Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 33 (1973)

Artikel: Um die Definition der Kunst

Autor: Tatarkiewicz, Wladyslaw

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883243

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Um die Definition der Kunst*

von Wladyslaw Tatarkiewicz

I. Der antike und der neuzeitliche Kunstbegriff

Die Alten hatten keine Bedenken, wie Kunst zu definieren sei[1]. Sie hielten Kunst für die Fähigkeit, Dinge hervorzubringen, und zwar eine bewußte, nicht etwa eine instinktive; und da sie sahen, daß sich eine bewußte Fähigkeit bestimmter Regeln bediene, bezeichneten sie die Kunst als Fähigkeit, Dinge nach bestimmten Regeln hervorzubringen. Das war eine tadellose Definition: klar und leicht anwendbar, und es konnte weder Ungewißheit noch Zweifelsfälle geben, was Kunst sei und was nicht.

Es war auch eine weite Definition: sie umfaßte nicht nur die Architektur und die Bildhauerei, sondern auch die Töpferei und Weberei und viele ähnliche handwerkliche Fertigkeiten. Sie umfaßte sogar die Arithmetik und Logik und andere Wissenschaften, in denen sie ebenfalls ein Können und bestimmte Regeln zu sehen glaubten.

Die neueren Zeiten behielten die Bezeichnung «Kunst» bei, aber sie veränderten deren Inhalt so sehr, daß die alte Definition unbrauchbar wurde. Der Umfang des neuzeitlichen Kunstbegriffes ist enger als der antike: eben die Töpferei, Weberei und ähnliche *Handwerke*, aber auch die Arithmetik, Logik und ähnliche *Wissenschaften* finden darin keinen Platz mehr. Zugleich aber ist er weiter: die Alten rechneten nämlich zur Kunst ursprünglich weder die Dichtung noch die Musik. Auch das ergab sich aus ihrer Anschauung von Kunst: es war nach ihrer Meinung nicht Aufgabe der Kunst, Gefühle auszudrücken und sich von der Inspiration leiten zu lassen; in der Dichtung und in der Musik aber sahen sie Gefühle und Inspi-

---

* Autorisierte Übersetzung von Alfred Loepfe. Erschienen in der Zeitschrift «Studia Filozoficzne», Nr. 2 (69) 1971.

[1] W. Tatarkiewicz, Historia estetyki (Geschichte der Ästhetik), Bd. I–II, 1962, III, 1968; in englischer Übersetzung: «History of Aesthetics». The Hague, 1970.

rationen am Werk. Die Dichtung war in der Antike die Domäne der erleuchteten Seher und die Musik die der Priester, die ihre Riten mit Gesang und Musik begleiteten; Kunst aber war nicht die Sache der Seher, sondern die der Berufsleute, der dafür ausgebildeten Fachleute.

Dann aber kam in der Antike, noch in der klassischen Epoche Griechenlands, der Augenblick, da Musik und Dichtung in die Kunst einbezogen wurden. Als nämlich die Pythagoräer die Gesetze der Harmonie der Töne entdeckt und angefangen hatten, die Harmonie zu berechnen, mußte die Musik als eine rationale Tätigkeit anerkannt werden, die sich in Regeln fassen ließe. Und damit wurde sie nach antiker Anschauung zur Kunst. Dasselbe geschah mit der Dichtung, seit Aristoteles ihre Regeln formuliert hatte. Anderseits hörten Töpferei und Weberei nie auf, zur Kunst gerechnet zu werden. Bis ans Ende der Antike umfaßte der Kunstbegriff auch diese Bereiche, die wir Fertigkeit oder Technik nennen.

Man könnte erwarten, daß die Alten ihren allzu weiten Kunstbegriff unterteilen, und etwa so die handwerklichen und die wissenschaftlichen Künste von den schönen Künsten trennen würden. Allein auf diesen Gedanken verfielen sie merkwürdigerweise nicht. Sie unterteilten die Künste auf andere Weise: in freie und gemeine; da hier das Unterscheidungsmerkmal die physische Anstrengung war, kamen Architektur, Bildhauerei und Malerei, die eben eine physische Anstrengung verlangten, zu den gemeinen Künsten, und gelangten so in die Gesellschaft mit Töpferei und Weberei, während Musik zusammen mit der Arithmetik den freien Künsten zugezählt würde. Der Grund dafür, daß sie die Handwerke von den schönen Künsten nicht trennten, liegt vor allem darin, daß sie das Schöne in der Vollkommenheit der Arbeit sahen; Vollkommenheit aber war in jeder Kunst zu erreichen. Somit war für sie jede Kunst schön, Töpferei und Weberei nicht weniger als Malerei und Architektur.

Damit aber die begriffliche Scheidung der Künste im neuzeitlichen Sinn möglich wurde, mußten sich zwei Vorgänge ereignen: einerseits mußte man sich bewußt werden, daß zwischen einer Kunstgattung, wie der Bildhauerei, und einem Handwerk, wie der Weberei, ein Wesensunterschied vorliege, und anderseits, daß Kunstgattungen wie Bildhauerei und Dichtung miteinander verwandt seien. Es galt also, eine solche Kategorie menschlichen Schaffens zu konstruieren, in der neben der Bildhauerei, Malerei, Architektur, Musik auch die

Dichtung Platz fände, nicht aber die Handwerke und Wissenschaften. Das gelang in der Antike nicht; es gelang aber auch im Mittelalter noch nicht.

Die gemeinen Künste, die eine körperliche Anstrengung erfordern, hielt das Altertum für minderwertig; die freien Künste wurden geschätzt, die gemeinen verachtet. Das Mittelalter verhielt sich letzteren gegenüber schon weniger hochmütig (sie hießen nicht mehr die «gemeinen», sondern die «mechanischen»); doch als echte Künstler zählten nur die «freien»: «ars» ohne unterscheidendes Epitheton bedeutete die freie Kunst. Der erste Schritt zur Trennung der schönen Künste von den Handwerken mußte darin bestehen, daß die schönen Künste in die Kategorie der freien Künste eingereiht wurden. Dieser Schritt aber wurde erst in der Neuzeit getan. Und auch dann mit Mühe und Widerständen. Sogar Leonardo forderte eine Aufbesserung in der Wertskala einzig für die Malerei, und er sah keinen Grund, warum die Bildhauerei anders denn als eine mechanische Kunst eingeschätzt werden sollte. Ungefähr gleichzeitig kam auch die Einsicht, daß Logik oder Arithmetik zu den Wissenschaften gehören und nicht zu den Künsten. Erst damals bildete sich der Begriff der «Künste», der die mechanischen Künste nicht mehr erfaßte (sie sind Handwerke und keine Künste) und ferner auch die freien Künste ausschloß (sie sind Wissenschaften und keine Künste). Die bildenden Künste, die Musik, die Literatur und das Theater waren endlich isoliert.

Diejenigen, die sich des neuen Begriffs bedienten, stellten sich nun bald die Frage: Welches gemeinsame Merkmal verbindet die bildenden Künste, die Musik und die Literatur, die doch so verschieden sind? Die Antwort war nicht leicht, und die Frage wurde von der Renaissance an immer wieder gestellt. Man versuchte, diese Künste als Künste des «Einfalls», der «Erinnerung» (denn sie dienen dazu, Menschen und Ereignisse zu verewigen), des «Gleichnisses» (denn auf mannigfache Art bedienen sie sich des übertragenen Sinnes von Wörtern und Bildern) zu bestimmen; allein diese und viele andere Versuche fanden keine breitere Anerkennung. Diese wurde erst dem Einfall des französischen Ästhetikers Ch. Batteux[2] zuteil – recht spät, denn erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts äußerte Batteux den Gedanken, das gemeinsame Merkmal der Künste (im neuen Sinn)

[2] Ch. Batteux, Les beaux Arts reduits à un même principe, 1747.

bestehe darin, daß sie alle auf irgendeine Art die Natur *nachahmten.* Ein Einfall von zweifelhaftem Wert. Aber es kam noch eine Ergänzung dazu: Batteux meinte, die Künste ahmten die Natur nach, indem sie das *Schöne* aus ihr auswählten. Schon im Titel seines Buches («Les beaux arts reduits à un même principe») verwendete er den Ausdruck «schöne Künste». Vor ihm war diese Bezeichnung und der Gedanke nur gelegentlich aufgetaucht. Jetzt aber schlugen sie ein und wurden Allgemeingut. Nachdem also die Handwerke und Wissenschaften ausgeschieden waren, schien das Schöne des wesentliche und unterscheidende Merkmal der Künste zu sein.

Batteux zählte sieben Künste auf, die das Epitheton «schön» verdienten: Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik, Dichtung, Beredsamkeit, Tanz. Diese Liste wurde von den meisten Schriftstellern akzeptiert: das System der Künste war fertig.

Im 19. Jahrhundert schließlich verzahnten sich die Begriffe «schön» und «Künste» so miteinander, daß das Beiwort «schön» weggelassen werden konnte und «Kunst» allein genügte, um im Sinne des früheren Ausdrucks als «schöne Kunst» verstanden zu werden.

Die in der Epoche 1750–1900 maßgebende Definition, die von unserem Jahrhundert geerbt wurde, lautet also – wenn man sie möglichst allgemein faßt und Subtilitäten und Varianten beiseite läßt – folgendermaßen: Die Kunst ist die Hervorbringung des Schönen. So formuliert sie kurz z. B. das «Vocabulaire technique de la philosophie», 1969[3], von Lalande. Das *Genus der Kunst:* das menschliche Schaffen. Die *Differentia specifica:* das Schöne, das durch dieses Schaffen hervorgebracht wird. Diese Definition konnte natürlich verschiedene Varianten aufweisen: «das Schöne» konnte durch «ästhetisches Erleben» ersetzt werden; aber – ob in dieser oder jener Gestalt – das Schöne war das grundlegende Element der Kunstdefinition und allen Denkens über die Kunst. Die Definition schien einfach, und sie war es auch. Nur der Historiker weiß, wie spät sie errungen worden war und mit welcher Mühe.

Wir fassen zusammen: die Geschichte des europäischen Kunstbegriffes blickt auf 25 Jahrhunderte zurück. Diese zerfallen in zwei Epochen: jede dieser Epochen hatte einen anderen Kunstbegriff, eine andere Kunstdefinition. Die erste Epoche – in der der antike Kunstbegriff herrschte – dauerte sehr lange, nämlich vom 5. vor-

[3] A. Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, 1969.

christlichen bis ins 16. nachchristliche Jahrhundert hinein. In diesen langen Jahrhunderten war die Kunst eine *nach Regeln vor sich gehende Hervorbringung*. Die Jahre 1500–1750 waren ein Übergangszeitalter, in dem der alte Kunstbegriff zu Ende ging und der neue sich vorbereitete. Schließlich um 1750 wich der alte Kunstbegriff einem anderen, neuzeitlichen. Jetzt bedeutete Kunst soviel wie *Hervorbringung des Schönen*. Dieser zweite Begriff fand ebenso allgemeine Anerkennung wie vorher der antike. Sein Geltungsbereich war enger, er umfaßte jene sieben von Batteux anerkannten Künste. Anderthalb Jahrhunderte schien die neue Definition gut, so gut, daß die Ästhetiker nicht im Schlafe daran dachten, an ihr etwas zu verbessern. Doch um 1900 meldeten sich Zweifel, ob sie wirklich zutreffend sei, und um 1950 hatte man die Gewißheit, daß sie nicht zutreffend ist.

II. Der Umfang des Kunstbegriffes

Eine Definition ist im Grunde eine sprachliche Angelegenheit, für die wissenschaftliche Untersuchung hat sie nur vorbereitenden Charakter. Denn da wir uns mit Hilfe von Wörtern verständigen, müssen wir zuerst erklären, wie wir die Wörter verstehen, bevor wir sie verwenden. Wir kennen, wenigstens in groben Umrissen, die Bedeutung der von uns gebrauchten Wörter, wir wissen, was ein «Aquarell» oder «ein Relief», ein «Porträt» oder eine «Landschaft», ein «Pinsel» oder ein «Meißel» ist: diese Kenntnis ist für den täglichen Sprachgebrauch genügend. Anders verhält es sich dagegen bei Wörtern von sehr allgemeiner Bedeutung und breitem Geltungsbereich, die oft uneinheitlich und schwankend gebraucht werden. Zu diesen Wörtern gehört das Wort «Kunst». Der eine versteht dies, der andere das darunter, und es hält schwer, Einhelligkeit und Verständigung zu erzielen. Ein solcher Zustand mag in der Umgangssprache hingehen, in den exakten wissenschaftlichen Erörterungen aber ist er ein Hindernis.

Es gibt jedoch noch einen anderen Weg außer der sprachlichen Wortanalyse: Man überspringt das Wort und geht direkt auf die Sache zurück. Man unterzieht diejenigen Gegenstände, die allgemein «Kunst» genannt werden, einer Analyse, um ihre gemeinsamen Merkmale zu ermitteln. Man gelangt auf diese Weise zu einer Definition des Wortes, ja zu einer Bestimmung des Phänomens «Kunst» und seiner Merkmale selbst. Es gibt zwei Methoden: die induktive, indem wir die einzelnen Kunstwerke vergleichen – eine

mühsame und aussichtslose Methode, denn wie viele Kunstwerke gibt es doch! Leichter ist die *intuitive* Methode: wir prüfen typische Beispiele der Kunst und ermitteln deren Eigenschaften. An diese Methode wollen wir uns halten.

Wir wollen uns dabei auch an die überlieferte Regel halten: zuerst die Gattung festzustellen, der die zu definierenden Dinge angehören, und dann die spezifischen Merkmale. Es kann kein Zweifel bestehen, in welche übergeordnete Gattung die Kunst gehört: es ist eine bewußte *Tätigkeit* des Menschen (und für das Kunstwerk: das *Erzeugnis* einer bewußten *Tätigkeit*). Das ganze Problem beruht darin, jenes Merkmal, oder jene Merkmale, zu finden, die spezifisch sind und die Kunst von anderen Tätigkeiten des Menschen unterscheiden.

Das Feld, das mit dem Namen «Kunst» belegt wurde, unterlag im Laufe der Jahrhunderte beträchtlichen Änderungen: zuerst umfaßte es die Handwerke, und dann waren sie ausgeschlossen; zuerst umfaßte es auch Wissenschaften, und dann nicht mehr; Die Dichtung lag das eine Mal innerhalb, das andere Mal außerhalb des Feldes. Von Batteux an schien es klar umgrenzt: sieben Künste, nicht mehr und nicht weniger. Diese Stabilisierung des Geltungsbereichs des Begriffes «Kunst» erwies sich jedoch als trügerisch: im 19. Jahrhundert tauchten an allen Grenzen Streitfragen auf.

Als die *Photographie* erfunden wurde, entstand die Frage, ob sie eine Kunst sei oder nicht. Die Photographie ist ja in nicht geringerem Maß das Erzeugnis einer Maschine als das eines Menschen; nun aber ist Kunst eine *menschliche* Tätigkeit. – Dieselben Zweifel erweckte bald auch der *Film*.

Schon früher hatte man begonnen darüber zu streiten, ob der *Gartenbau* eine Kunst sei. Denn – so argumentierte man – die Gärten verdankten die Schönheit in nicht geringerem Maß als dem Gärtner der *Natur*; nun aber liege es im Begriff der Kunst, daß sie ein Werk des *Menschen* sei.

Kann die industrielle Architektur ein Kunstwerk sein? Nein, antwortete man, denn sie sei ein Massenprodukt und habe andere Zwecke, sie gehöre daher zur Industrie und nicht zur Kunst. Ähnlich verhielt es sich mit dem Plakat: kann denn ein Plakat zur Malerei gehören, das doch dem Handel diene und in Massen verbreitet werde? Unter den Präraffaeliten erhob sich Empörung, als einer aus ihrer Mitte ein Plakat für eine Seifenfabrik entworfen hatte. In der Sprache der Gegenwart würde das Problem so formuliert: Können die Produkte

der Massenmedien, also die in Masse und zu kommerziellen Zwecken hergestellten Mittel der Information und Beeinflussung, unter die Kunstwerke gerechnet werden?

Ist die Herstellung von *Gebrauchsgegenständen* Kunst? Im traditionellen Kanon der Künste figurierte dieser Zweig menschlichen Schaffens nicht, anderseits wurden schöne Gebrauchsgegenstände schon lange in den Museen gesammelt und ausgestellt: Keramik, Gläser, Gewebe, Waffen; Erzeugnisse der Drucker und Buchbinder. Im 19. Jahrhundert machte man gegen ihre Wertung als Kunstwerke geltend, daß in ihnen das intellektuelle, das geistige Element zu schwach vertreten sei, als daß sie Kunstwerke sein könnten; sie seien eher das *Werk der Hände* als des Denkens, und da sie dem Gebrauche dienten, gehörten sie keinesfalls zur Kunst, jedenfalls nicht zur reinen Kunst. Es war eine echte Streitfrage, denn in demselben Jahrhundert kämpften William Morris und die «Art's Workers Guild» um die völlige Gleichsetzung von Handwerk und Kunst, um die Beseitigung der Mauern zwischen reinen und Gebrauchskünsten, und die Auffassung, Gebrauchsgegenstände seien keine Kunst, nannten sie ein Vorurteil. Gewiß kann man in einem Porzellanservice kaum dieselbe Gedankentiefe finden, wie in einem Drama, oder dieselbe Ausdrucksfülle, wie in einer Symphonie; aber wenn das gegen die Zugehörigkeit des Porzellanservices zur Kunst sprechen sollte, dann hieß das, daß der Prüfstein der Zugehörigkeit zur Kunst nicht nur das Schöne sei, sondern daß noch andere Momente zu berücksichtigen seien, wie gedanklicher *Inhalt* und *Ausdruck*.

Ferner: Die Menschen des 19. Jahrhunderts besuchten gerne *Schwänke* und Operetten, aber viele hätten protestiert, wenn jemand Operetten (sogar die eines Offenbach) als Kunstwerke bezeichnet hätte. Dasselbe betraf auch die Tanzmusik (Strauß-Walzer). Warum? Weil sie nicht ernst genug und gedanklich sei. Als ob über die Zugehörigkeit zur Kunst auch das Maß an *Ernst* und das *moralische Niveau* entschieden!

All das waren Anzeichen dafür, daß der Kunstbegriff, obwohl er ein für allemal festgelegt schien, in Wirklichkeit durchaus nicht feststand. Der Maßstab, der angelegt wurde, um zu entscheiden, ob etwas Kunst sei oder nicht, war uneinheitlich und Schwankungen unterworfen. In der Theorie war das Schöne dieser Maßstab, aber in der Praxis hatten auch der gedankliche Inhalt, der Ausdruck, das moralische Niveau, die individuelle Herstellung und der nicht-

kommerzielle Zweck ein entscheidendes Wort mitzusprechen. Unsere Gegenwart hat einige frühere Postulate und Skrupeln aufgegeben, und sich damit von manchen Schwierigkeiten befreit. Allein nicht von allen. Der antike Kunstbegriff war klar und eindeutig, aber er entspricht nicht mehr unseren Bedürfnissen. Der neuzeitliche Kunstbegriff kommt diesen Bedürfnissen schon besser entgegen, aber er läßt es an Klarheit und Eindeutigkeit fehlen. Der erstere ist nur noch ein historischer Begriff, der zweite ist grundsätzlich immer noch aktuell, aber er bedarf der *Korrektur*.

Er bedarf der Korrektur vor allem deswegen, weil er schwankend ist, weil der Sinn des Wortes «Kunst» nicht stabilisiert ist.

1. «Kunst» wird heute im allgemeinen in *weitherzigem* Sinn verstanden, so daß sie nicht nur die sieben Künste von Batteux umfaßt, sondern auch die Photographie, den Film, die mechanischen Künste, die angewandten Künste. Immerhin gibt es einige Theoretiker wie Clive Bell oder Witkiewicz, die den Geltungsbereich auf die Kunst der *reinen Form* einschränken: nach ihrer Auffassung ist sogar die Malerei, die Musik oder die Literatur keine Kunst, wenn sie nicht der reinen Form dienen – nicht zu reden, von den mechanischen und angewandten Künsten.

2. «Kunst» wird heute vorwiegend in weitem Sinne verstanden, dergestalt, daß sie sowohl die bildenden Künste als auch Musik und Dichtung umfaßt. Allein manchmal wird das Wort auch in *engerem* Sinne gebraucht, indem es auf die *visuellen*, d. h. bildenden Künste eingeschränkt wird.

3. Ob ein Erzeugnis der Kunst zuzurechnen sei oder nicht, darüber entscheidet bald das, was der Künstler *wollte*, bald das, was er *erreichte*. Das sind zwei eng miteinander verknüpfte Dinge, aber es gibt doch nicht wenige Fälle, wo die Absicht des Künstlers sich nicht erfüllte, und umgekehrt, wo wir etwas als Kunstwerk behandeln, was vom Hersteller nicht als Kunstwerk beabsichtigt war: der Waffenschmied wollte nicht ein Kunstwerk hervorbringen, sondern einen zweckmäßigen Harnisch, der Uhrmacher eine gute Uhr, heute aber finden wir Harnisch und Uhr im Kunstmuseum. Ihre Erzeugnisse gehören der *Sachkultur* an; aber können Gegenstände der Sachkultur, die ohne künstlerische Aspirationen geschaffen wurden, dennoch als Kunstwerke betrachtet werden?

4. «Kunst» bezeichnet sowohl die *Fähigkeit*, Kunstwerke hervorzubringen, als auch die *Werke* selbst. Wenn wir von der «Kunst der

Niederländer» sprechen, dann denken wir meistens an die Kunstfertigkeit der Niederländer; sprechen wir dagegen von der «niederländischen Kunst», dann meinen wir ihre Werke, ihre Gemälde.

5. Das Wort «Kunst» wird zweifach gebraucht: man nimmt entweder an, es gebe *eine* Kunst in zahllosen Abarten («ars una, species mille»), oder es gebe ebensoviele Künste wie Abarten. Im ersten Fall sind Malerei, Bildhauerei und Musik Abarten der Kunst; im zweiten Fall ist die Malerei eine Kunst, die Bildhauerei eine zweite, die Musik eine dritte.

Der Kunstbegriff ist also in fünffacher Hinsicht unbestimmt. Diese Unbestimmtheit kann indessen beseitigt werden, indem man sich darüber verständigt, wie das Wort «Kunst» jeweils gebraucht werde. Setzen wir also für die vorliegende Untersuchung, daß wir das Wort im großzügigen Sinne verwenden werden, indem wir die *Gebrauchskunst nicht ausschließen*; daß wir sie als die Hervorbringung (oder die Fähigkeit zur Hervorbringung) verstehen wollen, denn für das Erzeugnis selbst bietet sich der Ausdruck «Kunstwerk» an; daß wir die Sachkultur und die Medien nicht *a priori* von der Kunst ausschließen.

Gewisse Gegenstände der Sachkultur, die der Erleichterung des Lebens dienen – Stühle zum Sitzen, Teller zum Essen, Uhren für die Zeitmessung – wurden und werden noch in der Weise erzeugt, daß sie zugleich Kunstwerke sein sollen. Unter den Gegenständen der Sachkultur gibt es eine ganze Skala: von solchen, die ohne künstlerischen Ehrgeiz geschaffen werden, bis zu den bemalten «*cassoni*», Porzellanservicen, ziselierten Harnischen, reichverzierten Uhren, bei denen die künstlerische Absicht primär, der Gebrauch sekundär war. Andere, die einzig dem praktischen Gebrauch dienen wollten, haben oftmals keinen geringeren, manchmals aber einen höheren ästhetischen Wert. Unter diesen Umständen scheint es unrichtig, die Gegenstände der Sachkultur von der Kunst ausschließen zu wollen.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen wir bei den vervielfältigten Erzeugnissen[4]. Obwohl lange eine Demarkationslinie zwischen den schönen Künsten und dieser Massenproduktion kommerziellen Ursprungs verteidigt wurde, so gab es doch immer Grenzfälle und eine Osmose zwischen beiden Bereichen. Die Kabarettplakate von Lautrec

---

[4] H. Rosenberg, l'Histoire de l'art touche à sa fin, in: «Preuves», Nr. 213, 1968.

oder die Karikaturen von Daumier werden nicht nur zur Kunst gerechnet, sondern sogar zur besten Kunst.

Der Kunstbegriff hat heute einen weiteren Umfang als früher. Er ist um Künste erweitert, die in der Liste von Batteux fehlten, wie der Gartenbau, die Photographie, der Film, die Sachkultur und die Medien. Auch um neue Formen in den konventionellen Künsten, wie die ungegenständliche Malerei, die Serienmusik oder den Antiroman. Alles deutet darauf hin, daß die Kunst in diesem weiten Geltungsbereich definiert werden muß: später wird man entscheiden, ob innerhalb dieser Grenzen nicht Künste im engeren, anspruchsvolleren Sinne hervorgehoben werden können und müssen.

III. Der Vielheit der Definitionen

Unsere Zeit hat die Definition der Kunst als einer Tätigkeit zum Zweck, schöne Gebilde hervorzubringen, ererbt. Aber auch eine zweite, die jene gewissermaßen ergänzt: Kunst als Nachahmung. Beide sind jedoch mangelhaft, und diese Mängel spornten die Ästhetiker an, andere Definitionen zu suchen. Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert tauchten solche neue Definitionen auf, andere folgten im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts. Das «Genus» der Kunst wurde nie in Frage gestellt: eine bewußte Tätigkeit des Menschen. Strittig dagegen ist das, was die Kunst von anderen Arten der Tätigkeit trennt, was ihr *charakteristisches Merkmal* sei, die «Differentia specifica». Diese Merkmale erblicken die einen in den Eigentümlichkeiten der *Kunstwerke*, die anderen in der *Intention* des Künstlers, die dritten in der *Reaktion* des Kunstempfängers.

1. *Das charakteristische Merkmal der Kunst ist die Hervorbringung des Schönen:* das ist die klassische Definition, die seit dem 18. Jahrhundert Geltung hat. Auf die kürzeste Form gebracht, lautet die Definition: Kunst heißt jene Art menschlichen Schaffens, die das Schöne erstrebt und erreicht. Diese Definition geht von der Überzeugung aus, das Schöne sei die Intention der Kunst, ihr Ziel, ihre Leistung, der oberste Wert, das Unterscheidungsmerkmal. Der Gedanke, daß zwischen Kunst und Schönheit ein Zusammenhang besteht, ist sehr alt. «Der Musendienst», schreibt Platon, «muß zur Liebe, zur Schönheit führen.» Zweitausend Jahre später forderte L. B. Alberti vom Maler, er müsse sich darum bemühen, daß die Teile seines Werkes

«zu *einem* schönen Gebilde zusammenfließen.» Es mußten Jahrhunderte vergehen, bis aus diesen Andeutungen sich schließlich eine Definition formte, die von Batteux an zu herrschen begann und im 18. und 19. Jahrhundert geradezu offiziellen Charakter hatte.

Diese Definition weckt jedoch Zweifel. Unter anderen schon darum, weil «das Schöne» kein eindeutiger Begriff ist. Im weiteren Sinn bezeichnet das Wort «schön» alles, was man nur will; es ist gleichsam ein Ausrufzeichen, ein Ausdruck des Entzückens oder Wohlgefallens, kaum eine sachliche Benennung. Im engeren Sinne dagegen bezeichnet es nur das Gleichgewicht und die Klarheit der Formen: «pulchrum est id, quod commensuratum est» – schön ist, was harmonisch ist, wie man im 16. Jahrhundert zu sagen pflegte. Eine solche Umschreibung des Schönen entspricht dem klassischen Stil, ob sie aber auch auf die Gotik, die manieristische, barocke Kunst und auf weite Gebiete der Kunst des 20. Jahrhunderts zutrifft, ist zweifelhaft; sie rechnet weder mit der gotischen Erhabenheit, noch mit der barocken Fülle, noch mit den Subtilitäten des Manierismus – sie kann also unmöglich die ganze Kunst definieren. Wenn sich dennoch diese Definition der Kunst so lange zu halten vermochte, so dank dem Umstand, daß beide Bedeutungen des Wortes «schön», die weitere und die engere, summiert wurden. Sie verdankt also ihre lange Geltungszeit der Zweideutigkeit des Wortes «schön». In der Tat ist die Gleichsetzung der Kunst und Schönheit zu weit, wenn man den weiteren Begriff annimmt; und zu eng, wenn man den engeren annimmt.

2. *Das charakteristische Merkmal der Kunst ist, daß sie die Wirklichkeit abbildet.* In der Vergangenheit bediente sich diese Definition meist der Formel, die Kunst *ahme* die Natur *nach.* Sokrates sagte: «Die Malerei ist ja die Abbildung sichtbarer Dinge.» Und zweitausend Jahre später sagt Leonardo: «Am lobenswertesten ist jene Malerei, die die größte Übereinstimmung mit dem abgebildeten Gegenstand zeigt.» Man darf dabei nicht vergessen, daß für beide diese Definition nicht die ganze Kunst betraf, sondern nur die nachschaffenden Künste wie Malerei, Bildhauerei und Dichtung. Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts schreibt Batteux (derselbe, der auch die Gleichsetzung von Kunst und Schönheit eingeführt hatte): «Ich versuche dasselbe Prinzip der Nachahmung auch auf die Musik und die Kunst der Geste anzuwenden.» Und er fährt fort: «Ich war selbst überrascht,

bis zu welcher Stufe dieses Prinzip auch diesen Künsten gerecht wird»[5]. Er folgerte daraus, daß «die Nachahmung der Natur die gemeinsame Aufgabe der Künste sei», daß sie wesentlich zu Definition gehöre.

«Nachahmung» war von Anfang an ein vieldeutiges Wort: Bei Platon bezeichnet es, die Abbildung der Erscheinungsform der Dinge, bei Demokrit die Nachbildung des Wirkens der Natur, und bei Aristoteles hatte sie noch einmal einen anderen Sinn. Bei Batteux oszillierte sie zwischen mehreren Bedeutungen. Aber in keinem Falle konnte sie auf die ganze Kunst angewandt werden. Die Auffassung, die Platon über die Nachahmung vertrat, die am meisten verbreitet war, wird weder der Architektur, noch der Musik, noch der abstrakten Malerei gerecht, und es ist sogar fraglich, ob sie der gegenständlichen Malerei und einem großen Teil der Literatur gerecht wird. Und darum ist diese, einstmals so beliebte Kunstdefinition heute nur noch eine historische Erinnerung.

3. *Das charakteristische Merkmal der Kunst ist, daß sie den Dingen eine Form verleiht.* Die Kunst formt die Dinge oder, um andere verwandte Wendungen zu gebrauchen, sie konstruiert sie, gibt Materie und Geist eine Form, eine Struktur. Dieser Auffassung der Kunst gab Aristoteles die klassische Formulierung, indem er schreibt, man dürfe von den Kunstwerken nichts anderes fordern, als sie eine bestimmte Gestalt hätten. Aber erst einige Schriftsteller des 20. Jahrhunderts führten dieses Merkmal in die Kunstdefinition ein. Am frühesten die Engländer und die Polen[9]. Witkiewicz behauptet, der Begriff des künstlerischen Schaffens sei gleichbedeutend mit der *Konstruktion von Formen.* Aristoteles hatte hauptsächlich literarische Formen im Auge, Witkiewicz, Bell, Fry – die Malerei, aber ihre Definition der Kunst als Form könnte man ebenfalls auf die musikalische Form oder jener Form anwenden, die die Tänzer ihrem Körper geben.

Von den bekannten Kunstdefinitionen ist *diese,* die die Form, die Gestalt als ihre wesentliche Eigenschaft angibt, die modernste und für den heutigen Menschen die anziehendste, besonders etwa in der Formulierung von August Zamoyski, des hervorragenden polnischen

---

[5] Ch. Batteux, a.a.O. VIII–IX.

[6] Cl. Bell, art. 1914. – R. Fry, Vision and Design, 1920. – St. I. Witkiewicz, Nowe formy w malarstwie (Neue Formen in der Malerei), 1919, sowie Szkice estetyczne (Ästhetische Skizzen), 1922. – A. Zamoyski in einer Äußerung in «Zwrotnica», Nr. 3, 1922.

Bildhauers: «Kunst ist alles, was aus einem Bedürfnis nach Form entstanden ist.» Indessen stößt auch diese Definition auf Schwierigkeiten.

Daß sie mit verschiedenen Termini operiert (Form, Gestalt, Konstruktion, Struktur) ist unwesentlich. Alle diese Termini sind nämlich von ähnlicher Bedeutung. Aber es belastet die Definition, daß alle diese Termini doppeldeutig sind. Wenn Witkiewicz von «Konstruktionen» spricht, dann denkt er an abstrakte Konstruktionen; ähnlich Bell und Fry. Allein, nicht nur Aristoteles, sondern die überwältigende Mehrheit der heutigen Kunsttheoretiker versteht «Form» in weiterem Sinn, dergestalt, daß sie nicht nur abstrakte Formen, sondern auch konkrete, nicht nur konstruierte, sondern auch abgebildete, aus der Welt des Realen geschöpfte Formen unfaßt.

Die Definition von Witkiewicz ist unzweifelhaft zu *eng*, da sie nicht alle Gegenstände, die allgemeine «Kunst» genannt werden, einbezieht; er wollte ja gar nicht diesen ganzen Bereich erfassen, indem er einen beträchtlichen Teil bewußt ausschloß, seine Absicht war, nicht den traditionellen Kunstbegriff zu rekonstruieren, sondern einen neuen zu schaffen.

Anderseits ist die übliche *weite* Auffassung der Form oder Konstruktion zu weit. Denn nicht nur der Künstler, sondern auch der Ingenieur, der Techniker, der Maschinenkonstrukteur verleiht der Materie eine Form, eine Gestalt, eine Struktur. Will man also die Kunst mit dem Begriff der Form definieren, dann muß man die nähere Bestimmung hinzufügen: eine schöne Form oder eine ästhetisch wirkende oder eine regelmäßige, oder eine starke Form u. a. Nicht anders verhält es sich, wenn wir die Termini «Gestalt» oder «Struktur» in die Definition einsetzen. Alles nämlich, was existiert, hat eine Form, eine Gestalt, eine Struktur, folglich können Form, Gestalt, Struktur nicht das Wesen der Kunst ausmachen, es sei denn eine *besondere* Form, Gestalt, Struktur.

Die der Kunst *eigentümliche* Form erblicken nun gewisse Künstler und Theoretiker in der *reinen* Form. Das ist eine solche Form, *die für sich selbst spricht* (die Angelsachsen bezeichnen sie als *intrinsic form*), ohne Rücksicht darauf, was sie darstellt und wozu sie dient. Nun aber wird in der Kunst auch jene Form geschätzt, die dem gegebenen Zweck gut dient; es ist dies die *funktionale* Form, die Erzeugnissen der Gebrauchskunst eignet, sei es ein Haus oder ein Stuhl usw. Außerdem gibt es noch eine dritte Form, die in der Kunst ebenfalls angewandt

und geschätzt wird, d. i. die *darstellende* (representantional, extrinsic) Form, die dem entspricht, was sie darstellt und in den Erzeugnissen der abbildenden Kunst eine Rolle spielt, etwa in Porträten oder Landschaften. Alle drei Form-Arten kommen in der Kunst vor, die reine, die funktionale, und die darstellende, also nicht nur die reine.

Daraus folgt: Wenn die Form die Kunst definieren soll, dann nicht jede Form, und wenn man sie näher bestimmen will, dann darf es auch nicht ausschließlich die reine Form sein. Somit ist die Definition «das charakteristische Merkmal der Kunst ist die Form» zu weit, und die Definition «das charakteristische Merkmal der Kunst ist die reine Form» zu eng.

4. *Das charakteristische Merkmal der Kunst ist der Ausdruck*, Diese Definition sucht also das unterscheidende Merkmal der Kunst im Künstler. Sie ist relativ jung, vor dem 19. Jahrhundert erscheint sie nur ausnahmsweise. Die meisten älteren Theoretiker sahen keinen Zusammenhang zwischen Kunst und Ausdruck, und einige, wie z. B. Patrizi im 16. Jahrhundert, bestritten sogar, daß der Ausdruck ein Merkmal der Dichtung sei («Espressione non è propria del poeta»). Das ändert sich im 19. Jahrhundert. Klassische Verfechter dieser Definition sind Croce und seine Schüler und Anhänger. Unter den Anhängern dieser Auffassung finden wir Philosophen und Psychologen, aber auch Künstler, auch abstrakte Künstler, wie Kandinsky.

Allein: das Wort «Ausdruck» ist vieldeutig. Selbst wenn wir sie in ihrer allgemeinsten Bedeutung nehmen, ist diese Definition zu eng: sie eignet sich für gewisse Kunstströmungen, jedoch durchaus nicht für alle. In dieser Definition hat die konstruktive Kunst keinen Platz.

5. *Das charakteristische Merkmal der Kunst, ist, daß sie ästhetische Erlebnisse hervorruft.* Diese Definition wiederum findet das charakteristische Merkmal der Kunst in der Wirkung auf den Kunstempfänger. Trotz dieser Verschiebung vom Werk auf seine Wirkung – diese Verschiebung ist kennzeichnend für die Jahrhundertwende um 1900 – hat diese Definition große Ähnlichkeit mit jener, die das charakteristische Merkmal in der Schönheit sieht. Denn man könnte ja auch so formulieren: das charakteristische Merkmal der Kunst ist, daß sie die Empfindung der Schönheit hervorruft.

So sind denn die Schwierigkeiten dieser Definition ähnlich wie bei jener Definition. Der Terminus «ästhetisches Erlebnis» ist kaum ein-

deutiger und klarer als der Terminus «Schönheit». Diese Definition ist zu weit, denn nicht nur Kunstwerke rufen ästhetische Erlebnisse hervor. Man müßte einschränken, etwa so: das ästhetische Erlebnis, müsse vom Künstler auch beabsichtigt sein – und gerade das ist fraglich. Anderseits ist diese Definition auch zu eng; und gerade dieser Umstand hat die Opposition des 20. Jahrhunderts ausgelöst. Wir können freilich die Kunst von ihrer Wirkung her bestimmen, aber diese Wirkung ist nicht ausschließlich eine ästhetische Wirkung, Sie ist es namentlich nicht in vielen Kunstwerken unseres Jahrhunderts. Diese Verlegenheit führte zu einer weiteren Definition.

6. *Das charakteristische Merkmal der Kunst ist, daß sie eine Erschütterung hervorruft.* Auch diese Definition beruft sich auf die Wirkung – doch anders als die vorausgehende Definition .Sie ist jünger als die aufgezählten und charakterisiert unsere Zeit. Es gibt heute viele bildende Künstler, Schriftsteller, Musiker, für die Zweck und Leistung der Kunst durchaus nicht das ästhetische Erlebnis, sondern das «starke Erlebnis», die Erschütterung, der «Schock» ist. Ein Werk ist dann gelungen, wenn es erschüttert. Mit anderen Worten: die Aufgabe der Kunst ist nicht die Expression (Ausdruck), sondern die Impression, also der Eindruck im wörtlichen Sinn, d. h. der starke Eindruck, der mit physischer Gewalt sich dem Empfinden des Kunstempfangenden aufdrängt. Bergson war wohl der erste, der sich dieser Formulierung bediente, wenn er im Jahre 1889 schreibt: «L'art vise à *imprimer* en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer»[7]. Diese Definition entspricht der avantgardistischen Kunst. Der übrigen Kunst wird sie nicht gerecht, besonders nicht derjenigen, die wir die klassische nennen. Als Definition für die Kunst schlechthin taugt also auch sie nicht: sie ist zu eng.

Sechs Definitionen für eine und dieselbe Erscheinung, das ist viel, besonders wenn man die Varianten, die Mischformen oder Einengungen dieser sechs Definitionstypen dazunimmt. Nur als Beispiel sei erwähnt die auf E. Cassirer zurückgehende und von S. Langer entwickelte Definition, die Kunst als ein Schaffen von Formen, doch nur von solchen Formen, die menschliche Gefühle symbolisieren, bestimmt.

---

[7] H. Bergson, Les données immédiates de la conscience, 1889, S. 12.

Trotzdem könnte man sich außer diesen sechs fundamentalen Definitionen und deren Varianten und Kombinationen noch andere denken[8]. Zum Beispiel eine solche, die die Kunst mit dem Begriff der Vollkommenheit definiert. Man könnte sich dabei auf Diderot berufen, der diesen Begriff für noch umfassender als den der Schönheit erklärt. Doch diese Definition wäre viel zu weit: vollkommen könnten ja auch wissenschaftliche Errungenschaften und gesellschaftliche Gebilde sein, – und zugleich zu eng: nur wenige, erstklassige Kunstwerke sind vielleicht vollkommen. Und weiter stellte sich das Problem: Wie konstatiert man die Vollkommenheit? Welches ist ihr Maß?

Weitere denkbare Definitionen: «Das charakteristische Merkmal ist das Schöpferische». Das wäre zu weit, denn das Schöpferische findet sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft in der Technik, in gesellschaftlichen Organisation». – Oder: «Das charakteristische Merkmal der Kunst ist das Schaffen ohne Regel» – eine insofern interessante Definition, als sie der antiken diametral entgegengesetzt ist. Diese wiederum wäre zu eng. Ähnlich eine Definition wie die folgende: «Das charakteristische Merkmal der Kunst ist die Hervorbringung *nichtrealer* Dinge», oder, wie es im Altertum Gorgias nannte, «die Hervorbringung von Illusionen.»

Es sei gerne zugegeben, daß keine dieser Definitionen ohne Unterlage ist, besonders die sechs Fundamentaldefinitionen. Denn jede kann sich auf *gewisse* mehr oder weniger zahlreiche Kunstwerke berufen, auf gewisse Richtungen und Strömungen in der Kunstgeschichte. Das Fatale daran ist eben dies, daß keine allen Kunstwerken, Richtungen und Strömungen gerecht wird; das aber ist für eine Definition wesentlich!

Dies aber darf letztlich nicht verwundern: die Klasse der Gegenstände, die man «Kunst» nennt, ist nicht nur ausgedehnt, sondern auch uneinheitlich. So uneinheitlich, daß frühere Zeiten – bis zur Renaissance! – eine solche Klasse überhaupt nicht bildeten. Erst die Neuzeit hat die kleineren Klassen – Literatur, und bildende Künste, reine und angewandte Künste – zu einer einzigen großen Klasse zu-

---

[8] Die reichhaltigste Zusammenstellung zeitgenössischer Gedanken über die Kunst bietet G. Morpurgo-Tagliabue, l'esthétique contemporaine, 1960. – Kurze, fragmentarische, nicht mehr ganz aktuelle Übersichten bei Earl of Listwel, A critical History of Modern Aesthetics, 1930, und R. Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart, 1932.

sammengefaßt und einen umfassenden Kunstbegriff zu definieren versucht. Diese Versuche stießen aber auf Schwierigkeiten. Und neben den Definitionsversuchen tauchte in der Mitte das 20. Jahrhunderts die Ansicht auf, die Definition der Kunst sei nicht nur schwierig, sondern überhaupt unmöglich.

IV. Verzicht auf eine Definition

Es begann mit einer allgemeinen Reflexion über Bezeichnungen und Definitionen. Man erkannte, daß es unter den Bezeichnungen solche gibt, die sich in keine Definition bannen lassen. Sie werden nämlich in unverbindlicher, unbestimmter Weise verwendet, und die Gegenstände, die sie bezeichnen, haben überhaupt keine gemeinsamen Merkmale. Sie haben einzig eine «Familienähnlichkeit», wie L. Wittgenstein sagt, der diesen Gedanken einführte und mit seiner Autorität stützte. Solche Begriffe nannte man «offene» Begriffe. Es ging nicht lange, und man rechnete auch die Grundbegriffe der Aesthetik dazu: das Schöne, die ästhetischen Werte und auch die Kunst. Ein Vorkämpfer dieser Idee, den Kunstbegriff als einen offenen anzuerkennen, ist seit 1956 der amerikanische Ästhetiker M. Weitz[9]. Er schreibt: «Es ist unmöglich, zwingende und hinreichende Merkmale der Kunst namhaft zu machen; daher ist es logisch unmöglich, und nicht bloß schwierig, eine Kunsttheorie aufzustellen». Die Kunst ist eine schöpferische Tätigkeit, «die Künstler können jederzeit Dinge schaffen, wie es sie noch nie gab, und daher können die Bedingungen der Kunst nicht erschöpfend namhaft gemacht werden.» Folglich ist «die Behauptung, Kunst könne in einer realen oder irgendeiner echten Definition erfaßt werden, eine falsche Behauptung».

Wenn Weitzens Argumentation richtig ist, dann trifft sie nicht nur die Kunst, sondern auch andere Gebiete: Wissenschaft und Technik. Denn auch sie beruhen auf einer schöpferischen Tätigkeit. Wenn es also unmöglich ist, die Kunst zu definieren, dann ist es ebenso unmöglich, die Maschine zu definieren. Und weil sogar in der Natur neue Pflanzen- und Tierarten entstehen, müßte man auch den Begriff «Pflanze» als einen offenen erklären. Und in der Tat: Weitz geht die-

[9] M. Weitz, The Role od Theory in Aesthetics, in «Problems of Aesthetica», 1957.

sen Weg und gibt zu, daß es nur in der Logik und in der Mathematik geschlossene Begriffe gebe. Wenn also die Definition der Kunst untergeht, dann geschieht dies in einer elementaren Katastrophe, die die erdrückende Mehrheit der Definitionen mit sich in den Abgrund reißt.

Weitz meint, daß wir eine Definition der Kunst auch gar nicht brauchten, denn auch ohne sie könne man sich über Kunst verständigen. Er hat recht, insofern es um die Unterhaltungen im täglichen Leben geht. Für exaktere Erörterungen dagegen ist das Fehlen einer Definition sicher kein Vorteil. Diese Rücksicht ermuntert uns, beharrlich weiterzusuchen, und sei es auf einem anderen Wege, nachdem der bisherige enttäuscht hat.

Zwei Jahre später (1958) trat W. E. Kennick[10] mit der These auf, die traditionelle Ästhetik baue auf einem Irrtum auf. Der Irrtum bestehe gerade darin, daß die Ästhetik die Kunst habe definieren wollen. Man könne, sagt er, «das Messer» definieren, weil das Messer eine klar umrissene Funktion habe, die Kunst aber habe eine solche Funktion nicht. Es gibt «keine allgemeinen Regeln, Normen, Gradmesser, Kanones oder Gesetze, die man an alle Kunstwerke anlegen kann». Es ist nicht von gutem, «Shakespeare und Aischylos mit demselben Maß zu messen». Richtig! Daraus folgt aber nicht die Unmöglichkeit einer Definition.

Die Verschiedenartigkeit des Phänomens, die wir Kunst nennen, ist eine Tatsache. In den verschiedenen Zeiten, Ländern, Strömungen und Stilen weisen die Kunstwerke nicht nur verschiedene Formen auf, sondern sie erfüllen auch verschiedene Funktionen, sie sind Ausdruck verschiedener Intentionen und üben verschiedene Wirkungen aus. Es trifft, wie der englische Philosoph S. Hampshire[11] schreibt, nicht zu, daß alle Kunstwerke zu allen Zeiten und für alle Menschen dieselben Bedürfnisse und Interessen befriedigen. Allein, die Konse-

---

[10] W. E. Kennick, Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? in «Collected Papers on Aesthetics», ed. C. Barret, 1965. – Eine ähnliche methodologische Tendenz legen auch andere Abhandlungen in diesem Sammelwerk an den Tag. Ebenso in der Anthologie Aesthetics and Language, ed. W. Elton, 1967. – Unlängst hat sich auch T. Brunius, Theory and Taste, Uppsala 1969, in ähnlichem Sinne geäußert: er schreibt auf S. 32: «I have found that universal definitions of the word *art* are useless.»

[11] S. Hampshire, Logic an Appretiation, in «Aesthetics and Language», ed. W. Elton, 1967.

quenz aus dieser Verschiedenartigkeit kann nicht der Verzicht auf eine Definition, sondern das Suchen nach einer anderen Definition sein.

Witgenstein hat, um den offenen Begriff zu erklären, den Vergleich mit der Familie («Familienähnlichkeit») gezogen. Man könnte diesen Vergleich beibehalten, nur in einer anderen Version, in der der Vergleich noch zutreffender wird. Nämlich: Am Bestand einer Familie haben viele Familien Anteil, die einen von seiten des Vaters, die anderen von seiten der Mutter. In früheren Zeiten mußte nun derjenige, der in einen Ritterorden eintreten wollte, «die Familien die am Bestand seiner Familie Anteil hatten» (so lautete die rechtliche Formel) bekannt geben. Es scheint nun, daß derjenige, der einen Begriff wie die «Kunst» definieren will, zu einer ähnlichen Erklärung verpflichtet ist. An diesem Begriff hat eine *gewisse Anzahl von Familien* Anteil. Die Definition verlangt nun, daß er die vielen Familien, die an der einen beteiligt sind, bekanntgibt. In unserem Fall: die vielen Familien, die am Bestand der Kunst beteiligt sind.

V. Eine Alternativ – Definition

Die Kunst hat bekanntlich verschiedene Funktionen: Sie stellt Dinge dar, die existieren, aber sie konstruiert auch solche, die nicht existieren. Sie stellt aber nicht nur äußere Dinge dar, sondern sie drückt auch das innere Leben aus. Und sie drückt nicht nur das innere Leben des Künstlers aus, sondern sie erregt auch das innere Leben des Kunstempfängers. Und indem sie das tut, gibt sie ihm nicht nur Befriedigung, sondern rührt ihn auch, packt ihn, erschüttert ihn, und bereichert und vertieft sein Leben. All das sind unbestrittene Funktionen der Kunst; keine von ihnen kann geleugnet werden.

Aber man kann nicht die Kunst auf eine dieser Funktionen allein reduzieren. Die Definition der Kunst, die ihr die Aufgabe zuschreibt, Dinge darzustellen, umfaßt nur einen Teil der Kunst, nicht die gesamte Kunst. Dasselbe gilt von der Definition der Kunst als Konstruktion oder von der Definition der Kunst als Ausdruck. Keine widerspiegelt die Fülle der Bedeutung, die das Wort «Kunst» in der Sprache der Gegenwart hat; jede nennt nur eine Familie, die am Zustandekommen des Phänomens Kunst Anteil hat, und übergeht die anderen Familien. Darum sind alle diese Definitionen verfehlt.

Die Tätigkeiten des Menschen sind von mannigfacher Art: Die einen können nur durch ihre Ursachen, die andern nur durch ihren

Zweck erklärt werden. Er tanzt *darum*, weil er dazu Lust hat, aber er baut ein Haus *dazu*, um ein Obdach zu haben. Die Kunst jedoch übt er sowohl aus gewissen Ursachen (z. B. aus Bedürfnis nach der Form), als auch zu gewissen Zwecken. Ja noch mehr: Kunst geschieht aus *verschiedenen* Ursachen und zu *verschiedenen* Zwecken. Die Zwecke des Kunstschaffenden können andere sein als die des Empfängers. Ähnliche Kunstwerke können zu verschiedenen Zwecken geschaffen werden, und verschiedene Kunstwerke zu ähnlichen Zwecken.

Natürlich kann man definieren: «Kunst ist die Konstruktion reiner Formen» – so definieren die Formalisten. Oder: «Kunst ist ein Abbild der Wirklichkeit» – so dachten und denken viele. Oder: «Kunst ist Ausdruck» – so Croce. Das sind jedoch Definitionen, die den dem Wort «Kunst» normalerweise innewohnenden Sinn nicht erschöpfen; sie legen die Bedeutung fest, in der jemand gewillt ist, nach seinem Gutdünken das Wort zu gebrauchen. Es sind «*sprachregelnde*» und wenigstens teilweise willkürliche Definitionen. Solche Definitionen können zweckmäßig sein, wenn sich die von der Allgemeinheit gebrauchte Bedeutung nicht eruieren läßt. Aber so lange das möglich ist, ist es besser, wenigstens zu versuchen, die Bedeutung zu finden.

Der Anfang der Definition ist leicht, denn darüber herrscht Gewißheit, daß Kunst eine Tätigkeit des *Menschen* ist, und nicht ein Erzeugnis der *Natur*. Ferner ist sie eine *bewußte* Tätigkeit, und nicht eine Reflexhandlung oder ein Werk des Zufalls. Eine Zeichnung, die dadurch entsteht, daß wir einen nassen Schwamm gegen eine Wand werfen (um das Beispiel Leonardos zu gebrauchen), ist also kein Kunstwerk. Die Scheidung der Kunst von der Natur bereitet keine Schwierigkeiten.

Schwierig dagegen ist die Scheidung der Kunst von den anderen menschlichen Tätigkeiten; *schwierig ist es, zu ermitteln, welche Merkmale der Kunst allein zukommen.* Nach traditioneller Formulierung werden wir sagen, in der Definition der Kunst unterliege das *Genus* keinem Zweifel, schwierig sei es dagegen, die *differentia specifica* festzustellen. Die Kunstwerke – ein Sonett und ein Gebäude, eine reichverzierte Kommode und eine Sonate – sind so verschieden voneinander, daß man daran zweifeln kann, ob es gemeinsame Merkmale gibt. Daher suchen die Theoretiker diese Merkmale schon seit langem nicht sosehr in den Kunstwerken selbst, als vielmehr in ihrem *Verhältnis* zur Wirklichkeit, in ihrer *Intention* oder in ihrer *Wirkung* auf die Menschen. Doch auch diese Gesichtspunkte haben ein solches

Merkmal, das in der Kunst immer und überall und in keiner anderen menschlichen Tätigkeit vorkommt, nicht zu entdecken vermocht.

Vom Gesichtspunkt der *Intention* her: steht fest: die einen Kunstwerke entstanden aus dem Bedürfnis, die *Wirklichkeit* festzuhalten, andere aus dem Bedürfnis nach einer *Form* und wieder andere aus dem Bedürfnis nach *Ausdruck*; die einen sind produktiv, die anderen expressiv; die einen – um die Formulierung Riesers[12] zu gebrauchen, – gestalten dem Menschen die Umgebung, die anderen verleihen seinen Inhalten Ausdruck.

Vom Gesichtspunkt der *Wirkung auf die Menschen* steht fest: viele Werke erwecken charakteristische ästhetische Erlebnisse, deren wesentlicher Bestandteil das Gefühl des *Wohlgefallens* ist; andere jedoch wirken anders: sie sind die Quelle der *Ergriffenheit* oder einer heftigen *Betroffenheit*, einer *Erschütterung*, was von Wohlgefallen weit entfernt ist.

Vom Gesichtspunkt des *Verhältnisses zur Wirklichkeit* steht fest: ein beträchtlicher Teil der Kunstwerke *bildet* die Wirklichkeit *ab*, wenn nicht treu, so doch frei; aber ein anderer Teil *schafft* abstrakte Formen. Die einen halten fest, was ist, die anderen konstruieren, was es nicht gibt.

Vom Gesichtspunkt des *Wertes* steht fest: vielen eignet der Wert des *Schönen*, aber andere charakterisiert Anmut, Feinheit, Erhabenheit oder andere ästhetische Werte, deren Zahl und Namen – wie kürzlich M. Beardsley[13] betont hat – zu nennen unmöglich ist.

Folgerung: Wie auch immer wir die Kunst bestimmen wollen – gleichgültig, ob wir auf die Intention, das Verhältnis zur Wirklichkeit, die Wirkung, ihre Werte abstellen – stets gelangen wir am Ende zu einer Alternative, zur Formel «entweder – oder – oder» (=«teils – teils – teils»).

Wenn wir die Kunst von der Intention her definieren, müssen wir sagen, ihre Intention sei entweder das Bedürfnis, die Wirklichkeit festzuhalten, oder das Bedürfnis nach Form, oder das Bedürfnis nach Ausdruck. Das aber ist eine Alternativ-Definition. Doch nicht genug: sogar eine solche Alternativ-Definition ist noch nicht ganz korrekt: Nicht alles nämlich, was dem Bedürfnis nach Wirklichkeit, Form oder

---

[12] M. Rieser, Problems of Artistic Form: the Concept of Art, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVII, 3, 1969.

[13] M. Beardsley, Aesthetic Experience Ragained, in «Journal of Aestetics and Art Criticism», XXVIII, 1, 1969.

Ausdruck geschaffen wird, werden wir zur Kunst rechnen. Nur das werden wir zur Kunst rechnen, was imstande ist, unser Wohlgefallen, oder unsere Ergriffenheit, oder unsere Erschütterung hervorzurufen. Wir müssen also nicht nur die *Intention*, sondern auch die *Wirkung* berücksichtigen.

In analoger Weise verhält es sich, wenn wir von der *Wirkung* ausgehen. Auch das wird eine Alternativ-Definition sein, denn zu den Kunsterzeugnissen werden wir diejenigen zählen, die uns entzücken oder ergreifen, oder erschüttern. Aber auch diese Definition ist noch nicht korrekt: denn ein Werk, das uns entzückt, ergreift oder erschüttert, werden wir nur dann zur Kunst zählen, wenn es seine Entstehung dem Bedürfnis nach Form oder Ausdruck verdankt.

Daraus folgern wir: Die Definition der Kunst muß sowohl ihre Intention als auch ihre Wirkung berücksichtigen; und sowohl ihre Intention als auch ihre Wirkung können so oder anders sein. Wir werden also nicht nur eine Alternativ-Definition haben, sondern eine *Doppelalternativ-Definition*. Sie wird ungefähr folgendermaßen aussehen:

Kunst heißt eine menschliche Tätigkeit, die entweder Dinge abbildet oder sie konstruiert oder Erlebnisse ausdrückt – unter der Bedingung, daß das Erzeugnis dieses Abbildens, Konstruierens oder Ausdrückens imstande ist, entweder Wohlgefallen zu erregen oder zu ergreifen oder zu erschüttern.

Die Definition des *Kunstwerkes* wird eine nur wenig abgeänderte Form aufweisen:

Kunstwerk heißt entweder ein Abbild der Wirklichkeit oder eine Konstruktion von Formen oder ein Ausdruck von Erlebnissen, jedoch nur ein solches Abbild oder eine solche Konstruktion, ein solcher Ausdruck, wenn diese imstande sind, entweder Wohlgefallen zu erregen oder zu ergreifen oder zu erschüttern.

Indem wir uns noch präziser ausdrücken, so wie dies die Logiker zu tun pflegen, werden wir sagen: Etwas ist ein Kunstwerk *immer* dann und *nur* dann, wenn es ein Abbild der Wirklichkeit, oder eine Konstruktion von Formen oder ein Ausdruck von Erlebnissen und zugleich imstande ist, Wohlgefallen zu erregen oder zu ergreifen oder zu erschüttern. Diese Definition läßt sich auf zwei Implikationen zurückführen:

a) wenn etwas ein Kunstwerk ist, dann ist es so . . . oder so . . . oder so . . . und b) wenn etwas so . . . oder so . . . oder so . . . ist, dann

ist es ein Kunstwerk. Diese zwei Implikationen haben wir oben gleichgeordnet («immer dann und nur dann»). Fügen wir nun noch das Genus hinzu, das der Einfachheit halber übersprungen wurde, dann gelangen wir zu folgender Definition:

Ein bewußtes menschliches Erzeugnis ist immer dann und nur dann ein Kunstwerk, wenn es entweder die Wirklichkeit abbildet oder Formen konstruiert oder Erlebnisse ausdrückt und zugleich imstande ist, Wohlgefallen zu erregen oder zu ergreifen oder zu erschüttern. Dazu ein kurzer Kommentar:

a) Die hier vorgeschlagene Definition kann natürlich verbessert, ihre Elemente können noch besser formuliert werden, aber es scheint, daß sie im großen und ganzen so und nicht anders aussehen muß. Sie ist weit genug, um verschiedenen Kunstgattungen und verschiedenen Kunstfunktionen Raum zu geben.

Diese zwei Funktionen der Kunst, sind, in der Prosa übersetzt, 1) die Wirklichkeit festzuhalten, ihr Dauer zu verleihen, und 2) die Verständigung zwischen den Menschen zu ermöglichen. Das erstere ist in der «Abbildung der Wirklichkeit» enthalten, das andere in der Ausdrucksfunktion.

b) Die Definition enthält die wertenden Termini «schön» oder «ästhetisch» nicht; dafür enthält sie die psychologischen Termini «Wohlgefallen», «Ergriffenheit», «Erschütterung», die die natürliche Reaktion auf die ästhetischen Werte ausdrücken.

c) Die alternative, kombinatorische Gestalt der Definition ist nichts Ungeheuerliches: die Umgangssprache besitzt viele derartige kombinatorische Begriffe, wie z. B. «Kleidung», ein Begriff, der sowohl Gegenstände der Körperbedeckung, aber auch Gegenstände des Schmuckes (z. B. Kravatte) und sogar Gegenstände, die eine nochmals andere Funktion haben (z. B. Gürtel, Korsett) umfaßt.

d) Argumente der Gegner einer Kunstdefinition (besonders eines Kennick) können einer solchen pluralistischen Definition nichts anhaben. Es trifft zu, daß die Kunst nicht eine Funktion hat; das aber ist so, weil sie mehr als eine hat.

e) Man könnte auch eine andere Definition konstruieren, die nicht von den Funktionen und den Wirkungen ausgeht, sondern von ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit und den Werten. Auch eine solche Definition müßte doppelt alternativ sein.

f) Es könnte jemand einwenden, daß eine ganz korrekte Definition nicht doppelt, sondern vierfach alternativ sein müßte, indem sie außer Intention und Wirkung auch das Verhältnis zur Wirklichkeit

und die Werte einbezieht. Darauf wäre zu entgegnen, daß infolge der Parallelismen ähnliche Alternative sich wiederholen müßten; eine Definition ist aber brauchbarer, wenn sie keine überflüssige Elemente enthält.

VI. Der eingeengte Kunstbegriff

Noch eines: Es muß auffallen, daß die Aussagen über Kunst vieler Künstler und Schriftsteller[14], sei es früherer Zeiten, sei es der Gegenwart, nicht auf den ganzen von der hier vorgeschlagenen Definition betroffenen Bereich angewendet werden können. Da schreibt ein Dionysios von Halikarnass, die Kunst wecke «den Eifer der Seele», ein Plotin, sie erinnere an «das wahre Sein», ein Pseudo-Dionysios, sie sei «der Archetyp der unsichtbaren Welt», ein Michelangelo, «sie öffne den Flug zum Himmel», ein Novalis, sie sei «eine Vision Gottes in der Natur», ein Hegel, sie sei «die Erkenntnis der Gesetze des Geistes». Aber auch moderne Künstler und Schriftsteller behaupten, die Kunst «entreiße uns der Alltäglichkeit», sie vervielfache das Leben, sie «verleihe dem entfliehenden Leben Gestalt». Alle diese Aussagen lassen sich nur auf einen Teil der Kunst anwenden, wie sie hier definiert wurde. Auch der übersehene Teil hat seine Vorzüge, er erfreut Auge und Ohr, begeistert und ergreift, wenn ihm auch die Vorzüge, die Dionysios oder Michelangelo der Kunst zuschreiben, fehlen.

Viele Menschen, vielleicht ist es sogar die Mehrheit, haben die Neigung, die Kunst zu halbieren (wenn man so sagen kann). Sie trennen nämlich einen *oberen* Teil vom *unteren*, und nur den oberen Teil möchten sie als echte Kunst gelten lassen. Da werden aus der echten Kunst ganze Bezirke abgetrennt: die Gebrauchskünste, die unterhaltenden, kommerziellen, ornamentalen Künste, der ganze Bereich der Massenmedien, die ganze Sachkultur. Nur die «höheren» Bezirke bleiben übrig. Aber auch diese werden beschnitten: man scheidet die weniger anspruchsvollen Werke aus, die weniger vergeistigten, deren Thema und Absichten wenig gewichtig erscheinen. Von den geistig hochstehenden wiederum scheidet man die weniger gelungenen Werke, die Werke kleinerer Geister und Talente aus. Eine

[14] W. Tatarkiewicz a.a.O.

solche Selektion nahmen Dionysios und Michelangelo vor; sie wird heute noch vorgenommen, vom ästhetischen Standpunkt, aber nicht von diesem allein: auch vom ideologischen und moralischen Standpunkt. Nur diejenigen Werke finden Gnade und werden zur Kunst gerechnet, die eine «geistige Nahrung» geben. Eine solche bietet freilich ein prachtvoller Vorhang oder Sessel, ein Plakat oder eine Tanzmusikkomposition in geringerem Grade als die Werke von Mickiewicz, Beethoven oder Rembrandt. Bei einer so strengen Selektion bleibt nur die grosse Kunst übrig, die unvergängliche, zeitbeständige[15]. Zur Kunst wird, um es noch einmal anders zu formulieren, einzig jener Bezirk gerechnet, der «eine transzendente Berufung»[16] hat, und draußen bleibt alles, was nur angenehme Unterhaltung ist.

Man wird aber unschwer bemerken, daß die Grenze zwischen der «echten» und der gewöhnlichen Kunst nicht eindeutig gezogen werden kann.[17] Denn selbst aus der Kunst, der transzendente Be-

---

[15] A. Malraux, La métamorphose des Dieux, 1958.

[16] A. Koestler, The Act of Creation, 1964, S. 336: «Art becomes a mildly pleasannt pastime and looses its emotive impact. Its trancendental appeal and catharic effect.»

[17] Wladyslaw Tatarkiewicz, 1884 geboren, ist in Polen wohl der bekannteste «Philosophieprofessor»: – wer hat bei ihm nicht ein Philosophieexamen oder eine Prüfung über die Philosophiegeschichte abgelegt, auf die er sich aus dem dreibändigen Werk «Geschichte der Philosophie» (Lwow-Lemberg) 1931 im Verlag des Ossolineums vorbereitet hat? Den 3. Band, der das 19. und 20. Jahrhundert behandelt, hat sich die englische pädagogische Literatur, die bekanntlich die beste Didaktik besitzt, angeeignet (Verlag Wadworth). Während des Zweiten Weltkrieges arbeitete Tatarkiewicz an einem Werk «Über das Glück» (Warszawa 1947), das, obwohl es nicht praxeologisch gedacht, sondern als wissenschaftlicher Beitrag zur Behandlung dieses vernachlässigten philosophischen Themas – in der Antike Thema Nummer 1 der Philosophie! – verstanden war, im Jahre 1970 in einer 5. Auflage (= 25 000 Exemplare) erschienen ist. Und nochmals nahm sich der Gelehrte einer vernachlässigten philosophischen Disziplin an, als er im Jahre 1960 Band I (410 S.) und Band II (364 S.) und 1967 Band III (416 S.) der «Geschichte der Ästhetik» herausgab. Er erwarb sich unter den Ästhetikern der ganzen Welt nicht nur den Ruf eines Nestors, sondern auch den eines vom Glück begünstigten Forschers der heute immer wichtiger werdenden und politisch umworbenen philosophischen Disziplin – eben der Ästhetik. Die englische Wissenschaft holte sich dieses Standard work mit der bei Mouton (den Haag 1970) erschienenen Ausgabe, die Franzosen erweisen ihren Ästhetikern den analogen Dienst (Editions Klinsieck in Paris); auch die

rufung eignet, machen die Menschen gerne eine Unterhaltung und umgekehrt finden sich unter den Werken, die im Rufe stehen, nur Unterhaltung zu sein, solche, die die Probe der Zeit siegreich bestanden haben.

Russen wollen nicht aus zweiter Hand schöpfen... Und auf deutschem Sprachgebiet ist es der *FRANCKE-Verlag in Bern*, der sich des Auftrages, den *Goethe* der deutschen Literatur erteilt hat, erinnert: «Ganz abgesehen von unserer eigenen Produktion stehen wir schon durch das Aufnehmen und völlige Aneignen des Fremden auf einer sehr hohen Stufe der Bildung», schreibt er am 14. IX. 1826 an Hermann Fürst v. Pückler. Dem Leser dieser Studie wird, wie der Übersetzer hofft, nicht entgehen, daß die Schlichtheit des Sprachduktus einer hohen Achtung vor der Wahrheit und – vor dem Leser entspricht. A.L.