muss man die Unterschiedlichkeit in die Künste selbst einzeichnen. Adorno spricht in diesem Sinn von einem »Nominalismus« der Kunstwerke.^[22] Der Begriff des Nominalismus hat seinen Platz originär in dem sogenannten Universalienstreit, in dem es um die Frage ging, ob es Allgemeinheiten wie ›die Röte‹ oder ›das Menschenhafte‹ gibt oder nicht.

Universalist*innen behaupten das Bestehen von Allgemeinheiten, wohingegen Nominalist*innen die These vertreten, dass es nur Individuen gibt. Es ist leicht zu sehen, dass dieser alte Streit indirekt erhellend für die Überlegungen ist, mit denen wir hier befasst sind. Wenn Kunstwerke und die in ihnen hergestellten Zusammenhänge unter Rekurs auf in Künsten etablierte Materialien und Medien nicht zufriedenstellend erklärt werden können, rekuriert man in besonderer Weise auf Kunstwerke als Individuen. In diesem Sinn spricht Adorno von einem Nominalismus.

Begreift man allerdings solchermaßen die Unterschiedlichkeit von Kunstwerken als Grundlage der Realisierung ästhetischen Werts, verlieren die Künste und ihre möglicherweise spezifische Materialität und Medialität an Erklärungskraft. Die Explikation der Unterschiedlichkeit der Künste unter Rekurs auf eine Unterschiedlichkeit von Kunstwerken führt dazu, dass die Künste aus sich heraus keine Substanz mehr entfalten. Damit aber unterminiert sich potenziell ein Ansatz, der sich eine Erklärung der Unterschiedlichkeit der Künste vorgenommen hat, aus sich heraus. Die Unterschiedlichkeit der Künste lässt sich nicht stabilisieren, wenn man die Rolle der Kunstwerke innerhalb der Künste bedenkt. So steht man theoretisch vor der Frage, wie man die Unterschiedlich²⁹keit

der Künste so begreifen kann, dass sie mit der Unterschiedlichkeit von Kunstwerken vereinbar ist. Mit dieser Frage kommt man zu Positionen, die in der Explikation des Verhältnisses von Kunstwerken, Künsten und Kunst Einheit und Unterschiedenheit verbinden.

3. Theorien der Verschränkung von Einheit und Unterschiedenheit der Künste

Die bisherige Skizze von Positionen, die bei der Einheit der Künste oder bei ihrer Unterschiedenheit ansetzen, sollte deutlich gemacht haben, dass sowohl eine Aufhebung der Künste in der Kunst als auch ein Beharren auf ihrer festgelegten und festlegbaren Unterschiedenheit einseitig zu bleiben droht. Besagt der Gedanke der Einheit der Künste, dass sie in vielfältigen konstitutiven Relationen zueinander stehen, so droht damit, wie gezeigt, die Kontur einzelner Künste in ihrer Differenz von anderen Künsten verloren zu gehen. Umgekehrt drückt der Gedanke der Unterschiedenheit der Künste die treffende Einsicht aus, dass ein Roman eben kein Film ist und ein musikalisches Werk eben kein Gemälde (ohne zu bestreiten, dass es Künste wie die Installation, die Concept Art und die Performance gibt, die in vielfältiger Weise Materialien unterschiedlicher Künste integrieren; eine solche Integration ist aber eben nicht additiv, sondern transformativ zu denken) – und dass es zu einem orientierten Nachvollzug und einer angemessenen Deutung eines Werks nur kommen kann, wenn man es im Kontext seiner jeweiligen Kunst versteht.^[23] Dieser Gedanke ist aber wiederum verzeichnet, wenn er dazu führt, dass man diese Unterschiedenheit ohne die vielfältigen Austauschprozesse zu denken versucht, in denen die Künste zueinander stehen. Und er gerät auch unter Druck, wenn er eine Einheitlichkeit einzelner Künste suggerieren soll, die auf der Ebene der Kunst gerade bestritten wird.

Ein Ausweg für einen anderen Begriff des Verhältnisses von Kunst und Künsten kann von einer (a) weiteren Lesart des Systems der Künste –

verstanden als dynamisches Feld, das nicht allein durch 30 Interaktionen zwischen den Künsten geprägt ist, sondern selbst als Feld in Bewegung ist – seinen Ausgang nehmen. Die Dynamik der Künste aber lässt sich (b) nicht ohne diejenige von Kunstwerken innerhalb einzelner Künste begreifen, was einen Rekurs auf den Begriff des künstlerischen Materials erforderlich macht, mit dem allerdings die Unterschiedlichkeit von Kunstwerken und Künsten aus dem Blick gerät, die sich ihrerseits (c) von einem Begriff der Form des Kunstwerks aus konturieren lässt. Sind diese Überlegungen gewissermaßen den in den Spannungsverhältnissen von Kunstwerken, Künsten und Kunst realisierten Zusammenhängen von Einheit und Unterschiedenheit verschrieben, so dass Form als zentraler Motor von Unterschiedlichkeit in den Künsten akzentuiert wird, gilt es komplementär, auch eine mit künstlerischer Formgebung verbundene Einheit verständlich zu machen. Dazu ist (d) der Rekurs auf gesellschaftliche Aushandlungsprozesse erforderlich, in denen Kunstwerke Beiträge erbringen. Will man aber Kunst nicht einfach in einer Einheit gesellschaftlicher Kräfte aufgehen lassen, muss man zugleich die Spezifik ihrer Beiträge begreiflich machen, was (e) unter Rekurs auf das negative Potenzial künstlerischer Form möglich wird.

(a) In den bisherigen Lesarten haben wir das System der Künste so verstanden, dass es entweder eine komplementäre Ordnung der Künste oder eine Verortung ihrer Unterschiedenheit artikuliert. Eine dritte Art und Weise, den Grundgedanken eines solchen Systems zu fassen, besagt, dass Künste sich in einem dynamischen Feld entfalten, in dem sie genauso wie auch das Feld insgesamt kontinuierlich in Bewegung sind. Der Zusammenhang der Künste in einem System ist demnach nicht statischer Natur, sondern so beschaffen, dass sich Künste in ihrem Zusammenspiel transformieren. Sie sind also nicht in der Weise verortet, dass sie auf eine spezifische Ausdrucksmöglichkeit festgelegt wären, und befinden sich auch nicht derart miteinander in Austauschprozessen, dass sie sich in einem Ganzen der Kunst auflösen. Vielmehr sind die Künste in Wechselverhältnissen konstituiert, aus denen heraus sie sich bewegen. Die Einheit der Künste im Rahmen der Kunst ist demnach der Rahmen, in dem

eine Bewegung der Künste begreiflich wird. Die Einheit ist Grundlage der Unterschiedlichkeit und Uneinheitlichkeit. Dieser Gedanke trifft auch in umgekehrter Formulierung zu. Die Unterschiedlichkeit und Uneinheitlichkeit innerhalb der 31 Künste und der Künste untereinander ist als Grundlage der Einheit der Kunst zu begreifen. Insofern gilt es, das System der Künste als eine Dynamik zu begreifen, bei der die Einheit auf die Unterschiedenheit verweist und die Unterschiedenheit auf die Einheit. Eine Revolution im Bereich der Musik wie etwa die Entstehung elektronischer Musik entwickelt so nicht allein die Kunstform der Musik weiter und ist auch nicht allein als Migration von Verfahrensweisen aus anderen Künsten zu erläutern; vielmehr verändert sie das Verhältnis und die Kontur aller Künste.

Eine entsprechende Dynamik aber kann nicht allein auf Grundlage der unterschiedlichen Künste verstanden werden, sondern setzt eine analoge Dynamik innerhalb der einzelnen Künste voraus, die von individuellen Kunstwerken angetrieben wird. Künste sind ihrerseits nicht als homogene Zusammenhänge zu begreifen, sondern bewegen sich durch die Unterschiedlichkeit und Uneinheitlichkeit von Kunstwerken innerhalb ihrer. Die Künste selbst macht bereits eine Dynamik aus, mit der sie die Dynamik im System der Künste in Gang setzen und am Laufen halten. Allein von den Unterschieden der Künste aus lässt sich also keine Dynamik begreiflich machen; sie setzt die von einzelnen Kunstwerken ausgehenden Bewegungen innerhalb der Künste selbst voraus. So überschreitet sich das System der Künste in Richtung auf ein Zusammenspiel von Kunstwerken, Künsten und Kunst.

(b) Dieses Zusammenspiel ist von den Impulsen her zu rekonstruieren, die von einzelnen Kunstwerken ausgehen. Dazu muss der Begriff des Materials in einer Weise gefasst werden, in der ein spezifisches Material nicht nur die Unterschiedenheit einer spezifischen Kunst ausmacht, sondern auch ein zentrales Moment der Austauschprozesse ist, in denen diese Kunst auf Grundlage der sie bewegenden Kunstwerke steht und sich entwickelt. Dabei ist das Material von Künsten – das haben in der Tradition nicht nur Hegel, sondern bereits Lessing, anders als etwa Burke

und Diderot, gesehen – nur unzureichend aus einer im weitesten Sinne sensualistischen Perspektive zu explizieren: Die Künste lassen sich in ihren Materialien nicht ausschließlich oder primär ausgehend von den Sinnen, die sie ansprechen, bestimmen.^[24] Denn nicht allein 32 gibt es Künste wie die meisten Formen der Literatur oder auch die Concept Art, die keinen ausgezeichneten Bezug zur Sinnlichkeit haben (würde man die Concept Art als Phänomen des Sehens begreifen, so würde man gerade die spezifische dialektische Volte dieser Kunstform verpassen; ist in der Literatur ein Großteil der Lyrik unzweifelhaft auf phonetische und oft auch grafische Aspekte bezogen, so gilt das für Romane in weiten Teilen nur sehr eingeschränkt). Auch zeichnet der Begriff der Sinnlichkeit einen konstitutiven Aspekt des menschlichen Selbst- und Weltbezugs insgesamt aus, so dass der Begriff des Materials leer zu werden droht, wenn man ihn über eine gewissermaßen rohe Sinnlichkeit zu erläutern versucht. Die Sinnlichkeit der Künste ist nicht allein eine Sinnlichkeit, die in verschieden gedämpften Modalitäten hervortritt, also niemals einfach eine gewissermaßen rohe Sinnlichkeit; zudem lassen sich sinnliche Modalitäten nicht sauber nach Künsten sortieren – Musik kann auch konstitutiv mit einer bestimmten visuellen Logik verbunden sein, Gemälde haptische Qualitäten artikulieren und ein Roman eine Thematisierung unseres Hörens sein.^[25] Kurz gesagt: Die Sinnlichkeit erhält ihre spezifische Struktur erst ausgehend vom jeweiligen Kunstwerk^[26] – wie die menschliche Sinnlichkeit insgesamt nicht bloß natürlich und fixiert ist, sondern im Kontext von Praktiken geformt wird und hier insbesondere durch die Praktiken der Künste.^[27]

Der Rekurs auf einzelne Kunstwerke in der Bestimmung des Materialbegriffs darf aber nicht so verstanden werden, dass mit ihm der Begriff der Künste aus dem Spiel genommen wird. Das jeweils spezifische Kunstwerk ist vielmehr der Knotenpunkt, an dem sich das Verhältnis der Künste in ihrer Einheit und Unterschiedenheit immer wieder neu konkretisiert. Das Material ist daher immer bereits durch andere Kunstwerke innerhalb der betreffenden Kunst bestimmt, ohne dass dies die jeweils nachfolgenden Kunstwerke 33 festlegt. Das Material einer