

Knaller · Die Realität der Kunst

Susanne Knaller

Die Realität der Kunst

Programme und Theorien zu Literatur,
Kunst und Fotografie seit 1700

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Karl-Franzens-Universität Graz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5697-7

[Den vereinigten] Lebensläufen [der Erfahrung] gegenüber steht eine Realität. Sie bläst sich auf als etwas Wirkliches. Man muss das nicht immer glauben. Zunächst ist die Realität gekennzeichnet durch eine extreme Steifigkeit, also eine Härte. Sitzt einer im Gefängnis und rennt mit dem Kopf gegen die Wand, bemerkt er, wie objektiv wirkliche Verhältnisse sind. Umgekehrt sind sie aber brüchig. [...] Diese Wirklichkeit ist wirklich [...]... und sie ist zugleich eine grobe Erfindung. Sie ist ein Kokon, den wir uns machen, um es in der Wirklichkeit auszuhalten.

(Alexander Kluge, *Theorie der Erzählung*.
Frankfurter Poetikvorlesungen, Berlin 2013)

INHALT

EINLEITUNG	11
TEIL I: REALITÄT UND WIRKLICHKEIT DER KÜNSTE	19
1. REALITÄTS- UND WIRKLICHKEITSKONZEPTE IN DER MODERNE	21
1.1. Realität oder Wirklichkeit?	21
1.2. Modell Natur (18. und 19. Jahrhundert)	24
1.3. Mimesis (18. und 19. Jahrhundert)	25
1.4. Illusion (18. Jahrhundert)	30
1.5. Realismus I (19. Jahrhundert)	33
1.6. Fotografie I (Wahrnehmung im 19. Jahrhundert)	38
2. REALITÄTEN IM 20. JAHRHUNDERT	43
2.1. Welt/Existenz/Leben	43
2.2. Medialität I	45
2.3. Realismus II (im Kontext der digitalen Technologie)	48
2.4. Medialität II	53
3. THEORIE UND KÜNSTLERISCHES PROGRAMM	59
3.1. Das Paradoxon der Beobachtung	59
3.2. Formationen von Realitätskonzepten	60
3.3. Modell/Modus	61
3.4. Beispiel: Mimesis und Realismus	63
<i>Exkurs: Präsenztheorien</i>	66
Bibliografie	69

TEIL II: REALISMEN	77
1. REALISMUS III (20. UND 21. JAHRHUNDERT)	79
1.1. Einführung	79
1.2. Fotografie II	82
1.3. Der neue Realismus der Avantgarden – Kunst als Wirklichkeit	88
1.4. Beispiel: Realität, Konstruktion und Destruktion – Walter Benjamin	98
2. REALISMUSTHEORIEN	103
2.1. Einführung	103
2.2. Das Reale des Realismus	104
2.3. Beispiel: Das Reale schreiben – Roland Barthes	108
2.4. Beispiel: Die Aufteilung des Sinnlichen – Jacques Rancière	114
2.5. Beispiel: Systematisierungsversuche (Walter Ch. Zimmerli, Roman Jakobson, Philippe Hamon, Gerhard Plumpe, Harro Müller)	117
2.6. Wann kann man überhaupt von Realismus in Kunst und Literatur sprechen?	125
2.7. Beispiel: Beschreibung – Kunstfotografie	130
2.8. Beispiel: Beschreibung – Der „neue Roman“	137
Bibliografie	141
TEIL III: REALITÄTSQUALITÄTEN	149
1. DOKUMENTATION, AUTHENTIZITÄT, ORIGINAL UND KOPIE	151
1.1. Dokumentation	151
1.2. Beispiel: Documenta 5 (1972) und Documenta 11 (2002)	155
1.3. Original, Kopie	161
1.4. Authentizität I	165
1.5. Original, Originalität, Authentizität	166
1.6. Kopie als künstlerische Praxis	175
2. KOPIE, FÄLSCHUNG, FAKSIMILE	179
2.1. Die perfekte Fälschung	179
2.2. Die perfekte Kopie – Beispiel: Paolo Veronese, Adam Lowe und Bruno Latour	184
<i>Exkurs: Perspektive</i>	188

2.3. Authentizität II	191
2.4. Beispiel: Nathalie Sarraute und Jean-Paul Sartre	194
Bibliografie	198
TEIL IV: LANDSCHAFTEN	205
1. NATUR	207
1.1. Einführung Landschaft	207
1.2. Natur I (18. Jahrhundert)	209
1.3. Mimesis	211
1.4. Wahrnehmung	214
2. KUNST UND EMOTION	217
2.1. Natur II (19. und 20. Jahrhundert im Kontext ästhetischer Emotion)	217
2.2. Beispiel: Surrealismus – André Breton und Louis Aragon	220
<i>Exkurs: Emotion.</i>	226
2.3. Natur, Erde, Raum und Zeit	235
2.4. Beispiel: Land Art – Robert Smithson	236
Bibliografie	241
AUSWAHLBIBLIOGRAFIE (TEXTE UND KATALOGE)	247

EINLEITUNG

I.

Genitivkonstruktionen bringen Ambivalenzen mit sich. Diese Offenheit kann Unentschiedenheit oder Nachlässigkeit zur Ursache haben. Oder aber die Absicht, unterschiedliche Zugangsweisen und die Mehrseitigkeit einer Problemstellung zum Ausdruck bringen zu wollen. Genau aus diesem Grund wurde der Titel des vorliegenden Buchs gewählt. *Die Realität der Kunst* meint auf einer ersten Ebene jene Wirklichkeiten, die mit künstlerischen und literarischen Verfahren konstruiert, formiert und erfahrbar werden. Dazu gehören das Eheleben von Charles und Emma Bovary, der römische Brunnen in einem Gedicht von C. F. Meyer, der Dschungel von Mowgli und der Spiegel von Alice. Die Realität der Kunst meint aber auch solche Realitäten, die die Künste wiedererkennen oder entdecken lassen. Etwa Paris in Zolas Romanen und Toulouse-Lautrecs Bildern, Napoleon im historischen Roman von Tolstoi und das Death Valley in einem Film von Antonioni. Mögliche Welten wie im ersten Fall und empirische, referentielle Wirklichkeiten wie im zweiten führen unabdingbar in die Frage nach dem Realitätswert von Kunst und Literatur. Welche Realitätsqualität haben ein Gemälde, ein Film, eine Installation, die Farbe in einem Bild, die Linie in einer Zeichnung, der Buchstabe in einem Gedicht, der Ton in einem Musikstück? Das literarische Objekt, die künstlerische Arbeit und ihr Material sind in Wirklichkeiten wie als Wirklichkeit zu verorten. Kunst und Realitätsannahmen stehen auf allen drei genannten Ebenen in einem konstitutiven Verhältnis, das immer wieder bearbeitet und neu gesichtet werden muss. Diese These setzt die Annahme von Realität und Wirklichkeit voraus. In der Tat zählt zu den Grundbedingungen für die modernen Künste ein moderner Realitätsbegriff. Zu diesem gehört die Erfindung des selbstbewussten Subjekts und die Idee einer subjektiven wie objektiven, materiellen wie immateriellen Wirklichkeit. Moderne Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffe enthalten Konzepte von Wissen, Erkenntnis und Darstellung und behandeln Fragen von Wahrnehmung, Subjektivität und Formierung. Das sind Problemstellungen, die ebenfalls das moderne Kunstsystem interessiert, das seine Karriere als ein besonderes System von Perzeption und Semiosis, Wissen und Erkenntnis beginnt und in Ästhetiken reflektiert. Die Künste sind daher durch starke reziproke Relationen zu philosophischen, wissenschaftlichen und Common sense-Konzepten von Realität bestimmt – Verhältnisse, die auf den genannten drei Ebenen von ästhetischer Realität ausgetragen werden. Die diversen Zugänge, Programme, Modelle und Formen, die daraus hervorgehen, werden im Folgenden an exemplarischen Beispielen

vom 18. bis 21. Jahrhundert diskutiert. Ausgangspunkt für diese Untersuchung ist dabei ein „weicher“ Realismusbegriff: Wirklichkeit ist dann, wenn wir über Wirklichkeiten nachdenken und zugleich wissen, dass wir auch Teil dieser Wirklichkeit sind.

II.

Die modernen Künste, so meine Prämisse, handeln immer von Realität. Sie beobachten Realitätsbegriffe wie sie auch selbst Realitäten konstruieren. Nun ließe sich einwenden, dass Realität und Wirklichkeit keine Erfindung der Moderne sind. Dass dem jedoch so ist, wird im ersten Kapitel anhand einer kurzen Begriffs- und Konzeptdiskussion geklärt. Unter ‚Realität‘ soll hier ein bestimmtes, erst mit der kartesischen Wende mögliches Differenz-Verhältnis von Subjekten und einem (menschlichen oder nicht-menschlichen) Anderen, von Empirie, Medien und Form verstanden werden. „Realität“ findet sich daher in verschiedenen Modellen mit unterschiedlichen Termini: Natur, Welt, Leben, Wirklichkeit, Dasein usw. Realität setzt also Differenzen voraus, die erst mit den philosophischen und naturwissenschaftlichen Revolutionen seit dem 17. Jahrhunderts möglich werden. Die daraus resultierenden Begriffe, Konzepte, Annahmen und Argumentationsweisen unterliegen in den einzelnen Diskursen und im Laufe der Jahrhunderte unzähligen Umschreibungen, Ergänzungen, Neuvorschlägen und Verwerfungen. Gleichzeitig zeigt sich trotz dieser ständig wechselnden und modifizierten Konzepte von Realität und Kunst eine gewisse Konstante an Fragen, Problemstellungen und Lösungsvorschlägen. Das europäische Selbstverständnis basiert meist auf der Vorstellung, dass es eine Realität von Objekten gibt und dass diese darstellerisch zu fassen ebenso ein Problem bildet wie die Definition der jeweiligen Beobachterposition. Diesem Wechselspiel zwischen Vielfalt und Wiederholung kann ein detailhaft Kausalitäten konstruierender und chronologisch-historisierender Ansatz nur bedingt gerecht werden. Zwar würde auf diese Weise ein scheinbar homogenes Narrativ entstehen, das typisch moderne Aspekte wie Innovation, Wandel, Entwicklung und Progression betonen würde. Jedoch blieben damit die ständige reflexive Auseinandersetzung der Moderne mit sich selbst unberücksichtigt. Deshalb wurde ein systematisch-historischer und analytischer Ansatz gewählt, mit dem entlang von Schlüsselbegriffen in Ästhetik und Poetiken gezeigt werden kann, wie die drei relevanten Ebenen – die konstruierte Kunstwelt, die als referentiell deutbare Wirklichkeit, die Realität der Medien und des Materials – immer wieder aufs Neue und doch in unaufhörlicher Diskussion der tradierten Modelle ineinander greifen. Wie aus dem Inhaltsverzeichnis erkenntlich, wurden aus dem reichen Schatz der Ästhetiken folgende Begriffe exemplarisch ausgewählt: Illusion, Mimesis, Realismus, Dokumentation, Authentizität, Original/Originalität, Kopie, Materialität. Im Folgenden ein kurzer Überblick über die wichtigsten Aspekte.

III.

Ästhetische *Illusion* als Differenzeffekt im formalen wie im rezeptiven Prozess changiert zwischen mimetischer Täuschung, Ähnlichkeitsstrategien und Immersionswirkungen. Von den jeweils favorisierten Illusionsmodi (oder dessen Verweigerungen) lässt sich auf ästhetische und epistemologische Realitätskonzepte schließen. Dabei ist zu betonen, dass moderne Illusionsmuster – im Gegensatz etwa zu antiken und jenen der frühen Neuzeit – auf die Kunst selbst gerichtet sein können. Sie sind Ergebnisse des Kunst und Literatur immanenten konstruktiven Moments. Denn eine der nachhaltigsten Konsequenzen der ästhetischen Wende des 18. Jahrhunderts ist die Eröffnung der Möglichkeit, die Schwerpunkte von den Erkenntnis-, Wissens- und Moralimplikationen der Darstellungen auf die Form, das Material, den Kunstcharakter selbst zu lenken. Insofern stehen die Illusionsformen nicht nur im Dienste einer Evidenz von Universalien, sondern sind auch Ausdruck einer individuellen Poetik oder eines besonderen Mediums. Bis heute zeichnet ästhetische Illusion ein Spannungsverhältnis zwischen Wahrheitsanspruch und konstruktivem Individualismus aus. Daher interessieren sich zeitgenössische Programmatiken wie z. B. die simultan zwischen den Zeiten und Räumen agierenden Neuen Medien oder auch schon avantgardistische Programme mit ihrem Ziel einer konsequenten Entdifferenzierung von Kunst und Nicht-Kunst nur bedingt für tradierte Illusionsverfahren oder spielen mit Formen ästhetischer Illusion und reflexiver Illusionswirkung.

Mimesis, wie sie im 18. Jahrhundert entworfen wird, bildet die für moderne, tradierte Illusionspoetiken prägende Programmatik. Sie kann als ein die Moderne konstituierendes Modell gelten, mit dem die Künste auf Eigenständigkeit drängen, während sie sich mit dem Totalitätsmodell Natur messen. Der im Mimesisbegriff enthaltene Auftrag, künstlerische und literarische Äußerungen in ein Verhältnis zu einer allumfassenden Natur zu setzen, definiert die Künste und ihren Stellenwert zueinander, legt ihren Wissens- und Erkenntniswert fest. Kunst wie Literatur zielen auf Kongruenz mit Natur – eine Zusammenführung, die Form in Aussage überführt und das semiotische Material (Sprache, Bildmedien usw.) zu Wahrheit transzendiert. Andererseits befinden sich Sprache und Bild in ihrem Verhältnis zur Natur semiotisch auf doppeltem Boden. Denn mit der Geniepoetik und dem Anspruch kreativer, konstruktiver Kraft durch die Künste entsteht notwendigerweise ein Spannungsverhältnis zwischen künstlerisch eigenständiger Semiosis und Allgemeinheit beförderndem Transzendenzauftrag, zwischen Autonomieanspruch und Syntheseleistung, subjektiver Freiheit und Ideal. Dieser Konflikt äußert sich im Nebeneinander unterschiedlicher Programmatiken. Während z. B. auf Basis der klassischen Bildkunst noch unbedingte Naturkongruenz Gebot ist, zeigt gleichzeitig Diderots Umgang mit Malerei eine an das Bild und dessen Rezeption gebundene besondere Form ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Realitäten.

Einen Überwindungsversuch von Mimesis und dessen Autonomie-Transzendenzparadoxon stellt der moderne *Realismus* dar. Unter Realismus im 19. Jahrhundert soll in allgemeinen Zusammenhängen wie hier ein Dachbegriff verstanden

werden, der vor allem eine Poetik bezeichnet, wie sie in ihren Grundlinien von Courbet und Champfleury beschrieben wurde, nämlich gegenwartsbezogene, gesellschaftskritische, historisch markierte und die Lebenswelt beobachtende und auch beeinflussende Kunst zu produzieren. Damit setzt sich Kunst mehr oder weniger von klassizistischen, romantischen und Mimesis-Poetiken ab, die Kunst als Transzendenz- oder transzendentes Erkenntnis- und Evidenzmedium begreifen. Realismus, wie er in Frankreich entworfen wird, ist also anti-mimetisch, anti-akademisch, anti-aristokratisch. Er stützt sich zunächst auf einen positivistischen, rationalen Realitätsbegriff. Auf unterschiedlichste Realitätsmodelle zurückgreifend, sind jedoch Realismen vom 19. Jahrhundert bis heute an wichtigen Kunstprogrammen beteiligt. Sie sind vielfältig, kontrovers und variabel. Wie nicht-realistische Modelle auch, bedingen sie die brisanten Fragen der Relation von Kunst – Nichtkunst, der Funktion der Künste im Hinblick auf andere Systeme, des Stellenwerts des Individuums allgemein und in diesen Zusammenhängen. Wenn man wie hier davon ausgeht, dass die Möglichkeiten und Selbstbeschreibungen der Künste der Moderne abhängig sind von ihrem jeweiligen Umgang mit Realitätsbegriffen und dieser Umstand wiederum jeweilige Verhältnisse zwischen Kunst und Nicht-Kunst bedingt, und wenn man des Weiteren für gültig erachtet, dass besonders seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Verortung der Künste, ihr Verhältnis zu anderen Systemen und das Subjektverständnis im Kontext eines radikal gesellschafts-, wissenschafts- und empirischen Realitäts- statt metaphysischen Naturbegriffs stehen, scheint es sinnvoll, als eine Leitdifferenz der Moderne die zwischen realistischen und nicht-realistischen Programmen zu setzen. Die Differenzen liegen dabei nicht in formalen Aspekten, sondern in der Frage, ob explizit und Poetik konstituierend jeweils aktuelle Realitätsbegriffe und -verhältnisse bearbeitet werden oder ob die unabdingbare Auseinandersetzung mit Realitätsbegriffen kunstimmanente, selbstreferentielle und streng subjektive Verhältnisse/Referenzen generieren sollen.

Dokumentation bildet schließlich einen vorläufigen Höhepunkt in der Linie Illusion-Mimesis-Realismus. Dokumentarische Programme lassen sich als Folge avantgardistischer Realismuspoetiken ebenso verstehen wie als Konsequenz der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktiven Auflösungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Vor allem in der bildenden und filmischen Kunst setzen sich Dokumentationsformen durch, die auf Kunst und Leben radikal entgrenzende Handlungs- und Aktionsszenarien setzen. Die Surrealisten und Dadaisten machen hier sicherlich einen Anfang. Aber der Dokumentarismus ist auch eine Steigerung des schon im Realismus produktiven Wechselverhältnisses zwischen ästhetischen und alltäglichen Realitätsbegriffen. Kunst ist seit den Avantgarden auch Aktionismus und Spurensuche im Alltag, Durchspielen von Handlungsmustern, Dokumentation wie Inszenierung von Alltagssituationen ebenso wie von Szenarien „gegen den Strich“. Anhand solcher Programme lässt sich zeigen, wie Illusionsästhetiken ab dem 20. Jahrhundert verstärkt zur Disposition stehen. Während bei tradierten Formen ästhetischer Illusion der Moderne davon ausgegangen wird, dass Kunst ein Vorbild oder zumindest einen Wahrnehmungscode als Ähnlichkeitsgenerator ab-

bildet und damit eine (explizite) Realitätsdifferenz zwischen Wirklichkeit und Kunst impliziert ist, setzt der Dokumentarismus z. B. auf austauschbare, gestaltbare und auch wechselseitige Identität bereithaltende Realitätsverhältnisse.

Eng im Zusammenhang mit diesen inner- wie extrasystemischen Bedingungen von Programmen und Poetiken stehen auch die ästhetische Wert- und Legitimationsfragen umfassenden Begriffe *Original/Originalität* und *Kopie*. Sie gehen zum einen auf epistemologische, ökonomische und rechtliche, also extrasystemische Bedingungen von Kunst und Literatur zurück. Gleichzeitig befinden sich Original und Kopie auch als ästhetische Wertzuschreibungen auf höchst abstrakter Ebene. Ein Beispiel dafür wäre das Mimesispostulat, in dem extra- und innersystemische Komponenten verschränkt werden. So ist auf epistemologischer Ebene der „Originalcharakter“ der Natur im 18. Jahrhundert unumstritten. Kunst ist als Mimesis stets und streng genommen nur Kopie. Künstlerisch behandelt, schafft aber das Vorbild Natur über ideale Kunst und Literatur wiederum neue Originale, die zur *imitatio* anhalten – das ist ein Grundgedanke von Klassizismen und Idealismen jegliche Machart. Mit Original und Kopie lassen sich daher auch die im grundlegenden Moderne-Dilemma benannten Spannungsverhältnisse zwischen Semiosis und Transzendenzauftrag, Autonomieanspruch und Syntheseleistung, subjektiver Freiheit und Wahrheitspflicht, konstruktive Offenheit und Ideal diskutieren. Dass dieses Dilemma stets neue Behandlungen und Ausreizung erfahren kann, ist z. B. daran erkennbar, dass weder Original noch Kopie und auch nicht ihr Verhältnis zueinander jemals zu vereindeutigen sind: in keinem innersystemischen Modell und auch nicht im Zusammenspiel von ästhetischen und rechtlich-ökonomischen Vorgaben. Um diese nicht aufhebbare Ambivalenz zu markieren, hat sich im 20. Jahrhundert der Begriff Authentizität als ästhetische Wert- und Beschreibungskategorie herausgebildet.

Authentizität fragt anders als Original/Originalität stets nach den konkreten Legitimierungs- und Beglaubigungsinstanzen, nach dem Ort und dem Modus des Zusammenspiels der einzelnen kunstkonstituierenden Faktoren im Produktions- und Rezeptionsprozess wie der künstlerischen/literarischen Arbeit selbst und wird damit dem offenen Feld der Künste seit dem 20. Jahrhundert besonders gerecht. Authentizität stellt sich nämlich quer zu allen Versuchen, in einem streng teleologisch ausgelegten Universalkonzept aufzugehen. Authentisch ist vielmehr das Ergebnis eines an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindenden Beglaubigungsprozesses, der garantiert immer wieder einzusetzen hat und für den man allenfalls schwache, formale, transzendente Bedingungen angeben kann.

Mit dem Authentizitätsbegriff können konkrete Eigenschaften eines Objekts (Objektauthentizität) oder Subjekts (Subjektauthentizität) ebenso erfasst werden wie Zuordnungen (Referenzauthentizität) und abstrakte Zuschreibungen (Kunstauthentizität), die über empirisch-individuelle Attribute hinausgehen. Im modernen Begriff der Kunstauthentizität führt das Verhältnis von Künstler/in und Autor/in (Urheber/in) und Werk über die Nachweisbarkeit von Ursprungsbestimmtheit hinaus und kann zu einem normativen Kriterium werden, das nicht nur einen autonomen Kunstbegriff voraussetzt, sondern auch ein künstlerisches Subjekt, das

mehr als Selbstgefühl konstituiert, nämlich der Wille zu (künstlerischer) (Selbst-) Verwirklichung. Daher ist die Entwicklung des Konzepts Kunstauthentizität vielfach an die Begriffsreihe Original/Fälschung/echt/falsch/unecht gebunden. Mit diesen werden wie im Fall von Authentizität empirische Nachweisbarkeiten und Realitätsqualitäten (Original/Kopie) ebenso wie normative Wertkategorien (Originalität) bezeichnet. Ein materieller oder immaterieller Mehrwert kann (entgegen der Benjamin'schen Einschätzung) Kunst und Literatur unterschiedlichster Realitätsqualität zugestanden werden, etwa Originalen ohne Original oder Reproduktionen ohne Original wie Ready Mades, Multiplicities, Refotografien, Dokumentationen, Fakes etc. Damit zeigt sich aber auch eine nicht-normative Möglichkeit von Authentizität: als ein dezidiert raum- und zeitgebundenes (historisierendes) Konzept, das sowohl Medialität als auch Formation reflektiert. Authentizität kann daher auch als Anti-These zu normativer Begriffsverwendung produktiv werden.

Eine Frage, die in diesem Zusammenhang genauer diskutiert werden kann, ist der Stellenwert des künstlerischen Materials. Dabei interessiert besonders der Aspekt *Materialität* – im Sinne einer Reflexion von Realitätsqualitäten, als Folge der Verschiebung der Interessenslagen von Inhalten auf Medien und Formen und als Konzept von Materialautonomie (oder -autarkie). Die schon mit dem Illusionsbegriff angesprochene selbstreflexive Wende des 18. Jahrhunderts wird mit Materialität nochmals aufgegriffen. Denn eine Materialpoetik findet sich in der modernen Aufwertung der Formen durch kreative Schöpfungskraft wie in der avantgardistischen Vorstellung der materiellen „Dinghaftigkeit“, des Objektstatus von grundlegenden Medien und Materialien wie Sprachzeichen, Linie, Farbe, Leinwand, Papier, Körper usw. und in der Virtualität der Neuen Medien. Materialität zeigt sich zudem als Bedingung von Immaterialität wie umgekehrt. Daher lässt sich – mit einem genauen Blick auf Original/Kopie-Verhältnisse und auf Authentizität/Fälschung – von Programmen immaterieller Materialität und materieller Immaterialität sprechen. Denn seit den 1950ern Jahren lösen sich die Künste verstärkt aus streng binär gedachten Strukturen, und es bewegt sich – zur Irritation des Publikums wie der Kritik – die Relation Original-Kopie epistemologisch-ontologisch wie inner-systemisch nicht mehr in Richtung Original. Die Kunst entwirft z. B. auch Kopien ohne Original wie Originale ohne Originalitätswert.

IV.

Der folgende historisch-systematische, selektiv gestaltete Überblick über die Realität der Künste hat programmatische Schriften unterschiedlichster Formen zur Grundlage. Wie diese Programme, Poetiken und Ästhetik-Theorien in ihrer Auseinandersetzung mit den mannigfachen Realitätskonzepten und den davon abhängigen künstlerischen und literarischen Arbeiten analytisch zusammenzubringen sind, kann in dieser Abhandlung nur angedeutet werden. Jedenfalls wurde ein Ansatz gewählt, der Diskontinuitäten berücksichtigt und Fragestellungen mehrfach aus unterschiedlichen Blickwinkeln aufrollt. Die vorliegende Studie soll damit auch als

Grundlage dienen, die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Kunst auf künstlerische und literarische Arbeiten selbst auszuweiten. Dafür wurde auch ein Ansatz entworfen, der hier vorab kurz skizziert werden soll.

Dazu muss wieder zu Grundsätzlichem und zu dem zu Beginn genannten Konzept des „weichen“ Realismus zurückkehrt werden. Dieser lässt sich auch systemtheoretisch als ein Paradoxon des Beobachters/der Beobachterin von Realität als Teilnehmer/in (an der Realität) und Teil des Beobachteten verstehen. Paradox ist die Situation deshalb, da man in der Beschreibung von Wahrnehmung und Erfahrung von Wirklichkeit zugleich repräsentierendes Element (als Autor/in, Beobachter/in usw.) wie Repräsentiertes ist (da unabdingbar immer Teil der Realität). Daher vermag man sich beim Beobachten (oder Wahrnehmen, Erfahren) von Wirklichkeit nicht selbst zu beobachten. Dieser Akt der Erfahrung wie des Verstehens kann nur von einer höherstufigen Beobachtungsebene eingesehen werden, die wie die erste Erfahrung auch immer schon von einem Realitätsverständnis bestimmt wird. Das Verstehen wie Erfahren von Wirklichkeit setzt Realitätsmodelle voraus, lässt diese anwenden, darstellen, überprüfen, bestätigen, widerrufen oder neu formieren. „Realität“ als reflektiertes, dargestelltes, ästhetisches Moment wird daher gebildet durch das komplexe Zusammenspiel von Modell (Ontologie: Was ist Realität?) und Modus (Epistemologie: Wie kann man sie erfahren bzw. darstellen?). Welt basiert also auf einer Konstellation von Wahrnehmung und Wahrgenommenem, auf Realitätsbegriffen und auf Medien sowie auf einem Modus, der diese Konstellation bearbeitet und reflektiert. Daran sind auch der Körper und die Materialität der Form ebenso wie der rezeptive Akt beteiligt.

Kunstprogramme sind daher als Beobachtungen zu klassifizieren, die auf Beobachtungen, also Realitätsbegriffe, Wahrnehmungen, Erfahrungen und Handlungen reagieren und damit das Beobachtungsparadoxon stets unterschiedlich behandeln. Das lässt sich von Diderot bis heute studieren. Wie das Verhältnis Modell und Modus dabei aussehen kann, wird anhand von drei ideal-typischen Realitätsmodellen – *rational, konstruktiv, virtuell* – und drei modalen Formen – *repräsentativ, performativ und experimentell* – gezeigt. Realitätsbegriffe als Komplex von Modell und Modus verstanden, enthalten Konzepte von Wissen und Erkenntnis und umfassen zugleich Fragen von Wahrnehmung, Subjektivität und Formierung. Sie zeigen sich damit abhängig von den Bedingungen der gewählten Medien und den rezeptiven Formen sowie von der Intention (welche Ziele impliziert das gewählte theoretische Modell: Wahrheit, Analyse, Konstruktion, Perception usw.).

Diese Komplexe entsprechen einer historisch-systematischen Typologie. Als künstlerische Beobachtungsformen weisen sie verschiedene Funktionen und verschiedene intentionale Dimensionen auf. Funktionen wie Relationen unterliegen dabei keiner progressiven Teleologie und keinen strengen Kombinationsregeln. Realitätsbegriffe gehen künstlerischen Programmen jedoch voraus und werden von diesen bearbeitet, revidiert, bestätigt, verworfen.

V.

Den Objektbereich der Untersuchung bilden ausgewählte Texte zu künstlerischen und theoretischen Programmatiken für Kunst, Film, Fotografie und Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Das Korpus ist angesichts der Fülle an möglichen Exempeln notwendigerweise auf einen sehr selektiven Ausschnitt beschränkt und so angelegt, dass die diskutierten Beispiele als Anschlussstellen für weiterführende, vertiefende, neue oder revidierende Überlegungen dienen können. Eine Auswahlbibliografie am Ende des Bandes gibt Aufschluss über die diskutierten Texte. Abgesehen von den theoretischen Programmen kommen als ergänzende künstlerische Beispiele die neuere Kunstfotografie, der *nouveau roman* (Nathalie Sarraute), die Land Art (Robert Smithson), der Surrealismus (André Breton, Louis Aragon), eine digitale Faksimilearbeit (Adam Lowe und Factum Arte) besonders zur Sprache.

Neben Programmen zu Literatur und Malerei, zu Installationen und Dokumentationskunst, zu Land Art und Videokunst usw. wird immer wieder die Fotografie als künstlerisches Medium in verschiedensten Anwendungen aufgegriffen und bildet sozusagen einen roten Faden, entlang dem im Kontext der genannten Schlüsselbegriffe unterschiedliche Modelle und Modi diskutiert werden können. Den Abschluss bildet ein Kapitel zu *Landschaft* – eines der wichtigsten Motive der Künste, um dem Verhältnis von Realität und Kunst Ausdruck zu verleihen. Die Gestaltung und Darstellung von Natur, Raum, Architektur und Objekten zu Landschaft umfasst nämlich ein intendiertes Sich-ins-Verhältnis-Setzen von Menschen zu ihrer Umwelt. Dabei wechseln die Konstituenten, wie sich die Bedingungen, Relevanzen, Wertigkeiten und Zuordnungen stets verschieben. Aufgrund dieser Komplexität können mit der Diskussion von ästhetischen Landschaftsmodellen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert einzelne Ergebnisse oder Fragestellungen abschließend besprochen und zusammengeführt werden. Die Kapitel schließlich sind so gestaltet, dass sie auch einzeln und über einen direkten Zugang gelesen werden können.

Mein besonderer Dank geht an Eva Gillhuber für das sorgfältige und kompetente Lektorat von Text und Zitaten und für die Übersetzungen. Mario Huber und Elisabeth Spirk danke ich sehr für die Unterstützung in der Aufbereitung des Manuskripts.

TEIL I: REALITÄT UND
WIRKLICHKEIT DER KÜNSTE

1. REALITÄTS- UND WIRKLICHKEITSKONZEPTE IN DER MODERNE

1.1. Realität oder Wirklichkeit?

Beginnen lässt sich mit einer Besonderheit der deutschsprachigen Begriffsverhältnisse – der seit dem 18. Jahrhundert und besonders mit Kant gültigen Differenzierung von Realität und Wirklichkeit.¹ Weder die anglo-amerikanischen noch die romanischen Sprachen kennen diese Unterscheidung. Dieser Umstand wird wiederum dadurch kompliziert, dass Realität und Wirklichkeit seit dem 20. Jahrhundert in der Umgangssprache wie auch in akademischen Texten häufig als Synonyme verwendet werden. Selbst im wissenschaftlichen Gebrauch ist eine ausführlich argumentierte Differenzierung selten. Die Wahl, für die vorliegende historische und systematische Untersuchung ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ zu verwenden, ist begriffsgeschichtlich motiviert und durch das hier ins Verhältnis gesetzte besondere Feld der Sprach- und Bildkünste begründet. Die doppelte Begrifflichkeit berücksichtigt das mit Realität und Wirklichkeit formulierbare prozessuale Spiel zwischen einer – wie auch immer epistemologisch und erkenntnistheoretisch verstandenen – Entität, Sachheit bzw. Sachverhaltschaft (Realität) und einem jeweils in Gang gesetzten und sich äußernden Werden bzw. Wirken (Wirklichkeit). Ein Verweisungs- und Wirkungsprozess, der besonders das künstlerische Schaffen produktiv bestimmt und gestaltet. Keinesfalls stellen ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ die einzigen semantisch verknüpfbaren Begriffe dar.² Angesichts dieser komplexen Begriffslage soll mit einem kurzen Überblick über relevante Aspekte der Begriffsge-

1 Kant unterscheidet ‚Dasein‘ (Wirklichkeit) und ‚Realität‘ in seiner Kategorientafel im Sinne von Differenz zwischen Modalkategorien und Qualitätskategorien in: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Ingeborg Heidemann. Stuttgart 1989, bes. 150, 154ff., 218f., 243-253. Vgl. auch Georg Wilhelm Friedrich Hegels Trias Realität, Wirklichkeit, Sache seit *Phänomenologie des Geistes* (1807). Vgl. dazu allg. Tobias Trappe, „Wirklichkeit“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.12, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 2004, 829-846; und die div. Artikel zu „Realität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.8, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1992. Auch den Aufsatz von Wolfgang Welsch, „‚Wirklich‘. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, 169-212, 175, Fn. 12; sowie den Artikel „Realität“ von Hans Heinz Holz in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.5, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al. Stuttgart/Weimar 2003, 197-227, 198.

2 Vgl. dazu Susanne Knaller, *Realitäts- und Wirklichkeitskonzepte in der Moderne. Literatur, Kunst, Fotografie und Film* (Anthologie und Datenbank): <http://gams.uni-graz.at/>

schichte begonnen werden, um danach auf epistemologische und Kunstfragen einzugehen.

Vor der Konstruktion eines modernen Subjektbegriffs im 18. Jahrhundert, also vor der Annahme, dass Wahrnehmung, Bewusstsein und Medien Realitäts- und Wirklichkeitskonzeptionen ausbilden, und vor einem modernen Repräsentationsbegriff, der ein Konzept von Subjektivität und Differenz voraussetzt und damit eine der Grundlagen für moderne Realitätsbegriffe bildet, steht ‚Realität‘ noch unter dem Einfluss der scholastischen Tradition. Diese versteht unter *realitas* die Eigenschaft, die Wesenheit, im Plural unter *realitates* die formalen Merkmale einer *res*. Davon unterschieden wird *ens* und *esse*, also ein Seiendes, Seiendheit – Termini, die wiederum mit dem Adjektiv ‚real‘, also Eigenschaften verbunden werden können. Eine wichtige Unterscheidung bildet dabei die Auffassung von Sein, das aus sich selbst Sein hat (*ens reale*) von solchem, das sich im Intellekt bildet (*ens rationis*).³ Reales (also in der Natur gegebenes) und konzeptuelles Sein sind daher im Begriff ebenso von Anfang an verankert wie das Konzeptpaar real-ideal (Sein und Denken). Dabei zeigt sich, dass eine strenge Differenzierung von real-ideal bzw. Realität-Idealität auch in frühen Verwendungen nicht gegeben ist.⁴ Vor Kant jedoch ist das Verhältnis zwischen Ding, Zeichen und Denken statisch und komplementär. Alle Formen sind nur in ihrem Verhältnis zum (grundsätzlich perfekten) System Natur möglich. Daher ist die absolute Form auch immer „ideal“ – *ens realissimum*. Die damit zusammenhängenden Fragen nach dem Status der Objekte, dem Verhältnis von Sein und Möglichkeit, Zustand und *perfectio* bzw. Objekt und Idee liegen ebenfalls den bahnbrechenden Überlegungen Descartes' zugrunde, dem es um das Problem der Seiendheit des denkenden Ich, der Objekte und der Denkinhalte geht.⁵ Der Descartes'sche Rationalismus hat u. a. zu zwei Konsequenzen für die westliche Episteme geführt: a) Wissen basiert nunmehr auf einer Division zwischen kognitiven Subjekten und realen Objekten. Ein Verhältnis, das einen semiotischen Prozess impliziert, der nur durch die Transzendierung des Subjektiven und der Semiosis gestoppt werden kann. b) Auf Grund der Tatsache, dass Wahrheit auf Kognition beruht, ist das Reale (im Sinne von Substanz) durch *res extensa* (Objekte, Materie) wie durch *res cogitans* (Denken) formiert. Da letztere die Wahrheit begründet, ist *res extensa* wahr nur aufgrund ihres Seins als Repräsentation oder als Inhalt der *res cogitans*. Wissen und Erkenntnis sind daher in letzter

context:reko und das Register der digitalen Anthologie sowie die Einträge in der Kategorie ‚Realitätsbegriffe‘, die auch ‚Welt‘, ‚Sein‘, ‚Dasein‘ und ‚Natur‘ umfassen.

3 Vgl. Jean-François Courtine, „Realität/Idealität“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.8, 185-193, 186.

4 Vgl. ebda., 188.

5 Hervorzuheben ist, dass trotz der von Descartes beförderten Modernitätszugewinne durch die Trennung von Objekt und Subjekt (Sein und Ding) Realität bis in das 18. Jahrhundert weder als unabhängig noch als objektiv gegeben vorstellbar ist. Ontologische und kognitive Objektivität ist jedoch der Weg in einen modernen Realitäts- und Wirklichkeitsbegriff, der sich neben Descartes auch bei Leibniz ansetzen lässt. Vgl. auch Jean-François Courtine, „Realitas“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.8, 178-185, 182.

Konsequenz nur kognitiv und begrifflich „wahr“. Erst an diesem Punkt wird ein modernes Konzept von Realität vorstellbar: Realität als ontologisches, philosophisches Konzept ist das Andere des Subjekts, das dieses rational verstehen und zu kognitivem Gehalt abstrahieren muss, um Wahrheitsansprüche stellen zu können.

Wie sich zeigt, führt der kartesianische Rationalismus die Semiosisfrage ebenso mit sich wie die Befragung empirischer Objekte. Mit der Semiosisfrage stellt er das Problem der Repräsentation, der „Objektwerdung“ der Idee in den Raum, mit der Frage nach Empirie die Realitätsqualität von Subjekt und Objekt. Wobei *realitas* einen Sachgehalt in der Repräsentation (*realitas obiectiva*) oder in der Natur (*realitas formalis*) meint.⁶ An dieser Stelle muss betont werden, dass der Oberbegriff des gesamten Seins, das Regelwerk und -system bis in das 19. Jahrhundert durch den Begriff ‚Natur‘ bestimmt wird. Dieser bleibt stets der Bezugspunkt für das Verhältnis von Sein und Denken, Objekt und Subjekt, *res extensa* und *res cogitans*.

In Auseinandersetzung mit dem rationalen Ansatz Descartes' wird schließlich Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* ein System erstellen, das die Koordinaten von Subjekt und Natur über die Relation Subjektivität und Begriff in ein idealistisch orientiertes System führt. Weiterhin relevant bleibt damit die Problematik von Realität und Idealität, also Sein und Denken. Denn das Objekt „entsteht“ nur, wenn man es wahrnimmt. Gleichzeitig setzt Wahrnehmung Objekte voraus, weshalb Wirklichkeit von einer Setzung, einem Akt abhängig ist, dessen Wirksamkeit von Anschauungsformen wie Raum und Zeit und von Kategorien bedingt ist.⁷ Nicht einsehbar, nur annehmbar und als von einer höheren Ordnung geregelt ist dabei die Realität, die Seinsweise der Dinge im Gegensatz zur Wirklichkeit, dem Dasein.⁸ Kants Zeitgenossen Friedrich Heinrich Jacobi paraphrasierend, beschreibt Albrecht Koschorke das Kant'sche Paradoxon so: „*Ohne* die Annahme von Gegenständen, die auf die menschliche Wahrnehmung einwirken, findet man keinen Einlass in das System der kantischen Erkenntniskritik; *mit* dieser Annahme aber verliert man diesen Aufenthaltsort sogleich wieder.“⁹ Denn jede Rückführung von den Erscheinungen auf die Dinge an sich ist nur kausal denkbar. Kausalität ist aber gemäß dem Kant'schen Kategoriensystem mit außerhalb der Erscheinungswelt liegenden Verhältnissen nicht verknüpfbar, weshalb Kant letztendlich seinem eigenen Erklärungsmodell widerspricht.¹⁰

Dieses ungelöste Dilemma zwischen Empirie und Idee, Erscheinung und Ding an sich wiederholt sich bis heute in unterschiedlichen diskursiven Spielarten und poetologischen Programmen. Abgesehen von den damit verbundenen philosophischen Grundfragen nach der Realitätsqualität der Dinge und nach den Möglich-

6 Vgl. Brigitte Kible, „Realität, formale/objektive“, in: ebda., 193-199, 195f.

7 Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 301.

8 Ebda., 304f. Vgl. auch Courtine, „Realität/Idealität“, 189f., oder aber Kible, „Realität, formale/objektive“, 197.

9 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main 2012, 391.

10 Vgl. ebda., 390.

keiten perzeptiver, kognitiver und repräsentativer Einsicht und Darstellung gehört dieses erkenntnistheoretische Dilemma zu den begründenden Voraussetzungen eines modernen Selbstverständnisses in Literatur und Kunst. Besonders brisant wird die Frage dann, wenn im 20. Jahrhundert die Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffe bestimmenden Konstituenten wie Subjekt und Medium uneingeschränkte Autonomie wie (Selbst-)Reflexivität zugesprochen bekommen.¹¹ Vorerst, im 18. Jahrhundert, versuchen die ästhetischen und künstlerischen Systeme die Fragen über den umfassenden Begriff der Natur zu lösen.

1.2. Modell Natur (18. und 19. Jahrhundert)

Seit dem 18. Jahrhundert wird der Zusammenhang von Kunst und Realität dreifach bestimmt: von 1) dem Umstand, dass sich ein moderner Realitäts- und Wirklichkeitsbegriff mit der Annahme einer objektiven, materiellen wie ideellen Realität herausbildet; 2) der gleichzeitig durch die Ästhetiktheorien und Kant in Gang gesetzten Infragestellung einer letztgültigen rationalen Beweisbarkeit von Realität und 3) der dennoch vorausgesetzten Notwendigkeit eines solchen Konzepts von Ganzheit. Die in Kant angelegte Konstruktivität von Wahrnehmung und Anschauung schreibt zunächst den repräsentativen oder medialen Akt zu einem individuellen, schöpferischen und fiktiven um. Die neue Vorstellung des geniehaft kreativen Künstlers setzt daher eine Aufwertung des empirischen und sensitiven Erfahrens voraus, wie sie auch die Materialität der Repräsentation stärker in den Blick nimmt. Der Ort der höchstmöglichen kognitiven und formalen Möglichkeiten und der Freiheit des menschlichen Wirkens wird die Kunst. Dennoch hat sie sich wie jedes Sein und jeder Wirklichkeitsakt ihrem Verhältnis zum umfassenden Konzept der Natur zu stellen. Zunächst Kants berühmte Definition des Genies:

G e n i e ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebornes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: G e n i e ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), d u r c h w e l c h e die Natur der Kunst die Regel gibt.¹²

August Wilhelm Schlegel resümiert:

Wenn man aus dieser subjektivsten Verengung das Wort *Natur* wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert, so leuchtet freylich, daß die Kunst ihre Gegenstände aus dem Gebiete der Natur hernehmen muß; denn es gibt alsdann eben nichts andres. Die Fantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals aussernatürlich werden. Die Bestandteile ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt seyn mögen, müssen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt seyn. In diesem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunst

¹¹ Vgl. ebda., 392.

¹² Immanuel Kant, „§ 46. Schöne Kunst ist Kunst des Genies“, in: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Gerhard Lehmann. Stuttgart 1991, 235-237, 235.

vorzuschreiben, daß sie die Natur nachahmen soll, sondern sie muß es; es hat gar keine Gefahr, daß sie etwas anders können wird. Der Satz würde daher richtiger lauten: die Kunst muß Natur bilden; wo er alsdann bloße Thatsache und richtiger Ausdruck von dem des Aristoteles wäre. [...]

Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck Nachahmung in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äusserlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen [sic!]: *die Kunst soll die Natur nachahmen*. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat *Prometheus* die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn durch einen von der Sonne entwandten Funken belebte.¹³

Wie die Zitate zeigen, ist die wichtigste Vorgabe für ästhetische Formen im 18. und noch im 19. Jahrhundert das Verständnis und die Befolgung der Gesetze des umfassenden Systems Natur. Das die ästhetischen Formen konstituierende Verhältnis von Kunst und Natur fordert in der Folge die Frage nach den Differenzierungskriterien von Kunst und Nicht-Kunst (d. h. unter anderem der Unterschied von Kunst und Wirklichkeit, Literatur und Geschichte, Kunst und Alltag) verstärkt heraus. Notwendig wird damit, das künstlerische Objekt *in der Wirklichkeit* und *als Wirklichkeit* zu verorten, es einerseits als reales Objekt zu erkennen und dessen Realitätsqualität poetologisch zu behandeln wie andererseits die Realitätsqualität literarischer und künstlerischer Figuren und Inhalte zu bestimmen. Beiden ästhetischen Grundfragen, der Differenz von Kunst und Nicht-Kunst wie die der Realitätsqualität der künstlerischen Arbeit, soll im Folgenden nachgegangen werden.

1.3. Mimesis (18. und 19. Jahrhundert)

Wenn es also für die Kunst- und Literaturfragen des 18. Jahrhunderts eine Gemeinsamkeit gibt, dann ist es der Auftrag zur Auseinandersetzung mit der Natur. Diese allgemeingültige Grundbedingung, die schon in Humanismus und Renaissance Legitimationsfunktion für die bildende Kunst und Dichtung hatte, hält z. B. so disparat angelegte Konzepte wie das der *imitatio naturae* oder den *ut pictura poiesis*-Topos zusammen. Auch der immer wieder stark gemachte Dualismus Realismus-Idealismus wird durch den gemeinsamen Nenner der Naturbetrachtung

¹³ August Wilhelm Schlegel, „Über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Styl und Manier (1808)“, in: Walter Jaeschke (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Quellenband*. Hamburg 1995, 329-340, 332-334.

abgeschwächt. Friedrich Schiller zeigt das in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in der naiver (nachahmender realistischer) und sentimentalischer (idealischer) Dichter zum Naturmodell verpflichtet werden:

Dem naiven Dichter hat die Natur die Kunst erzeugt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbstständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit, ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben ist aber die gemeinschaftliche Aufgabe beider, und ohne das würden sie gar nicht Dichter heißen können [...].¹⁴

Der im Mimesisbegriff enthaltene Auftrag, künstlerische und literarische Äußerungen in ein Verhältnis zur Natur zu setzen, definiert die Künste und ihren Stellenwert zueinander, legt ihren Wissens- und Erkenntniswert fest. Wobei künstlerische visuelle und sprachliche Formen in allgemeine und erkenntnisorientierte Aussagen übertragen werden sollen. Das gelingt, indem Kunst wie Literatur auf Kongruenz mit Natur zielen, eine Zusammenführung, die die künstlerischen Zeichen mit einer Übersetzbarkeit von Form in Aussage, der Transzendierung des semiotischen Materials ermöglichen würden. Diese mimetische Qualität wiederum garantiert die Übertragung des künstlerischen Zeichens in Affekte wie Begrifflichkeit. Wirksam wird dabei sowohl die Bedeutung von Mimesis als Gestaltung von Ähnlichkeit als auch das Verständnis von Mimesis als Abstraktion eines Modells. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Abstraktion lässt sich schon bei Aristoteles finden, dem es um die Erkenntnis von Mustern, Organisationsformen bzw. Strukturen des Seienden geht. Daher meint sein als Vorgabe verstandenes Konzept von der Nachahmung der Natur nicht Mimesis einer Vorlage, sondern Mimesis eines Modells und von Verfahren.¹⁵ Das Bild und der Text mit Mimesisauftrag sollen das Modell, die Struktur und damit die Idee der Erscheinungen zur Evidenz

14 Friedrich Schiller, „Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend“, in: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main 2008, 776-810, 776f. Vgl. zur Diskussion zwischen Schiller und Goethe Marie-Christin Wilm, „Die ‚Reduktion empirischer Formen auf ästhetische‘. Zur poetologischen Bestimmung von Wirklichkeit und Stoff durch Schiller, Goethe und Wilhelm von Humboldt“, in: Hans Feger/Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller. Wilhelm von Humboldt. Alexander von Humboldt*. Köln/Weimar/Wien 2008, 113-144.

15 Susanne Knaller, „Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf“, in: dies./Harro Müller (Hg.), *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. München 2011, 11-28, 17f. Auch Monika Ritzer, „Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis“, in: Rüdiger Zymner/Manfred Engel (Hg.), *Anthropologie in der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004, 81-101, 83. Vgl. auch Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Men-