

"Aufbau" und "Abbau" als ästhetische Begriffe

In einem Konzert betritt ein Pianist die Bühne, macht eine Verbeugung und setzt sich dann vor den Flügel, ohne auch nur einen Ton zu spielen. Bereits nach einer halben Minute werden einige Zuhörer ungeduldig oder fühlen sich verunsichert. Warum braucht der Künstler derart lange, um sich zu sammeln? Hat er etwa den Anfang der Komposition vergessen? Nach einer weiteren Minute beginnen die meisten Leute lautstark zu husten oder sich zu unterhalten. Die Zumutung der ungewöhnlichen Situation muß kompensiert werden. Als der Solist nach drei Minuten noch immer keine Anstalten macht, das Instrument zu bedienen, werden Protestrufe laut. Das Publikum fühlt sich auf billige Weise hintergangen, provoziert. Erst nach sehr langen 4 Minuten und 33 Sekunden verläßt der vermeintliche Pianist das Podium, nicht ohne sich wiederum verbeugt zu haben. Außer Gelächter erntet er nur Buhrufe.

Bei der Aufführung handelte es sich um John Cages Stück 4' 33" aus dem Jahre 1952. Es ist tatsächlich in provokativer Absicht komponiert worden. Gerichtet war es gegen die etablierte Vorstellung vom Kunstwerk als etwas Gemachtem mit einem festgelegten Aufbau und einer individuellen Sinnstruktur. So schrieb Cage einmal den Satz: "An der Wurzel des Verlangens, ein Musikstück richtig zu verstehen, um es so und nicht anders zu nennen, es ohne die unvermeidlichen, nicht dazu gehörigen Geräusche zu hören - an der Wurzel von alldem steht die Idee, daß dieses Werk etwas vom übrigen Leben Getrenntes ist."¹

Als äußerste Konsequenz seines Versuchs, die Grenze zwischen Kunst und Leben einzureißen, sträubt sich 4' 33" beharrlich gegen jeden künstlerischen Formaufbau. Doch auch noch als radikaler Formabbau benötigt dieses Stück eine minimale ästhetische Form in Gestalt einer Bühne, einer Zuhörerschaft, eines Instruments und nicht zuletzt eines personalen **Auftritts**. Andernfalls wäre die ästhetische Polemik als solche gar nicht verständlich.

Desgleichen gelingt es Cage - gegen seine Absicht - in diesem Stück nicht, den mit der neuzeitlichen Werkkategorie untrennbar verknüpften Aspekt einer individuellen

¹ John Cage: *Silence*. Neuwied/Berlin 1969, S. 32.

Schöpfungsleistung gänzlich auszuschalten. Bereits wer es zum zweiten Mal hört und vielleicht dabei noch auf die Uhr schaut, wird es zweifelsfrei als dieses eine und einzigartige, man verzeihe das Wort, "Werk" wiedererkennen und darin auch die persönliche Handschrift des Künstlers John Cage erblicken.

Damit haben wir unser Thema bereits vorformuliert. Denn sowohl der Aspekt individueller **Werkkonstruktion**, als auch die Bedeutung des Aufbaus als einer notwendigen Voraussetzung aller künstlerischen Hervorbringungen sind Bestandteile unserer alltagssprachlichen wie auch ästhetischen, bzw. kunstwissenschaftlichen Wortverwendung.

Im Folgenden möchte ich die ästhetische Funktion und Bedeutung des Aufbaubegriffs analysieren, indem ich zugleich nach seinem Verhältnis zur Oppositionsbestimmung des Abbaus frage. Dabei wird sich zeigen, daß der Aufbau (die Konstruktion) im Unterscheid zum Abbau (der De-Konstruktion) eine spezifisch strukturelle Kategorie ist, die erst ab der Renaissance dazu diente, das in den Werken manifeste **Materialbewußtsein** und deren **Fiktionsbildungskraft** zu bezeichnen.²

Deshalb bilden Aufbau und Abbau in modernen Werken ein ganz anderes Verhältnis als z.B. in denen des Mittelalters. Und der Begriff "Konstruktion" scheint in besonderer Weise darauf zugeschnitten zu sein, die Ablösung eines veralteten künstlerischen Materialbewußtseins durch neue Fiktionsbildungsweisen ästhetisch zu begreifen. Man denke etwa an den musikalischen Formwandel vom Gregorianischen Choral über die Klassische Sinfonie und das romantische Klavierstück bis zum dodekaphonen Streichquartett, eine Entwicklung, die als Strukturalisierungsprozeß beschreibbar ist, kraft dessen das historisch überlieferte Tonmaterial mehrfach umgruppiert wurde. Natürlich entstanden die neuen künstlerischen Strukturierungsweisen in stetiger Wechselwirkung mit der technischen, der ökonomischen und der sozialen Entwicklung der Menschheit.

Wenn nun auch der hier bedeutsame allgemeine **Fortschrittsbegriff** aufgrund seiner negativen Folgeerscheinungen zusehends in Mißkredit geriet und teilweise sogar als Destruktionsprozeß apostrophiert wurde, so gilt dies nicht in gleichem Maße für die Entwicklung des ästhetischen Formbegriffs. Zumindest bis zu den

² Zu den Begriffen "Fiktion" und "Material" siehe meinen Aufsatz "Kunst zwischen Fiktionsbildung und Materialbewußtsein", in: *Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie* 18 (1990), S. 50 ff.

Werken der klassischen Moderne (Kafka, Picasso, Schönberg) bürgte die Dichte und der Differenziertheitsgrad der Konstruktion für die künstlerische Qualität der Kunstgebilde.

In ihrer ästhetischen Verwendungsweise bezeichnen die Ausdrücke "Aufbau" und "Abbau" Strukturverläufe in der künstlerischen **Form**. Sie verhelfen uns also zu einer Konkretisierung der ästhetischen Form, die als solche nur äußerst abstrakt zu umschreiben wäre.³ Natürlich läßt die Art der eingesetzten Materialien, Techniken und Sujets Rückschlüsse auf bestimmte Traditionen und auf den Komplexitätsgrad der künstlerischen Arbeit zu. Die stilistischen Eigenschaften der Barocklyrik oder die Harmoniefolgen innerhalb eines Sinfoniesatzes zeigen formale Strukturen an: Begrenzungen, Intensitäten, Konstanten oder Auflösungen. Unter dem historischen Aspekt der Materialität läßt sich die künstlerische Form also durchaus rational analysieren. Sobald wir jedoch das Ineinander von Materialität, Fiktionalität und ästhetischer Wirkung im Erleben des Rezipienten bedenken, scheint sich die Form in eine bunt schillernde Seifenblase zu verwandeln, die immer dann zerplatzt, wenn wir sie zu begreifen versuchen.

Diese Schwierigkeit spiegelt sich in unserem ästhetischen Vokabular zur Thematisierung künstlerischer Form. "Struktur" verweist auf verschiedene Elemente und die Art ihrer linearen Verknüpfung zu einem Zusammenhang. "Aufbau" enthält verschiedene Schichten oder Bausteine, die räumlich auf- oder nebeneinander gesetzt werden. "De-Konstruktion" stellt ein schrittweises Wegnehmen und Abbauen vor. Einschnitte, Absätze, Brüche, Stützpfiler, Gelenkstellen, Mittelpunkte, Oberflächen, alle diese Ausdrücke nehmen architektonische und somit räumliche Bedeutungsmomente auf, ohne die sie unverständlich wären. Offenbar können ästhetische Formbegriffe nur über den architektonischen Umweg anschaulich gemacht werden. Auch Formzerfall bedeutet im ästhetischen Kontext, der natürlich-biologischen Komponente unbeschadet, vernachlässigte Architektur.

So ist unser Sprechen über Kunst, insbesondere über künstlerische Form, stark metaphorisch geprägt. Und solche Metaphern werden außer aus dem architektonischen auch aus dem natürlichen, dem geographischen, dem geologischen oder dem technischen Erfahrungsbereich entlehnt. Über rein ästhetische Formbegriffe

³ Der Abstraktheit unbeschadet läßt sich doch soviel sagen, daß "Form" immer auf das Ganze einer Sache zielt, jedoch nur in Einzelaspekten, nie als solche wahrnehmbar ist.

scheinen wir nicht zu verfügen. Indem wir uns dies klarmachen, können wir die ästhetische Funktion unserer Begriffe präziser einschätzen.

Eingangs habe ich die einfache These aufgestellt, daß Aufbau ein typischer Strukturbegriff ist. Dies besagt aber noch nicht, daß es auch ein genuin ästhetischer Begriff ist, seine architektonische Hintergrundsbedeutung läßt dies eher offen. Auch der Einwand, Architektur sei mit Baukunst zu übersetzen, enthalte also bereits einen ästhetischen Bedeutungskern, kann nicht überzeugen. Zum einen müßte gezeigt werden, daß der Ausdruck Baukunst mehr auf Kunst als auf Handwerk zielt, was angesichts analoger Prägungen wie Gartenkunst, Kochkunst, Fahrkunst etc. schwierig sein dürfte. Zweitens wäre damit noch immer nicht die Frage beantwortet, warum eine spezielle Kunst zum Paradigma aller Künste erklärt werden sollte.

Daher werde ich meine These nun derart modifizieren, daß Aufbau immer dann als **strukturästhetische** Kategorie verwendet wird, wenn die lebenspraktische und überhaupt jede zweckbezogene Bedeutungskomponente zurücktritt. Um dies zu verdeutlichen, sei zunächst der nichtästhetische, genauer: der alltägliche und der wissenschaftliche Konstruktionsbegriff betrachtet, die stets in Mittel-Zweck-Erwägungen eingebunden sind.

I.

Es mutet als Selbstverständlichkeit an, daß überall dort, wo Menschen in **lebensweltlichen** Zusammenhängen handeln, Erfahrungen des Aufbaus und des Abbaus gemacht werden. Eröffnet ein neues Restaurant, so werden es die Anwohner vielleicht als ein Stück zusätzlicher Lebensqualität begrüßen, und schließt eine Bibliothek, so bedeutet dies für viele - außer vielleicht für den Finanzsenator - den schmerzenden Verlust einer kulturellen Einrichtung. Unsere Sprache hält für solche Aufbau- und Abbauerscheinungen eine Fülle von Ausdrücken bereit: Eröffnung, Gründung, Aufschwung, Belebung, Stärkung, Gesundung, Planung, Projektierung einerseits, Schließung, Dekadenz, Kahlschlag, Niedergang, Destruktion andererseits.

Aus der Perspektive der Betroffenen wird oft das Bild vom Auf und Ab des Lebens bemüht, um den Wechsel von Qualitätsgewinn und -verlust im menschlichen Dasein zu beschreiben. Wir sprechen von einem "Wink des Himmels", der "Gunst der Stunde" oder ganz einfach von Schicksalsschlägen. In diesem Sinne sind Aufbau und Abbau zeitliche Folgebegriffe, die in ein und demselben Handlungszu-

sammenhang Phasen bezeichnen, die einander ablösen: "Wie gewonnen, so zerronnen."

Was durch solche quasi mythologisierenden Beschreibungsformen nicht ins Blickfeld gerät, ist der Anteil rational geplanter und ausgeführter menschlicher Handlungen. Vor allem dann, wenn es um die Einschätzung solcher Lebensbereiche geht, in die wir selber unmittelbar verstrickt sind, reden wir meist so, als gäbe es kein gewolltes Mit- oder Gegeneinander-Handeln, sondern lediglich ein anonymes Geschehen und Geschehenlassen. Allenfalls noch trauen wir den handelnden Subjekten eine verzögernde, beschleunigende, lindernde oder verstärkende Einflußnahme auf die Vorgänge zu, die sich gleichsam über ihre Köpfe hinweg durchsetzen.

Die Gründe für eine solche pessimistische Beurteilung der menschlichen Handlungsmöglichkeiten dürften damit zusammenhängen, wie der Einzelne das Handeln höherstufiger, vorwiegend institutionalisierter Handlungsgemeinschaften wie Staaten, Parteien, Gewerkschaften, Vereine etc. erfährt: als träge, unbeweglich und in wirklich wichtigen Fragen, wie der sozialen Gerechtigkeit oder dem Umweltschutz, als unentschlossen. Demgegenüber kann der Einzelne seine individuellen Handlungsziele zwar leichter definieren, verfolgen und ggf. auch durchsetzen, leistet jedoch damit noch längst keinen wirkungsmächtigen Beitrag zum Aufbau einer besseren Gesellschaft. Baut jemand ein Haus, so tut er es in der Regel, um seine persönliche Lebenssituation zu verbessern, und er kann dies nur, sofern er eine Reihe von ökonomischen und rechtlichen Voraussetzungen erfüllt. Mit der konkreten **Zweckbezogenheit** und dem **Gebundensein** an relativ starke Rahmenbedingungen haben wir nun bereits zwei wichtige Unterscheidungsmerkmale zwischen lebensweltlichen und ästhetischen Aufbauleistungen benannt, an die wir uns bei der späteren Erläuterung des ästhetischen Aufbaus erinnern müssen.

Werfen wir zuvor noch einen Blick auf den **wissenschaftlichen** Aufbau. Immer wenn vom wissenschaftlichen **Fortschritt** die Rede ist, handelt es sich um einen Ausblick in die Zukunft im Sinne einer Erschließung neuer und besserer (kollektiver) Lebensbedingungen. Wird eine Versuchsreihe aufgebaut, so geschieht dies im Hinblick auf vorausgesetzte Annahmen oder erwartete Ergebnisse, die bestätigt, bzw. widerlegt werden sollen. Um den Erfolg der Wissenschaften in den letzten 300 Jahren sichtbar zu machen und auch zu rechtfertigen, genügt im Grunde genommen der Hinweis auf die Verdopplung unserer Lebenserwartung als Resultat

der Verbesserung unserer medizinischen und sozialen Lebensbedingungen in der westlichen Welt.

Dort, wo dieses kollektive humane Ziel letztlich aller Wissenschaften aus dem Blickfeld gerät, findet die Wissenschaftskritik ihren überzeugendsten und wirkungsvollsten Einsatz. Wenn die Errichtung eines gentechnischen Instituts nicht mehr in einer durchsichtigen Beziehung zu einer humanen Zielsetzung steht, wenn das aufgebaute Kernkraftwerk nicht mehr kontrollierbar zum Wohle der Gesellschaft nutzbar ist, und wenn die Gründung einer neuen Wissenschaftsakademie nur noch aus Gründen politischer Machtdemonstration erfolgt, immer dann muß ein selbstständiges und menschheitsschädigendes Produkt der Wissenschaft vernünftigerweise ab- oder umgebaut werden.

Wir treffen also, ganz allgemein gesagt, in der Wissenschaft ein **eingeschränktes** Aufbaumodell an, das sich auf bereits bewährte Konstruktionen und auf eine Kosten-Nutzen-Rechnung stützt. Dieses Modell führt aber nur dann in eine menschenwürdige Zukunft, wenn es immer wieder neu an einem allgemeinen Zielbegriff orientiert und gemessen wird, der die wissenschaftlichen Resultate als Schritte eines wirklich guten Fortschreitens zu beschreiben erlaubt.

Diese Fassung des wissenschaftlichen Aufbaus bedarf einer weiteren Differenzierung: Technisierung und Industrialisierung, die heute oft als Inbegriff des Fortschritts aufgefaßt werden, verkörpern zwar bedeutende Aufbau- (und Zerstörungs-) Potentiale, aber sie verbürgen noch keine dauerhaften und sicheren Einrichtungen. Selbst dort, wo sie in bester Absicht eingesetzt sind, z.B. in Computern, Rolltreppen oder automatischen Belüftungsanlagen, erweisen sich diese Produkte als relativ störanfällig und ermöglichen oft keine umstandslose Ersetzung ihrer Funktionen durch "Handbetrieb", z.B. Nachrechnen, Treppensteigen oder Fensteröffnen. Eine Mischung aus kollektiver Arbeitersparnis und individueller Unsicherheit bestimmt in vielen Bereichen unsere lebenspraktische Nutzung wissenschaftlich-technischer Errungenschaften. Der Aufbau von Apparaten und Maschinen scheint Hand in Hand zu gehen mit dem Abbau individueller Verlässlichkeit und Zurechenbarkeit.

Diese Beschreibung trifft auf Fortschrittsgläubige genauso zu wie auf Fortschrittsverächter. Wenn es auch richtig ist, daß jene das Heil der Menschheit durch Aufbauleistungen in der wissenschaftlichen Forschung meinen erschließen zu können, so handelt es sich dabei doch um eine kollektive Zielvorstellung, deren

Verwirklichung erst in unbestimmt ferner Zukunft erwartet wird. Denn sie fiel zusammen mit dem Ende der dadurch überflüssig gewordenen Wissenschaft. Lediglich Teilziele jener umfassenden Vision einer befreiten und glücklichen Menschheit lassen sich zusammen mit einem Fortbestehen der Wissenschaften verwirklichen. Wie dem auch sei, die medizinische Einrichtung eines Herzzentrums, der physikalische Aufbau einer Kernforschungsanlage oder die sozialwissenschaftliche Planung eines Sonderforschungsbereichs Deutschland-Ost beziehen ihre Berechtigung letztlich nur durch den Bezug zu jener übergeordneten, handlungsleitenden Idee einer ideal aufgebauten Gesellschaft.

Unter Täuschungsverdacht gerät nun diese Begründungsbeziehung zurecht dann, wenn in sie zwei uneinlösbare Voraussetzungen eingeschleust werden. Zum einen ist es die unbeweisbare Behauptung, daß der soziale Bestzustand tatsächlich herstellbar und nicht nur annäherungsweise, sondern endgültig erreichbar sei, die aus einer vernünftigen Zweckdiskussion eine dogmatisch-utopische Vorhersage macht. Zum anderen ist es der fehlerhafte Schluß von einer notwendigen Zielidee auf deren notwendige Verwirklichung, der in gefährlicher Weise dazu führt, die Fehlbarkeit der eingesetzten Mittel zu vernachlässigen: Jeder wissenschaftliche Aufbau kann für sinnvoll erklärt werden, da ja das Endziel der Wissenschaften nicht zu verfehlen sei.

Sowohl die Verwechslung eines Sein-Sollens mit einem Sein-Können als auch die einer Denknötwendigkeit mit einer Seinsnotwendigkeit sind charakteristisch für ein Wissenschaftsverhältnis, das nur als moderne Mythologie beschreibbar ist. In ihm wird der Idee wissenschaftlicher Forschung quasi göttliche Autorität verliehen, die sie mit einem Freibrief für Aufbauarbeiten jeder Art ausstattet.

Verhängnisvoll verstärkt wird diese Verabsolutierung des Aufbaugedankens noch durch die Konkurrenzsituation zwischen den wissenschaftlichen Großmächten. Wieviel Verhandlungsgeschick mußte schon aufgewendet werden, um eine Verlängerung der Gültigkeit des Atomwaffensperrvertrages zu erzielen? Und wieviel vernünftige Appelle werden noch an die Regierenden gerichtet werden müssen, um Waffenlieferungen an kriegsschürende Staaten zu verhindern? Die grenzenlose Orientierung von Wissenschaft und Politik an Marktvorteilen trägt wesentlich dazu bei, daß aus dem wissenschaftlichen Aufbau als einem vernünftigen Mittel ein unvernünftiger, weil zerstörerischer Zweck wird.

Wie wir hier sehen können, gehen Aufbau und Abbau in der Wissenschaft ein ungleichgewichtiges Verhältnis ein, das den Zufälligkeiten des menschlichen Lebens, letztlich seiner Sterblichkeit mit zielstrebigem Leistungen begegnet, die sich lebensverbessernd und -verlängernd auswirken sollen. Gefährdet ist der humane Zweck immer dann, wenn Aufbau mit Fortschritt und Abbau mit Rückschritt verwechselt wird. Der Weg zu besseren Lebensverhältnissen läßt sich eben nicht an der Anzahl der Forschungsergebnisse, sondern nur an ihrer Menschenwürdigkeit ablesen. Natürlich stellt sich hier die Frage, wem die Einschätzung dieser Humanität obliegt. Für den in Aufbauprozesse verwickelten Wissenschaftler selber steht existentiell zu viel auf dem Spiel, als daß ihm eine objektive Bewertung seiner Projekte zugemutet werden könnte. Ein Politiker wiederum läuft Gefahr, den Aufbau entweder an kurzschlüssigen Nahzielen, z.B. wirtschaftlichem Ertrag, oder an einseitigen Interessen, z.B. dem Gewinn einer Wahl, zu bemessen. Ein geeigneter Kandidat dafür wäre aber eine vom konkreten Aufbau unabhängige Experten-Gruppe, die allerdings vom politischen Entscheidungsträger als beratendes Organ akzeptiert werden müßte.

Bei allen berechtigten Vorbehalten gegenüber der tatsächlichen Nutzung wissenschaftlicher Aufbauleistungen müssen wir uns jedoch darüber klar sein, daß Wissenschaft als Reflexionsorgan selber bereits ein wichtiger kultureller Aufbau ist, der als solcher und im ganzen nicht sinnvoll infragegestellt werden kann. Denn er bildet die unverzichtbare Voraussetzung für eine sachkundige Bewertung einzelner wissenschaftlicher Aufbauvorhaben. Dies zu leugnen hieße, auf den Alltagsverstand zu vertrauen, der zwar reflexiv organisiert ist, aber nicht über die nötigen Fachkenntnisse verfügt. (Insofern ist es auch fraglich, ob man das Alltagswissen als Aufbau bezeichnen kann, oder ob es nicht vielmehr nur eine Ansammlung im Sinne eines Bedeutungs-Reservoirs darstellt, das eine notwendige, jedoch nicht hinreichende Voraussetzung für jeden kulturellen Aufbau ist.) Oder es hieße, den Mythos wieder in seine einstige erklärende Rolle einzusetzen, was ein aufgeklärter Mensch im Ernst nicht mehr fordern kann.

II.

Es sei mir verziehen, wenn ich zwei so weitreichende Komplexe wie Alltag und Wissenschaft grob vereinfacht skizziert habe. Allerdings kam es hier nur darauf an, die Besonderheiten des **ästhetischen** Aufbaubegriffs vor dem Hintergrund seiner andersartigen Verwendungen besser sichtbar zu machen. Von der wissenschaftlichen und der lebenspraktischen Bedeutung des Wortes unterscheidet sich die

ästhetische dadurch, daß sie das geschlossene Ganze eines Kunstwerks in den offenen Horizont möglicher Deutungen stellt. Die Frage "Wie ist dieses Bild gemacht?" richtet sich keineswegs nur auf den empirischen Schöpfungsvorgang des Malens. Sie fordert vielmehr den Betrachter dazu auf, die Struktur des Werks durch eine eigenständige Verbindung der sichtbaren Elemente und Schichten allererst zu entwerfen. Terminologisch bezeichnet das lateinische "struere" die bloße Tätigkeit des Bauens ("Schichtens"), während "construere" bereits einen deutlichen Produktbezug im Sinne von "etwas aufbauen" enthält. Im ästhetischen Bereich setzte sich seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch im Deutschen der Begriff Konstruktion durch, der die naturale Bedeutungskomponente, die dem Aufbaubegriff noch anhaftet, zugunsten der artifiziellen abgelegt hat. So können wir ohne weiteres vom "Aufbau einer Pflanze" oder mit Philipp Lersch vom "Aufbau der Person" sprechen. Und wir meinen damit die verschiedenen Schichten und deren Funktionsweise für den gesamten Organismus. Sogar noch der lateinisch denkende Kant orientiert sich in seiner Ästhetik mehr am quasi-natürlichen Formaufbau eines Werkes als an dessen künstlicher Konstruktion: Als Kunst müsse es in Erscheinung treten, als ob es ein Stück Natur wäre.⁴ Allerdings muß sich der Rezipient dieses "Als ob" nach Kant jederzeit bewußt machen, wenn er dem Produkt gerecht werden will.

Die Renaissance hatte bereits einen neuen ästhetischen Formbegriff und ein Verständnis des Fiktiven hervorgebracht, das unabhängig von den Theorien der Nachahmung formulierbar war. Aber sie verfügte noch nicht über den emphatischen Begriff eines individuell konstruierten, in sich ruhenden und vielfältig ausdeutbaren Kunstwerks, den erst die romantische Dichtung und ihr theoretischer Wegbereiter Karl Philipp Moritz ausformuliert haben. Das künstlerische Material verändere sich nicht, aber seine ästhetische Auswahl, Erkundung und Verarbeitung führe zu einer steigenden geistigen Durchdringung und Beherrschung des Werks, das an keinen vorgegebenen Inhalt und auch an kein überliefertes Formschema mehr gebunden sei.

Die Folge ist eine innerästhetische **Verselbständigung** und Befreiung der Produkte von außerästhetischen Einflüssen seitens der Kirche, des Staates oder beherrschender Schulen. Die mittelalterliche Lehre von einer perfekten Kunstschöpfung verliert ihre Bedeutung zugunsten einer methodisch und inhaltlich geöffneten ästhetischen Reflexion, die das praktisch nutzlose und zweckwidrige, wengleich

⁴ Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 45

nicht folgenlose Gestalten zu ihrer Sache macht. Seitdem sind künstlerisches Material und ästhetische Fiktion wertmäßig voneinander unterschieden, und aus ihrer Trennung resultiert eine zweckfreie ästhetische Form, die durch den metaphysisch aufgeladenen Terminus "Kunstwerk" prägnant auf den Begriff gebracht wird.

Sofern der Werkbegriff die unterschiedlichsten Verfahrensweisen im ästhetischen Bereich umfassen kann (die Erfindung der Perspektive in der Renaissance-Malerei, die Verdichtung der musikalischen Form bei Beethoven, die Aufwertung von Alltagsgegenständen zu Kunstwerken bei Duchamp, die radikale Anwendung von Reduktionstechniken bei Beckett usw.), erhält er die Funktion eines **Reflexionsbegriffs** für ästhetische Aufbauleistungen aller Art. Dabei wird das ästhetische Aufbauen stets als ein positives Verdienst gewertet, womit bereits ein zweiter Unterschied zum wissenschaftlichen Aufbau - über die konkrete Zweckbezogenheit hinaus - benannt ist. Von einem schlechten Werk zu reden, ist zwar nicht sinnlos, aber zumindest ungewöhnlich. Eher würden wir es als mißlungen bezeichnen, um noch dem ausgezeichneten Anspruch Rechnung zu tragen, der mit dem Werkbegriff als solchem verknüpft ist.

Ich möchte nun die wesentlichen Bedeutungsmomente analysieren, die es dem ästhetischen Aufbaubegriff gestatten, verschiedenste Kunsterfahrungen zusammenfassend zu benennen:

1.

In der ästhetischen Verwendung verlieren die Ausdrücke Aufbau und Konstruktion ihre architektonische Zweckgebundenheit, die sie im Zusammenhang der Fertigstellung eines Wohnhauses, eines Schwimmbads oder einer U-Bahn-Strecke besitzen. Zugleich erfährt ihre architektonische Hintergrundbedeutung eine **Entmaterialisierung** zugunsten einer nicht feststellbaren **Strukturalisierung**. Eine Kantische Bestimmung abwandelnd, läßt sich das Kunstwerk als ein eigener Zweckzusammenhang ohne bestimmten Zweck verstehen.

Die Nichtfestgelegtheit und **Offenheit** der fiktiven Konstruktion zeugt auch von der ernsthaften Absicht einer **Endlichkeitsüberwindung** durch Kunst. Entsprechend ist das ästhetische Gegenteil der Konstruktion nicht Destruktion, sondern De-Konstruktion, die wiederum nicht ohne die konstruktive Leistung denkbar ist. Mögen wir auch metaphorisch vom Altern einer Musik sprechen, so steht an dessen Ende vielleicht das Vergessen, aber keineswegs die Auslöschung. Ein Gebäude dage-

gen, das entweder verfallen oder zwecklos geworden ist, wird meistens abgerissen. Während Wissenschaft und Alltagsleben also gewissermaßen auf **Vorläufigkeit** setzen und bereits mit dem Blick auf das künftige Ende des Aufgebauten produzieren, schafft ein Künstler in der Regel mit dem Ziel eines **endlosen** Überlebens. Selbst wenn er seine Werke nicht im Pantheon der Klassiker aufgehoben wissen möchte oder sogar, wie es der Komponist Stockhausen einmal getan hat, die radikale Vernichtung eines Werks zum Bestandteil von dessen Aufbau macht, auch dann prägt das sich selbst wegwerfende "Werk" eine neue Konzeption aus, die für sich wirbt und die als Idee ihr Produkt überlebt. Andernfalls handelte es sich gar nicht um ein Stück Kunst, sondern um einen Lebensausschnitt.

Auch umgekehrt ist es denkbar und geschieht es, daß sich ein Architekt in einem Gebäude verewigen möchte. Soweit ihm die Realisierung dieses Anspruchs gelingt, wird aus dem Bauwerk, gänzlich oder zu Teilen, ein Kunstwerk. Solche Überschneidungen ändern jedoch nichts an der grundsätzlichen Verschiedenheit von ästhetischem und nicht-ästhetischem Aufbau.

Ein interessanter Fall von nicht-ästhetischem, weil zweckgebundenem und dennoch endlichkeitsüberwindendem Aufbau treffen wir dort an, wo grundlegende Sicherheitsbedürfnisse auf dem Spiel stehen, wie etwa beim Brückenbau oder bei der Lagerung von Atommüll. Aber auch in diesen Fällen ist das Scheitern der Absicht gleichsam vorprogrammiert, weiß man doch beim Aufbau bereits, daß bei ersten Anzeichen einer Materialermüdung ein Um- oder Abbau erforderlich sein wird. Etwas anders verhält es sich mit Denkmälern und Prestigeobjekten, bei denen ein Neuaufbau nach angemessener Zeit nicht ohne weiteres vorgesehen und oft auch gar nicht möglich ist. So lassen sich Monumentalbauten wie ägyptische Pyramiden oder griechische Tempel weder endlos konservieren, noch problemlos restaurieren, ohne sie aus ihrer natürlichen Umgebung, die für ihre Wirkung erheblich ist, herauszunehmen. Denkmäler können zwar ausgetauscht werden, aber die Erinnerung, die damit auf Dauer gestellt werden soll, ist dann nicht mehr die gleiche, wie der Steit um ein Berliner Holocaust-Denkmal plastisch belegt.

Wirklich dauerhafte und zugleich lebendig sprechende, d.h. nicht museal erstarrte oder bildhaft verengte Erinnerung scheint nur durch differenzierte Kunstwerke und stets erneuerbare Formen der Reflexion transportierbar zu sein. Überdies entzieht sich das mit dem ästhetischen Aufbau verbundene Permanenzinteresse einer

materialen architektonischen Befestigung. Die Entmaterialisierung und interpretative Öffnung des Fiktiven mag mit dazu beigetragen haben, daß die Kunst im Museum keinen Stammplatz mehr besitzt. Der Ort der Kunst ändert sich heute rascher denn je, aber dies ist nicht gleichbedeutend mit einem künstlerischen Abbau.

Wie wichtig der Gesichtspunkt der **Dauerhaftigkeit** ästhetischen Aufbaus ist, hat in diesem Jahrhundert vor allem die Kunstphilosophie Arnold Gehlens klargemacht. Die Kreativität des Künstlers und der Kunstrezipienten könnte sich nicht entfalten und die Verständlichkeit der durchgebildeten ästhetischen Form wäre gefährdet, eignete dem Kunstaufbau nicht jenes werkhafte Moment, kraft dessen er überdauern und letztlich zum Haltepunkt des kulturellen Überlebenswillens der Menschheit werden kann. Allerdings begriff Gehlen die dauerhafte Stabilisierungsleistung der Kunst in bezug auf den menschlichen Gestaltungswillen sehr einseitig als eine Funktion sozialstaatlicher Entlastung. Kunstwerke seien "rein als Tatbestände von Institutionen"⁵ aufzufassen. Daß sie darüberhinaus auch Reflexionsprozesse und ein innovatives Wahrnehmungsverhalten hervorrufen, das sich gerade gegen bestehende Institutionen und überlieferte Formmodelle richten kann, entging diesem großen Theoretiker. Es bleibt sein Verdienst, anti-idealistisch auf die Abhängigkeit ästhetischer Aufbauleistungen von nicht-ästhetischen Institutionen wie Medien und Verkaufseinrichtungen hingewiesen zu haben, ohne die jene sich gar nicht oder nicht wirksam konstituieren könnten.

Mit dieser Einsicht ist nun aber das Spezifische des ästhetischen Aufbaus, sei es als Werk, sei es als Improvisation oder sei es als Aktionsform, noch gänzlich unberührt. Jede ästhetische Praxis lebt von der Umsetzung und Verkörperung subjektiver Schöpfungsleistungen, die das bereits aufgebaute künstlerische Material erneuernd durchdringen, differenzierend verwandeln oder kritisch infragestellen. Auch diesen Gedanken findet man bei Gehlen, wie überhaupt vieles, was erst lange nach ihm theoretisch ausgearbeitet worden ist, vorformuliert. Etwa dort, wo er fordert, es müsse "Vielschichtigkeit, Analyse, Spannung und Trennschärfe ins Bild"⁶ gelangen; oder wo er von einer "Schöpfung eigenauthentischer Art" und von "souveräne(r) Gestaltung"⁷ spricht, immer da läßt sich zur Begründung eines kritischen Begriffs der ästhetischen Konstruktion an Gehlen anknüpfen.

⁵ Arnold Gehlen: *Zeit - Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M. 1986, S. 195.

⁶ *Ibid.*, S. 169.

⁷ *Ibid.*, S. 78.

Auf der anderen Seite gibt Gehlen auch in der Ästhetik oft seiner generellen Neigung zu biologisch-anthropologischen Erklärungsmustern nach. Dies geschieht immer dann, wenn er sich auf den vermeintlich "natürlichen Hang des Sensoriums nach Symmetrie, Wohlordnung und Gleichgewicht, nach Schwerpunkten und Harmonien"⁸ beruft. An solchen Stellen wird auch der ästhetische Konstruktionsbegriff wieder an den vorneuzeitlichen Kriterien des Gleichmaßes, der Natürlichkeit und der Wiedererkennbarkeit gemessen, an Vorstellungen also, die gleichsam querstehen zur generellen Tendenz der Entmaterialisierung unserer ästhetischen Begriffe Konstruktion und De-Konstruktion. Wenn der Gegensatz zu Aufbau nicht mehr Abbau, sondern Zerfall oder Untergang ist, dann muß letzterer als zeitlich und lokal begrenzt gedacht werden, oder der Aufbau verliert seine universalästhetische Bedeutung. Dies wäre eine anti-moderne Konsequenz, die Gehlen jedenfalls nicht gezogen hat.

2.

Um die Bedeutung des ästhetischen Konstruktionsbegriffs weiter aufzuklären, möchte ich als zweiten wichtigen Aspekt die oben bereits genannte **Strukturalisierung** erläutern.

Nahezu alle wichtigen Formbegriffe, mit denen das Mittelalter die Konstruktion in der Kunst zu begreifen versuchte, waren auf die *perfectio* als auf die zu verwirklichende **Vollkommenheit** gerichtet.⁹ Für Thomas von Aquin bestand das Wesen des Schönen notwendig in *proportio* (Ausgewogenheit der Teile) und *claritas* (rationale Klarheit), für Isidor von Sevilla ebenso ausschließlich in *dispositio* (planvoller Ordnung) und *venustas* (Anmut). Solche materialen Qualitätsbestimmungen des künstlerischen Formaufbaus wurden bereits in der Hochscholastik strukturalisiert. So verwendete Ulrich von Straßburg das Prädikat "schön" nicht nur für bestimmte Formeigenschaften der Kunst. Schönheit erlangte bei ihm den Status eines universalen Strukturaspekts ästhetischer Werkbeschreibung, ohne daß damit etwas über die materiale Beschaffenheit der so bewerteten Gegenstände vorentschieden war. Ebenso strukturierend wirkte es sich aus, daß der Abt Suger den Betrachter eines Kunstgebildes ermahnte: "Staune nicht an das Gold und den

⁸ Ibid., S. 187.

⁹ Zur mittelalterlichen Ästhetik siehe Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München 1993.

Aufwand, sondern die Arbeit."¹⁰ Nicht mehr die verwendeten Materialien, sondern die Mühe ihrer Gestaltung und die Art ihrer Präsentation bestimmten den Wert des Aufbaus. Die natürliche Beschaffenheit des Materials mochte die Möglichkeiten künstlerischen Handelns in vielerlei Hinsicht begrenzen, aber ohne ein Minimum an strukturerzeugenden Verarbeitungsleistungen konnte kein wertvolles Werk mehr hervorgebracht werden. Ästhetisches Konstruieren war fortan ein Produzieren der richtigen Mischung aus materialen und strukturalen Eigenschaften.

Es wäre jedoch ein grobes Mißverständnis, aus dem Gesagten abzuleiten, es habe in der Neuzeit kein Vollkommenheitsdenken mehr gegeben. Auch unter den Ästhetikern zählt man fast so viele "Perfektionisten" wie Aufklärer. Beides schloß sich im 18. Jahrhundert noch nicht aus, war doch die Ästhetik als philosophische Disziplin selber eine Erfindung der Aufklärung. Allerdings wird Perfektion jetzt nicht mehr statisch, d.h. als inhaltlich fest definiertes Ziel künstlerischen (wie auch wissenschaftlichen und überhaupt gesellschaftlichen) Handelns verstanden, sondern als offene erkenntnisleitende Idee. Weniger die Vollkommenheit als die **Vervollkommnung** wird angestrebt, worin auch immer diese im Einzelnen bestehen mag, in der Vergrößerung handwerklicher Präzision, in der Intensivierung von Farben, in der Verdichtung motivischer Beziehungen oder in der Ausdifferenzierung des formalen Aufbaus - stets wird diese Ver-besserung als noch zu über-treffende erfahren. Die prinzipielle **Unbegrenztheit** möglicher Perfektionierungen bildet ein wesentliches Kriterium der ästhetischen Strukturierung. Fantasie und menschlicher Schöpfungswille verlangen nach einem uneingeschränkten, quasi unendlichen Betätigungsfeld, das in älterer Zeit nur dem göttlichen Schöpfer zuge-standen wurde. Dessen schöpferische Kraft wird durch den Künstler gleichsam vom Himmel auf die Erde verpflanzt, dann jedoch im Kunstwerk unter neuen Bedingungen wehevoll nachgebildet. Sie richtet sich jetzt auf die Ausgestaltung der künstlerischen Fiktion und sorgt für die Struktur in der Kunst. Das Werk als Träger der ästhetischen Struktur wird somit zum Inbegriff des künstlerischen Aufbaus.

Vereinfacht gesagt: Indem die künstlerische Form als Aufbau interpretiert wird, gewinnt sie an strukturaler **Dichte** und **Vielgestaltigkeit**. Und daraus wiederum resultiert Vieldeutigkeit. So verstand Kant unter einer ästhetischen Idee "diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch

¹⁰ Abt Suger von Saint-Denis, Verse für das Portal der Kathedrale und "Der allegorische und anago-gische Charakter", übersetzt in: Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950, S. 240 ff.

irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann."¹¹ Das künstlerische Materialbewußtsein reichte nicht mehr aus, die Qualität der Fiktionsbildungen zu erklären. Der Abstand zwischen ästhetischer Materialität und ästhetischer Fiktionalität wurde zunehmend größer, und das Kunstwerk im emphatischen Sinne dieses Wortes war schließlich zum wichtigsten Reflexionsbegriff dieser Differenz geworden.

3.

Was wir bis hierher als Strukturalisierungsprozeß und als Entmaterialisierung des Fiktiven beschrieben haben, war im Grunde genommen der Bedeutungswandel, um nicht zu sagen: Bedeutungszuwachs des **Werkbegriffs**. Das mittelhochdeutsche Wort *werc* besagte nicht mehr als Arbeit, war also aufs engste mit den Bereichen Alltag und Handwerk verbunden. Und wenn man bedenkt, daß sich das Wort *Kunst* im deutschen Sprachraum erst um 1270 gegenüber dem gebräuchlicheren *List* (Kennen, Wissen) durchsetzte, so kann es auch nicht verwundern, daß *Werk* im Zusammenhang der schönen, nicht nur mechanischen Künste erst wesentlich später, z.B. bei Albrecht Dürer auftritt. Dagegen bezeichnete Meister Eckhart in seiner Rede vom "bilde des werkes"¹² - 200 Jahre vor Dürer - nicht das Produkt, sondern dessen "gewußte" Vorstellung in der Seele des Künstlers: Kunst selber ist für ihn noch gleichbedeutend mit Wissen.

Bis heute erhalten haben sich im deutschen Sprachgebrauch die lateinischen Ausdrücke *artificium* (artifizuell) und *opus* (*Opus posthumum* 120), die seit der Antike immer Produkte bezeichneten, die sowohl vom Handwerk als auch vom Naturgegenstand hinreichend unterschieden waren. Im Unterschied zu heute galt diese Differenz jedoch nicht für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, beides wurde z.B. vom Stoiker Zenon gleichgesetzt. Wenn nun wir Modernen von einem *Opus* sprechen, meinen wir meistens ein auktorial zuschreibbares Werk der kanonisierten Künste, mithin das, was wir seit ca. 1800 ein Kunstwerk im emphatischen Sinne zu nennen gewohnt sind. Spätestens seit der deutschen literarischen Romantik (Ludwig Tieck, Heinrich Wackenroder, E.T.A. Hoffmann) zehrt der ästhetische Werkbegriff von der ihm neu verliehenen übernatürlichen, quasi-metaphysischen Würde. Auch religiöse Funktionen wie Hingabe, Emphase, Einfühlung und Verehrung sind durch diesen neuzeitlichen Kunstbegriff nicht einfach, wie

¹¹ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 49.

¹² Meister Eckhart: *Predigt 101*, v. F. Pfeiffer (1857), S. 325. (zitiert nach: Artikel "Kunst, Kunstwerk", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5).

vielerorts behauptet wird, verdrängt, sondern im Medium fiktiver Konstruktivität anschaulich wiederbelebt worden. Und es ist letztlich eine Definitionsfrage, ob man diesen Vorgang als eine Re-Sakralisierung oder als eine metaphysische Aufwertung beschreiben will.¹³ Jedenfalls übernahm der Begriff des *Kunstwerks* die Aufgabe, die wichtigsten Merkmale des neuen *Kunstbegriffs*: seine Zwecklosigkeit (Autonomie), seine Einzigartigkeit (Individualität) und seine Gemachtheit (Konstruktivität) zusammenfassend zu bezeichnen.

Das Kunstwerk ist also ein Sammelbegriff für ästhetische Aufbauverfahren verschiedenster Art, die im wesentlichen durch die Befreiung des künstlerischen Selbstverständnisses von vorgegebenen Zwecken (höfische Repräsentation, liturgische Untermauerung, Geltungsbedürfnis des Adels) entfacht wurden. Sozialgeschichtlich betrachtet, fällt die ästhetische Hinwendung zum autonom gestalteten Formaufbau des Werks zusammen mit der Französischen Revolution einerseits, mit den Anfängen der freien Marktwirtschaft andererseits. Ohne auf diese wichtigen Wechselwirkungen, die eigene Untersuchungen erfordern würden, einzugehen, möchte ich die konstruktiven Funktionen des Werkbegriffs, der längst zum ästhetischen Orientierungsbegriff ersten Ranges geworden ist, wie folgt systematisieren.

Es lassen sich drei für den Aufbau wichtige Dimensionen des Werks unterscheiden. Zunächst sind die Themen der Werke nicht mehr fest umrissenen Gebieten wie Religion, Geschichte oder Landschaft entlehnt, denen die Künstler bisher verpflichtet waren. Die Themen werden abstrakter und ihr Allgemeinheitsanspruch so weit ausgedehnt, daß sie im Prinzip die ganze Menschheit betreffen. Bereits Shakespeares *Hamlet* bezieht sich, rein formal betrachtet, nicht mehr nur auf die Machtverhältnisse im Staate Dänemark, sondern auf generelle Formen politischer Auseinandersetzung in ganz Europa. Dieser **Universalismus** gilt erst recht für Schillers *Räuber* oder Goethes *Iphigenie*. Und die Themen der größten Instrumentalwerke Beethovens bestehen aus schlichten Dreiklangszerlegungen, die an sich selbst völlig belanglos sind. Erst die Art ihrer Verarbeitung macht aus dem in nahezu aller Musik jener Zeit auffindbaren Material eine individuelle und differenzierte Werkkonstruktion.

Damit haben wir bereits eine zweite Dimension benannt. Die Konstruktion gewinnt ein deutliches Übergewicht gegenüber dem Material, das "Wie" einer Werkkomposition dominiert über das zugrundeliegende "Was". Damit gewinnt auch das

¹³ Willi Oelmüller spricht in diesem Zusammenhang von einer "Entgrenzung" und einer "Überforderung" des genuin aufklärerischen Kunstbegriffs. Vgl. "Wie sprechen über Kunst angesichts der gegenwärtigen Wahrnehmungs-, Reflexions- und Umgangsformen mit Kunst", in: *Philosophische Aufklärung. Ein Orientierungsversuch*. München 1994, S. 87 ff.

Werk an sich als Träger der Konstruktion an Bedeutung und ästhetischem Wert. Das eigentliche "Thema" eines Werks, so könnten wir überspitzt formulieren, ist nun sein formaler Aufbau. In den fortan emphatisch gebrauchten Ausdrücken Kunstwerk und Werkform wird auf die führende Rolle der Konstruktion im ästhetischen Geschehen angespielt. Der Entmaterialisierung entspricht eine **Konstruktivierung**. Die dritte Dimension des Werks bezeichnet gewissermaßen das Resultat der thematischen Universalität und des Vorrangs der Konstruktion: Der Werkbegriff **verselbständigt** sich, das Werk **als solches** wird zum Subjekt der Kunst, und zwar unabhängig vom Subjekt des Künstlers, der es hervorgebracht hat. Sprach man im Mittelalter stets nur von einem Werk der Malerei, der Musik oder der Architektur, so wird es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch möglich, von einem Werk der Kunst, später von einem Kunstwerk und schließlich nur noch von den Werken oder dem Werk im Singular zu sprechen. Durch seine Verselbständigung wird das Wort zum ästhetischen Gütesiegel, welches nur solche Produkte beanspruchen dürfen, die in besonderem Maße gelungen sind. Mit dem Titel "Werk" wird künstlerische Größe zugesprochen und zugleich alles Bedeutungslose ausgegrenzt.

Künstler sein, ohne Werke zu schaffen, dies war im 19. Jahrhundert ein Ding der Unmöglichkeit. Wie sehr aber auch noch das 20. Jahrhundert, das die Werkkategorie polemisch in Mißkredit brachte, von der Idee eines in sich vollkommen organisierten Kunstgebildes zehrt, mag der Satz Walter Benjamins: "Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk"¹⁴ beispielhaft belegen. Es geht mir hier jedoch weniger um die Geschichte des Werkbegriffs als vielmehr um dessen systematische Bedeutung für den künstlerischen Aufbau. Daher soll abschließend die Frage behandelt werden, welche Folgen sich aus dem Gesagten für den ästhetischen Gegenbegriff des Abbaus, die De-Konstruktion, ergeben.

4.

Die Begriffe Aufbau und Abbau stehen insofern in einem Verhältnis der **Ungleichheit** zueinander, als jeder Abbau bereits einen Aufbau vorauszusetzen scheint, ohne den es nichts gäbe, was abgebaut werden könnte. Dies ist auch heute noch das ästhetische Argument, welches Konstruktivisten gegen De-Konstruktivisten ins Feld führen, wenn es darum geht, die Idee des integralen Kunstwerks gegen seine Verächter, seien es die Anhänger von John Cage, oder seien es die von Marcel Duchamp, zu verteidigen. Jeder Angriff gegen die ästhetische

¹⁴ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M. 1978, S. 37.

Form wird noch als ein Pluspunkt für sie gewertet, da er durch sie allererst ermöglicht worden sei.

Nun läßt sich gegen diese immanent-ästhetische Argumentation ein anthropologischer, bzw. meta-ästhetischer Einwand vorbringen. Wenn es die menschliche Gattung vor allen anderen auszeichnet, daß sie schöpferisch tätig sein kann und sich solchermaßen in Kulturprodukten, insbesondere Kunstwerken zu verwirklichen sucht, so ist mit den durchkonstruierten Werken als Resultat der humanen **Kreativität** nur die eine, positive Seite dieses Vorgangs bezeichnet. Auf der anderen Seite stehen die Herabsetzung, teilweise der Verlust natürlicher Schönheit angesichts der Übermacht künstlich geschaffener, die Vernachlässigung der moralischen Aufgaben der Kunst zugunsten ihres formalen Aufbaus, sowie die Unterbewertung von Gefühl und Wahrnehmung durch die einseitige Verfolgung struktureller Dichte und Kompliziertheit. Wenn man so will, führt der Aufbau den Abbau oft im Schlepptau.

Folgt man diesem Denkmodell, so lassen sich wichtige ästhetische Phänomene der Neuzeit gut erklären, man denke nur an das verbreitete Unverständnis gegenüber Formen neuer Musik oder an die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Alltagsleben bei Beuys als Gegenreaktion. An der Art etwa, wie der junge Boulez Schönbergs Methode der Zwölftonkomposition fortzuführen glaubte, läßt sich ablesen, inwiefern die Steigerung einer unabgeschlossenen Konstruktion zur perfekt geschlossenen etwas Wesentliches wegkonstruieren kann, in diesem Fall die traditionsgebundene Rhythmik. Das total durchkonstruierte Werk läßt keinen Raum mehr für reizvolle Abweichungen, für Überraschungen und Rätselhaftigkeiten. Gerade dieses Irreguläre ist aber für die intensive und dauerhafte Wirkung großer Werke konstitutiv. Das künstlerisch wirklich Gelungene bedarf des einkalkulierten **Zufalls**, um nicht in intellektueller Planmäßigkeit zu erstarren. Auch der Aufbau bedarf also, so paradox es klingen mag, des Abbaus, um sich ästhetisch befriedigend entfalten zu können. Genauer gesagt: Die thematische Öffnung des Werks durch die De-Materialisierung führt zu dessen ästhetischer Verschließung, wenn die Konstruktion totalisiert wird.

Genau diese Erfahrung finden wir im Werkbegriff aufgezeichnet. Einerseits nötig das Werk zur konstruktiven Durchdringung, andererseits muß es fiktive Besonderheiten und formale Abweichungen enthalten, um nicht langweilig und somit ästhetisch bedeutungslos zu werden. Indem die Werkkategorie nach 1800 auch den künstlerischen **Zufall** und das unvergleichlich Individuelle rational eingeplant hat, geriet sie bei Modernisten und Erneuerern immer wieder in den ideologischen Verdacht, eine konservative und traditionsstabilisierende Funktion auszuüben. War

der Begriff zur Zeit seiner metaphysischen Aufwertung in der Epoche der Kunstreligion, wie Heine sie nannte, geradezu der Garant für das Zusammen von schwärmerischer Hingabe und nüchterner Überlegung, so stellt sich im Zeitalter des Computers und der Mikrotechnologien die ernste Frage, ob Kunst unter dem Leitstern des integralen Werkaufbaus nicht zur akademisch-sterilen, zwar klugen, aber gefühllosen Vergangenheitspflege verkommt; ob die Durchsetzung neuer, auch emotional anziehender Ideen nicht neuartige ästhetische Rahmenbedingungen erfordert wie die Vernissage, die Rauminstallation oder das Happening.

Es scheint also so zu sein, daß das neuzeitliche Kunstwerk gegen seinen universalen Anspruch nur eine ästhetische Teilerfahrung bezeichnet, die aufgrund ihrer konsequenten Ausdifferenzierung und Wirkmächtigkeit andere, aber nicht weniger konstante Erfahrungsweisen verdeckt hat. So hat jenseits des Werks und der mit ihm verbundenen Phänomene Vermarktung und Technisierung auch die ästhetische Gegenidee der **Improvisation** überlebt: vor allem in der außereuropäischen Kunst, aber auch in den Nischen unseres Kulturkreises, z.B. in der Folklore, im Jazz und in der experimentellen Lyrik. Oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen, die Wiederbelebung der Gebrauchskunst in der Alltagsästhetik und im Design erfolgt unabhängig von der Idee der autonomen Werkkonstruktion.

Eine solche interkulturelle Relativierung unserer zentralen Aufbau Erfahrung mag helfen, den Blick dafür zu schärfen, welche Diskrepanzen sich ergeben können zwischen dem werkimmanenten Aufbau und der ästhetischen Wirkung auf die Rezipienten. Arnold Schönberg bekannte 1911 stolz: "Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben."¹⁵

In dieser schroffen Trennung von handwerklicher Arbeit und ästhetischer Beurteilung, so problematisch sie in der Sache auch immer sein mag, steckt eine nicht auflösbare Antinomie, die offenbar mit dem Werk und seinem Konstruktionsprinzip untrennbar verbunden ist: daß es dem eigenen Anspruch nach über die Bedingungen seiner Wirkung konstruktiv verfügen muß, dies aber aller Erfahrung nach gar nicht kann, oder anders formuliert, daß der vollendete Werkaufbau immer noch eine andere Wirkung erzielt als diejenige, die der Künstler mit ihm beabsichtigt hat.

Für eine anregende Kritik bei der Ausformulierung dieser Überlegungen danke ich cand. phil. Beate Kutschke.

¹⁵ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 7 (Einleitung).

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
21. Jahrgang, Heft 1/2, 1996

Inhalt

Jorge Bogarin	Prinzipien der Klassifikation von Zeichen	3
Rudolf Haller	Stonehenge zum Beispiel	15
Angelika Karger	Semiotische Bemerkungen zur Wissenschaftsethik	23
Philippe Buschinger	De la responsabilité, ou la poésie concrète a quarante ans	41
Ulrich Müller	"Aufbau" und "Abbau" als ästhetische Begriffe	61
Karl Herrmann	Bemerkungen zur Ästhetik und Ethik bei Brecht	81
Beate v. Pückler	Semiotische Bemerkungen zu Wahrnehmung, Erfahrung und Denken im Bereich des Ästhetischen	97
Harry Walter	Einweisung ins Depot	119
Hermann Dueser, <i>Charles Sanders Peirce: Religionsphilosophische Schriften.</i> (Udo Bayer)		127
Stephen Harold Riggins, <i>The Socialness of Things. Essays on the Socio-Semiotics of Objects.</i> (Karl Gfesser)		131
Pertti Ahonen, <i>Tracing the Semiotic Boundaries of Politics.</i> (Karl Gfesser)		132
VWS-Jahresversammlung 1995		133
Eingegangene Bücher		135