

## Vorwort

Wenn wir ein Gemälde betrachten, stehen wir einem physischen Gegenstand gegenüber – gewiß. Und wenn wir eine Sinfonie anhören, wohnen wir einem Klangereignis bei, das sich doch auch als ein raum-zeitlicher Gegenstand verstehen läßt. Aber ist die gerahmte Leinwand, der unsere Aufmerksamkeit gilt, tatsächlich das Kunstwerk? Sprechen wir dem Kunstwerk nicht ganz andere Eigenschaften zu als dem durch eine Alarmanlage gesicherten Objekt? Und wird nicht ebendie berühmte Sinfonie, die wir gerade hören, zur selben Zeit womöglich auch in einem anderen Konzertsaal aufgeführt? Wie kann dann das Klangereignis, das wir erleben, das sinfonische Kunstwerk sein? Und wie verhält es sich mit einem Roman, einem Gedicht, einem Holzschnitt, einem Theaterstück oder einem Ballett? Ist das Originalmanuskript des Autors wirklich *der* Roman, die Druckplatte *die* Lithographie? Ist die Uraufführung eines Theaterstücks wirklich *das* Stück, die eines Balletts *das* Ballett? Sprechen wir, wenn wir von solchen Kunstwerken sprechen, tatsächlich von physischen Gegenständen? Oder nehmen wir, wenn wir solche Kunstwerke beschreiben, wenn wir sie interpretieren oder kunstkritisch beurteilen, auf eine andere Art von Gegenständen Bezug? Sind Kunstwerke also womöglich ästhetische oder abstrakte Gegenstände, subjektive oder mentale Entitäten? Und wie läßt sich erklären, daß zwei Gegenstände Exemplare ein und desselben Kunstwerks sein können? Gilt das für alle oder nur für bestimmte Künste? Und unter welchen Bedingungen sind zwei Gegenstände tatsächlich Exemplare desselben Kunstwerks?

Um diese (und ähnliche) Fragen geht es in diesem Buch. Die hier versammelten Studien erörtern nicht nur die Art und Weise der *Existenz* von Kunstwerken, sondern auch die Bedingungen der *Identität* von Kunstgegenständen. Zum ersten Mal wird damit der Forschungsstand der analytischen Kunstontologie in einem eigenen Band dokumentiert. Zugleich werden durch die chronologische Anordnung der Beiträge, die zwischen 1951 und 2002 entstanden sind, die Wege erkennbar, die die kunstontologische Forschung in den letzten fünfzig Jahren genommen hat.

Die analytische Kunstontologie in ihren unterschiedlichen Facetten vorzustellen ist aber nur eines der Anliegen des vorliegenden Buches. Es ist zugleich als Beitrag zur kritischen Grundlegung der Kunstphilosophie gedacht. Denn kunstontologische Fragen sind kunstphilosophische Grundfragen, die niemanden, der sich auch theoretisch für Kunst interessiert, gleichgültig lassen können. Weit davon entfernt, ein bloßer Zeitvertreib deskriptiver Metaphysiker zu sein, betreffen sie den Gegenstand einer jeden

Theorie der Kunst: Wer nicht weiß, was für eine Entität ein Kunstwerk ist, wird sich schwertun, Kunst angemessen zu beschreiben und plausibel zu definieren. Wenn Kunstwerke nämlich *keine physischen Gegenstände* sind, dann kann eine Kunsttheorie, die Kunstwerken Eigenschaften zuschreibt, die nur physische Gegenstände besitzen können – zum Beispiel ein Gewicht von vier Kilogramm –, ebensowenig überzeugen, wie sich unter dieser Voraussetzung von dem gegenwärtig in manchen Künsten zu beobachtenden *performative turn* auf die Obsoleszenz der Werkkategorie schließen läßt. Sind aber Kunstwerke *physische Gegenstände*, dann ist es abwegig, ein Kunstwerk mit der Geschichte seiner Interpretation zu identifizieren, wie es manche Rezeptionsästhetischen Theorien tun. Sind sie hingegen *ästhetische Gegenstände*, die durch unsere sinnliche Wahrnehmung allererst als solche konstituiert werden, dann ist es müßig, sich um die Interpretation irgendeines Kunstwerks zu streiten; denn dann kann jede diesbezügliche Meinungsverschiedenheit zweier Kunstrezipienten ihren Grund darin haben, daß sich die Kontrahenten auf zwei verschiedene Kunstwerke beziehen. Wenn Kunstwerke jedoch *keine ästhetischen Gegenstände* sind, läßt sich weder die Funktion eines Kunstwerks auf dessen ästhetische Funktion noch die Kunsttheorie auf Ästhetik reduzieren. Denn dann stehen Kunstwerke auch in nichtästhetischen Kontexten, in denen ihnen nichtästhetische Funktionen zukommen können, denen die Kunsttheorie Rechnung tragen muß. Falls aber Kunstwerke *abstrakte Gegenstände* sind, wird man sich fragen müssen, ob dem Original eines bestimmten Kunstwerks tatsächlich in jedem Fall eine größere Dignität zukommt als einem sekundären Exemplar und ob nicht auch eine Fälschung ein Exemplar eines Kunstwerks sein kann. Auch wenn sich am ontologischen Status von Kunstwerken nicht ablesen läßt, was Kunst eigentlich ist, kommt der Frage nach der Existenzweise eines Kunstwerks kunsttheoretisch also ganz entscheidende Bedeutung zu. Denn die Antwort, die diese Frage erfährt, grenzt das Spektrum derjenigen Kunsttheorien und Kunstauffassungen, die *prima facie* Plausibilität beanspruchen können, stark ein.

Die Frage nach der Seinsweise von Kunstwerken besitzt darüber hinaus aber auch eine noch unmittelbarere Relevanz. Viele urheberrechtliche Regelungen schließen nämlich kunstontologische Entscheidungen ein. Jede rechtliche Festlegung, wer als Urheber eines Werks der *appropriation art* anzusehen ist – jener „postmodernen“ Richtung der Gegenwartskunst, die sich der Produktion originalgetreuer Kopien von Kunstwerken und Kitschobjekten verschrieben hat –, setzt zum Beispiel die kunstontologische Entscheidung voraus, ob das kopierte Werk ein physischer Gegenstand ist oder eine Entität anderer Art. Wenn es ein physischer Gegenstand ist, kann nämlich die von einem *appropriative artist* angefertigte Kopie kein zweites Exem-

plar desselben Werks sein. Der Anspruch des *appropriative artist*, Urheber eines Kunstwerks zu sein, läßt sich dann kaum plausibel bestreiten. Nicht nur in diesem Fall, sondern auch bei vielen anderen Urheberrechtsstreitigkeiten spielen zudem die Identitätsbedingungen, die in der betreffenden Kunst für Kunstgegenstände gelten, eine zentrale Rolle. Oftmals trägt deshalb die Klärung kunstontologischer Fragen zu einer sachgerechteren Beurteilung urheberrechtlicher Streitfälle bei. Darüber hinaus kann die Analyse der Seinsweise von Kunstwerken aber auch Anstöße zu einer Weiterentwicklung des Urheberrechts geben, die angesichts einer Vielzahl neuer technischer Möglichkeiten der Reproduktion, Archivierung und „Weiterverarbeitung“ von Kunstwerken, die ihrerseits auch zur Entstehung neuer Kunstformen führen, gegenwärtig besonders dringlich erscheint.

Daß Kunstwerke paradigmatische kulturelle Objekte sind, ist im übrigen auch außerhalb der Sphäre des Rechts von Bedeutung. Die Analyse ihrer Seinsweise dürfte nämlich auch für eine allgemeine Ontologie aufschlußreich sein, die alles das, worauf wir uns beziehen (können), ontologisch zu systematisieren sucht. Denn Kunstwerke teilen mit allen anderen kulturellen Gegenständen wenn nicht sogar die Seinsweise, so doch zumindest den (in einem weiten Sinn verstandenen) Artefaktcharakter: Diese wie jene sind Hervorbringungen menschlicher Subjektivität, die uns durch sinnliche Wahrnehmung zugänglich sind. Vieles spricht deshalb dafür, daß der ontologische Status anderer Produkte menschlicher Kulturtätigkeit demjenigen von Kunstwerken zumindest in bestimmten Hinsichten gleicht. Die Kunstontologie verdient also auch darum Interesse, weil sie die Wegbereiterin und Vorreiterin einer Kulturontologie sein könnte, die sich in differenzierter Weise den verschiedenen kulturellen Gegenständen zuwendet, ohne deren ontologische Verwandtschaft aus dem Blick zu verlieren. Eine solche Ontologie kultureller Gegenstände wäre vielleicht sogar dazu geeignet, die Differenz zwischen Natur- und Kulturwissenschaften genauer zu spezifizieren. Sie verspricht aber auf jeden Fall, den Kulturwissenschaften zu einem trennschärferen Begriff ihres Gegenstands zu verhelfen.

Gründe für die Analyse des ontologischen Status von Kunstwerken gibt es mithin genug. Zu welchen unterschiedlichen Resultaten eine solche Analyse kommen kann, dokumentiert der vorliegende Band. Daß die Autoren zumindest im weiteren Sinn analytische Philosophen sind, bedeutet nicht, daß sie sich über die Existenzweise von Kunstwerken einig wären. Physikalischen Positionen stehen vielmehr sehr unterschiedliche nichtphysikalische Auffassungen gegenüber, denen zufolge Kunstwerke Arten, Typen oder intersubjektive Entitäten sind. Und es ist unter den Beiträgern durchaus umstritten, ob die Frage nach dem ontologischen Status von Kunstwerken nicht ein Scheinproblem betrifft. Ich hoffe, daß diese vielstimmige

Präsentation der bisherigen kunstontologischen Forschung das Interesse an der Seinsweise kultureller Gegenstände belebt und dazu beiträgt, der Kunstontologie die Aufmerksamkeit zu sichern, die sie verdient.

Der verlegerische Mut von Saskia Thiele und Michael Kienecker, ein Forschungsgebiet, das weder diesseits noch jenseits des Atlantiks bereits fest etabliert ist, in einem deutschsprachigen Band vorzustellen, hat dieses Buch allererst möglich gemacht. Fabian Fricke hat die Beiträge von Paul Ziff und Nicholas Wolterstorff mit großer Sorgfalt übersetzt; Wolfgang Künne und Maria E. Reicher waren mir bei der Lösung einiger Übersetzungsprobleme, Jan Wiebers und Alexandra Werdes bei der bibliographischen Recherche behilflich. Ihnen allen danke ich sehr. Ganz besonderen Dank aber schulde ich Axel Spree: Er war – weit über die Pflichten eines Reihenherausgebers hinaus – stets zum Gespräch über Feinheiten der Kunstontologie und deren angemessene sprachliche Formulierung bereit und hat zu allen Übersetzungen eine Vielzahl sachlicher und sprachlicher Verbesserungsvorschläge beigesteuert, die ihnen sehr zugute gekommen sind.

Hamburg, im Januar 2003

Reinold Schmücker