

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT

(Münster)

Die Grenzen der Künste

Eine materialästhetische Erkundung

1. Einleitung

Der Versuch, die Grenzen von Kunst und Künsten zu bestimmen, ist mindestens so alt wie die Begründung ihrer wissenschaftlichen Disziplin, der Ästhetik. Schon Alexander Gottlieb Baumgarten schreibt in seiner *Aesthetica* (1750) von den „abgesonderten Bruchstücke[n] der Künste“¹ und stellt damit eine Separation innerhalb der Kunst als Ganzer fest. Sein zentrales Anliegen besteht indes darin, mit der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis erstmals ein „wahrhaft vollständige[s] System der Schönheit im Erkennen“² aufzustellen und von den logischen Erkenntnisvermögen zu unterscheiden bzw. als deren Analogon zu entwerfen. Zum wesentlichen Kriterium wird die Grenze innerhalb der Kunsttheorie daher erst dort, wo die Ästhetiken sich weniger mit den Fragen der Erkenntnis- und Urteilsvermögen (Baumgarten, Kant) beschäftigen, als sich vielmehr der Kunst als einem System von Artefakten und Äußerungsformen zuwenden, die sich in ihrer Erscheinungsweise von anderen menschlichen Kulturleistungen unterscheiden. Günter Bandmann beschreibt diesen Wandel als einen Prozess von einer idealistischen hin zu einer materialistischen Ästhetik, der sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts vollzieht.³ Während sich die erste lange Tradition vor allem mit der ästhetischen Dimension des Künstlerischen als dem Schönen beschäftigt und eine Überwindung des Materials durch Form impliziert, spielt für die Folgephase das verwendete Material in der Definition dessen, was das genuin Künstlerische darstellt, eine zentrale Rolle. Hinzugefügt werden muss allerdings, dass dies vor allem auf die Theorie der bildenden Kunst im Kontext von Architektur und Malerei zutrifft, in den philosophischen Schriften bleibt bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein idealistischer Diskurs wirksam. Hier beruht die Aufwertung des Materials darauf, die Künste in der

¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik* [1750]. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Bd. 1. Hamburg 2007, § 71, S. 55.

² Ebd.

³ Vgl. Bandmann, Günter: „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“. In: Koopmann, Helmut/Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1971, S. 129-157, hier S. 132-135.

Wechselwirkung von Material und Idee/Geist zu bestimmen. Für beide Bereiche gilt indes, dass die Reflexion auf die Materialität Fragen nach den ästhetischen Grenzen eröffnet, und dies sowohl in Bezug auf die Außen- als auch auf die Binnengrenzen der Künste. Worin unterscheidet sich künstlerisches von nicht-künstlerischem Material und welches sind die unterschiedlichen Materialien, die die Einzelkünste determinieren? Ergeben sich durch die Materialien unterschiedliche Darstellungsformen und Bearbeitungsweisen? Und welchen Einfluss hat das Material auf die künstlerische Inspiration? Diese und ähnliche Fragen werden in verschiedenen philosophischen und kunstkritischen Schriften des 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert erörtert. Als Vorläufer für die aktuelle Materialitätsdebatte⁴ kommen diesen Texten von Lessing bis Vischer, von Schelling bis Hegel eine besondere Bedeutung zu. Im Hinblick auf die Grenzbestimmung ist auffällig, dass viele Theoretiker zwar für eine strikte Grenzziehung plädieren, einschränkend jedoch die Möglichkeit einräumen, dass Künste ihre durch das Material bedingten Grenzen überwinden können. Neben expliziten Bekundungen für eine wechselseitige Durchdringung von Künsten erweisen sich derartige Ausnahmen als besonders aufschlussreich, weil sie zeigen, dass die Perspektive auf die Materialität von Kunst beides zulässt: eine Grenzziehung und deren Überwindung. Aus den vermischten Grenzbestimmungen soll daher im Folgenden einerseits eine Geschichte der Materialästhetik⁵ im Sinne einer systemischen Begründung von Kunst und Künsten rekonstruiert werden und andererseits eine Ästhetik der Intermaterialität entworfen werden, die die Grenzen der Künste als Variablen begreift, die mit jedem Kunstgebilde neu arretiert werden.

2. Lessings Laokoon oder Die Grenzen der Materialdetermination

Einen der ersten Schritte in Richtung einer materialbedingten Diskussion über die Grenzen der Künste unternimmt Lessing in seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Darin beklagt er, dass „die Kunst [...] in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten“⁶ habe, und plädiert dagegen für eine Einschränkung auf die Nachahmung des Schönen in der für jede Kunst angemessenen Darstellungsweise. Während damit einerseits eine gemeinsame Basis aller Künste begründet ist, trennt diese Forderung sie in anderer Hinsicht voneinander ab. Ausgangspunkt für die Separation ist die Beobachtung

⁴ Vgl. Köhler, Sigrid G./Metzler, Jan Christian/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*. Königsstein i. Taunus 2004.

⁵ Der Begriff Materialästhetik wird in diesem Aufsatz nicht im Sinne seines Entstehungszusammenhangs in der politisch motivierten Kunstprogrammatische Bertolt Brechts verwendet, sondern ganz allgemein als eine Kunstlehre verstanden, die sich auf die materialen Eigenschaften der Künste beruft. Zur Geschichte und Variationsbreite des Begriffs vgl. Köhler, Sigrid G. (Hrsg.): „Materialästhetik“. In: Trebeß, Achim (Hrsg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. Stuttgart/Weimar 2006, S. 251.

⁶ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil* [1766]. In: Ders.: *Werke 1766-1769*. Hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 9-206, hier S. 31.

Lessings, dass im Unterschied zur maßvollen Darstellung des Leidens in der antiken Laokoon-Skulptur, wie sie Winckelmann in seiner berühmten Abhandlung beschreibt,⁷ Vergil in seiner *Aeneis* einen Laokoon schildert, der keine edle Einfachheit und stille Größe zeige, sondern sich seinen Schmerzen hingebende. Die unterschiedliche Gestaltung des Laokoon ist für Lessing Beweis dafür, dass es kein allgemeines Darstellungskriterium geben kann (hier: das Maßvolle), dem alle Künste verpflichtet wären. Seiner Meinung nach sind die mimetischen Unterschiede abhängig von der „eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen“⁸. Während die Skulptur als Raumkunst das Leiden nur in einem Augenblick anzudeuten vermag, könne die Literatur als Zeitkunst Vorgänge schildern und damit einen Prozess des Leidens nachbilden. Es sind für Lessing daher die „materiellen Schranken der Kunst[, die] alle ihre Nachahmungen binden“⁹. Unter Material versteht er dabei die semiotischen Voraussetzungen, also die Mittel der Darstellung, die er zugleich in einem Äquivalenzverhältnis zu den materialen Bedingungen des Dargestellten sieht:

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.¹⁰

Lessing begründet eine semiotisch-mimetische Materialästhetik,¹¹ die dem Nacheinander der Zeichen in der Poesie die Darstellung von Handlungen zuspricht, während das Nebeneinander von Farben und Figuren in der Malerei als adäquate materiale Basis für die Darstellung von Körpern fungiert. Aus dieser Zuordnung folgt eine strikte Trennung beider Künste, die es verbietet, sich in das Gebiet der anderen zu wagen, geschweige denn sich intermaterial aufeinander zu beziehen wie beispielsweise in Bildgedichten oder Schriftbildern.

⁷ Vgl. Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden 1755. Faksimile-Ausgabe. Baden-Baden/Straßburg 1962.

⁸ Lessing: *Laokoon*, S. 35.

⁹ Ebd., S. 31f.

¹⁰ Ebd., S. 116.

¹¹ Zur Auslegung von Lessings *Laokoon* als einer Materialästhetik vgl. Stierle, Karlheinz: „Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“. In: Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 24-58.

Diese Unterscheidungskriterien Lessings sind hinlänglich bekannt. Weniger bekannt ist allerdings, dass Lessing seine Argumentation an einen Punkt führt, an dem die Grenze zwischen Poesie und Malerei füreinander durchlässig wird. So gesteht er ein, dass es eigentlich kein Gemälde gibt, auf dem alle Figuren in der für den Augenblick zentralen Stellung eingefroren seien und andersherum die Literatur Ausschmücken einfüge, die den Handlungsverlauf verlangsamten. In Bezug auf die Grenze zwischen Poesie und Malerei heißt es daher explizit:

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den *äußersten Grenzen* eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt siehet, friedlich von beiden Teilen compensiert: so auch die Malerei und Poesie.¹²

Lessing bemüht sich, den eröffneten Grenzraum gleich wieder einzuschränken, indem er nur solche ‚sukzessiven‘ Gemälde zulässt, deren dargestellte Momente so nah beieinander liegen, dass sie immerhin gleichzeitig wirken; genauso sei nur eine minimale Verzögerung in der Sukzessivität poetischer Darstellungsweisen legitim.¹³ Dennoch zeigen seine Ausführungen, dass er die durch das Material determinierte Grenze von Poesie und Malerei nicht als scharfe Linie denkt, sondern als einen (wenn auch minimalen) *Grenzbereich*. Während die verschiedenen Zeichenmaterialien und Nachahmungsgegenstände die Differenz begründen und die beiden Pole der Grenze bilden, ermöglicht die Bearbeitungsweise des Materials eine marginale Abweichung von den strikten Abgrenzungskriterien und eine Integration der Prinzipien der jeweils anderen Kunst.

2. Materialadäquatheit und Materialüberwindung. Kunstgrenzen bei Goethe und Schiller

Eine derartige Toleranzschwelle gesteht Goethe Literatur und Malerei nicht zu. Für ihn gehört es vielmehr zur Pflicht eines jeden Künstlers, die Grenzen der Künste zu beachten. Auch er beruft sich in ihrer Bestimmung auf das je verschiedene Material, wobei seine diesbezüglichen Thesen nicht systematisch ausgearbeitet sind, sondern sich in seinen Schriften verstreut finden. Im Hinblick auf die materialästhetische Begründung gibt ein Artikel Aufschluss, den Goethe im Rahmen der *Auszüge aus einem Reise-Journal* in Wielands *Teutschem Merkur* im Oktober 1788 unter dem Titel *Theorie der bildenden Künste* publiziert. Unter der Überschrift „Das Material der bildenden Kunst“ heißt es dort:

¹² Lessing: *Laokoon*, S. 130 [Hervorh. C. K.].

¹³ Lessing attestiert generell der Wirkung von Kunst die Funktion, die durch das Material erzeugten Differenzen einebnen zu können. Aus diesem Umstand erklärt sich auch, warum er die antike Engführung von Poesie und Malerei – wie sie im Horaz’schen Grundsatz *ut pictura poesis* sinnfällig wird – als bloß rezeptionsästhetisch intendiert deutet. Vgl. hierzu Lessing: *Laokoon*, S. 14.

Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs [sic] und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet in welcher er zu arbeiten hat.¹⁴

Aus diesem Passus können zwei sich wechselseitig bedingende Abgrenzungskriterien entnommen werden: 1. die Machbarkeit des Materials, d. h. die Entfaltungsmöglichkeiten eines Künstlers, die durch das Material vorgegeben und eingeschränkt sind; und 2. die Adäquatheit des Materials, d. h. die Aufgabe des Künstlers, das Material nach dessen Gesetzmäßigkeiten angemessen zu bearbeiten. Unausgesprochene Voraussetzung für diese Forderungen ist, dass jede Kunst durch ein eigenes Material konstituiert und von anderen abgegrenzt wird. Erst unter dieser Prämisse entfalten Machbarkeit und Adäquatheit ihre materialästhetische Normierungsfunktion. Goethe antizipiert damit eine Position, die in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts vor allem durch die Schriften des Architekten Gottfried Semper einschlägig wird und seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Stichwort der Materialgerechtigkeit bzw. des Materialstils kursiert.¹⁵ Anders als bei Semper ist die Forderung der Materialadäquatheit bei Goethe nicht mit einer Auflistung der jeweiligen Materialien verbunden, die den verschiedenen Kunstzweigen zur Verfügung stehen, vielmehr setzt er sich grundsätzlich mit dem Verhältnis der Künste auseinander. Dass er dabei einem ästhetischen Purismus verpflichtet ist, zeigt sich an anderer Stelle. So wertet er in seiner Einleitung zu den *Propyläen* (1798) die Vermischung der Künste als Ausdruck ihrer Degeneriertheit:

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Kunst selbst sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich einander zu verlieren, aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.¹⁶

¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang: „Auszüge aus einem Reise-Journal“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 3.2: *Italien und Weimar 1786-1790*. Hrsg. v. Hans J. Becker [u. a.] München 1990, S. 161-216, hier S. 167f.

¹⁵ Vgl. Wagner, Monika: „Material“. In: Barck, Karlheinz [u. a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 866-882, hier S. 873-875. Eine Auswahl von zeitgenössischen Schriften zum Materialstil findet sich in Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Hamburg 2005, S. 94-141.

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang: „Einleitung in die Propyläen“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 6.2.: *Weimarer Klassik 1798-1806*. Hrsg. v. Victor Lange [u. a.]. München 1988, S. 9-26, hier S. 20.

Aufschlussreich ist, dass Goethe durchaus eine Verwandtschaft der Künste und eine Vereinigungsbestrebung anerkennt, diese aber mit einer Normierung der Kunstgrenzen verhindern will. Damit setzt er sich gegen zeitgenössische Tendenzen in der Romantik ab, wie sie etwa Friedrich Schlegel, Novalis oder Philipp Otto Runge betreiben, die in ihren Programmen nachdrücklich für das Ideal eines Gesamtkunstwerks eintreten.

Nicht nur die Positionen der Romantiker stehen im Widerspruch zu Goethes Kunstverständnis, auch sein Weimarer Kollege Schiller vertritt eine andere Sicht auf das Verhältnis der Künste. So schreibt er im 22. Brief seiner *Ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795/1801), „der vollkommene Styl in jeglicher Kunst“ bestehe darin, „daß er die specifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre specifischen Vorzüge mit aufzuheben [...]“¹⁷. Schiller ist dabei nur in dem Maße am künstlerischen Material interessiert, als er für seine Überwindung eintritt. Mit der Materie der Musik oder der Bestimmung von Dichtung als Medium der Imagination¹⁸ reflektiert er zwar sehr genau die materialen Bedingungen der Künste, allerdings versteht er es als Aufgabe des Künstlers, die durch sie gesetzten Grenzen zu sublimieren. Hintergrund hierfür, wie für Schillers ästhetisches Projekt insgesamt, ist bekanntermaßen Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), die der Philosoph als Verbindungsglied zwischen den Kritiken der theoretischen und praktischen Vernunft etabliert. In Rückgriff auf die Brückenfunktion der Urteilskraft innerhalb des philosophischen Systems versteht Schiller die künstlerische Wahrnehmung als diejenige Rezeption, die alle menschlichen Vermögen vereinigen kann: „Alle andere Uebungen geben dem Gemüth irgend ein besonderes Geschick, aber setzen ihm dafür auch eine besondere Grenze; die ästhetische allein führt zum Unbegrenzten“¹⁹. Diese Vorstellung ist Voraussetzung für ein Nivellieren der Kunstgrenzen. Auch wenn es Schiller in erster Linie um deren gemeinsame Wirkung geht, den synästhetischen Effekt begreift er als Telos der Künste selbst:

[E]s ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie, in ihrer vollkommens- ten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben.²⁰

Schiller argumentiert an dieser Stelle konträr zu Goethe. Er geht von ‚objektiven‘ Grenzen der Künste aus, die zum Zweck einer gesamtkünstlerischen Wirkung

¹⁷ Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795/1801]. Mit den Augustenburger Briefen hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2000, S. 88.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 87.

¹⁹ Ebd., S. 85.

²⁰ Ebd., S. 87f. [Herv. i. Orig.].

überwunden werden sollen. Erreicht werden kann dies nur durch die Behandlung des Künstlers, d. h. die Formung des Kunstgebildes, seines Materials, das in seiner spezifischen Prägung den Wirkungen anderer Künste angenähert werden soll. Während also Schiller das ästhetische Ideal einer Überwindung des Materials in Richtung einer ganzheitlichen Rezeption postuliert, will Goethe den Vereinigungsdrang der Künste eindämmen, indem er eine Materialnorm der adäquaten Behandlung einführt. Das Material der Kunst kann somit einerseits Ausgangspunkt für eine strikte Grenzziehung sein, andererseits Voraussetzung dafür, diese Grenzen zu überwinden.

3. Potenzen statt Grenzen. Schellings Systemphilosophie der Kunst

Schellings ästhetische Schriften bilden den ersten systematischen Versuch einer Theorie der Kunst, bei der die Materialität als Abgrenzungs- und Verbindungskriterium fungiert. Der Rang, den der Philosoph der Kunst insgesamt zuweist, lässt sich am Prägnantesten mit dem 21. Paragraphen seiner im Wintersemester 1802/03 in Jena gehaltenen Vorlesungen *Philosophie der Kunst* zum Ausdruck bringen. „Das Universum“, heißt es dort, „ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet.“²¹ Eine derartige Nobilitierung der Kunst verfolgt zum einen die Bemühung, sie als ein „geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes“²² zu entwerfen und also innerhalb der Philosophie als eigenständigen Bereich abzugrenzen. Zum anderen geht es um die Absicht, das System der Philosophie nach ästhetischen Prinzipien zu erhellen und *vice versa* die Bedingungen der Philosophie als der Kunst inhärent darzustellen.²³ Beides scheint sich eigentlich zu widersprechen, doch folgt Schellings Argumentation genau dieser Paradoxie von Abgrenzung, Wechselwirkung und Analogiebildung. Vor diesem Hintergrund finden sich Naturphilosophie und Idealismus als die beiden für Schelling komplementären Disziplinen der Philosophie analogisch wieder in der Binneneinteilung der Kunst in eine reale und eine ideale Reihe. Diese Differenz bildet den ersten ästhetischen Einteilungsgrund und separiert die bildenden Künste der realen Reihe – Musik, Malerei und Plastik – von der idealen Reihe der Literatur, die sich wiederum in Lyrik, Epik und Drama unterteilt. Während für Schelling – ähnlich wie später für Hegel – die redende Kunst danach strebt, die Einbildung der Idee im Realen aufzuheben, d. h. das Material zu überwinden und ins allgemein Geistige zurückzuführen, begreift er die bildende Kunst als Manifestation der Ideen, als „Einbildung des Unendlichen ins Endliche“²⁴, und das heißt als Konkretisie-

²¹ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst* [1859]. Darmstadt 1966, S. 29 [Hervorh. i. Orig.].

²² Ebd., S. 1.

²³ Zur herausragenden Funktion der Kunst bei Schelling vgl. Jähning, Dieter: *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Bd. 1: *Schellings Begründung von Natur und Geschichte*. Stuttgart 1966.

²⁴ Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 273.

rung im Material. Auseinandersetzungen mit der Materialität finden sich daher vor allem in den Passagen zur realen Reihe.

Den Begriff der Materialität oder Materie verwendet Schelling im umfassenden Sinne eines Erscheinens der Idee, von dem aus sich die unterschiedlichen realen Darstellungsformen ableiten: „Die Ideen also, sofern sie als real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse hervorgehen.“²⁵ Ausgehend von dieser absoluten Materie erfolgt die Binnendifferenzierung der realen Seite nicht im Sinne einer strikten Grenzziehung, sondern mithilfe einer Potenzierung. Schelling geht davon aus, dass die Kunstrichtungen in der Wahl ihrer Materialien unterschiedliche Grade der allgemeinen Materie aktualisieren. So ist die Musik als erste Potenz dem Anorganischen (Klang) zugeordnet und die Malerei als zweite Potenz dem Organischen (Licht, Körper); die Skulptur als dritte Potenz versteht Schelling als Verbindung der beiden ersten und zugleich als materialen Ausdruck der Vernunft. Die Potenzen sind dabei nicht dinghaft gedacht, sondern als Formationen, die sich verschieden gegenständiglich manifestieren können. Dass es genau drei Potenzen gibt, ist kein Zufall, denn Schellings Philosophie der Kunst funktioniert nach einer triadischen Denkfigur, der zufolge zwei Einheiten immer durch ein Drittes, ihre Indifferenz, ergänzt wird. Für die Einteilungskriterien ergeben sich daraus „wechselseitige[] Beziehungen der Teile aufeinander“²⁶. Die Grobdifferenzierung des Kunstsystems als Ganzes wiederholt sich daher in der Binneneinteilung, so dass Musik, Malerei und Skulptur als das Reale, Ideale und deren Indifferenz definiert sind. Auch bei den Einzelkünsten selbst kehren diese verschiedenen Grade der Materialpotenz wieder. So konstruiert Schelling die Architektur als die Musik in der Plastik, das Basrelief als die Malerei in der Plastik und – in konsequenter Folge – die Plastik als Plastik in der Plastik.

Abweichend von dieser wechselseitigen Durchdringung diskutiert Schelling die Möglichkeit einer aufsteigenden Ordnung der Künste nach dem Grad ihrer Entmaterialisierung. Im Sinne einer zunehmenden Befreiung von den „Fesseln der Materie“²⁷ würde auf der untersten Stufe die Plastik stehen, gefolgt von Malerei und Musik bis hin zur Poesie. Einem derartigen hierarchischen Modell erteilt er jedoch eine Absage, weil es anstelle der Potenz und einer wechselseitigen Durchdringung nach einer klaren Grenzziehung funktioniert. Das Material ist für den Jenaer Philosophen aber kein hinreichendes Abgrenzungskriterium: „Die Materie ist anorganisch, organisch und vernünftig zugleich, und dadurch ein Bild des allgemeinen Universums.“²⁸ Bei Schelling ist folglich keine Materialkritik virulent, im Gegenteil: als Symbol der Idee ist das Material der Kunst selbst eine Potenz des Absoluten. Insofern sind die Künste insgesamt Ausdruck eines universalen Gesamtzusammenhangs und ihre Grenzen Übergangszonen, die durch

²⁵ Ebd., S. 14 [Herv. i. Orig.].

²⁶ Ebd., S. 3.

²⁷ Ebd., S. 272.

²⁸ Ebd., S. 273.

die Aktualisierung der Potenzen gleichermaßen gesetzt und aufgehoben werden können.

4. Zwischen Geist und Materie. Hegels relationale Ordnung der Künste

Schellings verworfene Alternative einer aufsteigenden Ordnung der Künste nach dem Prinzip ihrer Entmaterialisierung bildet genau den Kern von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817-1829). Gleich zu Beginn begründet Hegel seine ‚Begrenzung der Ästhetik‘ auf das Kunstschöne damit, dass es sich um Hervorbringungen des Geistes handelt und diese weitaus höher zu bewerten seien als das Naturschöne. Da sich die Schönheit im Kunstwerk realiter präsentiert, kommt der Kunst selbst eine Mittlerfunktion zu. Ihre Aufgabe ist es, „das Wahre, wie es im Geiste ist, seiner Totalität nach mit der Objektivität und dem Sinnlichen versöhnt vor die sinnliche Anschauung zu bringen“²⁹. Den Geist begreift Hegel als das mit sich selbst Identische, dem für seine Darstellung im Sinnlichen drei Möglichkeiten zur Verfügung stehen: das Objektive der äußeren Umwelt, das subjektiv Innere des menschlichen Gemüts und das Absolute als Mitte beider. Aus dieser Einteilung ergeben sich für die Kunstformen drei Gruppierungen: 1. Architektur (objektiv, symbolisch), 2. Skulptur (absolut, klassisch) und 3. Malerei, Musik und Poesie (subjektiv, romantisch). Weiter differenzieren lassen sie sich in einem Stufenmodell der Künste, dem – angefangen bei der Architektur über Skulptur, Malerei und Musik bis hin zur Poesie als der „absolute[n], wahrhafte[n] Kunst des Geistes“³⁰ – eine Abnahme der materialen Präsenz und eine Zunahme des Geistigen zugrunde liegt. Ausschlaggebend für die Abgrenzung der Künste untereinander ist folglich die jeweilige Geist-Materie-Relation, d. h. der unterschiedliche Dominanzgrad beider Pole. Dort, wo sich die Materie am Stärksten präsentiert – in der Architektur – haben wir es nach Hegel mit der ungeistigsten Kunst zu tun, während die Materie der Poesie, der Ton des gesprochenen Wortes, dem Geist am Nächsten kommt. Als flüchtiges Zeichen erfüllt das tönende Material in der redenden Kunst keinen Selbstzweck mehr, wie in der Musik, sondern ist nur noch Mittel des zu sich selbst kommenden Geistes.³¹ Dazwischen positioniert Hegel zum einen die Skulptur, die sich – wie die Architektur – ebenfalls der „schwere[n] Materie in deren räumlicher Totalität“ bedient, dies allerdings freier und in „der dem Geiste immanenten leiblichen Erscheinung“³² gestaltet. Schließlich definiert er die Malerei als die erste Kunst, die sich dem Ausdruck des Inneren verpflichtet. Das, was sich in Architektur und Skulptur realiter darstellt, ist in der Malerei ‚bloß‘ als Schein präsent: Ihr Material ist

²⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II* [1832-1845]. Frankfurt a. M. 1970, S. 257.

³⁰ Ebd., S. 261.

³¹ Zur Kritik an einem solchen Literaturverständnis und der Unterschlagung des Materialcharakters literarischer Texte vgl. Kremer, Detlef: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*. Münster 2004, S. 8.

³² Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 259.

nicht mehr die Materie selbst, sondern deren Erscheinen – dargestellt mithilfe von Farbe und Fläche.

Vor dieser materialen Abstufung der Künste diskutiert Hegel eine Abgrenzungsoption, bei der anstelle des Geistes die Sinne als Referenzpunkte fungieren, „so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektiviert, die Einteilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse.“³³ Demnach ergäbe sich ein einfaches Korrespondenz- und Einteilungsverhältnis von Gesicht, Gehör und Vorstellung mit bildender Kunst, Musik und redender Kunst. Für Hegel erweist sich diese Abgrenzung aber als unzureichend, weil sich Kunstproduktion und -wahrnehmung nicht allein im Sinnlichen erschöpfen. Dadurch dass Kunstwerke als Objektivierung des Geistes im sinnlichen Material gedacht werden, ist die Geist-Materie-Relation für die Abgrenzung der Künste entscheidender als die Relation von Sinnen und Materie. Die sinnliche Wahrnehmung bildet gewissermaßen nur das Medium des eigentlichen geistigen Objektivierungs- und Verarbeitungsprozesses. Einher mit dieser „tiefer greifenden Einteilungsweise“³⁴ geht die Vorstellung von der Einheit des Kunstschönen, aus der heraus sich die Totalität von Kunstformen allererst entfaltet und sich wiederum in das System der Einzelkünste aufzählet. Für die Frage der Grenzen gilt damit, dass bei Hegel Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie als eine nach außen distinkte Totalität verstanden werden, die durch das Geistige als gemeinsamem Ursprung verbürgt ist. Während die Einzelkünste in dieser Hinsicht als Gesamtheit begriffen werden, sind sie in Bezug auf die Binnengrenzen disparat – bedingt durch ihr Material und seine Erscheinungsformen. Die Vollendung jeder Kunst liegt für Hegel in der Einhaltung dieser Begrenzung. Grenzüberschreitungen sind nur konzeptuell für die Literatur erlaubt, in deren Gattungskanon Hegel eine Wiederholung von Musik (Lyrik) und bildender Kunst (Epik) sowie eine Verbindung verschiedener Künste (Drama) erkennt. Eine reale Vereinigung lehnt er indessen strikt ab:

Die Natur und die Wirklichkeit überhaupt bleibt zwar nicht bei diesen bestimmten Abgrenzungen, sondern weicht in weiterer Freiheit davon ab, und man kann es in dieser Rücksicht oft genug rühmend hören, daß sich die genialischen Produktionen gerade über dergleichen Abscheidungen erheben müssen; aber wie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Übergänge statt der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache selbst begründeten, wesentlichen Unterschiede nicht festhalten zu können und dieselben durch äußere Bedingungen und Einwirkungen verkümmern zu lassen, so steht es auch in der Kunst mit solchen Mittelgattungen, obschon dieselben noch manches Erfreuliche, Anmutige und Verdienstliche, wenn auch nicht schlechthin Vollendete leisten können.³⁵

Wie Goethe sieht sich Hegel zu einer Einlassung genötigt, die den praktizierten Grenzverschiebungen die Distinktion entgegenhält. Für den Philosophen geht es

³³ Ebd., S. 254.

³⁴ Ebd., S. 257.

³⁵ Ebd., S. 262f.

nicht nur um eine Adäquatheit des Materials, sondern – aufgrund der relationalen Ordnung – um eine angemessene Darstellungsweise des Geistigen. Insofern Hegel das Material als dessen sinnliches Erscheinen begreift, erfüllt es eine supplementäre Funktion. Dennoch ließe sich fragen, warum ein Gesamtkunstwerk nicht als ideale Repräsentation des Geistes fungieren kann, da dieser doch als Totalität gedacht wird. Die Antwort ergibt sich aus der graduellen Anlage des Hegel'schen Systems. So funktioniert die Abgrenzung der Künste nicht qua Material selbst, sondern nach dem Prinzip des Mehr oder Weniger als einem finalen Stufenmodell der Entmaterialisierung.³⁶ Darin liegt begründet, warum Musik und redende Künste sowie Skulptur und Architektur die gleichen Materialien besitzen können (Ton bzw. schwere Materie) und sich erst über die verschiedenen Verwendungsweisen unterscheiden. Intermateriale Verbindungen hätten somit eine Inkonsequenz des ästhetischen Systems zur Folge. Ohne den Geist als Referenzpunkt ergäbe sich allerdings durchaus die Möglichkeit einer intermaterialen Ästhetik. Wenn es nicht das Material ist, das die Künste determiniert, sondern deren Verwendungsweise, dann kann es keine Materialgerechtigkeit geben, sondern im Gegenteil: jedem Material wäre ein intermateriales Potenzial inhärent. Eine solche Perspektive auf die Einteilung der Künste soll am Ende dieses Beitrags weiter diskutiert werden. Der Blick auf die Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge Hegels zeigt bereits erste Bestrebungen, die Grenzen der Künste weniger strikt zu ziehen.

5. Widerstand und Grenzzonen des Materials bei Friedrich Theodor Vischer

Schellings und Hegels materialbedingte Einteilungen des Kunstsystems beruhen auf zwei divergierenden Ordnungsverfahren: einem dialektischen und einem aufsteigenden. Dass beide durchaus vereinbar sind, zeigt Friedrich Theodor Vischer, der im dritten Band seiner 1846 erschienenen *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* beide Positionen miteinander kombiniert. Von Schelling übernimmt er dabei das triadische Teilungsprinzip, von Hegel das Stufenmodell. Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet zunächst – wie bei seinen Vorgängern – die Beobachtung, dass „[a]lle Künste [...] ein Material [bedürfen]“³⁷, und dieses daher für den gesamten Kunstprozess in Rechnung zu stellen sei: Angefangen von der inneren Phantasietätigkeit, bei der die Wahl einer Kunst und ihres zugehörigen Materials bereits virulent sei, bis hin zur Widerständigkeit des realen Materials, das die Darstellungsmöglichkeiten des Künstlers massiv einschränke. Aus dieser Konstellation ergibt sich für Vischer nicht nur die Unterscheidung der Künste nach ihren jeweiligen Materialien, sondern die jeder Kunstform zukommende konventionalisierte Behandlungsweise im Sinne eines Materialstils. Diese materiale Verschiedenheit begründet aber nur eine vorläufige Einteilung der Künste. Ihr gegenüber steht das entscheidende Einteilungskriterium nach den

³⁶ Vgl. Peres, Constanze: *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*. Bonn 1983, S. 95.

³⁷ Vischer, Friedrich Theodor: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Teil. *Die Kunstlehre* [1846]. Hrsg. v. Robert Vischer. München 1922, S. 10.

Gesetzen der Phantasietätigkeit, welche die durch das Material gesetzten Grenzen aufzuheben sucht:

Jedes Material aber hat seine unübersteigliche Grenze; in Stein und Erz läßt sich nur dies und auf diese Weise sagen, in Farbe mehr, aber wieder nicht alles usf. Diese Schranke ist aber in der Phantasie notwendig eins mit dem Drang ihrer Überwindung. Das Gesetz dieser Fortbewegung kann zunächst bestimmt werden als Gesetz eines Suchens nach der am meisten sprechenden Form, d. h. der geistig tiefsten, umfassendsten, ausdrucksvollsten, oder man kann vorerst die Formel aufstellen: der Einteilungsgrund der Künste ist der Grad ihrer Geistigkeit (innerhalb des Sinnlichen).³⁸

Unverkennbar rekurriert Vischer an dieser Stelle auf Hegels relationale Geist-Materie-Ordnung und schreibt denn auch konsequent von einer „aufsteigende[n] Stufenfolge“, der gemäß sich die Kunst erst dann vollendet auszudrücken vermag, wenn sie „auf alles Material verzichtet“³⁹. Damit ist der „Teilungsgrund [...] in den Geist verlegt“⁴⁰ und nach dessen drei Arten ausgerichtet: „die bildende, auf das Auge organisierte, die empfindende, auf das Gehör organisierte, die dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie.“⁴¹ Somit kommt ein Schema der Künste zustande, bei dem an erster Stelle bzw. auf unterster Stufe die objektive bildende Kunst steht, gefolgt von der subjektiven Musik und an letzter Stelle bzw. auf oberster Stufe die subjektiv-objektive Dichtung als deren Verbindung. Diese Reihe wird von Vischer – wie bei Hegel – als zunehmende Entmaterialisierung konzeptualisiert und zugleich – wie bei Schelling – als wechselseitig durchdrungene Einheit begriffen. So wiederholt sich sowohl in der Binneneinteilung der bildenden Künste die Dreiteilung von objektiv (Baukunst), subjektiv (Malerei) und subjektiv-objektiv (Bildhauerkunst) als auch in der Dichtkunst mit Epos, Lyrik und Drama – mit dem Unterschied, dass letztere als Kunstzweige, erstere aber als selbständige Künste begriffen werden, weil sie auf jeweils verschiedene Materialien zurückgreifen. Für die Relation der Künste ist zudem wichtig, dass Vischer in der Rangfolge der bildenden Künste abweichend die Malerei an oberste Stelle setzt, weil diese dem Prinzip der Subjektivität nach an die Musik grenzt. Das Konzept des graduellen Übergangs zwischen den basalen Künsten geht zwar nicht vollständig auf, weil sich in der Dichtung die Epik und nicht die Lyrik an die Musik anreihet, dennoch ist bei Vischer eine prinzipielle Affinität der Künste unterstellt. In diesem Punkt weicht er denn auch entschieden von Hegel ab und radikalisiert im Gegenzug Schellings Konzept von der inneren Einheit in der Differenz der Künste. Für Vischer bilden diese ausschließlich in ihrer kategorialen Unterscheidung eine statische Ordnung, in der Praxis seien „gewisse besondere Wahlverwandtschaften

³⁸ Ebd., S. 167.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 169.

⁴¹ Ebd., S. 172 [Herv. i. Orig.].

zwischen einzelnen Künsten“⁴² zu beobachten. Mehr noch: da alle Künste Teil eines Systems seien, strebe jede einzelne danach, ihren Mangel am Ganzen durch das Erreichen einer Gesamtwirkung auszugleichen. Vischer folgt hierin explizit Schiller und verweist auf dessen 22. Brief der *Ästhetischen Erziehung des Menschen*, in dem – wie wir gesehen haben – die Vollendung der Künste in der wechselseitigen Angleichung ihrer Wirkungsweise besteht. Für den Philosophen geht mit der „Vereinigung der vollen Wirkung derselben“ eine Verbindung des „ganzen Material[s]“⁴³ einher. Sie erst ermöglicht „verschiedene abweichende Einteilungen des Systems der Künste“⁴⁴ im Sinne konkreter Mischgattungen. So ist die Verbindung von Poesie und Musik deshalb legitim, weil sie beide als Zeitkünste funktionieren; zudem kann sich die bildende Kunst mit der Musik in der Orchestik (Tanzkunst) sowie mit der Dichtkunst in der Mimik (Schauspielkunst) vereinen, weil beide Kunstformen „auf den reinen Schein verzichten“⁴⁵, d. h. also eine gemeinsame materiale Basis aufweisen. Der Einteilungsgrund der Künste kehrt somit von der Phantasie zurück zum konkreten Material. Die im abstrakten Kunstsystem gesetzten Grenzen verschieben sich und lassen gewisse Spielräume zu, die vorher durch die Schranken des Materials noch als unüberwindlich galten. In seiner Ästhetik vereint Vischer damit alle bereits diskutierten Abgrenzungsstrategien: Lessings Materialdeterminismus, Goethes Materialadäquatheit, Schillers Überwindung der Materialgrenzen zum Zweck der Gesamtwirkung und nicht zuletzt Schellings juxtaponitional-inversive und Hegels progressive Ordnung der Künste.

6. Ansätze zu einer Ästhetik der Intermaterialität

Die zunehmende Ausdifferenzierung der Materialästhetik vom 18. bis zum 19. Jahrhundert und die Aufwertung des Materials in der Kunst insgesamt finden zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Abgesehen von regressiven Schriften wie Ludwig Volkmanns *Grenzen der Künste* (1903),⁴⁶ stehen die Programmatiken der Moderne, insbesondere diejenigen von Expressionismus, Dadaismus und Futurismus, unter den Vorzeichen einer radikalen Vermischung der Materialien.⁴⁷ Für die Ästhetik und Kunsttheorie hat dies ein Ende der Systeme

⁴² Ebd., S. 186.

⁴³ Ebd., S. 192.

⁴⁴ Ebd., S. 186.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Volkmann, Ludwig: *Grenzen der Künste. Auch eine Stillebre*. Dresden 1903. Volkmann geht von einer „naturgemässe[n] Abgrenzung“ (ebd., S. 4f.) der Künste auf der Grundlage ihrer verschiedenen Materialien aus und warnt vor jeder Grenzverletzung: „Diese Grenzen können nicht ohne Schaden für das Kunstwerk verschoben oder übersehen werden, und umgekehrt wird jedes echte Kunstwerk sie innehalten.“ (Ebd., S. 14).

⁴⁷ Vgl. Wagner: „Material“, S. 875f. Speziell zum Expressionismus siehe Kleinschmidt, Christoph: „Intermaterialität im Expressionismus. Programm und Praxis einer materialien Konvergenz der Künste“. In: *literaturkritik.de*, 9/Sept. 2010: „Schwerpunkt: 100 Jahre Expressionismus“.

zur Folge. Mit dem Einbruch alltäglicher Dingmaterialien scheint jeder Versuch verunmöglicht, Kunst als abgeschlossene Einheit zu begreifen. Dennoch sind Fragen nach ihren Grenzen nicht einfach obsolet, da ohne eine Differenz von Kunst und Nicht-Kunst jede ästhetische Betrachtung ohne Aussagewert bliebe. Auch Theoretiker wie Adorno halten daher bei aller Affinität für die „Verfransungstendenz“ der Moderne an einer Unterscheidung der Künste fest.⁴⁸ Es muss also so etwas geben wie eine ästhetische Demarkation, und es stellt sich die Frage, ob die Materialität überhaupt als Begründungsinstanz hierfür fungieren kann. Zunächst scheint dagegen zu sprechen, dass kein Material der Kunst exklusiv zur Verfügung steht: Schrift beispielsweise ist generelles Trägermedium menschlicher Kommunikation und nicht ausschließliches Material der Literatur; Stein als mögliches Material für Skulptur und Architektur kann zu ganz unterschiedlichen Zwecken genutzt werden etwa als Wurfgeschoss auf politischen Demonstration; Körper werden nicht nur in Schauspiel und Tanz bewegt, sondern auch zur Fortpflanzung. Mit anderen Worten: das Ästhetische liegt nicht im Material selbst begründet, sondern erst darin, was aus ihm gemacht wird. Kunst, das hat Martin Seel in seiner *Ästhetik der Erscheinens* (2000) gezeigt, zeichnet sich durch die *künstlerische Verwendung* von Materialien aus.⁴⁹ Das klingt zunächst redundant, eröffnet aber genau die nötige differenzielle Perspektive, weil Kunst so als ein Verfahren einsichtig wird, das das Material auf selbstbezügliche Weise zur Erscheinung bringt. Während der Zweck von Materialien in nicht-künstlerischen Kontexten außerhalb ihrer selbst liegt, lässt sich vom Material in der Kunst nicht abstrahieren. Ob jemand seinen Weg springend, laufend oder gehend zurück legt, macht für das Ziel seiner Unternehmung keinen Unterschied, wenn aber eine Tänzerin bei einer Choreographie eine andere Schrittfolge wählt oder ein Komponist eine Notenfolge aus seiner Partitur streicht, dann ändert sich damit auch der ästhetische Gehalt. Das Prinzip der Selbstreferentialität in der künstlerischen Verwendung von Materialien ist dabei nicht zu verwechseln mit der Materialgerechtigkeit oder dem Materialstil des 19. Jahrhunderts. Es besagt nur, dass das Dargestellte nicht vom Modus der Darstellung zu lösen ist. Keinesfalls verlangen die Materialien eine einzige und stets konstante Bearbeitungsweise und determinieren damit die Unterscheidung der Künste. Zwar sind bestimmte Materialien Künsten qua Konvention zugeordnet und damit die Grenzen zu anderen konstituiert, diese sind aber eben nur *in absentia* gedacht und rein willkürlich normiert. Die Möglichkeiten der Bearbeitung von Materialien *in praesentia* sind weitaus vielfältiger und erlauben diverse Praktiken der Intermaterialität. So kann Schrift – wie beispielsweise bei Kurt Schwitters – nicht nur als abstraktes Medium der Literatur fungieren, sondern auch zu einem integralen Bestandteil von Collagen oder Assemblagen werden und damit die Bildlichkeit seiner materialen Beschaffenheit sichtbar machen. In bemalte Leinwände können Miniaturmonitore eingelassen sein (Nam June Paik) und an-

⁴⁸ Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“. In: Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt a. M. 1967, S. 168-192, hier S. 169.

⁴⁹ Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M. 2000, S. 173-179.

dersherum können Filme Szenerien von Gemälden imitieren (Peter Greenaway). Moderner Tanz funktioniert häufig nach Prinzipien filmischer Montage (Samir Akika) und durch die typographische Gestaltung von Booklets oder die *Video-Art* verbindet sich die Musik mit den visuellen Künsten. Intermaterialität ist jedoch nicht nur als materiale Kombination zu verstehen, sondern stärker noch als ein den Materialien selbst inhärentes Prinzip. Wenn man unter dieser Voraussetzung überhaupt noch an einer Ordnung der Künste festhalten will, dann im Sinne eines Überlappungsmodells ihrer intermaterialen Anlagen. Für die Grenzen der Künste folgt daraus, dass sie als Variablen zu verstehen sind, die in jedem Kunstgebilde aufs Neue ausgehandelt werden. Welchen Grad an Intermaterialität und welche Form der Limination – ob eine scharfe Linie oder ein ausgedehnter Grenzraum – jeweils abgerufen wird, ist Teil der ästhetischen Freiheit. Die Materialien selbst jedenfalls erlauben vielfältige (a-)liminale Verwendungen.

Topographien der Grenze

Verortungen einer kulturellen, politischen
und ästhetischen Kategorie

Herausgegeben von
Christoph Kleinschmidt
Christine Hewel

Königshausen & Neumann

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.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlütder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4354-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Zum Gruß und Geleit

Die Grenze scheint, entgegen dem, was sie voneinander trennt, geradezu das zu sein, was selbst ohne Ort, ohne räumliche Ausdehnung ist. Und doch weist bereits der Titel ‚Topographien der Grenze‘ der in Kooperation mit dem *Museum für Angewandte Kunst Frankfurt* und der *Westfälischen Wilhelms-Universität Münster* veranstalteten Tagung des *Internationalen interdisziplinären Arbeitskreises für philosophische Reflexion (IiAphR)*, auf die dieser Sammelband zurückgeht, darauf hin, dass sich hier ein Feld von ungeheurer theoretischer wie praktischer Fruchtbarkeit *und* Problematik auftut.

Als was können wir uns ‚die Grenze‘ überhaupt vorstellen? Das Wort mit seinem eindrücklich bestimmten Artikel deutet dezidiert auf fest Umrissenes. Was diesseits der Grenze ist, verhält sich gänzlich anders als das, was sich jenseits davon befindet – so die grundlegende Annahme. Was macht jedoch die Grenze selbst aus? Was trägt es aus, was bringt es mit sich, dass wir sie uns vorstellen oder von ihr ausgehen? Bei allen möglichen Vorstellungen von Grenzen entzieht sich die Grenze doch beharrlich unserer Vorstellungskraft, jeder festen Umgrenzbarkeit und damit auch unseren Bestimmungen und vor allem scheinbar auch der Reflexion selbst – und bietet vermutlich genau darum die breite und vielfältige Möglichkeit, sie zu überdenken.

In vielen verschiedenen Disziplinen taucht der Begriff auf. Die Grenze gibt es in juristischer Bedeutung, in der Chemie, Optik oder auch Volkswirtschaftslehre, als Grenzwert in der Mathematik oder als *Limes* in der Geschichtswissenschaft. Gerade als territoriale Grenze verstanden, führt sie die andauernde, folgenreiche, politische, aktuelle Brisanz von Grenzen vor Augen, die nicht mit einer Gebietsumgrenzung aufhören, sondern sich weitaus wirkmächtiger und hartnäckiger als festgeschriebene Vorstellungen, wenn nicht gar Denkbarrieren fortführen. Ganz unbeabsichtigt passend erscheint die Tagungsthematik im Jahr 2009 zum 20jährigen Jubiläum eines der wohl spektakulärsten Grenzereignisse: dem Mauerfall. Der Grenze gehören in aller Ambivalenz wie Disparatheit die Problematiken des Konflikts, kriegerischer Auseinandersetzung und des Ausschlusses an, aber auch die Thematiken des Fremden und Anderen, der Migration wie der Integration oder der Gast- und Völkerfreundschaft, – kurz alle Themen feindlichen Übergriffes genauso wie die einer friedlichen Koexistenz.

Grenzen sind strukturell betrachtet Grundbestandteile all unserer Unterscheidungen und gehören daher unserem Denken offenbar notwendig an. Doch ist jede Grenze Grenze? – Oder wie lässt sie sich überhaupt in ihrer eigenen Phänomenalität beschreiben?! Ein aussagekräftiges Beispiel ist bereits das Logo respektive der Schriftzug des *Museums für Angewandte Kunst Frankfurt*. Es lässt den gegebenen wie vermeintlichen Unterschied zwischen der so genannten ‚angewandten‘ und der so genannten ‚freien‘ Kunst sinnfällig werden und überant-

wortet so dem Betrachter oder Besucher jene Reflexion, die Kunst, gleich unter welchem Vorzeichen, lebendig werden lässt.

Gerade aber mit der Lebendigkeit ist für uns als endliche Wesen eine Grenze bezeichnet, die als absolut und als einzige Gewissheit verstanden werden kann, und mit der auch dieser Band unerwartet im Vorfeld traurig konfrontiert wurde. Der Tod bildet uns eine Grenze unausweichlicher und existentieller Art. Dass er Herrn Detlef Kremer, mit dem die Tagung lange gewünscht und geplant war, so jäh ereilte, erfüllt auch jetzt noch mit Bestürzung und Trauer. Herr Kremer, der innovativ und kollegial in der Germanistik und medialen Ästhetik gewirkt und geforscht hat, hat viele wie wohl kaum ein anderer mit großer Wärme und Herzlichkeit gefördert, was in der Wissenschaft keine Selbstverständlichkeit ist. Vielleicht lässt sich ein Mensch in seiner Persönlichkeit, seiner Lebendigkeit und seinem Schaffen von uns kaum besser würdigen und in Erinnerung halten, als durch unser andauerndes, kritisches und reflektierendes Gespräch.

In solchem Gespräch haben sich die aus vielen Winkeln der Welt kommenden jungen und arrivierten Wissenschaftler der zurückliegenden Veranstaltung getroffen und in diesem dialogischem Sinn kann auch dieser Tagungsband verstanden werden, dem ich gemeinsam mit Karin Wendt von Seiten des *IiAphR* ein gutes Gelingen wünsche. Das aber heißt in unserem Metier nichts anderes als andauernde kritische Reflexion. In der Hoffnung, dass solch kritisches Denken gleichsam auf die Leser überspringt und sich fortsetzt, ist auch an die praktische Dimension allen Reflektierens erinnert. Zu ihr gehört der Dank. So sei vor allem den beiden Tagungsleitern und Herausgebern dieses Bandes, Christine Hewel und Christoph Kleinschmidt, für all das herzlich gedankt, was sie so umsichtig und freundlich für uns alle ins Werk gesetzt haben. Dieser Dank umschließt aber natürlich ebenfalls all jene, die so produktiv dazu beigetragen haben: die Tagungsteilnehmer, Diskutanten und Autoren dieses Buchs. Dies alles wäre nicht ohne die entgegenkommende Zusammenarbeit mit dem Verlag Königshausen & Neumann und auch nicht ohne die großzügigen Förderungen von Seiten der FAZIT-Stiftung in Frankfurt und des Fördervereins der Universität Münster möglich geworden – auch ihnen gilt unser Dank. Nicht zuletzt jedoch sei unserem Gastgeber dem *Museum für Angewandte Kunst Frankfurt* mitsamt seinem Leiter Herrn Ulrich Schneider auf das Herzlichste gedankt. In diesem Rahmen konnte sich erstmalig der lang gehegte Wunsch einer Kooperation mit einem Museum für den Kreis realisieren. Die bei aller Sinnlichkeit konzeptionell-reflexive Ausrichtung dieses Museums, ihr grenzüberschreitendes und irritierendes Changieren zwischen den Fragen angewandter und freier Kunst haben auf ausnehmend gute Weise zum kritisch-reflexiven Ansatz des Arbeitskreises gepasst und die Zusammenarbeit innovativ beflügelt.

Diese Art beflügelnder Grenzüberschreitung sei auch dem weiteren Schaffen aller Beteiligten und nicht zuletzt dem Leser gewünscht.

Frauke Annegret Kurbacher
Berlin, im Frühjahr 2011

Inhaltsverzeichnis

Christoph Kleinschmidt

Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen. Anstöße zu einer interdisziplinären Grenzforschung..... 9

I. THEORIE DER GRENZE / GRENZEN DER THEORIE

Frauke A. Kurbacher

Die Grenze der Grenze. Strukturreflexionen zum Verhältnis von Denktraditionen und Performativität in menschlichen Haltungen 25

Rainer Guldin

Ineinandergreifende graue Zonen. Vilém Flussers Bestimmung der Grenze als Ort der Begegnung 39

Doris Schweitzer

Grenzziehungen und Raum in Manuel Castells' Theorien des Netzwerks und der Netzwerkgesellschaft..... 49

II. POLITIK / MACHT / RAUM

Andreas Vasilache

Grenzen in der Transnationalisierung..... 65

Andrea Komlosy

Zwischen Sichtbarkeit und Verschleierung. Politische Grenzen in Europa im historischen Wandel..... 87

III. KULTUR / RECHT / MEDIEN

Liliana Ruth Feierstein

From the Other Side of the River. Borders in Jewish Culture and History 107

<i>Christopher Pollmann</i>	
Globalisierung und Atomisierung. Zur Individualisierung von Grenzen durch Recht, Uhrzeit und Geld (mit angehängter Auswahlbibliographie zu Grenzen).....	117
<i>Jörn Glasenapp</i>	
Allegorischer Grenzverkehr im Kalten Krieg. John Sturges' <i>The Magnificent Seven</i>	147
IV. KUNST DER GRENZE / GRENZEN DER KUNST	
<i>Nikolaj T. Rymar</i>	
Grenze als Sinnbildungsmechanismus	159
<i>Christoph Kleinschmidt</i>	
Die Grenzen der Künste. Eine materialästhetische Erkundung.....	171
<i>Christine Hewel</i>	
Kunst der Grenzziehung und -vermischung: Angewandte Kunst / Kunst. Ein Rundgang durch das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt.....	187
V. GRENZEN IN SPRACHE UND LITERATUR	
<i>Stephanie Catani</i>	
<i>Homo sacer</i> im Exil. Zur Topologie des Exilraums bei Franz Kafka und W. G. Sebald.....	201
<i>Ingo Irsigler / Christoph Jürgensen</i>	
Sprachliche Grenzgänge. Überlegungen zu Formen und Funktionen sprachlicher Hybridbildung in transkultureller Literatur	213
<i>Verzeichnis der Autorinnen und Autoren</i>	227