

I. Was ist Kunst?

1. Der vormoderne Begriff der Kunst im Spiegel ihrer Klassifikationen und Wesensbestimmungen

1.1. Kunst als bildende Kunst

Bevor wir uns den Gegenstandsbereichen der Kunstgeschichte im einzelnen nähern, dürfte es angebracht sein, uns einige generelle Gedanken über den Gegenstand unserer Disziplin, die Kunst, zu machen, der keineswegs so evident ist, wie es zunächst scheinen mag. Linguistisch betrachtet, handelt es sich bei diesem Begriff um einen Kollektivsingular, ähnlich wie bei dem Wort „Geschichte“. Als solcher umfaßt „Kunst“ verschiedene Einzelkünste wie Malerei, Bildhauerei, Graphik usw. Der genaueren Charakterisierung halber hat man diese Art von Kunst als „bildende Kunst“¹⁰ bezeichnet und sie damit von anderen Formen ästhetischer Praxis wie Musik, Literatur, Theater, Tanz, Pantomimik usw. abzugrenzen versucht, die man

¹⁰ Gelegentlich wurde behauptet, dass Goethe den Begriff der „bildenden Künste“ eingeführt habe. Dies dürfte zwar nicht der Fall sein, doch hat er bewusstseinsprägend von ihm einen solch intensiven Gebrauch gemacht, dass er seit dem 19. Jahrhundert zu einer allgemeinen Klassifikationsbezeichnung wurde, die an die Stelle jener der „schönen Künste“ (siehe unten) trat und den Vorzug der Wertneutralität hatte (vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Akademierede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* von 1807; abgedruckt in der von Lucia Sziborsky eingeleiteten und kommentierten Ausgabe Hamburg 1983). Zuvor hatte schon Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) von „den bildenden Künsten“ gesprochen, welche er näherhin als „die des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschauung“ bezeichnete (Kant 1991, S. 258 f.). Dennoch war auch dieser Begriff anfangs mit einer spezifisch wertbesetzten Semantik belegt, die im Wortfeld von „Bildung“ zu verorten ist. „Bilden“ hängt etymologisch mit englisch *to build* = „bauen“ zusammen, erfuhr aber eine Bedeutungsverengung hin zu „formen“, „gestalten“. Analog dazu wird „Bildung“ von Goethe oft noch im Sinne von „Gestalt“ oder „geistiger Veredlung“ gebraucht. Im ästhetischen Kontext konvergiert die Wortbedeutung von „bilden“, das zuvor – in Mystik und Pietismus – mehr religiöse Konnotationen hatte (vgl. die *to build* nahe stehende Architekturmetapher der „Erbauung“), mit der von „schaffen“, „herstellen“. Es konnte somit das deutsche Äquivalent für griechisch *poiein*, also für das Prinzip der Poiesis werden. Dieser Aspekt des Hervorbringens (aus der „inneren Seelen-schönheit“) durch den bildenden Künstler wird bereits betont bei Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Moritz 1981, Bd. 2, S. 549–578, bes. S. 554).

mitunter ebenfalls als Künste definiert. Im alltäglichen und akademischen Wortgebrauch stellt sich bei dem Begriff „Kunst“ jedoch auch ohne charakterisierendes Beiwort in der Regel die Assoziation „bildende Kunst“ ein, so wie ja auch die Bezeichnung der wissenschaftlichen Disziplin „Kunstgeschichte“ ohne dieses eingrenzende Epitheton auskommt und immer nur die Geschichte der bildenden Kunst meint, indessen nie die der anderen „Künste“.

Hinter einer scheinbar ganz einfachen Sachlage verbirgt sich also ein durchaus verwirrendes Begriffssystem, das nur historisch zu erklären ist. Wir wollen daher im Folgenden der Begriffs- und Problemgeschichte des Wortes „Kunst“ nachgehen und einige der verschlungenen Pfade verfolgen, die zu der heutigen Vorstellung von (bildender) Kunst geführt haben. Dabei wird darauf zu achten sein, aus welchem Blickwinkel und in welchen Traditionen die Reflexionen zum Kunstbegriff vorgetragen wurden und welche Ordnungsvorstellungen bzw. Klassifikationen dahinter standen. Es macht analytisch durchaus einen Unterschied, ob solche Prädikationen, d. h. Merkmalszuweisungen, und Wesensbestimmungen, mit denen die Vorstellungen von Kunst aufgeladen wurden, von einer Außen- oder einer Innenposition vorgenommen wurden. Eine Außenposition oder externalistische Sicht liegt vor, wenn etwa Staatstheoretiker (wie Platon in seiner „*Politeia*“) oder politische Machthaber darüber rasonieren, welche Rolle die Kunst in der Gesellschaft zu spielen habe, und sich Gedanken darüber machen, welche Art von Kunst zu fördern oder gar zu unterbinden sei. Externalistisch ist eine Bestimmung von Kunst aber auch zu nennen, wenn sie von Philosophen bzw. Ästhetikern vorgenommen wird, die über ihr „Wesen“ im Rahmen der Vorgaben ihres gedanklichen Systems nachdenken. Im Gegensatz dazu wären als Innenposition oder internalistische Sicht die aus der genuinen Praxis der Künstler selbst erwachsenen Reflexionen über Kunst zu bezeichnen. Man wird aber schnell feststellen, dass bei Durchsicht der im Verlauf der Geschichte entwickelten Kunsttheoreme diese reinliche Trennung von Außen- und Innenposition sich nicht immer durchführen lässt, denn es gibt, zumal seit der Renaissance und erst recht in der Moderne, sehr viele Beispiele dafür, daß Künstler ihre Praxis mit philosophischen oder politischen Argumenten zu verbinden suchten.

Unsere Eingangsfrage lautet also: Welche Ideen und Vorstellungen hat man bis heute auf diesen Begriff projiziert? Welche Potentiale hat man der Kunst zugetraut, nicht selten auch zugemutet?

Goethe hat diese Abhandlung sehr geschätzt und schrieb dazu im *Teutschen Merkur* (Juli 1789) eine Rezension (vgl. Goethe 1962, S. 38–41).

1.2. Kunst vor der Kunst: Kunstauffassungen in Antike und Mittelalter

Das, was wir heute als Kunst definieren, wurde in der Vormoderne weitgehend prosaisch-nüchtern betrachtet, sowohl von den Künstlern selbst als erst recht von ihren Auftraggebern. Man kann sogar die paradox anmutende Feststellung treffen, dass Kunst lange Zeit gar nicht als „Kunst“ gewertet wurde, denn dieser Begriff war für ganz andere Disziplinen und Tätigkeiten reserviert. Für das, was Künstler herstellten, gab es spezielle Bezeichnungen, wie sich beispielsweise an den Berufsbezeichnungen für diverse Verrichtungen ablesen läßt, die wir heute unter dem Begriff der Bildhauerkunst subsumieren würden. Angelo Poliziano (1454–1594) verwendete in seiner 1491 erschienenen Enzyklopädie, die den Titel *Panepistemon* trägt, fünf unterschiedliche Begriffe: diejenigen, die mit Stein arbeiteten, nannte er *statuarii*, die mit Metall *caelatores*, die mit Holz *sculptores*, die mit Ton *factores* und die mit Wachs *encausti*.¹¹ Es fällt auf, dass Kunst hier noch nicht als ein einheitliches System begriffen wird, vielmehr werden alle Tätigkeiten, die man ihr später zuordnet, noch ganz in ihrer Vereinzelung wahrgenommen, entsprechend ihrer spezifischen Technik, dem verwendeten Material oder dem jeweiligen Zweck, dem sie dienen sollten.

In der Antike und im Mittelalter bezeichnete „Kunst“ Aktivitäten, die wir zum einen als Wissenschaften, zum anderen als Handwerke definieren würden. Der griechische Terminus für „Kunst“ war *technē*, der lateinische, noch bis in die Frühe Neuzeit analog dazu verwandte, *ars*, der zugleich auch „Wissenschaft“ bedeutete. Damit war vor allem eine Fertigkeit, ein aus Erfahrung und Übung erwachsenes Können, eine Geschicklichkeit gemeint, zu der die Kenntnis von Regeln gehörte. Die mit *ars* bezeichnete Kunstfertigkeit ging somit über einen bloßen arbeitspraktischen Vollzug (*usus*) hinaus.¹² Die Funktion und Notwendigkeit einer *ars* wurde mit dem durch sie bewirkten Ausgleich der Mängel der Natur begründet.¹³ Das althochdeutsche bzw. mittelhochdeutsche Wort für *ars* war anfangs „*List*“, das da-

11 Vgl. Poliziano 1491; ferner Pico della Mirandola: *Conclusiones nongentae* etc. o.O. o.J. (1532). Dazu Tatarkiewicz 2003, S. 36.

12 Vgl. Binding 1994. Binding analysiert den Wortgebrauch am Beispiel der *Vita Bennonis episcopi Osnabrugensis* (8. Kapitel), also der vom Iburger Abt Norbert verfaßten Lebensbeschreibung des Bischofs Beñno I. von Osnabrück (um 1025–1088), in der davon die Rede ist, daß Benno auch in geringfügigeren Dingen wie Hausbau und Landwirtschaft eine erstaunliche Geschicklichkeit besessen habe. Der Text ist abgedruckt in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* (MGH SS) 30,2, S. 876.

13 Vgl. Thomas von Aquin, *In octo libros de physico auditu sive Physicorum Aristotelis commentaria* II., lect. 14, 4. Diese Argumentation findet sich bereits bei Cicero, *De officiis* II, 11.

mals noch keinen pejorativen Beigeschmack hatte;¹⁴ erst um 1270 wurde es von dem Wort „Kunst“ abgelöst, einem Substantiv, das sich, auch wenn man es immer wieder hat bestreiten wollen, etymologisch tatsächlich von „Können“ herleitet.¹⁵ Im mittelalterlichen System der „Artes“, wie es erstmals von Martianus Capella (5. Jh. n. Chr.) festgelegt wurde,¹⁶ kommt das, was wir als bildende Kunst bezeichnen, an keiner Stelle explizit vor: weder in den *artes liberales*, den Sieben Freien Künsten, d. h. die eines freien Mannes, der sich ganz der Theorie widmen kann, würdigen Wissenschaften (wie Grammatik, Logik, Rhetorik; Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik), noch in den *artes mechanicae* (oder *artes vulgares*), die der mittelalterliche Autor Hugo von St. Viktor in seinem *Didascalicon* (2. Buch) aus den Bereichen *lanificum* (Textilherstellung), *armatura* (Kriegskunst, Waffenherstellung, aber auch Werkzeugkunde, *instrumentalis scientia*, ferner Architektur und Holzarbeit),¹⁷ *navigatio* (Seefahrt), *agricultura* (Landwirtschaft), *venatio* (Jagd), *medicina* (Heilkunde) und *theatrica* (Theateraufführungen und andere Formen der kollektiven Belustigung wie Wettkämpfe, Rennen und Zirkus, *scientia ludorum*) zusammengesetzt sein läßt.¹⁸ Die bildenden Künste sucht man hier vergebens, für sie war keine Systemstelle vorgesehen.¹⁹ Ihre einzelnen Sparten waren allenfalls bestimmten Handwerken zu- bzw. untergeordnet. Schon in der Antike wurden Malerei und die Varianten der Bildhauerei als prestigemäßig sehr niedrig stehend klassifiziert, so bei Cicero, der in *De officiis* (I, 42) eine eigene Bewertung der *artes* in drei Kategorien vornimmt (*artes maximae, mediocres* und *minores*) und den bildenden Künsten lediglich einen Platz in der untersten Gruppe zuweist.²⁰

14 „List“ ist abzuleiten von einem germanischen Stamm **lis* = „wissen“. Es bezog sich ursprünglich auf die Technik des Krieges, das Schmiedehandwerk und den kultisch-magischen Bereich, der später, nach der Christianisierung, negativ bewertet wurde. Vgl. Kluge/Mitzka 1963, S. 442 (unter Bezugnahme auf Forschungsergebnisse von Jost Trier, in: Mitteilungen des Universitätsbundes Marburg 1931, Heft 3, S. 35).

15 Vgl. Kluge/Mitzka 1963, S. 412.

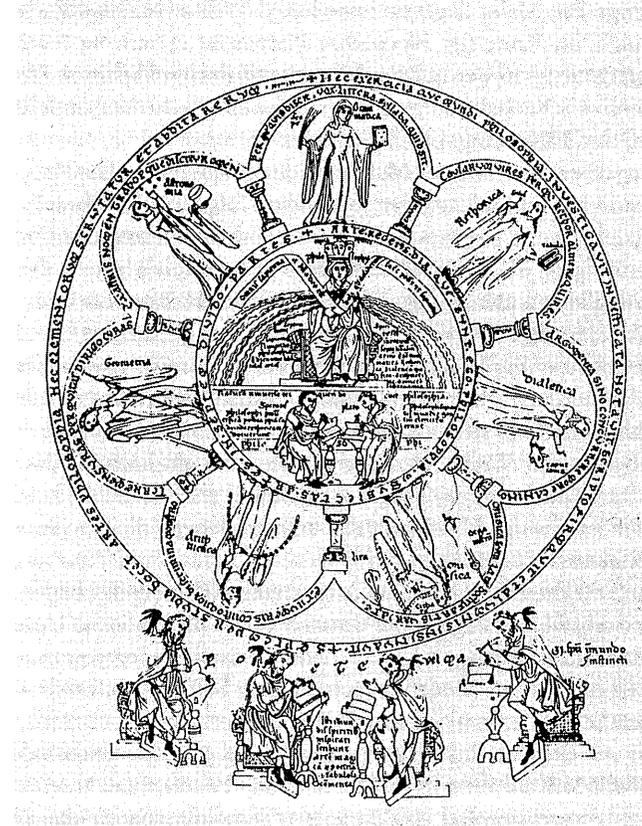
16 Martianus Capella 1925 (auch Stuttgart 1969), S. 79. Vgl. zu dieser Schrift Curtius 1963, S. 47 ff. – Zu den *Artes liberales* vgl. Lindgren 1992. – Illmer 1979, S. 156–171.

17 Hugo von St. Viktor 1997, II, cap. 22, S. 196.

18 Hugo von St. Viktor 1997, S. 192: „Hae mechanicae appellantur, id est, adulterinae, quia de opere artificis agunt, quod a natura formam mutuatur.“ („Diese Wissenschaften heißen ‚die mechanischen‘, das heißt die unechten, weil sie sich mit dem Werk des schaffenden Menschen befassen, das seine Form der Natur entlehnt“, so die Übersetzung von Thilo Offergeld.)

19 Allenfalls hätte sie Hugo von St. Viktor der *armatura* zugeordnet, da diese Tätigkeiten umfaßt, die den Bau, schließlich auch den Eisenguß, betreffen. Unter die *theatrica* wäre sie wohl schwerlich zu subsumieren gewesen, da diese sich auf Bewegungsabläufe spielerischer und sportlicher Art beziehen.

20 Tatarkiewicz 2003, S. 84.



1 Allegorie der Sieben Freien Künste. aus dem *Hortus deliciarum*. Um 1175–1185

Die Nachzeichnung einer Miniatur aus der Enzyklopädie der Äbtissin Herrad von Landsberg – die Handschrift verbrannte 1870 – zeigt die Personifikation der Philosophie im Zentrum einer Rosette mit den ihr zugeordneten *artes liberales* (Trivium: Grammatik, Rhetorik, Dialektik; Quadrivium: Astronomie, Geometrie, Arithmetik, Musik)

Für die inferiore Position etwa der Malerei hatte bereits Platon das Argument geliefert. In seiner *Politeia* (Staat)²¹ bestimmt er als das Wesen der Malerei die Nachahmung. Er macht dies am Beispiel eines Stuhles deutlich, den Gott als einmalige Idee, gleichsam als Urbild, geschaffen hat, nach der ein Schreiner seine konkreten

21 Platon, *Politeia* X, 597b–598d.

Stühle gefertigt. Ein Maler dagegen bilde lediglich diese handwerklich hergestellten Stühle nach; im Sinne der Ideenlehre Platons ist er nur ein Nachahmer des Erscheinungsbildes, nicht der mit der Idee identifizierten Wahrheit. Von dieser ist also die Malerei (als Nachahmung einer Nachahmung) sehr weit entfernt. Sie ist für Platon darum nur Täuschung, Lüge, Gaukelei.

Dieser negativen Wertung der Malerei widerspricht nicht, dass Platon sie – ähnlich wie Aristoteles, Simonides oder (besonders folgenreich) Horaz²² – zum Vergleich heranzieht, wenn bei ihm von der Wesensbestimmung der Dichtkunst die Rede ist, die übrigens jenseits der *technai* bzw. *artes* als eine höhere Form gedanklicher Äußerung verstanden wurde, vergleichbar der Philosophie oder der Mantik (Kunst der Weissagung). Wie Paul Oskar Kristeller ausgeführt hat, ist es signifikant, dass trotz all solcher Vergleiche „kein Philosoph der Antike eine selbständige systematische Abhandlung über die bildenden Künste“ schrieb noch ihnen „einen wichtigen Platz innerhalb seines Erkenntnisystems“ zuwies.²³ Real waren sie eben doch nur subordinierte Tätigkeiten oder Berufe. Das gilt auch für das Mittelalter: Sowohl bei Dante als auch bei Thomas von Aquin werden sie auf keiner höheren Ebene angesiedelt als das Handwerk des Schuhmachers, die Kochkunst oder die Kunst des Jongleurs.²⁴

Der Grund für dieses Fehlen einer konsistenten Theorie der bildenden Künste in Antike und Mittelalter liegt in der Tatsache, dass die faktische Unterprivilegierung der Künstler, ihr häufig illiterater Bildungsstand weder von den objektiven sozialen Verhältnissen her Möglichkeiten für eine Selbstdarstellung und Stimulierung der öffentlichen Aufmerksamkeit für ihr Gewerbe bot noch auch, solange die bestehenden Arbeitsverhältnisse als naturwüchsig gegeben empfunden wurden, eine subjektive Motivation zu ihrer Formulierung begünstigte. Umgekehrt hatten innerhalb der hierarchisch fest strukturierten Gemeinwesen die Angehörigen der oberen Stände kein Interesse daran, sich für die Aufwertung eines innerhalb des gesellschaftlichen Ordo gering geachteten Randberufs zu engagieren, was wiederum keineswegs ausschloss, daß sie dessen Produkte durchaus zu schätzen wußten.

22 Vgl. Platon, *Politeia* X, 605a ff. – Aristoteles, *Poetik* 1, 1447 a 19 ff; 2, 1448 a 4 ff. – Horaz, *De arte poetica*, Vers 1 ff., 361 ff.

23 Kristeller o.J. (a), hier S. 170.

24 Kristeller o.J. (a), S. 174. Siehe auch Speer in: Craemer-Ruegenberg/Speer 1994, S. 945–966, hier S. 952 ff. (zu Thomas' Theorie des *artifex* als Nachahmer der Natur).

1.3. Der Kunstbegriff der Frühen Neuzeit

Die in Antike und Mittelalter kanonisch festgelegten Bewertungen der Künste durch die Philosophen und Gelehrten hielten sich, nur wenig modifiziert, bis in die Frühe Neuzeit. So bezeichnete noch Rudolf Goclenius (1547–1628) in seinem *Lexicon Philosophicum quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur* von 1607 die Malerei als eine „Hilfskunst“ (im Gegensatz etwa zur Architektur, die er bereits als „Hauptkunst“ akzeptiert).

Das Kriterium für alle Arten der bildenden Künste blieb, wie für die handwerklichen Künste überhaupt, nach wie vor die Kenntnis der Produktionsregeln und ihre geschickte Anwendung. Auch die bildenden Künstler selbst hielten im Großen und Ganzen an diesem Kriterium der Technik²⁵ fest oder sie thematisierten Probleme der Gestaltung von Themen und Motiven.

Dennoch bahnten sich bereits seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert vereinzelt Tendenzen an, die ein graduelles Anwachsen der Wertschätzung der bildenden Künste erkennen lassen. Freilich führte die Aufwertung noch nicht zu deren Kodifizierung als eines in sich geschlossenen kulturellen Systems. Die neuen Entwicklungen hingen im Wesentlichen mit zwei Faktoren zusammen: zum einen mit der Bildungsbewegung des Humanismus, zum anderen mit der Transformation der ökonomischen Verhältnisse, insbesondere der beginnenden Kapitalisierung bzw. Merkantilisierung von Gebrauchsgütern, die auch die Sphäre der Kunst erfasste.²⁶

Ein Charakteristikum des Humanismus war die Berufung auf die Antike, die mit Ciceros Schrift *De oratore* dafür gleichsam selbst die Argumente lieferte, da hier gefordert wurde, mit der Beherrschung der Redekunst und der Schulung der sprachlichen Artikulationsmöglichkeiten auch eine sittliche Vervollkommnung zu erlangen, die man als *humanitas* bezeichnete. Das Insistieren auf diesem Postulat bewirkte eine Revision des bisherigen Lehrplans der an den Universitäten gelehrteten Freien Künste, vor allem von deren erstem Teil, dem *Trivium*, das sich aus Logik, Rhetorik und Grammatik zusammensetzte. An die Stelle der Logik trat nun häufig die Dichtkunst, von deren Hervorbringungen erwartet wurde, daß sie auf Lateinisch und im Stil vorbildlicher römischer Autoren abgefaßt wurden.²⁷ Diese Studien pflegte man als *studia humanitatis* zu bezeichnen (wonach der Humanismus

25 Vgl. die *Schedula diversarum artium* des Theophilus Presbyter (um 1100). Dazu unten das Kapitel zur Geschichte des Künstlerberufs. Vgl. auch Schneider 2004 b, S. 11 f. Auch für Cennino Cennini ist noch der Aspekt des handwerklichen Geschicks und die Kenntnis der Regeln von vorrangiger Bedeutung. Sein Kunsttraktat handelt daher vor allem von Materialien, ihrer Herstellung und Verwendung. Vgl. Cennini 1888, S. 3–6.

26 Vgl. dazu unten das Kapitel zum Kunstmarkt (S. 203 ff.).

27 Das Lehrprogramm wurde geradezu kanonisch von Leonardi Bruni: *De studiis et litteris*, 1423–26, festgelegt. Vgl. zu Bruni: Baron 1968.

– italienisch: *umanesimo* – seinen Namen erhalten hat; bereits im 15. Jahrhundert war in Italien das Wort *humanista* gebräuchlich). Die Orientierung an der Antike, speziell der rhetorischen Tradition, wurde als *imitatio* aufgefaßt, was weniger sklavische Nachahmung meint als Nacheifern (*aemulatio*), das sich bis zum Ehrgeiz, die Alten zu übertreffen, steigern konnte.²⁸

Nachdem die Dichtkunst, die außerhalb des Systems der Freien Künste stand und einen hohen Ruf genoß, institutionell in diesen Komplex integriert worden war, konnte sie für die bildenden Künste zu einem legitimierenden Vorbild werden. Der theoretische Hebel zu ihrer Parallelisierung bzw. Angleichung an die Dichtkunst war eine kurze Formel, *ut pictura poesis*, die man der *Ars poetica* des Horaz entnahm und im Umkehrschluß auf die Praxis der Malerei selbst bezog.²⁹ So konnte diese Tätigkeit, die man bisher als bloßes Handwerk begriff, nun mit dem hohen Anspruchsniveau aufgeladen werden, das man der Poesie beimaß. Entsprechend reklamierten die Maler und Bildhauer für sich dichterische Qualitäten, unter Berufung etwa auf den der platonischen Tradition entstammenden Topos der *mania* bzw. des *furor*, d. h. der göttlichen Raserei bzw. seherhaften Entrückung im Zustand des Enthusiasmus (was wörtlich „Aufgehen im Göttlichen“ heißt), oder, ebenfalls platonisch und eng mit der Vorstellung vom Wahnsinn zusammenhängend, den Topos der Teilhabe an den göttlichen Ideen.³⁰

Wir haben bereits gesehen, dass dieser in der Antike häufig vorgenommene Vergleich von Dichtkunst und Malerei durchaus schon im Mittelalter bekannt war. Während die Rezeption des *ut pictura poesis*-Prinzips aber in diesem Zeitraum noch keine mentalitäts- und statusverändernde Wirkung entfaltete, war dies, zumindest teilweise, erst möglich, seit eine neue Wertschätzung von künstlerischen Produkten nicht nur aufgekommen war, sondern auch ständig zunahm. Voraussetzung war, dass man sie als Luxusgegenstände und Objekte sozialer Distinktion wahrnahm,

28 Vgl. den konzisen Artikel „Humanismus“ von Rainer Hess in: Hess/Siebenmann/Frauenrath/Stegmann 1989, S. 155–158 (mit weiterführender Literatur).

29 Vgl. Lee 1967, S.1–9 (Introduction). Noch Charles du Fresnoy (*De arte graphica*. Paris 1667, S. 1–8) beruft sich auf diese berühmte Textstelle bei Horaz, die folgendermaßen lautet (*Ars poetica*, v. 361 ff.):

„Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;
Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant:
Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur.“

30 In dieser Tradition steht noch Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Siehe Schopenhauer o.J., S. 976 ff. („Über den Wahnsinn“).

in denen sich eine spezifisch wertbildende und damit unwiederholbar rare Arbeit vergegenständlicht. Die zunehmend umworbenen Künstler verstanden es, aus dem bei den Oberschichten nachgerade in einen Konkurrenzkampf umschlagenden Interesse an ihren Leistungen einen Vorteil zu ziehen, indem sie sowohl größere materielle Forderungen erhoben, als auch ihre Statusansprüche in theoretischen Programmen legitimatorisch geltend machten.

Erst auf dieser Basis konnte eine Bemühung um die Formulierung einer eigenständigen Theorie der bildenden Künste einsetzen. Zunächst waren es aber nur separate Traktate zu den einzelnen Disziplinen,³¹ die noch nicht als gemeinsames System aufgefaßt wurden, sondern entsprechend der realen ökonomischen Rivalität der jeweiligen Künstlerberufe (als zunfthandwerklicher Tätigkeiten in den Kommunen) zueinander in einem Wettbewerb (*paragone*)³² um die Vorrangstellung standen.

Eine solche für die Kunstreflexionen der Renaissance bahnbrechende Theorie war in Leone Battista Albertis Abhandlung *Della pittura* (1436)³³ ausgearbeitet worden. Obwohl Alberti trotz der von den Zeitgenossen und der Nachwelt an ihm gerühmten Fähigkeiten als in allen Bereichen versierter *uomo universale* sich nicht eigentlich als Maler betätigte, hat er diese Berufsbezeichnung, um seinem Traktat größere Authentizität und die Suggestion von Praxisnähe zu verleihen, darin auf sich selbst bezogen.³⁴ Auffallend ist bei ihm, der für sich als hieroglyphisch-heraldisches Zeichen das geflügelte Auge wählte, die Betonung der außergewöhnlichen Kompetenz des Malers für den visuellen Bereich, und zwar sowohl in rezeptiver als auch in produktiver Hinsicht. Die Kunst der Malerei ist für ihn durchaus eine *scientia*, eine Wissenschaft, die aus der Empirie und genauen Beobachtung erwächst.³⁵

31 Genannt seien neben dem gleich zu besprechenden Text von Alberti vor allem Leonardo (*Trattato della pittura*), Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della Pittura*. Mailand 1584), Federico Zuccaro (*L'Idée de' scultori, pittori e architetti*. Turin 1607), Charles Alphonse Du Fresnoy (*De arte graphica*. Paris 1667), Gerard de Lairese (*Het Groot Schilderboek*. Amsterdam 1719), Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*. Sevilla 1649) u.v.a.

32 Zum *paragone* vgl. den Artikel von Hannah Baader in: Pfisterer 2003.

33 Vorausgegangen war im Vorjahr (1435) eine lateinische Fassung unter dem Titel *De pictura*.

34 „Ma in ogni nostro favellare, molto priegho, si consideri me non come mathematico ma come pictore scrivere di queste cose.“ („Darum aber bitte ich, stets halte man bei meiner Rede im Auge, daß ich nicht als Mathematiker, sondern als Maler über diese Dinge spreche“). Vgl. Alberti 1877 (Nachdruck Osnabrück 1970), S. 50 f. Siehe auch die Ausgabe Alberti 2002, S. 66 f.

35 In der an Filippo Brunelleschi adressierten Einleitung („Prologus“) schreibt Alberti: „Verwunderung und Betrübniß zugleich pflegte es in mir hervorgerufen, dass so viele treffliche und erlauchte Künste und Wissenschaften (*tante optime et divine arte et scientie*), die nach Zeugniß der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so



2 Leon Battista Alberti: Selbstportrait. Um 1435

Das aus dem Selbstbildnis beigegebene Bildsymbol des geflügelten Auges ist ein hieroglyphisches Emblem, das den scharfen Blick des Horus-Falken und die Schnelligkeit seiner Flügel allegorisch auf die Wahrnehmungsfähigkeit des italienischen Humanisten und Architekten bezieht. Aufschlußreich ist die Betonung des Gesichtssinnes im Erkenntnisprozeß.

Sie hat sich ihm zufolge an der Natur zu orientieren (insofern vertritt Alberti das Programm des *ars imitatur naturam*),³⁶ was nicht heißt, dass ihre bloße Erscheinung zu reproduzieren sei. Vielmehr soll sie im Gegenteil mittels konstruktiver optischer Prinzipien erfasst werden, insbesondere durch das Verfahren der Zentralperspektive, bei der das Bild als ebener Schnitt durch die vom Auge ausgehende Sehpyra-

hochbegabten Alten in solcher Blüte standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewunderswerthe Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig zu loben..." (Alberti 1877, Nachdruck 1970, S. 46; vgl. auch Ausgabe Alberti 2002, S. 62/63).

36 Vgl. Blumenberg 1957, S. 266–283. – Flasch 1965, S. 265–306. – Lovejoy 1948 a, S. 69–77.

mide begriffen wird.³⁷ Wichtig ist für Alberti das Messen und Abwägen. So schreibt er in seinem der Baukunst gewidmeten Traktat *De re aedificatoria libri decem* (VI,5), daß alles in der Natur nach Reihenfolge, Zahl, Umfang und Form geregelt sei, daß zwischen allen Teilen ein notwendiger Zusammenhang bestehe, den es zu erfassen gelte. Was hier vom Bauwerk gesagt wird (teilweise in Anlehnung an Vitruv), gilt bei Alberti analog auch für die Auffassung vom Körper der Menschen und Tiere.³⁸

Das Interesse für die Methode der Messung, die von Alberti immer wieder proklamiert wird, verdankte sich, wie Michael Baxandall überzeugend dargelegt hat, Gewohnheiten einer stereometrischen Taxierung von Handelsgütern, sie hatte also eine Grundlage im geschäftlichen Alltag von Kaufleuten und Kunden, die beispielsweise das Volumen von Fässern schnell erfassen mußten. Nicht zufällig verfasste ein Maler wie Piero della Francesca ein mathematisches Handbuch für Kaufleute, *De Abaco*, wo es um diese „merkantile Geometrie“ geht.³⁹

Die Fundierung der künstlerischen Wahrnehmung im Wahrnehmungsgeschehen des Alltags ließ sich durch theonome Legitimierung überhöhen: Im alttestamentlichen Buch Weisheit 11, 21 heißt es von Gott, daß er alles nach Maß, Zahl und Gewicht angeordnet habe (*Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*).⁴⁰ Der konstruktiv und messend verfahrenende Künstler konnte somit sein Handeln mit dem Gottes parallelisieren.

Die aus dem Handwerk hervorgegangene empirische Wissenschaft der Künstler verlangte nach einer sozialen Aufwertung. Sie beriefen sich daher auf die Freien Künste, denn das Prinzip der Messung war für mehrere der *artes* axiomatisch, im Grunde genommen sogar für das gesamte Lehrsystem des Quadriviums, wie ohnehin für die Geometrie, Arithmetik und Astronomie, aber auch für die Musik, die nicht nur von der Instrumental- und Vokalmusik handelte, sondern auch von der kosmischen Sphärenharmonie.⁴¹

37 In *Della pittura* (3. Buch) schreibt Alberti: „Die Aufgabe des Malers bestimme ich dahin, die an irgend einem Körper gesehenen Flächen mittelst Linien und Farben auf einer gegebenen Tafel oder Wand so darzustellen, dass sie bei einer gewissen Distanz und einer bestimmten Lage des Augenpunktes (aus der Tafel oder Wand) herauszutreten scheinen und starke Aehnlichkeit mit den Körpern (selbst) haben.“ Alberti 1877, S. 142. Vgl. auch die Ausgabe Alberti 2002, S. 148/149.

38 „Lo edificio è quasi come uno animale, si che nel finirlo e determinarlo bisogna imitare la natura“ (nach der italienischen Übersetzung unter dem Titel *L'architettura, tradotta in lingua Fiorentina* da Cosimo Bartoli. Venedig 1565, Buch IX, 5, S. 336).

39 Vgl. Baxandall 1972, S. 86 f. (deutsch: Baxandall 1984, S. 113 ff.).

40 Vgl. Schneider 1996 (4. Aufl. 2005), S. 8. – Binding 1996, S. 407 ff. – Peri 1983, S.1–21.

41 Die Wissenschaften des Quadriviums wurden im Mittelalter überhaupt als die rechnenden Künste aufgefasst. Vgl. Gompf 1966, S. 94–128, hier S. 113.

1.4. Schönheit als Definitionsmerkmal von Kunst

Mit der Berufung auf die Gesetze der Harmonie bzw. Proportion gelangte nun ein Aspekt in die theoretischen Reflexionen über Malerei und Bildhauerei, der im Hinblick auf diese Künste zuvor nahezu keine Rolle gespielt hatte: das Kriterium der Schönheit. Seit der Antike waren die Diskurse über Kunst und Schönheit gänzlich unabhängig voneinander verlaufen. Während sich der eine vorwiegend praxisorientiert auf Fragen der Technik im handwerklichen Vollzug konzentrierte, war der andere seit seinen Anfängen in den Spekulationen des pythagoreischen Geheimbundes auf den Gesichtspunkt der Vollkommenheit (*perfectio*) des Kosmos fixiert.⁴² Nur diese galt als schön (griech. *kalón*, lat. *pulchrum*, neulat. *bellum* aus *bonellum* [von *bonum* = gut], daraus etymologisch hervorgegangen französisch *beau*), und zwar aufgrund der Proportionen und Maßverhältnisse.⁴³ „Ordnung und Proportion sind schön und nutzbringend. Unordnung aber und das Fehlen der Proportion sind häßlich und unnützlich“, heißt es bei den Pythagoreern nach dem Zeugnis des Stobaios.⁴⁴ Das Schöne war im Verständnis der Antike eine objektive, in den Strukturen des Alls fundierte Kategorie, mithin eine ontologische Größe, die unabhängig von ihrer Wahrnehmung Bestand hatte. Die Visualität eines Gegenstandes, etwa eines Artefakts, bzw. der von diesem ausgehende optische, Gefallen auslösende Reiz konstituierte dieser dominanten Theorie zufolge noch nicht Schönheit; es verbot sich daher, sie aus der subjektiven Anschauung bzw. dem Gefühl abzuleiten. Wir können also resümieren, dass das Schöne in den maßgeblichen philosophischen Theorien bis zur Frühen Neuzeit noch nicht als eine ästhetische Kategorie aufgefasst wurde.

Bei Alberti werden zwar nicht erstmals,⁴⁵ doch mit großer Konsequenz und einer entsprechend starken Wirkungsgeschichte die bis dahin separaten Diskurse von (bildender) Kunst und Schönheit einander angenähert. Die objektive Fundierung der Schönheit als normativer Größe bleibt dabei von Alberti noch unange-

42 Wir sind darüber unterrichtet durch mehrere Schriften Platons (z. B. seinen *Timaios*), besonders aber über die Sammlung von Aussprüchen des Stobaios (= Johannes aus Stobai in Makedonien) aus dem 5. Jahrhundert nach Chr. (*Eklogai apophthegmata hypothekai*, bekannt unter dem lat. Titel *Eclogae*).

43 Vgl. Platon, *Philebos* 64 E. – Aristoteles, *Metaphysik* 985 b 23.

44 Stobaios, *Eclogae* IV 1 40 H, Frg. D 4. Vgl. Tatarkiewicz 2003, S. 283.

45 Schon Lorenzo Ghiberti hatte sich für das Schönheitsmoment der Proportionen interessiert. So heißt es bei ihm schon: „La proporzionalità solamente fa pulchritudine“ (zitiert nach Tatarkiewicz 2003, S. 170). Das Gleiche gilt für Albertis Zeitgenossen Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*) und Luca Pacioli (*De divina proportione*. Venedig 1509), die freilich mehr als der stark an der Empirie orientierte Alberti zu einer strengen Mathematisierung tendieren und auf diese Weise den wissenschaftlichen Anspruch ihrer Kunst noch mehr unter Beweis zu stellen suchen.

tastet. Andeutungsweise kündigt sich bei ihm jedoch bereits die Konzeption eines Systems der „schönen Künste“ (*beaux-arts, fine arts*) an, die dann im 17., verstärkt aber im 18. und 19. Jahrhundert zur vollen Ausbildung gelangt.

Es ist deutlich geworden, dass alle Formen ästhetischer Praxis, die wir heute als Künste bezeichnen, schon seit den Anfängen der menschlichen Zivilisation bestanden, sie jedoch sehr unterschiedlich bewertet und einem hierarchischen System unterworfen wurden, in dem die visuellen Künste zunächst keinen Platz hatten und sich diesen erst mühsam erringen mußten. Ein wesentlicher Grund für diese Rangordnung lag in der Verfasstheit der vormodernen sozialen Systeme. Die Unterscheidung von *artes liberales* und *artes mechanicae* reproduzierte den gesellschaftlichen Gegensatz von privilegierter Kopfarbeit und subordinierter Handarbeit, von Theorie und (materieller) Praxis. Mit dem Vorrücken der vorwiegend am praktischen Nutzen orientierten Naturwissenschaften seit dem 16., vermehrt dem 17. Jahrhundert, die vorwiegend aus den handwerklichen, nicht den literarischen Künsten hervorgingen und ihre umwälzenden Erkenntnisse technisch hergestellten Instrumenten verdankten, geriet die Antithese von freien und mechanischen Künsten in eine Krise. Dieses traditionelle Klassifikationsmodell wurde folglich als obsolet erkannt und erforderte eine Revision.⁴⁶ Sie betraf vor allem den Geltungsanspruch der *artes liberales*, die in ihrer tradierten Konzeption faktisch funktionslos geworden waren.

1.5. Der akademische Kunstbegriff des 17. Jahrhunderts

Albertis Kunsttheorie hatte das Milieu des italienischen Stadtbürgertums zur Grundlage, dessen (nicht nur ökonomischer) Expansionsdrang seit dem 15. Jahrhundert die künstlerische Offenheit für Experimente und Entdeckungen begünstigte. Wie nach ihm Leonardo ging auch Alberti von der Beobachtung natürlicher Phänomene aus und traf sich dabei mit den Interessen und Bedürfnissen der Kaufleute und der an Innovationen interessierten Handwerkerschaft.⁴⁷ Seine Theorie, in deren Zentrum die Lehre von der Perspektive und den Proportionen (der Körper) steht, basiert auf Disziplinen wie Geometrie, Arithmetik, Optik und Anatomie, während die alten textexegetischen Wissenschaften für seine Definition der Kunst lediglich eine untergeordnete Rolle spielen.

Die Akademisierung der Künste im 17. Jahrhundert – vor allem in Frankreich –, deren Ziel es war, die Künste systematisch an den Belangen der Fürsten und dar-

46 Vgl. Fontius 1977, S. 434–438.

47 Darauf hat, wie wir zeigten, Baxandall (1972) aufmerksam gemacht.



THALIE CHASSÉE PAR LA PEINTURE.
 Cette Allegorie a été imaginée au sujet d'une personne qui a survécu à l'étude
 de la Peinture, le goût qu'elle avoit à composer des pièces de Théâtre?
 D'après un Tableau de Raphaël, au Musée National, sous le N. 10. Voir aussi les deux gravures précédentes, des Peintures de Paris.

4 François-Bernard Lépicié: Stich nach Charles Coypels Gemälde „Thalia wird von der Malerei vertrieben“. 1732

Galt im 17. Jahrhundert das Theater bzw. die Dramenliteratur mit ihrem Prinzip der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) als Vorbild für die Malerei, so markiert Coypels Gemälde von 1732 eine Wende: Die Malerei befreit sich von der Norm der Dichtung und beansprucht nun innerhalb der Künste sogar eine Vorrangstellung.

die Erzählung, die Handlung konstituiert. Die klassische französische Dramentheorie wird auch für die „schönen Künste“ als Modell ihrer Ästhetik anerkannt.

Die „Kunst“ (*art*) besteht nun nicht mehr, wie für Alberti, darin, die Proportionslehre und die Perspektive zu beherrschen. Diese Fähigkeiten werden jetzt unter die mechanischen Künste oder handwerklichen Fertigkeiten gezählt.⁵⁶ Die vor-

⁵⁶ Félibien 1667, in: Held 2001, S. 247.

nehmere, geistige Kunst ist nun dadurch gekennzeichnet, einen gedanklichen Zusammenhang ästhetisch zu konzipieren, mithin nicht nur die einzelnen Teile (der Malerei) zu beherrschen, sondern die Regeln ihres Zusammenspiels. Die Kunst offenbart sich in diesem Zusammenhang zwischen den einzelnen Phänomenen.

Die schönen Künste erzielen ihre Wirkung demnach nicht mehr allein durch die Zeichnung, die Schönheit der Farben und die Kostbarkeit des Materials, also ihre sinnlichen Qualitäten, sondern durch die „Erhabenheit des Gedankens“. Der moderne Bildbegriff, der die Elemente als notwendige Teile eines Ganzen sieht, wird erzähltheoretisch entwickelt. Die Vorstellung des Kunstwerks als eines Organismus, dessen einzelne Glieder ineinander greifen, hat in der ästhetischen Handlungstheorie des 17. Jahrhunderts ihren Ursprung.

Erst nachdem Kunst und Schönheit sich begrifflich auf die ästhetische Strukturierung einer vielgliedrigen Ganzheit bezogen, die Nachahmung also einen sozialen Zusammenhang, nicht lediglich ein naturgegebenes Objekt zum Gegenstand hatte, war der Kunstbegriff der Malerei dem literarischen ebenbürtig geworden.

1.6. Das System der Künste und die Formierung des modernen Kunstbegriffs im 18. Jahrhundert

Die akademische Ordnung der „schönen Künste“, die im 17. Jahrhundert etabliert wurde, hatte die Erweiterung und Intellektualisierung des Kunstbegriffs zur Folge, der sich tendenziell zu einem kunstwerkbezogenen Strukturbegriff wandelte. Dass die akademischen Künste durch dieselben ästhetischen Gesetze untereinander verbunden sind, war ein Gedanke, von dem auch das 18. Jahrhundert überzeugt war. Die Systematisierung der Künste, die wiederholt versucht wurde, ging von den gemeinsamen, ihnen zugrunde liegenden Prinzipien aus, um sie einander zuzuordnen. Am einflussreichsten war die Schrift von Charles Batteux (1713–1780) *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris 1746).⁵⁷ Unter die „schönen Künste“ zählte er nicht nur die Malerei und die Skulptur, sondern auch die Musik, die Dichtung und den Tanz. Das gemeinsame Prinzip besteht nun vor allem in ihrer Fiktionalität⁵⁸ und in ihrer Wirkung.

Diese fünf Künste ergeben für ihn insofern eine kohärente Gruppe, als sie zum einen kreativen Charakter haben und durch *génie* hervorgebracht werden,⁵⁹ zum

⁵⁷ Vgl. die Ausgabe Batteux 1989: – Wegen des zu Batteux' Thesen geradezu gegenläufigen Kommentars des Übersetzers (J. A. Schlegel) ist rezeptionsgeschichtlich wichtig die deutsche Ausgabe Batteux 1770, 2 Teile (in einem Band).

⁵⁸ Vgl. die deutsche Ausgabe 1770, Teil 1, S. 30.

⁵⁹ *Génie* hat für Batteux nicht immer die emphatische Bedeutung wie für seine deutschen Rezipienten, sondern meint oft nichts anderes als „Künstler“ bzw. „künstlerische Tätigkeit“.



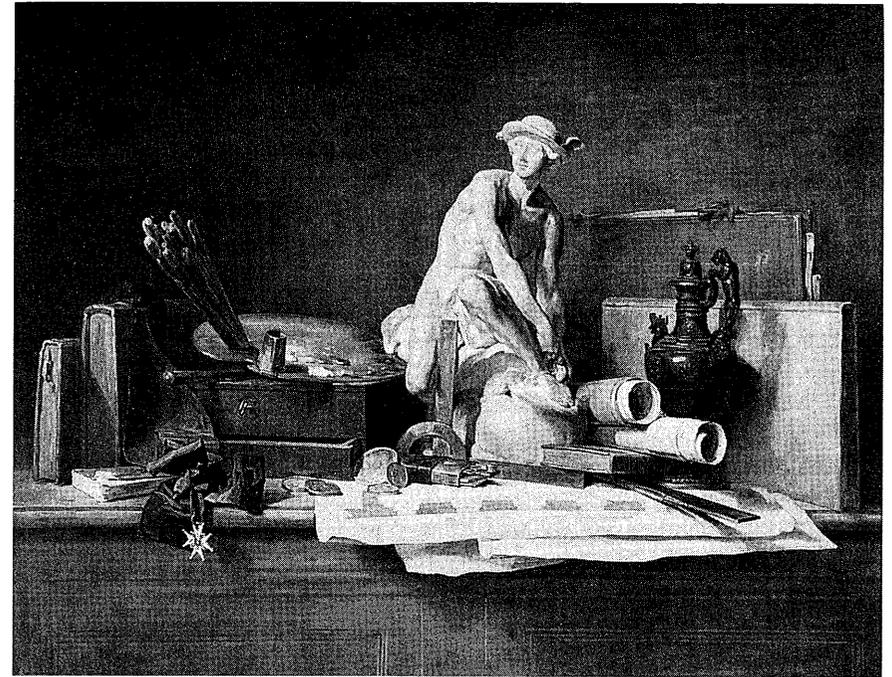
5 Giovanni Battista Tiepolo: Allegorie der Künste. Um 1731

Der Lorbeerkranz, den der schwebende Putto hält, ist der Malerei (mit Pinsel und Palette) zugeordnet, während die Poesie (mit Feder) zurückweicht. Die übrigen Künste bleiben im Hintergrund.

anderen ähnliche Wirkungen hervorrufen, nämlich Empfindungen des Angenehmen (*agrément*). In dieser Hinsicht gehen sie über jene anderen Künste hinaus, die vorwiegend der Bedürfnisbefriedigung dienen, also nutzenorientiert sind. Diese zweite Kategorie ist nach Batteux gleichzusetzen mit den mechanischen Künsten, die er jedoch nicht eigens erörtert. Zwischen diesen und den schönen Künsten setzte Batteux noch eine Zwischengruppe an, bestehend aus Architektur und Eloquenz, die beide sowohl am Nutzen bzw. Bedarf (*besoin*) orientiert sind, als auch Gefallen (*plaisir*) auslösen.⁶⁰ Faktisch treten bei Batteux die „Schönen Künste“ an die Stelle der „Freien Künste“. Dass auch sie, obwohl sie doch ursprünglich die niederen Künste waren, sich in sozialer Distinktion nach unten abgrenzen, wird aus den zeitgenössischen Übersetzungen von *beaux arts* deutlich: Im Englischen wurden sie im 18. Jahrhundert zunächst als *polite arts* wiedergegeben,⁶¹ bevor diese

60 Vgl. Batteux 1989, S. 63 ff. (Teil 1, Kap. 6).

61 So in einer anonymen Schrift unter dem Titel *The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Music, Architecture, and Eloquence*. London 1749. Vgl. Kristeller o.J. (1975), S. 306, Anm. 234.



6 Jean-Baptiste Siméon Chardin: Die Attribute der Künste. 1766

Das allegorische Stilleben vereint die Attribute der Malerei, Zeichenkunst, Graphik, Architektur, Skulptur, Medaillen- und Goldschmiedekunst. Der „Mercur“ von Pigalle (der für die Skulptur steht) und das Kreuz, Abzeichen des Ordens des heiligen Michael, sind eine Hommage an den Bildhauer Pigalle, der diesen Orden als erster Künstler erhielt. Das Stilleben repräsentiert also auch die gesellschaftliche Anerkennung und den Lohn der Künste.

Formel dann in die der *fine arts* mutierte. In dem Epitheton „schön“ tritt ein normatives Moment zutage, denn es definiert den selektiven Charakter dieser Künste, die nicht die Natur schlechthin, sondern eine gleichsam gefilterte Natur, die „schöne Natur“,⁶² nachzuahmen haben, welche dem Geschmack (*goût*) des sich aus den oberen Ständen rekrutierenden Publikums entgegenkommt. Natur als das Referential von Kunst erfährt dergestalt eine Idealisierung. Batteux bereitete mit dieser Theorie

62 „[...] la belle nature. Ce n'est pas le vrai qui est; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir.“ (Batteux 1989, S. 92).

Auffassungen vor, die in der Ästhetik des deutschen Idealismus, besonders bei Hegel, nachgerade kanonisch werden sollten.

In der Bezugnahme der schönen Künste auf die Natur⁶³ als Stütze (*appui*) für den Künstler wird deutlich, dass Batteux mit Nachdruck das Prinzip der Nachahmung (*imitation*) vertritt. Diese Auffassung geht letztlich auf die Mimesis-Theorie des Aristoteles bzw. den von Horaz formulierten Grundsatz *ars imitatur naturam* zurück. Aristoteles hatte im ersten Kapitel seiner *Poetik* bekanntlich die These aufgestellt, dass die Grundlage aller Dichtung die Nachahmung (*mimesis*) sei, da sie erstens allen Menschen angeboren, ja der Mensch das am meisten zur Nachahmung befähigte Wesen sei, und sie zweitens großes Vergnügen auslöse und alles, was man in der Wirklichkeit mit Unbehagen betrachte, in der dichterischen Verarbeitung erträglich mache.⁶⁴ Für Batteux bedeutet Nachahmung die Nachbildung eines Modells (*modèle*) bzw. eines Vorbildes (*l'original ou le prototype*). Sie hat also selektiven, idealisierenden Charakter. Nachahmung wird mithin nicht im Sinne eines kruden Naturalismus verstanden, sondern folgt immer dem akademischen Grundsatz einer Nachahmung der *belle nature*.

Mit der Rückführung der „Schönen Künste“ auf das Prinzip der Nachahmung als einer ihnen allen gemeinsamen genuinen Tätigkeit glaubte Batteux einen einzigen Grundsatz, gewissermaßen einen generativen Code, ausfindig gemacht zu haben, der ihren Systemzusammenhang rechtfertigt. Auch wenn man Batteux' Theorie der Nachahmung bereits im 18. Jahrhundert häufig als überzogen, wenn nicht gar unzutreffend, zurückwies, wurde seine neue Klassifikation doch allgemein anerkannt, so von Diderot und d'Alembert, die in der *Encyclopédie* schon von ihr ausgehen, aber auch von deutschen Theoretikern wie Mendelssohn, Sulzer, Herder, Moritz u. a. Auch Goethe, der sich ihr gegenüber anfangs zurückhaltend äußerte und mehr

63 Batteux versteht unter „Natur“ „die gegenwärtige Welt, das ist, die wirkliche physische, moralische, politische Welt, wovon wir selbst einen Theil ausmachen; die historische Welt, die mit großen Namen besetzt, mit berühmten Thaten angefüllt ist; die fabelhafte Welt, die voll erdichteter Götter und Helden ist; die idealische oder mögliche Welt, worinn die Dinge nur eine allgemeine Existenz haben, und woraus die Einbildungskraft absonderliche Wesen heraus nimmt, die sie mit so viel eigenthümlichen und persönlichen Zügen bezeichnet, als es ihr möglich ist.“ Vgl. Batteux 1769, Bd. 1, S. 18 f. Zitiert nach von der Lühe 1979, S. 55. Siehe auch die deutsche Ausgabe (J. A. Schlegel) 1770, Teil 1, S. 27–29.

64 Der zentrale Satz, in dem die Mimesis definiert wird, lautet bei Aristoteles: „Da der Dichter ein Nachahmer ist, genau wie der Maler oder ein anderer Bildner, so muß man immer eines von den drei Dingen nachahmen, die es gibt: man soll die Wirklichkeit nachahmen, entweder so, wie sie war oder ist, oder so, wie man sagt, daß sie sei oder wie man meint, oder so, wie sie sein soll.“ (Übersetzung: Olof Gigon). Siehe auch Aristoteles 1982, S. 144 ff., hier bes. S. 166 ff. – Zum Mimesis-Begriff bei Aristoteles, Horaz u. a. vgl. die vorzügliche Darstellung von Fuhrmann 1992, S. 1–110. – Buchheim o.J., S. 160 ff.

Wert auf die Besonderheit und Eigengesetzlichkeit der einzelnen Künste legte, akzeptierte sie schließlich später ganz selbstverständlich. Batteux' Zusammenstellung der Künste wurde die Grundlage aller nachfolgenden Ästhetik-Lehrbücher des 19. Jahrhunderts.⁶⁵ Besonderes Gewicht erlangte seine im Zusammenhang mit Kultur-entstehungstheorien seiner Zeit stehende These, dass die Schönen Künste aufgrund ihrer Emanzipation von den elementaren Bedürfnissen einen hohen Grad der Vergeistigung bzw. Sublimation erkennen lassen.⁶⁶ Sie konnten auf diese Weise zum Modell für Freiheit werden, ein Aspekt, der in der Folgezeit zunächst von Kant mit Nachdruck vertreten wurde und schließlich für die Bestimmung von Kunst in der Moderne zu einem ideologischen Credo werden sollte.

1.7. Kunst als Manifestation des absoluten Geistes bei Hegel

Namentlich Hegel hat diese Vorstellung von den Schönen Künsten, die er bereits im Kollektivsingular als „die Kunst“ zusammenfasst,⁶⁷ in epochemachender Weise ausgebaut. In seiner *Philosophie des Geistes* erlangt die Kunst eine zentrale Position: hoch über den Sphären des subjektiven und objektiven Geistes (zu welchem letzterem von ihm die Sittlichkeit bzw. Ethik gerechnet wird) rangiert sie im Empyreum des „absoluten Geistes“, neben der geoffenbarten Religion und der Philosophie.⁶⁸

„Die schöne Kunst (wie deren eigentümliche Religion) hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion. Der beschränkte Gehalt der Idee geht an und für sich in die mit der unendlichen Form identische Allgemeinheit, – die Anschauung, das unmittelbare, an Sinnlichkeit gebundene Wissen, in ein Dasein, das selbst das Wissen ist, in das *Offenbaren*, über; so daß der Inhalt der Idee die Bestimmung der freien Intelligenz zum Prinzip hat und als absoluter *Geist für den Geist* ist.“⁶⁹ Zwar sei die Kunst an die konkrete Wirklichkeit gebunden und verwende zu ihrer Realisierung

65 Auch die sog. Akademien der Künste – gemeint sind hier nicht die Lehranstalten, sondern die Vereinigungen gewählter Exponenten aus diesen Bereichen zum Zweck des geistigen Austauschs – folgen noch heute bei ihrer Zusammensetzung dem von Batteux eingeführten Modell, denn sie umfassen in der Regel die Gebiete Bildende Kunst, Literatur, Musik und Tanz (vgl. die Berliner Akademie der Künste). – Zu den diversen Versuchen einer Klassifikation der bildenden Künste im 19. Jahrhundert vgl. Carriere 1873, Bd. 1, S. 583 ff. („Die Gliederung der Kunst“).

66 Vgl. Wolfzettel 1998, S. 57–61. – Wolfzettel 1995, S. 49 f.

67 Sie besteht nach Hegel (1) aus der Architektur, (2) der Skulptur und (3) den „romantischen Künsten“, beginnend bei der Malerei, überleitend zur Musik und gipfelnd in der Poesie. Auffallend ist aber schon rein quantitativ das Übergewicht der „bildenden“ Künste.

68 Vgl. Hegel 1969, S. 440 ff. (bes. § 556 ff.).

69 Ebd., S. 445 (§ 563).

sinnliches Material, doch scheine durch sie die „Idee als solche“ hindurch, die er auch „das Ideal“ nennt, welches mit dem „Kunstschönen“ gleichzusetzen sei.⁷⁰ Daß der Kunst zugetraut wird, eine eigene Wahrheit zur Anschauung zu bringen und ein in der Sinnlichkeit verborgenes Erkenntnispotenzial zu entfalten, war bereits in den terminologisch noch unsicher experimentierenden, um die Konstruktion eines neuen Systems bemühten Überlegungen Alexander Gottlieb Baumgartens, des Begründers der Ästhetik als philosophischer Theorie der Künste und des Schönen, vorbereitet worden. Dieser hatte in Bezug auf die Künste von einer *cognitio sensitiva* gesprochen und ihnen den erkenntnistheoretischen Status eines *analogon rationis* zuerkannt.⁷¹

Kunst kommen nach Hegel im Sinne von *techné* zwar auch Qualitäten des Handwerklichen zu, doch vertritt er nachdrücklich die Auffassung, dass sie über die bedürfnisgeleitete Naturbemeisterung hinausgeht (ein Gedanke, der, wie eben gezeigt, von Batteux stammt) und einen Sinnhorizont der Totalität eröffnet. Allein dadurch werde sie zur „schönen“ Kunst. Sie geht also in metaphysischer Hinsicht auf das Ganze, was für Hegel gleichbedeutend mit dem „humanen Projekt“ ist,⁷² d. h. dem Sichtbarmachen des Menschlichen schlechthin. Als Essenz des Menschlichen begreift Hegel wiederum das Geistige, die Fähigkeit der Selbstreflexion, welche der Natur abgehe, weshalb das Naturschöne nie die hohe Wertigkeit des Kunstschönen erreichen könne. Das Geistige schließlich sei durch Freiheit gekennzeichnet (welche der Natur ebenfalls fehle). All diese Projektionen, mit denen Hegel Kunst und ihre Potenziale semantisch auflädt, münden in einen Panegyrikus auf sie: Die Kunst sei „die schönste Seite“ der Weltgeschichte,⁷³ sie sei „eine Art und Weise“, „das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen“.⁷⁴

Hegel hat damit den Grund zur bildungsbürgerlichen Kunstästhetik des 19. Jahrhunderts gelegt, die gänzlich normativ ausgerichtet war, Idealisierung forderte und noch relativ festgefügte Vorstellungen vom Schönen hatte.⁷⁵ In dieser zumal

70 Hegel o.J., Bd. 1, S. 80 ff.

71 Baumgarten 1750, § 14 ff. Baumgarten spricht noch nicht von den „schönen Künsten“, sondern von den „freien Künsten“, die aber bei ihm schon im Batteux'schen Sinne als *beaux-arts* zu verstehen sind („Aesthetica [theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis] est scientia cognitionis sensitivae“, § 1). Vgl. Baumgarten 1983. – Zu Baumgartens Ästhetik vgl. Schneider 1996, S. 21–29. – Nivelle 1971, S. 7–38. Lesenswert immer noch Cassirer 1932, S. 453 ff. (zu Baumgarten).

72 Vgl. Hoffmann 2004, S. 444 ff. – Ferner zu Hegels Ästhetik Schneider 1996, S. 80–94.

73 Vgl. Hegel o. J., Bd. 2, S. 586.

74 Hegel o. J., Bd. 1, S. 19.

75 So noch, um nur ein spätes Beispiel anzuführen, Dietz 1906, S. 128 ff. (Kunst als „Verwirklichung des Schönen“).

in Deutschland dominierenden idealistischen Kunsttheorie spielt zusätzlich der Aspekt der Innerlichkeit eine besondere Rolle, der Rückzug in die selbstreflexive Subjektivität als Kompensation nicht geglückter politischer Veränderungsabsichten. Die politischen Utopien wandern in dem Maße, wie ihr Scheitern fühlbar wird und zur Resignation zwingt,⁷⁶ in das Reservat der Kunst, welche eine Statthalterfunktion für das Politische übernimmt,⁷⁷ aber von ihm als eigener Bezirk, der nicht tangiert werden darf, abgegrenzt bleiben soll. So ist Hegel wie zuvor schon Kant ein Vertreter der Autonomietheorie, die später⁷⁸ auf das Konzept des *L'art-pour-l'art* hinauslaufen sollte. Und in der subjektiven Selbstbezüglichkeit, der die Kunst zur Artikulation verhelfen soll, muss dann auch alle Referenz auf die äußere Realität immer mehr verkümmern. So leitet Hegel, obwohl bei ihm immer von „Inhalten“⁷⁹ die Rede ist, letztlich die Aufkündigung des Nachahmungsgrundsatzes ein.⁸⁰

1.8. Schopenhauers kontemplativistischer Kunstbegriff

Von den überaus zahlreichen Ästhetik-Entwürfen des 19. Jahrhunderts soll hier nur einer kurz skizziert werden, da er eine Anschauung formuliert, die für das Kunstverständnis des Bildungsbürgertums prägend wurde. Es ist die Position Arthur Schopenhauers, die noch in der Phase der deutschen Romantik (1819) entwickelt wurde, aber erst in der zweiten Jahrhunderthälfte eine große Breitenwirkung entfaltete.

Obwohl Schopenhauer erklärtermaßen Hegels schärfster Antipode war und er diesen mit Schmähworten bedachte, unterschieden sich seine Kunstanschauungen in vieler Hinsicht nur graduell von denen des Hauptrepräsentanten des deutschen Idealismus. Das Moment politischer Resignation ist bei Schopenhauer aber zur Grundhaltung eines Pessimismus und Pantragismus gesteigert, aus der nur die Kunst Erlösung verspricht. Sie ist für Schopenhauer ein „Quietiv“, ein Lindermittel und Trost, der das universelle Leiden erträglich macht: „Nicht bloß die

76 Man denke an die widersprüchliche Rezeption der Ideen der Französischen Revolution in Deutschland oder an das Scheitern der 1848er Revolution, das bei großen Teilen der Intelligenz Resignation und einen Rückzug in die Innerlichkeit, das „holde Bescheiden“ (Eduard Mörike), hervorrief.

77 Dieser Gedanke der Autonomie der Kunst als „Staat des schönen Scheins“ findet sich als Postulat schon in Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, bes. 26. Brief, und reicht weiter bis zu Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse. Zu Schiller vgl. Schneider 1996, S. 63 f.

78 So bei Théophile Gautier, der im Vorwort zu *Mademoiselle de Mauvin* schrieb: „Wahrhaft schön ist allein, was zu nichts dient. Was nützlich ist, ist häßlich“ (zitiert nach Tatarkiewicz 2003, S. 48).

79 Inhalt ist bei Hegel zumeist als Ideal zu verstehen, nicht als externe Realität.

80 Ähnlich auch die deutschen Romantiker. Vgl. Preisendanz 1989.

Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen.“ „Allein die Künste reden sämtlich die Sprache der Anschauung, nicht die abstrakte und ernste der Reflexion.“ Aus den Werken der Kunst rede die Weisheit der Natur der Dinge selbst. Deshalb sei es wichtig, sich ganz auf sie einzustellen und zu vernehmen, was sie an Weisheit enthalten: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde es nur sich selbst vernehmen [...]“⁸¹

Bemerkenswert ist an diesem für Schopenhauers Ästhetik zentralen Diktum die Betonung des kontemplativen Moments und zugleich die Dekretierung der monarchischen Position der Kunst, genauer gesagt: der bildenden Kunst (hier der Malerei). Diese Äußerung markiert repräsentativ für viele ähnliche aus dieser Zeit den Rang, den Kunst für das Bürgertum innerhalb des kulturellen Bereichs als ein System identifikationsstiftender Sinngebungen einnahm. Blicken wir zurück zu den Anfängen einer Reflexion der Künste, als die „bildenden“ nicht einmal klassifikatorische Erwähnung fanden, so haben sie jetzt eine Gipfelstellung erlangt, die kaum noch überbietbar erscheint. In dem Maße, wie diese quietistische Vorstellung von der „schönen“, harmonisch-organisch gefügten Kunst in Widerspruch zur Dynamik des Industrialisierungsschubs und seiner sozialen Folgen geriet, provozierte sie Phantasien ihrer symbolischen Destruktion. Es waren vor allem die Bestrebungen der sog. Avantgarde, die gegen diesen Kunstbegriff zu Felde zogen und einen gänzlich neuen hervorbrachten, der in seiner Disparatheit und permanenten Expansion letztlich auch die kunstwissenschaftliche Gegenstands- und Methodenreflexion nachhaltig bestimmt hat.
