

Schopenhauer über das Objekt der Kunst

In diesem Essay will ich Schopenhauers Philosophie über die Kunst sowie Kunstwerke darstellen. Diese ist an sich bloss ein Teil seiner gesamten Philosophie, die er in seinem Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ entwickelt. Es ist nicht möglich einen Teil dieses Werks isoliert zu verstehen, da die einzelnen Teile sich gegenseitig ergänzen und stützen. Er selbst spricht von seiner Philosophie auch als von dem *einen* Gedanken.¹ Schopenhauers Kunstauffassung ist nur nachvollziehbar, wenn man ein gewisses Verständnis davon hat, was er unter Begriffen wie Wille, Idee, Objektivation und dergleichen versteht. Ohne eine solche Kenntnis sind seine Ausführungen zur Kunst leere Formeln, die gut klingen mögen, aber nicht unbedingt den von Schopenhauer beabsichtigten Inhalt haben. Deshalb habe ich mich entschieden, zusätzlich zur Kunstphilosophie auf die metaphysische und erkenntnistheoretische Seite seiner Philosophie näher einzugehen.

Mein Ziel ist es Schopenhauers Auffassung von Kunst und Kunstwerken eingehend darzustellen. Dafür werde ich in einem zweiten Schritt seine Philosophie anhand von Themen aus der zeitgenössischen Ontologie der Kunst näher diskutieren und dadurch weitere Aspekte seines Denkens entdecken. Zum Schluss will ich nochmals auf die Stärken und Schwächen seiner Kunstphilosophie eingehen, um anschliessend ein Fazit zu ziehen, das die ganze Arbeit abrunden soll.

Schopenhauers Philosophie² und Kunstauffassung

Für Schopenhauer ist die Welt Wille und Vorstellung; und nichts anderes. Wille und Vorstellung sind wie zwei Aspekte der einen Welt. Die Welt als Vorstellung meint, dass die Welt Objekt für ein Subjekt ist. Die Welt als Wille bedeutet, dass die Welt an sich, unabhängig vom vorstellenden Subjekt Wille ist. Ein Objekt in der Welt ist Vorstellung gewordener Wille. Darum spricht Schopenhauer von der Welt als Vorstellung auch als der Objektivität³ des Willens. Die Objektivität des Willens zeigt sich stufenweise, dabei erstreckt sich die Skala von den niedrigen Stufen der unorganischen Natur hin zum Menschen, der die höchste Stufe darstellt.⁴ Je höher die Stufe desto deutlicher tritt das Wesen des Willens in die

¹ WWV Vorrede zur ersten Auflage, WWV 4:54 S.394, 395

² Ich werde mich nur auf jene Aspekte konzentrieren können, die im Zusammenhang mit dem Essay stehen.

³ Ich verwende die Begriffe Objektivität und Objektivität synonym

⁴ WWV 2:26, 3:30

Dass der Mensch das Wesen des Willens auf höchster Stufe wiedergibt, erkennt man laut Schopenhauer vor allem darin, dass der innere Widerstreit des Willens sich im Menschen besonders gut zeigt „Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt.“ (WWV 3:50 S.353). Zudem übertrifft der Mensch an Schönheit, Grazie und Charakter alle anderen Erscheinungen. (WWV 3:45 S.316, 317)

Vorstellung.⁵ Jedoch setzt jede höhere die niedrigeren Stufen voraus und nur gemeinsam können sie voll erscheinen.⁶ Die Stufen sind die *adäquate* Objektivität des Willens, beziehungsweise die ewigen, unwandelbaren Formen der organischen und unorganischen Natur. Sie sind gemäss Schopenhauer die ewigen Ideen, von denen schon Platon⁷ in seiner Philosophie spricht. Die platonischen Ideen unterstehen nicht den Formen der Wahrnehmung, das heisst dem Satz vom Grunde⁸ und den damit verbundenen Formen der Wahrnehmung wie Kausalität und dem Individuationsprinzip. Deshalb kennen die ewigen Ideen, keine Vielheit, keine Individualität und kein Werden oder Vergehen. Denn solche Eigenschaften sind nicht Eigenschaften des erkannten Objekts Idee, sondern es sind nur durch die (a priori) Möglichkeit der Erfahrung bedingte Bestimmungen des Wahrgenommenen.⁹

Aber wie erkennen wir das, was hinter der Erfahrung, das heisst, hinter den durch die (a priori) Möglichkeit der Erfahrung bedingten Bestimmungen des Wahrgenommenen steht? Es stellt sich die Frage wie das Subjekt überhaupt das „An Sich der Welt“ erkennen kann, obschon dieses von unserer Wahrnehmung ganz unabhängig ist und ausserhalb unserer Erfahrung liegt. Schopenhauer nennt die Befangenheit des Subjekts in der Erfahrung auch „Schleier der Maja“¹⁰. Die einzige Möglichkeit durch den Schleier hindurch zu spähen, ist ein nicht-anschaulicher, nicht-abstrakter, intuitiver Zugang zum Wesen der Welt.¹¹

⁵ WWV 3.42

⁶ WWV 3.52 S.370

⁷ WWV 2.25 S.195

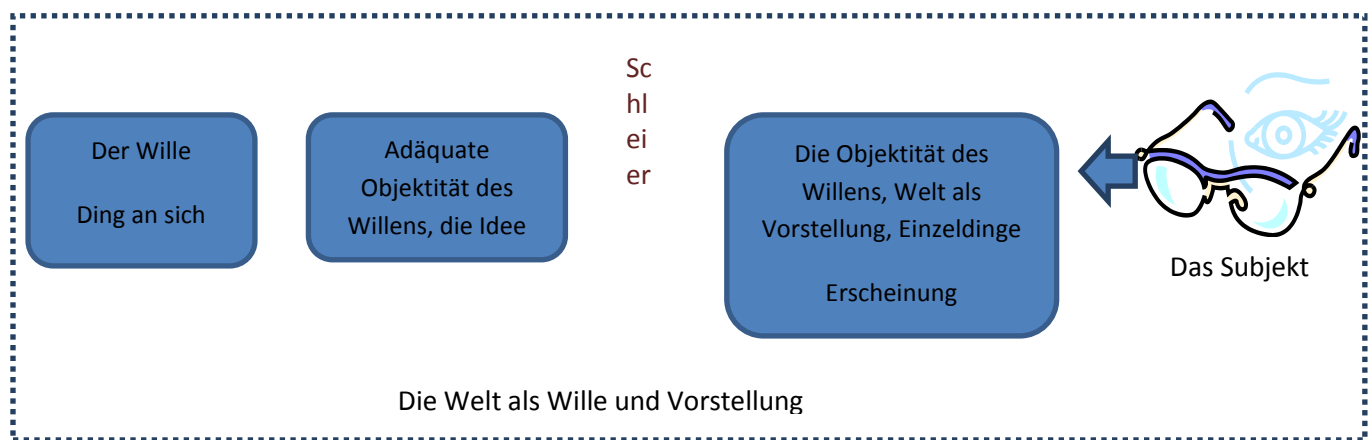
⁸ „Die Vielheit solcher Individuen ist durch Zeit und Raum, das Entstehen und Vergehen derselben durch Kausalität allein vorstellbar, in welchen Formen allen wir nur die verschiedenen Gestaltungen des Satzes vom Grunde erkennen, der das letzte Prinzip der Endlichkeit, aller Individuation und die allgemeine Form der Vorstellung, wie sie in die Erkenntnis des Individuums als solchen fällt, ist.“ (WWV 3.30 S.245)

⁹ WWV 1.1, WWV 3.30- 32, WWV 2.26, WWV 2.29

¹⁰ WWV 1.3 S.37

¹¹ WWV 3.31 S.250 / siehe auch Jaquette S. 73, 74

Stark vereinfacht kann man sich die Beziehung zwischen Willen, Ideen, Vorstellung und dem erkennenden Subjekt wie folgt vorstellen:



DIE KUNST

Ideen sind die eigentliche (adäquate) Objektivität des Willens, sie sind ganz im Gegenteil zu den konkreten Einzeldingen in der Welt, unwandelbar und ewig. Auch sie liegen, wie der Wille selbst, hinter dem Schleier der Maya. Aufgrund ihrer Permanenz und der Tatsache, dass sie die adäquate, also irgendwie korrektere Objektivität des Willens sind, sind die Ideen das Objekt von eigentlicher Erkenntnis.¹² Wenn sie das Objekt von Erkenntnis sind, stellt sich die Frage wie wir sie erkennen können. Denn im Unterschied zu ihnen untersteht jeder einzelne Mensch (Subjekt) dem Satz vom Grunde und der damit verbundenen Kausalität sowie Vergänglichkeit. Wie also soll ein so befangenes Subjekt eine Idee erkennen können?

Die Antwort liegt in einer Veränderung im Subjekt und zwar muss das Subjekt insofern es eine Idee erkennt, seine Individualität aufgeben. Denn wie bereits erwähnt, unterliegt die Erkenntnis von einem Individuum dem Satz vom Grunde und kann folglich keine nicht-dem-Satz-vom-Grunde unterstehenden Ideen wahrnehmen. Als Individuum erkennen wir die Dinge nur als Einzeldinge. Durch die Überwindung unserer Individualität können wir uns zum reinen, willenlosen Subjekt der Erkenntnis erheben. Willenlos heißt, die Erkenntnis steht nicht im Dienste des Willens, den der Wille ist Wille zu Leben und um zu leben, fokussieren wir uns auf einzelne Dinge, die wir nutzen oder vermeiden wollen. Anstatt zu fragen wo, wie, warum und wozu die Dinge für uns brauchbar sind, ist die Frage danach, *was* die Dinge sind, losgelöst von jeglicher Beziehung zu unserem individuellen Wollen. Um sie zu beantworten, versenken wir uns in eine ruhige, tiefe

¹² Schopenhauer zitiert Platon, der schreibt: „Die Dinge dieser Welt, welche unsere Sinne wahrnehmen, haben gar kein wahres Sein: sie werden immer, sind aber nie; [...] Sie sind folglich auch nicht Objekt einer eigentlichen Erkenntnis; denn nur von dem, was an und für sich und immer auf gleiche Weise ist, kann es eine solche geben.“ (WWV 3:31 S.247)

Wille in seiner höchsten Objektivation, wir selbst sind. Deshalb haben wir eine Vorahnung dessen, was die Natur (die ja eben der Wille ist, der wiederum unser eigenes Wesen ausmacht) darzustellen versucht.¹⁷

Aus dem, was ein Genie ausserhalb aller Relationen vom Satz vom Grunde kontempliert, seiner Antizipation des Charakteristischen, sowie seiner gestaltenden und bewusstseinserweiternden Phantasie, erschafft er ein Kunstwerk, durch das wir die Ideen erkennen können. *Das Kunstwerk ist Mittel zur Erkenntnis der Ideen.* Es ermöglicht uns die Welt durch das Auge des Künstlers zu sehen. Da der Künstler in seinem Werk nicht die Wirklichkeit, sondern die Idee wiederholt, entfallen dem Kunstwerk die störenden Zufälligkeiten, die es uns sonst erschweren, die Idee zu betrachten. Der Künstler übertrifft in seinem Kunstwerk, das selbst zwar ein Einzelding ist, so zu sagen die Darstellung der Natur.¹⁸

Der geniale Künstler antizipiert die Idee a priori und der Betrachter erkennt sie a posteriori im Kunstwerk wieder. Dazu darf der Betrachter nicht engstirnig oder borniert sein, ansonsten ist er so gefangen in der Welt der Erscheinungen, dass er die Ideen fast nicht erkennen kann.¹⁹ Wer sich aber der ästhetischen Betrachtung widmen kann, in dem kommt häufig ein Gefühl der freudigen Erhabenheit auf. Denn wir haben uns während und durch das reine Erkennen über das unersättliche Wollen, das uns sonst rastlos antreibt, erhoben.²⁰

Das Reizvolle ist in der Kunst zu vermeiden, weil es den Willen erregt und dadurch eine ästhetische Kontemplation des Gegenstands verunmöglicht. Wenn beispielsweise ein abgebildeter Apfel Appetit erweckt, wollen wir essen, anstatt uns der reinen Kontemplation hinzugeben.²¹

Alles kann willenlos betrachtet werden und die so erkannte Idee Objekt der Kunst sein. Dabei ist für Schopenhauer jede Idee gleichermassen schön.²² Doch sowie es höhere und niedrigere Stufen der Willensobjektivation gibt, so gibt es entsprechend auch höhere und niedrigere Künste; je nachdem welche Stufe von Ideen sie darstellen.²³

¹⁷ WWV 3.45 S.313 / siehe auch Jaquette S.73, 74

¹⁸ WWV 3.37, WWV 3.45 S.313 & WWV 3.50 S.332 / WWV 3.52 S.359 Kunstwerk ist Einzelding

¹⁹ WWV 3.45 S.314, 315 Antizipation des Charakteristischen / WWV 3.49 S.329 elitärer Kunstbegriff

²⁰ WWV 3.38, 39 S.284-288 Das Erhabene und das Schöne

²¹ WWV 3.40

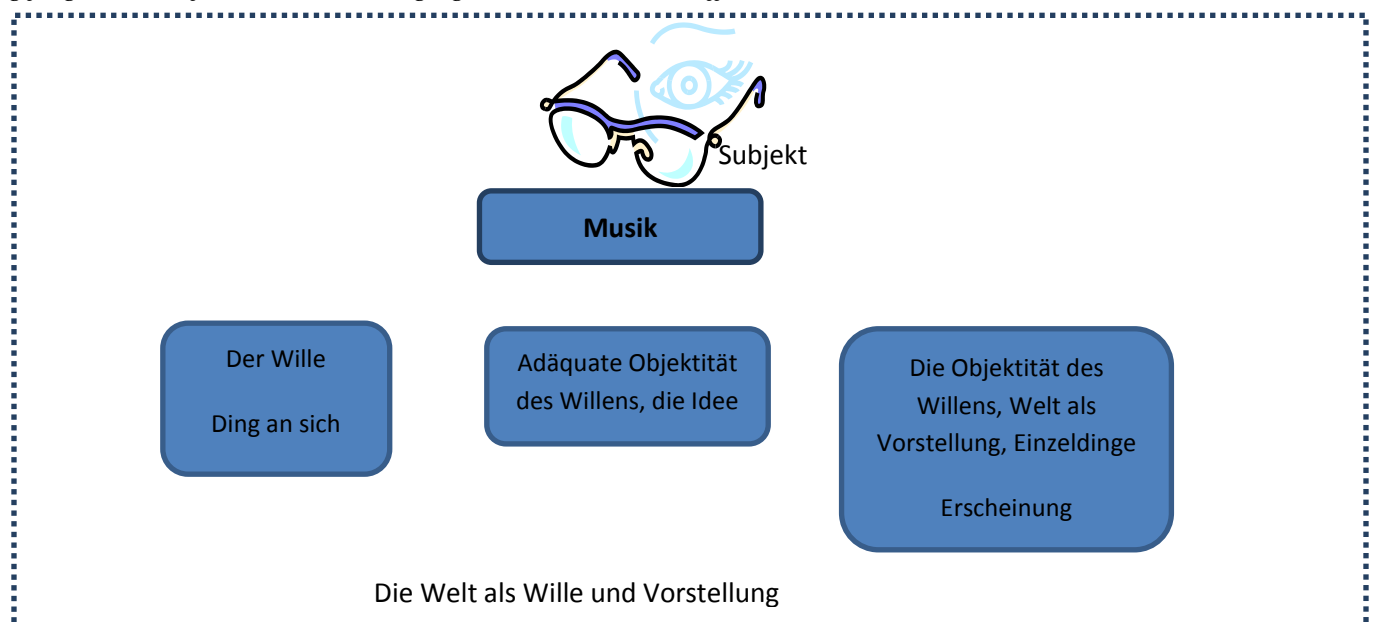
²² WWV 3.41

²³ Schopenhauer unterteilt die verschiedenen Künste danach, was ihr Objekt der ästhetischen Betrachtung ist. In der kunstvollen Architektur werden die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sichtbar, das heisst die Idee von lebloser Materie, von Starrheit und Schwere. Anders die Pflanzenmalerei: Sie hat die vegetative Natur zum Gegenstand und offenbart folglich schon eine höhere Stufe der Willensobjektivation. Noch höher liegt die künstlerische Darstellung von Tieren, und die höchste Stufe der Willensobjektivierung ist schliesslich der Mensch, weil sich der Wille im Menschen am vollkommensten offenbart. Die Dichtkunst und besonders das Trauerspiel haben den Menschen zum Gegenstand. Das Trauerspiel

DIE MUSIK²⁴

Die Musik verstehen wir unmittelbar, doch ihr Verhältnis zur Welt, insofern sie die Welt darstellt und nachahmt liegt tief verborgen. Darum ist es Schopenhauer nicht möglich eine definitive, beweisbare Auffassung der Musik und deren nachbildenden Verhältnis zur Welt zu liefern. Dies gesteht er offen ein. Trotzdem ist es beachtenswert wie viel Einfluss Schopenhauers Philosophie, vor allem jene über die Musik und die Kunst allgemein auf zahllose Künstler und Autoren ausübte. So waren zum Beispiel Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Anton Chekov, Leo Tolstoi, Edgar Allen Poe, Charles Baudelaire und Jorge Luis Borges von Schopenhauer inspiriert und fasziniert.²⁵ Diese Wirkmächtigkeit lässt den eindrücklich eindringlichen Charakter von Schopenhauers Auffassung erahnen, die ich nun weiter erläutern werde.

Die adäquate Objektivation des Willens ist eine Idee. Erkenntnis der Idee durch Darstellung einzelner Dinge, nämlich den Kunstwerken, ist der Zweck aller Künste; ausser der Musik. Sie objektivieren den Willen nur mittelbar anhand der Ideen, die Musik hingegen ist unmittelbar Abbild des Willens. Die Unmittelbarkeit erklärt auch, dass die Musik eine viel mächtigere Wirkung auf uns hat als die andern Künste. Selbst begrenzten Menschen, die in der Welt der Erscheinung gefangen sind, dürfte die Musik einen Zugang zum Wesen der Welt eröffnen.



gilt als die höchst Form der Dichtkunst, weil in ihm die schreckliche, widerstreitende Seite des Lebens dargestellt wird, die ihrerseits den Widerstreit des Willens offenbart. (WWV 3,42-48, WWV 3,50 S.353)

²⁴ WWV 3,52

²⁵ Jaquette S.235, 175

Die Welt ist die Erscheinung der Ideen. Da die Musik die Ideen überspringt, ist sie ganz unabhängig von der Erscheinung der Ideen, das heisst der Welt. Sie könnte anders als die anderen Künste ohne die Welt bestehen. Der Wille objektiviert sich direkt in den Ideen und in der Musik. Obschon er dies in ganz verschiedener Weise tut, muss es, so Schopenhauer, eine Ähnlichkeit, einen Parallelismus zwischen der Musik und den Ideen geben, bezüglich deren Verhältnis zu der Erscheinung, sprich der unvollkommenen sichtbaren Welt der Einzeldinge. Dieser Parallelismus zeigt sich darin, dass gewisse Intervalle der Tonleiter parallel zu bestimmten Stufen der Objektivierung des Willens sind. Schopenhauer erkennt in den tiefsten Tönen der Harmonie, dem Grundbass die niedrigsten Stufen der Objektivierung des Willens; das heisst die niederen Ideen von der rohen, unorganischen Materie. Die höchste Stufe der Objektivierung erkennt er in der Melodie. Sie zeigt das menschliche, nach Schopenhauer wesentlich leidende Dasein des Menschen.

Obschon wir fühlen, dass wir die Musik verstehen, können wir die Musik nie direkt mit einem konkreten Ereignis vergleichen. Denn ihr Verhältnis zur Welt ist nur mittelbar, weil sie selbst nie Erscheinung, sondern stets das Innere Wesen, sprich Wille, ist. Obgleich sie selbst immer nur in höchster Allgemeinheit auftritt, zeigt sie uns mit höchster Bestimmtheit das Wesen der Dinge. Sie ist sozusagen eine unbewusste Übung in der Metaphysik.

In ihren Tönen findet sich jede Bewegung des Willens, jedes der Abstraktion unzugängliche Gefühl nimmt sie auf.

Der Abstraktion unzugänglich meint, dass hier die Vernunft nicht am Werk ist. Die Vernunft befasst sich mit begrifflichem Denken und dem Sprechen über Dinge der konkreten Welt. Sie fasst alle inneren Vorgänge des Menschen, alle Erregungen und Äusserungen des Willens unter den weiten Begriff „Gefühl“. Verstehen kann sie den Inhalt, die Bedeutung, das Was der Dinge nicht. Sie liegt hinter dem Schleier der Maya. Über die Musik begrifflich zu sprechen ist daher sehr schwierig, weil sie nie Erscheinung, sondern Wille ist. Der Genius erschafft Musik, ganz frei von vernünftigen Überlegungen.²⁶

Aufgrund der Nicht-Nachvollziehbarkeit seines Schaffungsprozesses sprechen wir von seinem Wirken oft als unerklärliche Inspiration. Auch durch Notation oder Zahlen ist die Musik, beziehungsweise sind ihre Töne, nicht adäquat erfassbar.

Schopenhauers Position und die zeitgenössische Ontologie der Kunst

²⁶ WWV Buch 1, siehe z.B. 1.6-8, 1.11,12 Erkenntnisarten, 3,36 S.270-272 „Der Begriff ist hier wie überall in der Kunst unfruchtbar: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; [...]“ (WWV 3,52 S.363)

Anhand der gängigsten kunst-ontologischen Texte haben sich bestimmte Themen herausgebildet, die sich in den Texten immer wieder finden liessen.²⁷ Einige dieser wiederkehrenden „Brennpunkte“ der Ontologie der Kunst lassen sich auch in Schopenhauers Philosophie diskutieren.

Problematisch ist allerdings, dass die aktuellen Autoren, anders als Schopenhauer, sich meist gezielt den Fragen gewidmet haben: was sind Kunstwerke, was sind ihre wesentlichen Eigenschaften und worin liegt ihre Identität. Schopenhauers Auffassung von Kunst ergibt sich ganz von selbst, aus seiner gesamten Philosophie heraus. Kunst erfüllt in seinem System eine elementare Aufgabe. Sie ermöglicht die Erkenntnis von Ideen. Ihn interessieren weniger die wesentlichen Eigenschaften eines Kunstwerks, als die Funktion desselben.

Trotzdem will ich im Folgenden versuchen Schopenhauer auf gewisse Themen der Ontologie der Kunst anzuwenden. Dabei ist es hilfreich, diesen Unterschied im Ansatz, im Hinterkopf zu behalten.

Eine typische Frage der Ontologie der Kunst ist, ob Kunstwerke materielle Objekte oder abstrakte Entitäten sind. Dabei liegt es für die meisten Ontologen nahe (z.B. M. Reicher, J. Levinson, J. Margolis, P. Kivy), dass es sich bei Kunstwerken, um eine Art abstrakte Typen handelt, die in verschiedenen Tokens realisiert werden. Sie sprechen häufig von einer Type-Token Relation, das heisst ein Typ (das Werk) hat verschiedene Tokens (einzelne Aufführungen, oder Buchexemplare). Ähnlich funktioniert auch der Nominalismus des Philosophen Nelson Goodman. Für ihn ist in der Musik die Notation das Kunstwerk. Sie enthält alle für das Kunstwerk wesentlichen Eigenschaften und garantiert so dessen Identität. Metaphysisch gesehen bilden dann alle notationsgetreuen Aufführungen die Klasse der korrekten Aufführungen, die das Werk sind. Eine Auffassung, die Schopenhauer nicht teilt, den für ihn ist klar, dass die Notation die Musik nicht hinreichend erfassen kann. Auch kann ich bei Schopenhauer keine Anzeichen eines Klassennominalismus der Werke erkennen. Doch auch bei ihm stellt sich eine ähnliche Problematik, wie sie Goodman mit seinem Nominalismus klären wollte. Obschon bei Schopenhauer die Kunstwerke konkrete Einzeldinge sind, äussert er sich nicht dazu, wie ein einzelnes Kunstwerk, mehrmals realisiert sein kann. Wahrscheinlich könnte er sagen, dass alle Werke, die eine bestimmte Idee X offenbaren identisch sind. Angenommen zwei unterschiedliche, literarische Werke offenbaren beide die Idee von Trauer, wären sie deshalb identisch? Eher nein. Vielleicht würde Schopenhauer darauf verweisen, dass das Kunstwerk wie alle Einzeldinge dem Individualisierungsprinzip und der Vielheit unterliegt, während die in ihm ersichtlichen Ideen, jenen Prinzipien nicht unterstehen. Ich glaube die Frage lässt sich nicht abschliessend beantworten, da sie sich Schopenhauer in diesem Zusammenhang gar nicht gestellt hat. Es ist eine Frage, die sich vor allem in der Welt als Vorstellung stellt.

²⁷ Siehe Literaturlist zeitgenössischer Autoren

Unter den Kunstontologen lässt sich folgendes Denkschema immer wieder beobachten. Sie beobachten, dass ein Werk zahlmässig *ein* etwas ist, dass aber gleichzeitig mehrere Male und auf verschiedene Weise in der Welt vorkommt. Das Problem ist offensichtlich: Wie kann ein einziges Etwas, gleichzeitig mehrere Etwas in der Welt sein? Vor allem wie erkenne ich, dass alle Etwas dieses einen Etwas dasselbe Etwas sind, obschon sie untereinander nicht identisch sind? Diese Frage hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der platonischen Frage nach der Möglichkeit von Ähnlichkeit. In dieser geht es darum wie es sein kann, dass beispielsweise ein Bürostuhl und ein Küchenstuhl ähnlich sein können, obschon sie viele, kleine Unterschiede aufweisen. Die Antwort liegt in ihrer gemeinsamen Teilhabe an derselben Idee (Stuhlheit).

Diese Antwort lässt sich auf unser kunstontologisches Problem anwenden indem wir beispielsweise sagen, dass die Aufführungen von Beethovens 9. Symphonie²⁸ alles Aufführungen der Symphonie sind, weil sie an der Idee der 9. Symphonie teilhaben. Aber die Ideentheorie unterliegt Einwänden, die schon Aristoteles bemerkte. Wie soll beispielsweise die Idee in den Einzeldingen erscheinen, was meint teilhaben? Ist die Idee der Symphonie den Symphonien ähnlich und fungiert als eine Art Vorbild. Aber dann bräuchten die konkreten Symphonien und die Idee der 9. Symphonie eine weitere Idee der 9. Symphonie aufgrund deren sie ähnlich sind und so weiter ad Infinitum (Argument des dritten Menschen). In der neueren Debatte diskutiert man statt Ideen oder Universalien, immer häufiger verschiedene Typen/Token- Theorien. Die Stossrichtung dahinter ist aber immer noch jene, die die Ontologie der Kunst als ein Anwendungsfall der Debatte über Universalien sieht.

Wer Kunstwerke als Ideen sieht, dem wird von den Kunstontologen häufig der Vorwurf gemacht, dass Ideen ewig sind. Das heisst theoretisch haben sie immer schon existiert. Aber sind wir gewillt zu glauben, dass es Beethovens Symphonie schon gab, bevor dieser sie kreierte? Befürworter der Ideen würden auf die künstlerische Tätigkeit aus Inspiration heraus verweisen (siehe P. Kivy). Sie betonen, dass vielen Künstlern die Ideen zu ihren Werken einfach so *einfallen*. Das ist ein passiver Prozess, wobei der Künstler die zündende Idee entdeckt. Das erscheint ziemlich intuitiv, doch genauso intuitiv scheint die Vorstellung, dass der Künstler durch sein Werk ganz etwas Neues geschaffen hat. Die einzigartige Originalität des künstlerischen Schaffens, ist eine Intuition, die vor allem durch die romantische Auffassung von Kunst entstanden sei (siehe L. Goehr). Der Musikontologe Jerrold Levinson versucht die divergierenden Intuitionen zu vereinen, indem er behauptet, Kunstwerke seien “initiated Types“, das heisst Typen, die erst durch einen intentionalen Akt zu existieren

²⁸ Beethovens Symphonie ist ein gutes Beispiel, weil sie allgemein als Kunstwerk anerkannt ist.

beginnen. Auch Bei Schopenhauer braucht es zum Entstehen eines Kunstwerks notwendigerweise den intentionalen Akt eines genialen Künstlers.²⁹

Schopenhauer spricht auch von künstlerischer Inspiration. Nach eingehender, aber passiver Betrachtung der Dinge offenbart sich dem Künstler plötzlich die Idee, ohne dass dieser irgendwie vernünftig hätte darauf kommen können. Auch das Verhältnis zwischen den Ideen und den Kunstwerken scheint es nahe zu legen, dass für Schopenhauer ein Künstler nicht durch eigenes abstraktes Denken etwas Neues erschafft, sondern die Idee entdeckt. Er schreibt zudem, dass es die Musik unabhängig von der Welt gibt. Die Kunst sofern sie Wille oder Idee ist, ist für Schopenhauer ewig. Ihm könnte also auch der oben beschriebene Einwand gemacht werden. Allerdings fängt seine Philosophie unsere Intuition, dass der Künstler mit seinem Kunstwerk etwas ganz Neues erschaffen hat, gut auf. Denn der Künstler erschafft mittels Kunstwerk, ein neues konkretes Einzelding. Nur das, was er in seinem Kunstwerk offenbart, die Idee, ist ewig und nicht von ihm erschaffen.

Keine Idee stellt die Musik dar, sie ist selbst direktes Abbild des Willens. Wir hören ihre Töne und verstehen sie unmittelbar, obschon wir sie begrifflich nicht wirklich nachvollziehen können. Schopenhauer versucht dies zwar indem er den Parallelismus zwischen Ideen und Tonintervallen darstellt. Doch es bleibt mysteriös, wie der Künstler Musik schaffen kann, obgleich sie vernünftig, bewusst, absichtlich nicht nachvollziehbar ist. Schopenhauer sieht in diesem Wunder ein Zeichen dafür, dass in der Musik mehr als in allen anderen Künsten der Mensch und der Künstler verschieden sind. Der Mensch ist von seinem subjektiven Willen getrieben, der Künstler ist erfüllt von objektivem Wissen.

Die meisten Kunsthistoriker lassen sich methodologisch unterteilen (siehe A. Kania). So gilt Levinson als „Descriptionist“, weil er von prätheoretischen Überzeugungen und Intuitionen ausgeht und seinen Begriff von Kunstwerken daran anpasst. Ich werde im Folgenden auch jenes Vorgehen „deskriptivistisch“ nennen, das sich stark an der Kunstpraxis orientiert.

Nelson Goodman gilt als ein typischer Revisionist, der Alltagsüberzeugungen, die seiner Theorie widersprechen für korrekturbedürftig hält, anstatt ihnen seine Theorie anzupassen. Seiner Theorie gemäss muss ein Musikstück absolut notationsgetreu wiedergegeben werden, ansonsten handelt es sich bei dem Wiedergegebenen nicht um das Musikstück. Goodman zufolge wäre also eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie bei der nur eine Note falsch gespielt wurde, keine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie. Eine nicht plausible Folge, die Goodman aber hinnimmt.

Schopenhauer scheint mir in seinem Vorgehen sowohl deskriptivistisch als auch revisionistisch. Er fügt in seinem Buch sehr häufig konkrete Beispiele an, die seine Auffassung stützen sollen. Dies widerspiegelt Schopenhauers Überzeugung, dass

²⁹ Siehe auch Essays S. 48 ff.

seine Philosophie den Gegebenheiten entspricht. Seine grossen Kenntnisse über die Kunstpraxis deuten auch darauf hin, dass ihm eine solche Kenntnis für eine adäquate Kunstauffassung notwendig erscheint. Gleichzeitig führe ich die Tatsache, dass viele Künstler ihr Schaffen auf eine schopenhauersche Art zu interpretieren begannen, darauf zurück, dass seine Theorie viele unserer Intuitionen in sich einschliesst und so eindrücklich auf uns einwirkt.

Schopenhauer ist aber auch revisionistisch und hält an seiner Theorie fest, obschon sie uns teils kontraintuitiv erscheinen mag. Zum Beispiel die Tatsache, dass der Wille das innere Wesen der Welt ist und gleichzeitig als etwas Leiden stiftendes überwunden werden muss. Schopenhauer verlangt von uns, dass wir das Wesen der Welt irgendwie überwinden. Das ist eine komische, schwierige Idee, die aber aus seiner Philosophie folgt und wir daher akzeptieren sollen.³⁰

Seine Philosophie erscheint mir auch mehr als nur beschreibend in dem Sinne, dass sich uns durch seine Metaphysik eine neue Dimension erschliesst. Obschon wir vielleicht schon immer bei gewissen Kunstwerken das Gefühl hatten, in ein willenloses Staunen zu geraten, erklärt uns erst Schopenhauers System, das ich in diesem Moment nicht eigentlich das konkrete Kunstwerk betrachte, sondern durch jenes hindurch die Idee erkenne.

Eine interessante Frage in der Ontologie der Kunst ist auch inwiefern ästhetische Urteile bestimmen, was ein Kunstwerk ist. Es gibt Philosophen, die behaupten, dass es ganz unnötig sei zu wissen, was genau ein Kunstwerk ist, denn wirklich interessant sei nur, ob das Werk gut oder schlecht ist (siehe A. Ridley). Um dieser Frage nachzugehen brauchen wir kein ontologisches Wissen, solange wir einen festen Sinn dafür haben, was ein Werk und was seine Realisationen sind. Solange wir diesen Sinn besitzen, erübrigt sich genaues Wissen über die ontologische Natur des Werks und wir interessieren uns viel mehr für das ästhetische Urteil über dieses. Andere Philosophen betonen, dass man erst wissen muss, was man ästhetisch evaluiert, bevor man es evaluieren kann. Das ist plausibel, denn auch die oben beschriebene Position geht stillschweigend davon aus, dass die Aufführungen des Werks das Werk und deshalb Gegenstand der ästhetischen Betrachtungen sind. Dies ist eine Annahme ontologischer Natur.

Bei Schopenhauer muss meiner Meinung nach auch zuerst die Frage nach dem Wesen des Kunstwerks geklärt werden, bevor man sich dem ästhetischen Urteil über dieses widmen kann. Angenommen jemand stellt Schopenhauer die ästhetische Frage, ob eine bestimmte Aufführung von Beethovens 9. Symphonie eine besonders gute war. Dann würde Schopenhauer wohl antworten, dass komme darauf an, wie gut diese Aufführungen dem Zuhörer das Weltwesen eröffnete. Schopenhauer kann dies aber nur sagen, nachdem er angenommen hat, dass die musikalischen Aufführungen direktes Abbild des Willens sind.

³⁰ Siehe dazu auch 2.26 S.225 & 226, 4.54 S.393 / 4.71 S.557, 558 Verneinung und Bejahung des Willens

Allerdings verschmelzen bei ihm die ästhetische Betrachtung und das Kunstwerk miteinander. Ein Gegenstand, der keine ästhetische Betrachtung hervorruft, kann kein Kunstwerk sein. Andererseits ist ein Kunstwerk sobald es Mittel zum Erkennen einer Idee ist, ein Kunstwerk. Ganz schlechte Kunst in dem Sinne, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk wäre, ohne dass es eine Idee offenbarte, ist ausgeschlossen. Da jede Idee schön ist, muss auch jedes Kunstwerk schön sein. Mit Ausnahme des Reizenden, das nicht schön ist, sondern den Willen erregt, sodass eine ästhetische Betrachtung gar nicht erst möglich ist.

Das ästhetische Urteil der verschiedenen Kunstwerke könnte sich nach der Stufe der Objektivierung des Willens richten, die im jeweiligen Kunstwerk erkannt wird. So könnte jemand die hohen Künste für schöner als die niedrigen Künste halten. Klar ist allerdings, dass für Schopenhauer alle Kunst schön ist, sein soll und sein muss.³¹

Kritische Betrachtung und Fazit

Künstler sind zu einer Antizipation des Charakteristischen der Ideen fähig, weil der Wille in seiner höchsten Objektivierung, wir selbst sind. Heisst das, dass wenn ein Künstler in willenlose Kontemplation einer Idee verfällt, er zu gleich reiner Wille ist, um so das Charakteristische einer Idee antizipieren zu können? Wenn nein, verstehe ich nicht, wie der Künstler die Ideen in deren inkompletten Abbildern der Natur erkennen kann. Wenn ja, ist der Künstler, der die Idee kontemplant, während seiner Kontemplation nicht willenlos(es Subjekt der Erkenntnis) und würde seine Betrachtung auf sich selbst, weil er der Wille ist, richten.

In dem Moment da er eine Idee erkennt, ist er etwas, das einerseits den Willen überwinden kann und so nicht von der Ideen- Kontemplation abgelenkt wird, und andererseits ist er selbst wesentlich Wille. Schopenhauer kann darauf hinweisen, dass dieses etwas schizophrene Wesen des Künstlers ganz natürlich durch die zwei Aspekte der Welt bedingt ist. Die Welt, wie der Künstler, ist immer zugleich Wille und Vorstellung, obschon beide Aspekte verschiedene Eigenschaften aufweisen.

Man kann nicht einfach sagen die Vorstellung ist „böse“, weil sie hinter dem Schleier der Maya liegt, und der Wille ist „gut“, weil er das Wesen der Welt ist. Schopenhauer fordert in seinem philosophischen System die flexible Bereitschaft, die Begriffe nicht als entweder „gut“ oder „böse“ zu denken. Man kann sich die Begriffe in seinem System wie Planeten

³¹ Siehe dazu auch Essays S. 23-26

vorstellen, deren eine Hälfte gut und deren andere Hälfte böse ist. Je nach dem in welcher Konstellation sie sich gerade im philosophischen System befinden, zeigen sie uns ihre gute oder ihre böse Seite.

In dem die Kunst die Sichtbarkeit des Willens verdeutlicht, verdeutlicht sie aber auch die Sichtbarkeit der Welt als Vorstellung, die ihrerseits nur Sichtbarkeit des Willens ist. Der Künstler widmet sich ganz der rein erkennbaren Seite der Welt und wiederholt sie in irgendeiner Kunst, immer wieder. In Momenten der willenslosen Betrachtung (Quietiv) findet der Künstler Ruhe und Trost. Doch weil er gegenüber dem Willen besonders feinfühlig ist, ist er dessen Regungen teils besonders ausgesetzt und erträgt dadurch grosses Leiden. Der Künstler ist so angetan von der Objektivierung des Willens und dessen Darstellung, dass er sich anders als ein asketischer Heiliger, nie ganz über den Willen und das Leben erheben wird. Hier nähert sich Schopenhauers Philosophie seiner Ethik.³²

Das Leben und Kunstwerke sind, metaphysisch betrachtet, die Objektivierung des Willens.³³ Ich weiss nicht, ob ich mir darunter wirklich etwas vorstellen kann. Aber die Vorstellung betrifft ja die Dinge nur als Vorstellung, Wille an sich ist nicht Vorstellung, ausser wenn er sich als Vorstellung einem Subjekt zeigt. Vielleicht ist es also gar nicht möglich, nötig oder sinnvoll, dass ich mir darunter etwas vorstelle.

Der Künstler ist meiner Meinung nach eine aussergewöhnliche Persönlichkeit, die sich auf eine schopenhauersche Art beschreiben lässt. Ihm eröffnet sich tiefes Wissen über die Welt, das ihn zwar bereichert aber gleichzeitig an den Rand des Wahnsinns bringen kann.³⁴ Er besitzt die herausragende Fähigkeit uns, die wir viel weniger erkennen als er, die Welt durch seine durchdringenden Augen sehen zu lassen.

Die Betrachtung von guter Kunst führt in mir tatsächlich oft zu einem Gefühl, das sich als die Erhabenheit beschreiben lässt, von der Schopenhauer spricht. Den in Momenten aufmerksamen Kunstgenusses, verliere ich jedes Zeitgefühl und das Letzte an das ich in einem solchen Moment denke ist, dass ich vor dem Nachbarhause Gehen unbedingt noch Milch einkaufen muss.

Wenn ich Musik höre, berührt sie mich oft auf eine Weise, die ich nicht sprachlich ausdrücken kann. Ich glaube jedem von uns dürfte es schon passiert sein, dass er Musik hörte, die ihn berührte und ihm irgendwie auf unaussprechliche Weise das Universum offenbarte.

³² Siehe WWV 3,52 S.372

³³ Siehe WWV 4,57 S.440, WWV 2,26 S. 221

³⁴ Siehe WWV 3,36 S. 274-277

Schopenhauer über das Objekt der Kunst

Was ich mit diesem persönlichen Einschub verdeutlichen will, ist wie gut sich Schopenhauers Philosophie anwenden lässt, um das künstlerische Genie, sein Schaffen, seine Kunst und deren Wirkung auf uns, zu erklären. Schopenhauers Kunstauffassung eignet sich nicht sehr gut für ausgeklügelte, kunstontologische Analytik und lässt sich teilweise nur etwas harzig auf deren Themen anwenden. Doch sie ist eine eingängige Theorie, mit der sich Intuitionen bezüglich der Kunst auffangen und erklären lassen.

Literaturverzeichnis

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I, Suhrkamp Erste Auflage 1986

Zit: WWW [Buch],[§] S.[spezifische Seitenzahlen, die einzelne, besonders einschlägige Stellen im Paragraphen markieren]

Jaquette, Dale: The Philosophy of Arthur Schopenhauer, first published in 2005 by Acumen, This book is copyright under Bern Convention

Zit: Jaquette S.

Schopenhauer, philosophy, and arts, edited by Dale Jaquette, Cambridge University Press, digitally printed version 2007

Zit: Essays S.

Literaturliste zeitgenössischer Autoren:

(Ausschnitte aus Primärtexten, die im Proseminar „Ontologie der Kunst,, Universität Bern, FS 2012, Dozierender: Dr. M. Ruta, behandelt wurden)

Ontologie der Kunst

Kania, A.: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications *British Journal of Aesthetics* 48 (2008).

Wollheim, R.: Objekte der Kunst, Suhrkamp, 1982, S. 15-43 (Kap. 1-20), 167-173): S. 426-444.

Goodman, N.: *Sprachen der Kunst*, Suhrkamp, 1973, s. 109-137.

Reicher, M: Eine Typenontologie der Kunst in Schmücker, R.: Identität und Existenz - Studien zur Ontologie der Kunst, mentis, 2005, S. 180-199.

Margolis, J.: The Ontological Peculiarity of Works of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1977), S. 45-50.

Jaquette, D.: The Type-Token Distinction in Margolis's Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 3 (Summer, 1994), pp. 299-307.

Livingston, P.: *Art and Intention*, Clarendon Press, 2005, S. 112-134.

Ontologie der Musik

Ridley, A. : Against musical ontology, *Journal of Philosophy* , 100, (4), 203-220.

Levinson, J.: What a Musical Work Is, *Journal of Philosophy* 77 (1):5-28.

Kivy, P.: Platonism in music – Another kind of defense, in Kivy, P.: *The fine Art of repetition*, Cambridge University Press, 1993, S. 59- 74.

Goehr, L.: *The imaginary museum of Musical Works*, Oxford University Press, 2007, S. 89- 119.

Dodd, J.: Sounds, Instruments and Works of Music, in Stock, K. (ed.): *Philosophes on Music*, Oxford University Press, 2010, S. 23-51.

Ingarden, R.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer, 1962, S. 27-51.