Jürgen Mittelstrass
Die Kunst, die Liebe und Europa
Philosophische Seitenblicke
238 S. · Broschiert · € 39,90
ISBN 978-3-95832-127-4

1. Kunst und Wissen oder: die künstlerischen Dinge

Wenn es dem Esel zu wohl ist, geht er aufs Eis, sagt ein altes, beherzigenswertes Sprichwort; wenn es dem Wissenschaftstheoretiker zu wohl ist, spricht er über Kunst. Ich lasse mich auf etwas ein, das eigentlich jenseits aller meiner Kompetenzen liegt, in dem ich allenfalls auf einen Amateurstatus verweisen kann. In gewisser Weise knüpfe ich dabei an eine Situation vor über 50 Jahren an, als ich nach Beendigung der Schule, meine weitere Ausbildung fest im Auge, zwischen Universität und Kunstakademie stand. Einem frühen Anflug von Weisheit folgend hatte ich mich damals, mein tatsächliches Können bedenkend (ein Können, das in der Kunst allemal wichtiger ist als das Wissen), für die Universität entschieden. Sehen Sie es mir also nach, wenn ich mit meinem heutigen Versuch an längst Vergangenes – die Lust an der Kunst und das Unvermögen, ihr zu dienen – anknüpfe.

Dabei werde ich weniger aus der Perspektive der Wissenschaftstheorie als vielmehr – dann sicher zum Mißvergnügen der hier anwesenden Wissenschaftstheoretiker – aus der Perspektive der Kunst sprechen. Das macht meine Überlegungen noch einmal in einem zusätzlichen Maße angreifbar – ich wechsle dann gewissermaßen die Fronten zwischen der Philosophie und ihrer Vorliebe für eine Ästhetik auf metatheoretischem Niveau und der Kunst –, doch ist das eben das Risiko, das ich mit einem solchen Versuch eingehe. Meine Stichworte lauten: Wissenschaft und Kunst, Kunst und Können, die Dinge und schließlich: künstlerische Forschung.

© Velbrück Wissenschaft 2017

Wissenschaft und Kunst

Wissen wird gemeinhin, wenn nicht auf allgemeine lebensweltliche, nämlich Alltagskonzepte bezogen (‚ich weiß, daß x der Fall ist', ‚ich weiß, wie etwas geht'), den Wissenschaften zugeschrieben, womit zugleich die in den Wissenschaften geltenden Standards und Kriterien für ein begründetes Wissen, z.B. Überprüfbarkeit, Reproduzierbarkeit, Objektivität im Sinne von Intersubjektivität und methodische Strenge, als konstitutiv für den Wissensbegriff gelten. Kunst wird von diesem Begriff nicht erfaßt, im Gegenteil. Ihr wird aus der Perspektive des wissenschaftlichen Verstandes jegliches Wissen und insofern auch jeglicher sich im Wissen dokumentierender Erkenntniswert abgesprochen. Im übertragenen Sinne gilt dies auch mit Blick auf die Wirklichkeit, auf die sich beide, Wissenschaft und Kunst, beziehen: die Wissenschaft stellt diese Wirklichkeit in Form von Wissen dar, die Kunst nicht.

Eine derartige Auffassung, in der die Wissenschaft ein Monopol auf den Wissensbegriff und, mit diesem verbunden, auf den Wirklichkeitsbegriff besitzt, ein Monopol, das sie in reduktionistischer Absicht ausübt, wird in der Philosophie als ‚Szientismus' bezeichnet[1]: alles, was gewußt bzw. erklärt werden kann, wird (ausschließlich) wissenschaftlich gewußt bzw. erklärt. Kunst – wie im übrigen auch, selbst nunmehr auf der Ebene der Wissenschaft, alles, was als Geisteswissenschaft auftritt – gerät hier, wenn es um Wissen und Erkenntnis geht, ins erkenntnistheoretische Abseits. Wo es um ein methodologisch ausgewiesenes Wissen geht, hat alles, was dem nicht entspricht, also nicht Wissenschaft im strengen Sinne ist, zu schweigen. Kunst gehört hier zu den Dingen, die sich nach anderen Geltungskriterien richten müssen. Dabei ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß dem sogar auf seiten der Kunst – in diesem Falle am Beispiel der Literatur demonstriert – in die Hände gearbeitet wird, insofern in deren Namen der Begriff der Wirklichkeit, und damit auch der auf diese be-

© Velbrück Wissenschaft 2017

zogene Begriff des Wissens, aus selbst vermeintlich erkenntnistheoretischer Einsicht, seine Bedeutung verliert: „Der Anmaßung der Wissenschaft sucht man dadurch zu begegnen, daß die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Dichtung, zwischen Fakten und Fiktionen, aufgehoben wird und im Anschluß an Friedrich Nietzsche einem Panfiktionalismus das Wort geredet wird. (…) Der Szientismus simplifiziert den Wirklichkeitsbegriff und der Fiktionalismus negiert ihn.“[2] Was soll da noch die Rede von Kunst und Wissen?

Bestätigt wird das auch auf seiten der Kunst selbst, wenn es dem Kunstverstand darum geht, Kunstwerke zu erklären: „Menschen, die Bilder erklären wollen“, so Picasso in einer Gesprächsnotiz, „bellen für gewöhnlich den falschen Baum an.“[3] Das soll heißen: die Wahrheiten der Hermeneutik (wenn man überhaupt so reden will) sind gewöhnlich nichts für die Kunst. Erklären hieße hier: sich etwas zurechtlegen, hermeneutische Regeln anwenden, Eindeutigkeit suchen, kurz: Aneignung durch Darstellung. Was der Theorie in der Wissenschaft gelingt, mißlingt der Auslegung in der Kunst. Damit soll keinem neuen Mystizismus das Wort geredet werden – Kunst als allem Begreifen Entzogenes –, sehr wohl aber der Besonderheit des Kunstwerks gegenüber der Theorie und deren Objekten. Anders z.B. Karl Popper, der in einer denkwürdigen Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1979 auf den gemeinsamen Ursprung von Wissenschaft und Kunst im *Mythos* hinweist. Beide sind nach Popper ‚blutsverwandt‘, nämlich aus dem Versuche stammend, „unseren Ursprung und unser Schicksal und den Ursprung und das Schicksal der Welt zu deuten“[4]. Das sind große Worte, die Popper, den Vater des Kritischen Rationalismus, allem spekulativen und selbst dem klassischen philosophischen Denken abhold, überraschend selbst in die Beschwörung mythischer Anfänge führen. Doch auch ohne diese Beschwörung ist so viel klar: Wissenschaft und Kunst haben es, jeweils auf sich selbst und auf ihre Sicht der Dinge bezogen, mit einem Begreifen der Welt und, nunmehr

© Velbrück Wissenschaft 2017

auf eben diese Welt bezogen, mit einem Gestalten der Welt, nämlich im Denken wie im ‚handanlegenden Tun' (Husserl), zu tun. Und in diesem Sinne sind sie auch ohne einen Rückgriff auf mythische Verhältnisse miteinander verwandt. Allerdings, wie gleich gesagt werden muß, doch nicht ohne wesentliche Unterschiede.

Im Unterschied zu dem durch Wissenschaft und andere Formen diskursiver, argumentierender Wissensbildung repräsentierten Wissen, z.B. dem der Philosophie, bleibt das durch Kunst ausgedrückte Wissen ‚stumm'. Das *Zeigen* der Kunst ist kein *Sagen*, ihr Wissen ist nicht begrifflich. Das hat in dieser Form, unter Hinweis auf die ästhetische Idee eines Kunstwerks, schon Immanuel Kant so gesehen. Kant bestimmt diese Idee als „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann."[5] In der Erläuterung eines Kant- und Ästhetikspezialisten: „Gesagt ist damit, daß die anschauliche Prägnanz des Kunstwerks begrifflich nicht ausschöpfbar ist; nicht aber ist gemeint, daß ein Denken in Begriffen dem Kunstwerk überhaupt unangemessen sei."[6] Schließlich bezieht sich alles Verstehen, ob es sich dezidiert als Wissen ausweist oder nicht, auf ein unterscheidendes Eingehen auf seinen Gegenstand und damit auf ein begriffliches Vermögen. Das gilt hier insbesondere mit Blick auf die bildende Kunst, in der sich ein nicht-sprachliches Können realisiert. Sprachkunst bietet in diesem Falle andere Zugänge, doch gilt auch für sie, daß sich die ästhetische Idee, die sich in ihr Ausdruck verschafft, selbst nicht begrifflich bestimmt.

Bedeutet dies, daß sich beide Formen des Wissens – das sich in der (künstlerischen) Darstellung ausdrückende (ästhetische) Wissen und das sich begrifflich (oder propositional) artikulierende Wissen, selbst wenn sich dieses auf das künstlerische Wissen bezieht – nichts zu sagen haben? Keineswegs. Das wäre nur der Fall, wenn sich die ästhetische Idee eines

© Velbrück Wissenschaft 2017

Kunstwerks selbst verborgen bliebe und der ästhetische Begriff beanspruchte, selbst die ganze Anschauung zu sein, d.h. die (in Wahrheit unausschöpfbare, ‚überschüssige') ästhetische Anschauung vollständig auszudrücken. Das wiederum ist weder in einem Kantischen Kontext (in der Terminologie von Anschauung und Begriff) noch in einem modernen Ästhetikkontext erkenntnistheoretisch der Fall: „Mit Begriffen wird etwas über etwas ausgesagt, und Aussagen folgen der Logik der Prädikation (…). Bilder dagegen stellen etwas in der Anschauung dar, sie unterliegen der Logik von Teil und Ganzem."[7] Es sind diese beiden verschiedenen Logiken, die Logik von Sagen und die von Zeigen, die den wesentlichen Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen und einem künstlerischen Wissensbegriff ausmachen.

Kunst und Können

Wiederholt war in der Darstellung der Beziehung bzw. Nicht-Beziehung von Wissenschaft und Kunst, im wesentlichen bezogen auf die Kunst, von *Können* die Rede. Die Künste verstehen sich von alters her, so im Mittelalter als Teil der *artes mechanicae*, in Form von kunstvoll ausgeführten Fertigkeiten, vom Begriff des *Herstellens* (eines Artefakts) her. Ihr Werk ist die Produktion von Gegenständen, nur eben nicht von Alltagsgegenständen, auch wenn ihre Gegenstände ihre spezifische Funktion auch im Alltag, z.B. als kultische Gegenstände, haben können. In diesem Sinne beziehe ich mich im Kontext der Kunst von vornherein auf ein Können im handwerklichen (‚artifiziellen') Sinne, schließe also den Fall einer Umdefinition von Alltags- oder Gebrauchsgegenständen zu Kunstgegenständen, wie sie mit den *Ready-mades* gegeben ist, aus. Wenn die Kunst das Können (im hier zugrundegelegten Sinne) verläßt und das *Zeigen*, das aller Kunst inhärent ist, dem Betrachter überläßt, wird sie zur bloßen Inszenierung und der Betrachter das eigentliche

© Velbrück Wissenschaft 2017

(Kunst-)Ereignis. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nebenbei darauf, daß Installationen in dieser Weise zwischen dem Kunstwerk im klassischen Sinne und den *Ready-made*-Objekten stehen. Noch anders formuliert: Wenn die Kunst wie mit den *objets trouvés* und den *Ready-mades* von Duchamp bis Beuys das Können verläßt und nicht nur das Sagen, sondern auch das Zeigen dem Betrachter überläßt, wird sie zur beliebigen Zurschaustellung vorhandener Dinge. Die verlieren vielleicht im Kontext einer Inszenierung[8] ihre alltägliche Bedeutung, nicht aber ihre Beliebigkeit in Form des erfahrungsmäßig gewohnten Natürlichen oder Artifiziellen.

Als Zeuge sei hier Max Ernst (aus den Jahren 1912/1913) angeführt: „Alle verstehen sie was von Kunst: Der Philologe, Theologe, Kritiker, der Jurist, der Kommis, der Kunsthistoriker und der Herr Bürgermeister. Alle haben ja ihren ‚Geschmack'. Bitte, meine Herren, Kunst hat mit Geschmack nichts zu tun, Kunst ist nicht da, daß man sie ‚schmecke'. Aber ein Herr Bürgermeister meint, Kunst wäre da, daß man sie ‚beurteile', die modernste Kunst, daß man sie ‚vom geschäftlichen Standpunkt beurteile'. (…) Was der Bürgermeister will, das tun die Kritiker der großen und kleinen Tageszeitungen. Sie wollen Kunst beurteilen. Das ist sehr bequem, denn ein Urteil kann noch so falsch sein, man braucht es nie zu dementieren. Die Kunstrichter sprechen von dem ‚Können', sie klagen, daß dieses Können den ‚Jungen' ganz verloren gegangen sei. Manchmal sind diese Klagen sogar ernst gemeint. Aber, meine Herren, wissen Sie denn auch, was das ist, das Können? Nein, das wissen Sie nicht, Sie glauben, Können hieße ‚richtig' zeichnen und malen können, so wie ein photographischer Apparat es nach der Erfindung der Farbenphotographie auch ‚kann'. Die Nase darf nicht zu lang und das Bein nicht zu kurz sein. Das ist die ‚solide Grundlage', man holt sie auf den Kunstakademien und ist ein tüchtiger – Handwerker. Können heißt Gestaltenkönnen."[9] Dabei wendet sich Max Ernst bei einer näheren Explikation des Begriffs des Gestaltenkönnens zugleich gegen die her-

© Velbrück Wissenschaft 2017

kömmliche *alter-deus*-Auffassung, die noch Paul Valéry in der Weise zu erneuern suchte, daß der Künstler „den Punkt, wo der Gott stehengeblieben war, zum Ausgangspunkt seines Handelns" nehme[10], als „traurigem Reststück des Schöpfungsmythos"[11]. Der Künstler nicht länger als kleiner Gott, ständig am theologischen Leisten des Sieben-Tage-Werkes gemessen, sondern auf die Selbstgestaltungskräfte des künstlerischen Prozesses vertrauend.

Gemeint ist in diesem Falle das Konzept des Surrealismus, d.h. die Vorstellung des Einbruchs des Unbekannten und Unvertrauten in das Vertraute, die Verschiebung der Normalität – durchaus im Sinne des Gestaltens und des Denkens – in das Fremde. Die Frage ist nur, ob es dieses Schrittes, nämlich der Passivität im „Mechanismus der poetischen Inspiration"[12], wie es bei Max Ernst heißt, bedarf, um den attackierten Mythos, den belastenden Vergleich mit einem Schöpfergott, loszuwerden. Der Aneignung des Kunstwerks durch den gebildeten Verstand, auf Vernissagen wohlvertraut, kann man auch anders wehren als durch den Rückzug des Künstlers aus dem Gestaltungsprozeß.

Immerhin spielt der hier beschworene, von Max Ernst so meisterhaft beherrschte Surrealismus – als Beispiele seien, wie in der zitierten Edition von W. Spies, die Collagen „Le lion de Belford" (Abb. 1) und „Oedipe 25" (Abb. 2) aus dem ersten und vierten Heft von „Une semaine de Bonté ou les sept éléments capitaux"[13] angeführt – ihm selbst einen Streich: der Gestaltungswille des Künstlers kommt im surrealen Werk nur um so nachdrücklicher zur Geltung. Die Dinge arrangieren sich nicht selbst, fügen sich nicht selbst in neuer, phantastischer Weise zusammen. Sie werden vielmehr durch die künstlerische Einbildungskraft, die nach Kant die ästhetische Idee ausmacht, gelenkt. Richtig bleibt gleichwohl, daß hier in dem als ‚surreal' bezeichneten Prozeß einem „Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und nach Erforschung eines

© Velbrück Wissenschaft 2017

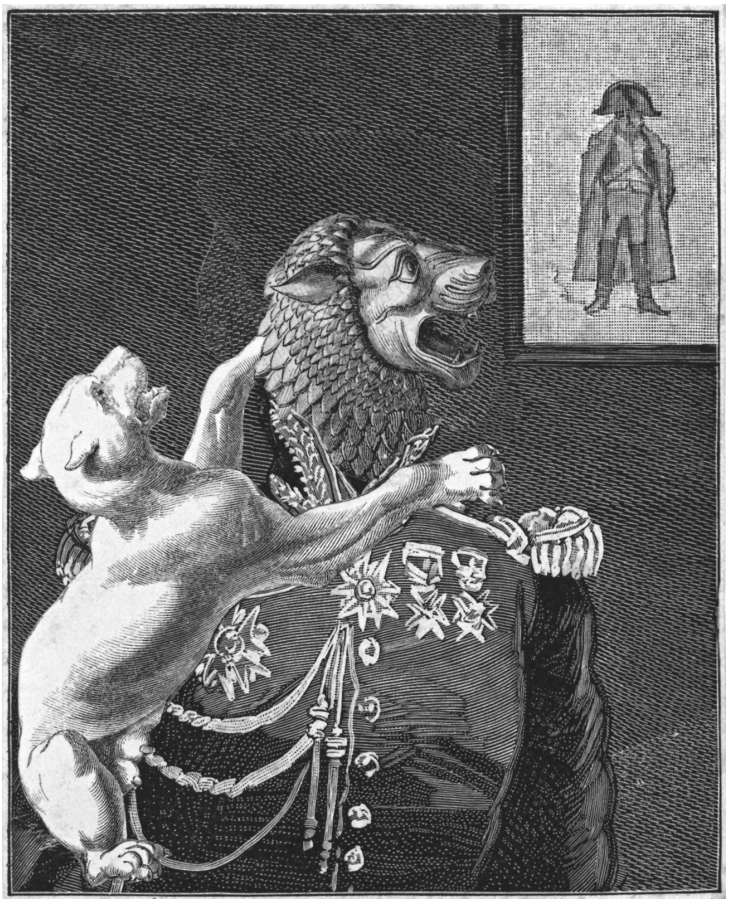

Abb. 1 Max Ernst, Le lion de Belford 1 (1934), Paris, Privatsammlung

neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebiets" entsprochen wird, „in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt (nach der klassisch philosophischen Vorstellung) sich mehr und mehr verwischen und wahrscheinlich eines Tages (…) völlig verschwinden werden"[14]. Allerdings gilt das nicht nur von der surrealen Sicht der Dinge, sondern von aller Kunst, die nicht nur ‚abbilden' oder

© Velbrück Wissenschaft 2017

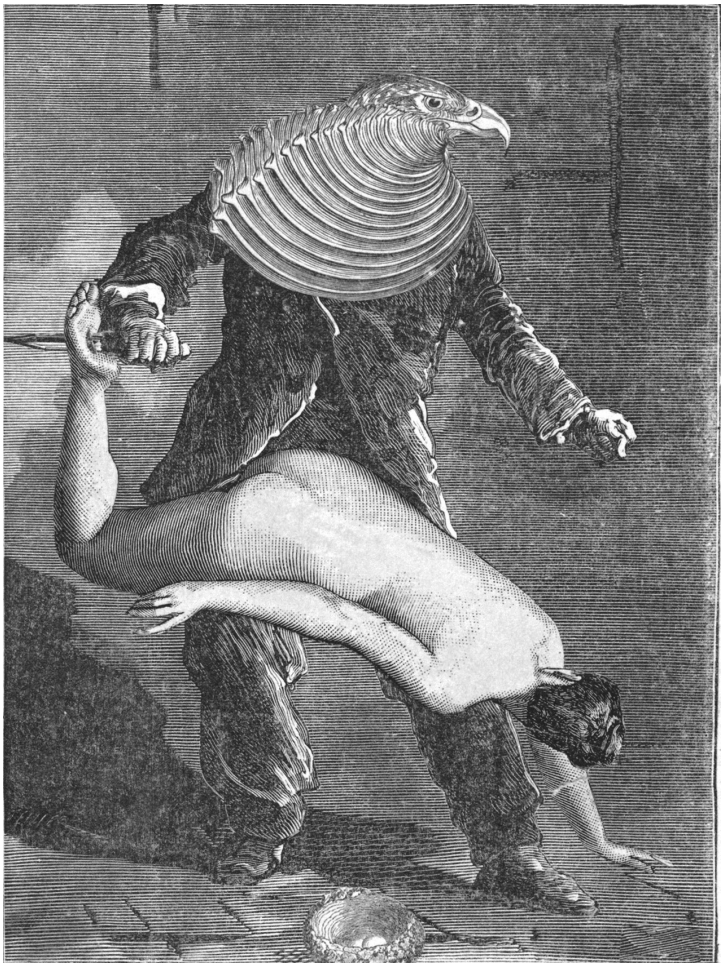

Abb. 2 Max Ernst, Oedipe 25 (1934), Paris, Privatsammlung

‚erfinden' will. So auch der Düsseldorfer Bildhauer Bert Gerresheim: Bei der künstlerischen Arbeit „bieten sich dinge, sichtbare an oder tauchen auf und verkoppeln sich, die teils äußeren, teils inneren auslösern verpflichtet sind, aber das ist doch beim denken, schreiben, widerdenken und notieren nicht an-

© Velbrück Wissenschaft 2017

ders, vor allem den auftauchenden, erscheinenden innenbildern verdankt sich manches, aber die müssen doch in sichtbaren daten (seien sie gegenständlicher oder ungegenständlicher natur) aufgefangen werden – linie, form und farbe – volumenführung, volumenprofil und modellierstruktur in häufung und minderung warten ja bereits – es ist nicht alles ‚zuhanden', was ‚vorhanden' ist – das glauben nur die dilettanten (…), deshalb tanzen sie auf jeder bühne und schaffen es wie ‚klein Zaches' eine kleine weile – ‚maulwurfshügel freigeben, wenn zwerge sich vergrößern wollen' (Benn)"[15]. Innenbilder, die sich ihr sichtbares Pendant verschaffen – wie im Falle zweier ‚maskenverkappter', entlang Leonardos Schattenlehre geometrietreibender grotesker Figuren (Abb. 3).

Der künstlerische Prozeß, von dem hier die Rede ist, ist in Wahrheit nicht beschreibbar, wie es sich der empirische – manchmal auch der philosophische – Verstand wünschen möchte. Und deshalb steht auch das Begreifen eines Kunstwerks (gemessen am hermeneutischen Einmaleins) immer wieder vor unüberwindbaren Hürden bzw. bewegt sich das Begreifen in einem Kontinuum von Bedeutungen, das keine festen Bestimmungen zuzulassen scheint.[16] Als Beispiel sei an Albrecht Dürers Stich „Melencolia I" (1514) erinnert, vollgestopft mit Instrumenten, Werkzeugen, Geräten, Bauten, Bildern (Abb. 4). Schon in der klassischen Studie von Erwin Panofsky und Fritz Saxl 1923 heißt es zu Beginn: „Die merkwürdige Inschrift, das Zahlenquadrat, der große Block, das ganze Durcheinander scheinbar heterogener Gegenstände, die doch durch irgendeinen gemeinsamen Sinn verbunden sein müssen, all das verlangt nach einer ‚Deutung'."[17] Aber nach welcher?

Keine der vielen vorgelegten Deutungen schöpft diesen Meisterstich wirklich aus[18], zumal er eine übermächtige Deutungsgeschichte (Vier-Temperamenten-Lehre, Marsilio Ficino, Agrippa von Nettesheim) mit sich führt und er von vornherein so angelegt ist, daß der Betrachter in eine Rätselwelt

© Velbrück Wissenschaft 2017

Abb. 3 Bert Gerresheim, Schattenkalkulation (2008)

hineingezogen wird – gebildet unter anderem aus Symbolen der irdischen und der himmlischen Zeit, aus Balkenwaage, Leiter und magischem Zahlenquadrat (Jupiter-Tafel), aus der bewohnten und der unbewohnten, astronomischen Welt (mit dem unsichtbaren Planeten Saturn im Hintergrund, der, wie-

© Velbrück Wissenschaft 2017

Abb. 4 Albrecht Dürer, Melencolia I (1514), Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

derum nach alter Tradition, das dargebotene Inventar in ein mythisches, melancholisches Licht taucht). Und diese Welt beginnt bereits beim Titel „Melencolia“ selbst, bezogen auf die geflügelte Frau im Mittelpunkt: (metaphysische) Trauer, Abschied, Schwermut, das innehaltende Selbst? Nur so viel

© Velbrück Wissenschaft 2017

scheint einigermaßen gewiß: diese Figur hält, mit wachen Augen, die rationale Welt, die Welt der Wissenschaften und der Technik, und die imaginäre Welt, die Welt der Kunst, zusammen. Alles ist da und ist doch nicht das, was es scheint. Alles wird zum Symbol, auch die dargestellte Frauenfigur selbst. Vielleicht ruht sich hier aber das Denken, umgeben von seinen Werken, auch nur aus, hält inne und sinnt schon auf Neues. Oder wie es, poetischer, Gottfried Benn ausdrückt: „der Genius ohne Schlaf, auf bloßem Stein, mit Geduld gekrönt, die nichts erwartet, die Ellenbogen aufs Knie gestützt, die Wange an die Faust gelehnt, schweigend dabei, seine offenkundigen und seine geheimen Werke zu erfüllen, bis der Schmerz erklungen ist, das Maß vollbracht und die Bilder von ihm treten in der Blässe der Vollendung“[19]. Jeglicher Deutungsversuch – und deshalb dieses Beispiel – führt unweigerlich in ein Schattenreich der Symbole und Assoziationen. Im Gegensatz dazu tut sich das Begreifen eines denkerischen Prozesses sehr viel leichter, weil dieser bzw. sein Resultat selbst sprachlich verfaßt ist und alles Denken, verstanden als eine begriffliche Leistung, seine Deutung schon in sich trägt. Und doch gilt auch hier, wie in der künstlerischen Welt auf der Suche nach ikonographischer Eindeutigkeit: das Begreifen setzt sich (in rekonstruktiver Absicht) an die Stelle seines Objekts und verliert es auf diese Weise.

Die Dinge

Dinge bieten sich an, werden im künstlerischen Prozeß zu Bildern. Was sind die Dinge, die Kunstwerke sind? Wer so fragt, ist schon auf dem Wege in die Theorie und damit in der Regel von den Dingen weg. Die Dinge sind, wie sie sind – das zeigt auf je besondere, im glücklichen Falle *exemplarische* Weise[20], als ein Besonderes für ein Allgemeines stehend, das Kunstwerk, wobei es wiederum dem Betrachter überlassen

© Velbrück Wissenschaft 2017

bleibt, dies nicht nur zu ‚sehen', sondern auch zu beurteilen. Und wenn es der Künstler besser weiß, damit auch besser zu beurteilen weiß, dann hilft das der Betrachtung, auch wenn sie diese nicht ersetzt. Das hat im übrigen die Tradition – die Geschichte der Kunst und ihrer Deutung – immer schon gewußt, meist eingebettet in eine (Aristotelische) Abbildvorstellung von Kunst und in die *alter-deus*-Vorstellung vom Künstler, diese dabei stets mit einem Poiesisbegriff (*poiesis*: das herstellende Handeln) verbunden, in dem die Einheit des schaffenden Tuns von Natur (poietischer Natur, *natura naturans*) und Kunst (poietischer Kunst, *natura naturata*) zum Ausdruck kommt.[21] Schon bei dem lateinischen Rhetoriklehrer und Apologeten Laktanz heißt es: „Nur der Urheber kennt sein Werk."[22] Gemeint ist, in erkenntnistheoretischer (an Kant erinnernder) Formulierung: Wir können nur verstehen, was wir selbst gemacht haben bzw. was als das Resultat eines Herstellungsprozesses verstanden werden kann. Darin, nicht in einer stets problematischen psychologisierenden Hermeneutik, liegt die Rechtfertigung einer Autoren- oder Künstlerperspektive im Prozeß der Deutung oder Beurteilung eines Kunstwerks. Das macht allerdings den Künstler in der Welt der Deutungen noch nicht zum Herren über alle Dinge (Kunstwerke). Das Freisetzen eines Kunstwerks in die Welt der Dinge setzt auch die Deutungen frei. Die Verteufelung einer Berücksichtigung der Künstlerintention, wie sie sich in der neueren Kunstbetrachtung immer wieder Geltung zu verschaffen sucht, ist jedenfalls nicht erkenntnisfördernd, sondern erkenntnisbehindernd.

„Ich mache die Dinge um ihrer selbst willen"[23]; mit dieser Bemerkung wendet sich Picasso gegen eine semantische Inbesitznahme seines Werkes jenseits eines naiven Realismus, der den Dingen zu viel zumutet, und eines übersteigerten Expressionismus, der sie verachtet. Im einen Falle (naiver Realismus) werden die gegebenen Dinge und die künstlerischen Dinge eins, im anderen Falle (übersteigerter Expressionismus) setzen sich die künstlerischen Dinge an die Stelle ihrer Stich-

© Velbrück Wissenschaft 2017

wort- oder Bildgeber. Ein falscher semantischer Frieden bzw. ein falscher semantischer Unfrieden wären die Folge. Im Symbolismus wiederum, der die Deutung zur eigentlichen Mitte des künstlerischen Prozesses macht, verrät der Künstler sich selbst an eine Welt der Bedeutungen, die damit über ihn zu herrschen beginnt. Dennoch steckt in der vermeintlich bescheidenen Bemerkung Picassos ein ungeheurer Anspruch, nämlich der, die Dinge zu sehen, wie sie sich selbst sähen, wenn sie sich sehen oder malen könnten. Daher wohl auch Picassos Abneigung gegenüber allem Ungegenständlichen: „Ungegenständliche Malerei wirkt nie revolutionär. Sie ist immer wie ein Sack, in den der Betrachter alles hineinstopfen kann, was er loswerden will."[24] Mit anderen Worten: Wenn die Dinge verschwinden, verschwindet auch die Welt; im Abstrakten herrscht der Kopf, nicht die Hand, die den Dingen nahe ist. So auch Max Beckmann (21. Juli 1938): „Ich brauche (…) kaum ungegenständliche Dinge da mir der gegebene Gegenstand bereits unwirklich genug ist, und ich ihn nur durch die Mittel der Malerei gegenständlich machen kann."[25] Wenn aus der Realität das Magische wird (zuvor ist bei Beckmann von der ‚Magie der Realität' die Rede[26]), bleibt der Kunst nichts anderes übrig, als das Reale zu werden. Das wiederum gilt nur im Gegenständlichen.

Ob magisch oder nicht, real oder nicht, jedenfalls kommt, mit Rainer Maria Rilke gesprochen, mit jedem Kunstwerk „ein Neues, ein Ding mehr in die Welt"[27]. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Gottfried Benn spricht in ähnlicher Weise von einer ‚monologischen Kunst', dem monologischen Gedicht.[28] Gemeint ist auch hier: das Kunstwerk, hier das Gedicht, steht für sich. Zwar ist es ein Werk, hat es wie alles Hergestellte einen Werkcharakter, doch soll das nicht bedeuten, daß es damit auch unter Deutungszwängen, ja unter der Annahme, ein Bestimmtes und daher auch ein eindeutig Bestimmbares zu sein, steht. Es ist jedenfalls ein Neues, ein ‚Ding mehr in der Welt' (Benn: „ein Gedicht wird gemacht"[29]), allerdings, wie alles,

© Velbrück Wissenschaft 2017

was Kunst schafft, von besonderer Art. Ob damit auch die Art gemeint ist, die Benn selbst dem Gedicht zuschreibt, dürfte wiederum fraglich sein: „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle Sphinxe und Bilder von Sais mischen sich in die Antwort ein."[30] Wer denkt da nicht an den letzten Teil des Gedichts „Reisen"[31]:

„ach, vergeblich das Fahren!
Spät erst erfahren Sie sich:
bleiben und stille bewahren
das sich umgrenzende Ich."

Hier wird das Werk zum Monolog des Künstlers mit sich selbst. Aus der sich selbst zugeschriebenen Isolierung des Künstlers gegenüber der Welt wird das isolierte Kunstwerk, ein Ding mehr in der Welt. Auch von der Vorstellung einer Verwandlung (‚Poetisierung') der Welt durch oder in ein Kunstwerk, die den Kern der romantischen Ästhetik (von Novalis bis Rilke) bildet[32], keine Spur. Das Paradigma einer solchen Vorstellung findet sich in der Märchenwelt: der geküßte Frosch, der ein Königssohn wird. Derartiges ist bislang in der Welt der Kunst bzw. von der Kunst nicht bekannt. Die Welt bleibt, wie sie ist; nur die Dinge vermehren sich – um die künstlerischen Dinge. Die haben allerdings ihr besonderes Verhältnis zur Welt der Dinge und der Bedeutungen. Indem sie hinzutreten, verändert sich auch der Blick auf die Welt. Wir sehen dann die Dinge und ihre Bedeutungen durch die Kunstdinge, bringen sie auf eine ungewohnte Weise zum Sprechen, entdecken sie neu. In diesem Sinne ist die Kunst ein Schlüssel zur Welt, kein Zauberstab.

Künstlerische Forschung

Die hier beschriebene Vorstellung von den künstlerischen Dingen, vom künstlerischen Objekt steht in der Kunst nicht allein da. So verbinden sich mit der Reflexion auf die ‚Natur' der

© Velbrück Wissenschaft 2017

künstlerischen Dinge auch erkenntnistheoretische Aspekte im engeren philosophischen Sinne, z.B. schon bei Leonardo da Vinci. Leonardo geht es um die Begründung des Erkennens im Sehen – ganz allgemein, nämlich in erkenntnistheoretischer Absicht, und, spezieller, in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Der Verstand, gemeint ist der wissenschaftliche Verstand, dringt in die Natur ein, findet aber nicht mehr in die Natur, wie sie in Wahrnehmung und Erfahrung erfaßt wird, zurück. Eben dies leistet nach Leonardo die Malerei, indem sie sich des Verstandes bedient, aber dessen Endlichkeit, sein theoretisches Wesen, nicht teilt.[33] Nur was sich zeichnen läßt, ist – ist ein Ding in der Welt. Hier finden Kunst und Wissenschaft, von denen es zu Beginn, bezogen auf Wissen und Wirklichkeit, hieß, daß sie nichts miteinander zu tun haben, auf eine ganz ungewöhnliche, von der Kunst her gedachte Weise zusammen. Die Theorie soll der (Wahrheit beanspruchenden und Wahrheit verbürgenden) Anschauung dienen, nicht umgekehrt die Anschauung der Theorie. Für Leonardo ist die *Sichtbarmachung der Welt*, wie sie wirklich, d.h. vor den Augen des zeichnenden Verstandes und des Künstlers, ist, die eigentliche Aufgabe, nicht die Erklärung der Welt in der Begrifflichkeit eines gelehrten Wissens. Und sie ist für ihn die fundamentale Aufgabe, noch bevor sich das wissenschaftliche Begreifen der Welt bemächtigt.

Das gleiche gilt für eine eigentümliche Verbindung von Sehen, Erfahrung und Mathematik, die an diese fundamentale Konzeption des Sehens als eines Erkennens anschließt. Im „Traktat über die Malerei" heißt es: Mir scheint, „es sei alles das Wissen eitel und voller Irrtümer, das nicht von der (Sinnes) Erfahrung, der Mutter aller Gewißheit, zur Welt gebracht wird und nicht im wahrgenommenen Versuch abschließt (…). Und wenn wir schon an der Gewißheit eines jeden Dinges zweifeln, das durch die Sinne wirklich hindurch passiert, um wieviel mehr müssen uns die Dinge zweifelhaft sein, die sich gegen diese Sinne auflehnen, wie z.B. die Wesenheit Gottes

© Velbrück Wissenschaft 2017

und der Seele, um die man ohne Ende disputiert und streitet (…). So offenbart es sich in den Hauptfächern der Mathematik, d.h. bei Zahl und Maß, Arithmetik und Geometrie genannt."[34] Hier steht, der Vorstellung nach methodisch verbunden, das sinnliche Erkennen (in Abbildung und Beschreibung) neben dem mathematischen, einem sich der Mathematik als Mittel bedienenden Erkennen. Dabei dürfte kaum schon die spätere Idee einer ‚mathematischen' Naturforschung ins Auge gefaßt sein, sondern das, was auch in der Perspektivenlehre zum Ausdruck kommt, nämlich eine sich dem Auge öffnende (mathematische) Ordnung, die (geometrische) Vernunft in der Sinnlichkeit. So ist auch zu verstehen, wenn Leonardo an anderer Stelle meint, daß die Zeichnung „die Geometer, die Perspektiviker, die Astrologen, die Maschinenbauer und die Ingenieure belehre"[35].

Den Gegensatz bildet auch hier wieder die *alter-deus*-Vorstellung des Künstlers, die z.B. der wenig jüngere Michelangelo vertritt: „Und so sage ich, daß es nichts Edleres und nichts Heiligeres gibt als wahre Malerei, denn nichts läßt den Weisen intensiver die Schwierigkeit der Vollendung erkennen und denken, als wenn sie sich mit Gott vereint und mit ihm verschmilzt. Gute Malerei ist nichts anderes als eine Übertragung der Vollendung Gottes, ein Abbild von Gottes Malerei, summa summarum eine Musik und eine Melodie, deren höchste Vielschichtigkeit nur der Intellekt aufnehmen kann."[36] Während Michelangelo in der Kunst die Vollendung preist, ganz im Sinne von Nietzsches Bestimmung der Kunst als ‚metaphysischer Tätigkeit' schlechthin[37], geht es Leonardo um eine erkenntnistheoretische Klammer, die Kunst und Wirklichkeit, desgleichen Kunst und Wissenschaft zusammenhält. Dabei darf man hinsichtlich der Konzeption Leonardos durchaus schon an Kants Formulierung „Gedanken ohne Inhalt sind leer" denken, wenn man hier Inhalt mit Anschauung verbindet, nicht allerdings an die dazu komplementäre Bestimmung: „Anschauungen ohne Begriffe sind blind."[38] Leonardo steht mit

© Velbrück Wissenschaft 2017

seinen kunsttheoretischen Überlegungen an der Schwelle zu modernen erkenntnistheoretischen Konzeptionen, aber er überschreitet sie noch nicht.

Heute wird die Verbindung von Kunst und Wissenschaft vor allem unter dem Stichwort Kunst und *Forschung* diskutiert. Die große epistemische Tradition – die Entdeckung der Möglichkeit des wissenschaftlichen Denkens – verbindet sich mit der nicht minder großartigen künstlerischen Tradition, und dies unter selbst epistemischen Gesichtspunkten. Es geht darum, die Kunst neben der Wissenschaft – und darin mit ihr verwandt – als Ort der Entdeckung, der Erschließung, des Begreifens von Welt und damit als eine spezifische Form des Wissens zu sehen. Was ist hier mit Wissen oder gar mit Forschung gemeint?

Während Wissen in der Kunst im Sinne der vorausgegangenen Bemerkungen zunächst ganz allgemein als ein Begreifen der Welt durch ihre Gestaltung verstanden werden kann, läßt sich Forschung, bezogen auf das künstlerische Tun und Begreifen – wenn man hier überhaupt von Forschung sprechen will und damit in einen schwierigen Vergleich mit dem üblichen, wissenschaftlich dominierten Forschungsbegriff eintritt –, in dreierlei Weise bestimmen, nämlich neben Forschung als Forschung *über* Kunst als Forschung *durch* Kunst und als Forschung *in* der Kunst.[39] Sind mit Forschung über Kunst die traditionellen Forschungswege und Forschungsweisen der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft gemeint – als Beispiele mögen hier die Arbeiten Aby Warburgs und Ernst Gombrichs dienen –, so kann unter Forschung durch Kunst ein (reflektiertes) Erkennen verstanden werden, das sich in der Herstellung von (Kunst-)Dingen zum Ausdruck bringt. Die Konstruktivität alles Erkennens manifestiert sich hier sowohl im Erfassen von Kunst als auch in deren Herstellung. Mit dieser wird, wie im Blick auf die Kunstdinge dargestellt, nicht nur ein sinnlich organisiertes Weltwissen erweitert, sondern auch die Welt selbst. Es handelt sich um ein durch Verfahren gelei-

© Velbrück Wissenschaft 2017

tetes und auch insofern forschendes Kennenlernen und Erkennen der Welt durch deren Gestaltung bzw. Ergänzung.[40] Als moderne Beispiele mögen Kunstprojekte wie etwa „Smart Second Skin"[41] und „Breathing City"[42] dienen. Forschung in der Kunst schlösse an diese zweite Bedeutung an. Hiermit wäre die Art und Weise bezeichnet, wie sich im Prozeß der künstlerischen Herstellung ein Kennenlernen (von Dingen und Verfahren) vollzieht, das zugleich als ein (reflektiertes) Erkennen verstanden werden kann. Es ginge in dieser Forschungsform folglich darum, das künstlerische Tun nicht nur in seinen Produkten (Erweiterung der Welt), sondern auch in seinen Arbeitsformen genauer als forschendes Tun zu begreifen. Es ist ein Tun, das durch sich selbst bzw. durch seine Werke einerseits auf forschende Auseinandersetzungen mit Kunst wirkt und andererseits Forschung auf anderen Feldern anstößt. Beispiele aus der Musik sind etwa die Werke von Paul Badura-Skoda[43] und Nikolaus Harnoncourt[44].

Zugrunde liegt einer derartigen Erweiterung des Begriffs der Forschung auf die Kunst ein *offener* Forschungsbegriff – offen nicht in Richtung Beliebigkeit, sondern im Sinne eines nicht allein auf seine wissenschaftlichen, im wesentlichen methodologischen Bestimmungen festgelegten Forschungsbegriffs. Kandidaten für einen solchen Begriff sind alle Formen suchender Neugierde, die sich von einem regelhaft ausgebildeten Vorgehen, darunter auch Verfahren der Herstellung, leiten lassen.[45] Dies schließt auch die Kunst, ihr Erkennen – alles Forschen hat ein Erkennen zum Ziel – und ihr Herstellen, ein. Im Unterschied zum wissenschaftlichen Erkennen, das auf ein begrifflich organisiertes Weltwissen führt, führt, noch einmal, das künstlerische Erkennen auf ein sinnlich organisiertes Weltwissen. Entsprechend unterscheiden sich auch die jeweiligen Forschungsbegriffe. Als ‚offen' in diesem Sinne läßt sich ein Forschungsbegriff bezeichnen, der sowohl ein begrifflich organisiertes als auch ein sinnlich organisiertes (reflektiertes) Erkennen zum Gegenstand hat. Außerdem ist, wiederum im

© Velbrück Wissenschaft 2017

Unterschied zur Wissenschaft, in der Kunst, nämlich im Prozeß der Herstellung eines Kunstwerks, Forschung und Darstellung eins.

Eine Schlußbemerkung

Max Ernst hatte darauf hingewiesen, daß die ‚modernste Kunst', gemeint ist der moderne Kunstbetrieb, offenbar dazu führe, vom ‚geschäftlichen Standpunkt' her beurteilt zu werden. Hinter einer solchen Entwicklung stehen die Entdeckung der Kunst als *Ware* und eine ‚Kunstindustrie', die der Ökonomie näher steht als der Philosophie (als Philosophie der Kunst). In den Worten Theodor W. Adornos: „Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden."[46] Das heißt: die Warenform, wie sie in der Ökonomie theoretisch erfaßt, aber auch durch diese gleichsam erschaffen wird, eignet sich auch die Kunst an. Dabei sind es nicht nur neue Formen der technischen Reproduktion, die nach Walter Benjamin das Kunstwerk seiner eigentümlichen, es mitdefinierenden ‚Aura' berauben[47], sondern vor allem eben sein Einsatz als Ware. Der Aneignung der Kunst durch den Markt folgt eine immer stärker erkennbare Neigung der Kunst, sich den Gesetzen des Marktes anzupassen. Mit dem Kunstkritiker Eduard Beaucamp gesprochen: „Weg und Weiterentwicklung der Kunst folgen nicht länger neuen Ideen, Denk- und Stilbewegungen. Sie hat sich in fast beflissener Weise das allgemeine Fortschritts- und Wachstumsdenken zu eigen gemacht. Die Kunst entwickelt Anpassungsstrategien, erzeugt rhythmische Zeitgeist-Eruptionen, die sich dem allgemeinen Wellengang unserer Zivilisation dicht anschließen. (…) Die Kunst ist ganz bei sich und vollzieht gleichzeitig eine innige Versöhnung mit ihrer Gesellschaft."[48]

© Velbrück Wissenschaft 2017

Die Frage ist, ob hier eine Hegelsche Form der Versöhnung – die Vermittlung von Idee und Realität – wirklich die angemessene Beschreibung ist. Gemeint ist wohl eher die Versöhnung der Kunst mit dem Geld bzw. die Transformation eines ausgezeichneten Teiles unserer Kultur in den Markt. Bleibt nur zu hoffen, daß dies in Sachen Kunst und Wissen, der Erweiterung eines sinnlich organisierten Weltwissens und der Welt, nicht das letzte Wort ist.

Anmerkungen

1 Vgl. J. Mittelstraß, Artikel: Szientismus, in: J. Mittelstraß (Ed.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie IV, Stuttgart/Weimar 1996, 194-195.

2 G. Gabriel, Der Erkenntniswert der Literatur, in: A. Löck/J. Urbich (Eds.), Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven, Berlin/New York 2010 (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum literature. Komparatistische Studien/Comparative Studies 24), 247-261, hier 248. Gabriel plädiert in diesem Zusammenhang mit guten Gründen für eine wieder eingeschränkte, die Unterscheidung zwischen *Fakten* und *Fiktionen* wieder zulassende Bedeutung von ‚Fiktion'. Die folgenden Überlegungen stützen sich auf die von Gabriel vorgenommene Klärung des Fiktionsbegriffs, bezogen auf die Rede von ‚fiktionalen Texten' und ‚fiktionaler Literatur', setzen den Akzent aber weniger auf die semantische als auf die produktionstheoretische Bedeutung von Kunst. Entsprechend steht nicht die Literatur, sondern die bildende Kunst im Vordergrund.

3 Picasso, Über Kunst. Aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden, ausgewählt von Daniel Keel. Mit sieben Zeichnungen des Meisters, Zürich 1988, 72.

4 K. R. Popper, Schöpferische Selbstkritik in Wissenschaft und Kunst (gestohlen aus Beethovens Skizzenbüchern), in: K. R. Popper, Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren, München/Zürich 1984, 260.

5 I. Kant, Kritik der Urteilskraft § 49 (Werke in sechs Bänden, ed. W. Weischedel, Frankfurt/Darmstadt 1956-1964), V, 413-414.

6 G. Gabriel, Warum es so schwerfällt, etwas über Kunst zu sagen, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Eds.), Kunst und Philosophie. Kunstvermittlung in den Medien, Ostfildern 2011, 61-84, hier 65.

7 G. Gabriel, a.a.O., 66.

8 Vgl. (in einer Kritik an A. C. Danto, After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History, Princeton 1997) M. Seel, Ästhetik des Erscheinens, München 2000, 192-197. Gegen Danto, der das Ende der Ästhetik im klassi-

© Velbrück Wissenschaft 2017

schen, das Sinnliche bzw. das Sensitive auszeichnenden Sinne konstatiert (vgl. a.a.O., 13 [dt. 35], 25 [dt. 50]), bringen für Seel die *Ready-mades* „eine imaginative Präsenz zum Erscheinen und zum Verschwinden. Es sind zwischen Kunst und Nichtkunst *changierende* Objekte – und eben darum subversive Objekte der Kunst" (a.a.O., 196). Es geht nach Seel nicht um die vermeintliche Irrelevanz des Visuellen bzw. des Sensitiven in der Kunst, sondern darum, „daß die für das Sehen jedes außerkünstlerischen Objekts ausreichende Wahrnehmung für die Wahrnehmung eines *Kunst*-Objekts nicht ausreichend ist" (a.a.O., 197). In jedem Falle gilt, „daß die Angemessenheit der ästhetischen Einstellung, nämlich ein Objekt überhaupt als Kunstwerk zu betrachten, im Fall der Readymades nicht von den Objekten selbst abhängt. Der Kunstcharakter läßt sich nicht mehr an den sinnlich feststellbaren Eigenschaften der Objekte festmachen" (G. Gabriel, Warum es so schwerfällt, etwas über Kunst zu sagen, a.a.O., 64).

9 Max Ernst. Leben und Werk, ed. W. Spies, Köln 2005, 46.

10 P. Valéry, Eupalinos ou l'architecte, Paris 1934, 215 (dt. Eupalinos oder Der Architekt. Eingeleitet durch ‚Die Seele und der Tanz', übers. v. R. M. Rilke, Frankfurt/Main 1973, 1990, 116, ferner in: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden II [Dialoge und Theater, ed. K. A. Blüher], Frankfurt/Main 1990, 82).

11 A.a.O., 120.

12 Ebd.

13 Paris 1934, 1, 131.

14 A.a.O., 121.

15 Briefliche Notiz vom September 2011.

16 Ein anspruchsvoller Versuch in dieser Richtung stammt von B. Bolzano. Dieser entwickelt in der Tradition Alexander Gottlieb Baumgartens eine Ästhetik, die eine Kunstlehre einschließt. Dabei unterscheidet Bolzano zwischen „*Künste(n) des inneren Sinnes* oder bloße(n) *Gedankenkünste(n)*, deren Erzeugnis bloße *Gedankenbegriffe* sind", und „*Künste(n) des äußeren Sinnes*, deren Erzeugnisse *äußere Wirklichkeit* haben" (B. Bolzano, Über die Einteilung der Künste. Eine ästhetische Abhandlung § 40, in: ders., Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik, ed. D. Gerhardus, Frankfurt/Main 1972, 169), auf diese Weise den Kunstbegriff auch auf ein ‚herstellendes' Denken erweiternd. Auch diese Klassifikation und ihre Anwendung auf das konkrete Kunstwerk aber leisten wirkliche Beschreibung (bei Bolzano unter dem Gesichtspunkt des Schönen) nicht. Vgl. D. Gerhardus, Artikel: Kunst, in: J. Mittelstraß (Ed.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie IV, Stuttgart/Weimar ^{2}2010, 415-420, hier 417-418.

17 E. Panofsky/F. Saxl, Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig/Berlin 1923 (Studien der Bibliothek Warburg II), 1. Dazu R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964 (dt. Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt/Main 1990).

18 Zur neueren Debatte vgl. M. Büchsel, Albrecht Dürers Stich *Melencolia*, I. Zeichen und Emotion – Logik einer kunsthistorischen Debatte, München 2010. Aus

© Velbrück Wissenschaft 2017

der älteren Literatur (neben den in Anm. 17 genannten klassischen Titeln): H. Böhme, Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt / Main 1989, [11]1997.

19 Roman des Phänotyps (1944), in: G. Benn, Sämtliche Werke, I-VII, ed. G. Schuster/H. Hof, Stuttgart 1986-2003, IV (Prosa 2), 435.

20 Zum Begriff der Exemplifikation, d.h. der Darstellung des Allgemeinen im Besonderen, bezogen auf das Kunstwerk, vgl. N. Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1986, [2]1976, 52-56. Dazu wiederum, hier bezogen auf die Literatur, G. Gabriel, Der Erkenntniswert der Literatur, a.a.O., 256 („Was Dichtung wesentlich meint, wird nicht in ihr gesagt oder als in ihr enthalten mitgeteilt, sondern gezeigt, und zwar in der Weise, daß ein fiktional berichtetes Geschehen aufgrund seiner Fiktionalität den Charakter des Historisch-Einzelnen verliert und auf diese Weise – zu einem Besonderen geworden – einen allgemeineren Sinn aufweist. Semantisch gesehen haben wir es dabei mit einer Richtungsänderung des Bedeutens, mit einem Übergang von dem referentiellen zur symbolischen Bedeutung zu tun"), ferner, vom gleichen Autor, Bestimmte Unbestimmtheit – in der ästhetischen Erkenntnis und im ästhetischen Urteil, in: G. Gamm/E. Schürmann (Eds.), Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007, 141-156, hier 145ff..

21 Vgl. J. Mittelstraß, Historical and Epistemological Aspects of the Concept of Nature, in: Changing Concepts of Nature at the Turn of the Millennium (Proceedings – Plenary Session of the Pontifical Academy of Sciences 26-29 October 1998), Vatican City (Pontifical Academy of Sciences) 2000 (Pontificiae Academiae Scientiarum Scripta Varia 95), 3-19.

22 De opificio Dei 14,9, Opera omnia, I-II, ed. S. Brand, Prag/Wien/Leipzig, 1890/1893 (CSEL XIX/XXVII), II, 50.

23 A.a.O., 16.

24 A.a.O., 44.

25 Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911-1950, ed. R. Pillep, München/Zürich 1990, 49.

26 A.a.O., 48.

27 R. M. Rilke, Sämtliche Werke, I-VI, ed. E. Zinn, Wiesbaden/Frankfurt 1955-1966, V, 428.

28 Soll die Dichtung das Leben bessern?, Sämtliche Werke VI (Prosa 4), 239.

29 Probleme der Lyrik, Sämtliche Werke VI (Prosa 4), 10.

30 A.a.O., 16.

31 G. Benn, Sämtliche Werke I (Gedichte), 307.

32 Vgl. H. P. Balmer, Philosophische Ästhetik. Eine Einladung, Tübingen 2009, 67-72.

33 Vgl. zum Folgenden J. Mittelstraß, Leonardo und die Leonardo-Welt. Der universale Mensch als Weltbaumeister, Freiburger Universitätsblätter 36 (1997), Heft 138, 51-65, hier 55-60; ferner in: G. Schramm (Ed.), Leonardo: Bewegung und Ruhe, Freiburg/Br. 1999 (Reihe Studio 7), 91-121, hier 101-109. In diesem Band 107-132.

© Velbrück Wissenschaft 2017

34 Traktat von der Malerei, ed. M. Hersfeld, Jena 1909, 5.
35 Das Buch von der Malerei, I-III, ed. H. Ludwig, Wien 1882, I, 46. Vgl. M. Sukale, Sehen als Erkennen. Wissenschaftliche Zeichnungen von Leonardo da Vinci, Konstanz 1987.
36 Aus dem Briefwechsel mit dem portugiesischen Maler und Humanisten Francisco de Holanda, zitiert nach V. Reinhardt, Der Göttliche. Das Leben des Michelangelo. Biographie, München 2010, 279.
37 F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872), Werke. Kritische Gesamtausgabe, ed. G. Colli/M. Montinari, Berlin/New York 1967ff., III/1 (1972), 20.
38 Kritik der reinen Vernunft B 75.
39 Vgl. die (auf meinen Entwurf zurückgehende) Darstellung in: Österreichischer Wissenschaftsrat, Die Österreichischen Kunstuniversitäten. Analysen und Empfehlungen zu ihrer Entwicklung, Wien (Österreichischer Wissenschaftsrat) 2009, 62-67.
40 Vgl. K. Lorenz, Artikel: Forschung, in: J. Mittelstraß (Ed.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie II, Stuttgart/Weimar ^{2}2005, 533-534.
41 Vgl. http://www.ahrc.uk/FundedResearch/CaseStudies/Pages/secondskin.aspx; http://www.smartsecondskin.com/main/home.htm
42 Vgl. http://artsresearch.brighton.ac.uk/research/projects/spring-group/breathing-city
43 Vgl. E. und P. Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien/Stuttgart 1957.
44 Vgl. http://www.highfidelityreview.com/reviews/review.asp?reviewnumber=18419073
45 Vgl. H. Wohlrapp, Der Begriff des Arguments. Über die Beziehungen zwischen Wissen, Forschen, Glauben, Subjektivität und Vernunft, Würzburg 2008, 107-126. Wohlrapp bestimmt Forschung (im weiteren, hier als ‚offen' bezeichneten Sinne) als das „Entwickeln von neuen Orientierungen" (111), auch in der Weise von: wenn „Orientierung fehlt, wird geforscht" (113).
46 Th. W. Adorno, Résumé über Kulturindustrie, in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild, Frankfurt/Main 1977 (Gesammelte Schriften 10/1), 338.
47 W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: ders., Gesammelte Schriften I/2, Frankfurt/Main 1974, 477.
48 Zitat nach M. A. Höfer, Der Tanz ums Goldene Kalb, Kursbuch 98 (1990), 91.

© Velbrück Wissenschaft 2017