

**PHILOSOPHIE DER KUNST
ODER DIE SOGENANNT E ÄSTHETIK**

I. Teil:

I. Einleitung

II. Zur Geschichte der Disziplin

Lehrmaterial aus dem Institut für Philosophie
ehemals Philosophisches Institut
der HHU Düsseldorf

Lutz Geldsetzer

© L. Geldsetzer Düsseldorf 2010
Kopien zum persönlichen Gebrauch erlaubt

INHALTSVERZEICHNIS

I. Teil

I. Einleitung

§ 1. Zur Bezeichnung der Disziplin.....	4
§ 2. Bedeutung der Philosophie der Kunst im Rahmen der Philosophie und der Geisteswissenschaften	6
§ 3. Die Stellung der Philosophie der Kunst in der Architektonik der Philosophie	6
§ 4. Bestimmung der Philosophie der Kunst	8
§ 5. Der Gegenstand der Philosophie der Kunst. Vorläufige Bestimmung.....	8
§ 6. Die Methode der Philosophie der Kunst	9

II. Zur Geschichte der Disziplin

§ 7. Die Ästhetik als Theorie der schönen Künste und Wissenschaften	10
§ 8. Die disziplinäre Behandlung der kunstphilosophischen Thematik in der Geschichte der Philosophie und Wissenschaften.....	13

II. Teil

III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie

A. Kunstphilosophie in der Antike

§ 9. Die Künste der Griechen	
§ 10. Die Stellung der Künstler	
§ 11. Die kunstphilosophischen Beiträge der Vorsokratiker	
1. Parmenides	
2. Die Pythagoräer	
3. Heraklit	
§ 12. Die Wende zum Menschen	
1. Demokrit	
2. Die Sophisten	
3. Sokrates	
§ 13. Platon	
1. Die Kritik der Künste	
2. Die Bestimmung der Kunst	
§ 14. Die Kunstphilosophie des Aristoteles	
1. Die disziplinäre Stellung der Kunstphilosophie	
2. Die Bestimmung des Kunstwerks	
3. Abgrenzung von Handwerk, Kunst und Wissenschaft	
4. Das „ästhetische“ Erlebnis und die Rolle der Sinnlichkeit	
5. Ziel und Zweck der Kunst und die Rolle des Verstandes	
6. Die Kunst und die Schönheit	
7. Die Rangordnung der Künste	
8. Die Sonderstellung der aristotelischen Rhetorik	

§ 15. Die weitere antike Kunstphilosophie

1. Die Epikureer
2. Die Stoa
3. Die Skepsis
4. Der Neuplatonismus

III. Teil

B. Die Kunstphilosophie im Mittelalter

§ 16. Die Lage der Künste

§ 17. Kunstphilosophisches bei den Patristikern

1. Allgemeines
2. Biblische Grundlagen mittelalterlicher Kunstphilosophie
 - a. Das Schöpfertum Gottes
 - b. Die Symbolizität der Schöpfung
 - c. Die Schönheit der Welt
 - d. Die Zahlenharmonie als Struktur der Schöpfung
 - e. Die Kostbarkeit der Dinge
 - f. Das Bilderverbot.
3. Die griechisch-ostkirchliche Patristik
4. Die westlich-lateinische Patristik
 - a. Aurelius Augustinus
 - b. Boethius
 - c. Cassiodor
 - d. Isidor von Sevilla
 - e. Johannes Scotus Eriugena

§ 18. Die Kunstphilosophie der Scholastik

1. Die neuplatonischen Ordensschulen
2. Der Neuaristotelismus der Dominikaner

IV. Teil

C. Die Kunstphilosophie der Neuzeit

§ 19. Die Lage der Künste

1. Die Spezialisierung der Künste und die neuen Formen des Gesamtkunstwerks
2. Die Konkurrenz von Kunst, Technik und Handwerk
3. Die Artifizierung der Umwelt
 - a. Die Architektur
 - b. Die bildende Kunst
 - c. Die Musik
 - d. Die literarischen Künste

Wird fortgesetzt

I. Einleitung

§ 1. Zur Bezeichnung der Disziplin

Der Name „Ästhetik“ ist von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 -1762) zuerst in seinen Vorlesungen vom Jahre 1742 in Frankfurt a. d. O., dann in seinem lateinischen Werk „Aesthetica“ von 1750 (Nachdruck Hildesheim 1961) als Titel einer von ihm als vorgeblich gänzlich neu begründeten philosophischen Disziplin eingeführt worden. Das griechische Wort „aisthesis“ bedeutet „sinnliche Wahrnehmung“ bzw. „Sinneserfahrung“. Die von Baumgarten so genannte Disziplin sollte eine „gnoseologia inferior“, eine „Wissenschaft von der unteren sinnlichen Erkenntnis“, bezeichnen, die neben der Wissenschaft von der höheren theoretischen, rationalen Erkenntnis (für die die Logik die Regeln gibt) die besonderen Erkenntnisleistungen der Sinnlichkeit, aber auch von Gemüt und Gefühl klären sollte. Schon vorher hatte Baumgarten in seinen „Philosophischen Briefen von Aletheophilus“ unter Berufung auf den englischen (sensualistischen) Empirismus Bacons und Boyles eine „ästhetische Empirik“ gefordert, die auch die immer bedeutsamer werdenden „Waffen der Sinnen“ wie „Vergrößerungs- und Ferngläser, künstliche Ohren ... Barometer, Thermometer“ usw. einer besonderen erkenntnistheoretischen Betrachtung unterwerfen sollte – eine Aufgabe, die bis heute nicht befriedigend in Angriff genommen worden ist.

Baumgartens besondere „Erkenntnistheorie“ der sinnlichen Erkenntnis geht auf die durch Christian Wolff vermittelte Leibnizsche Theorie der Begriffshierarchie von dunklen und undeutlichen, ja sogar „unbewußten“ sinnlichen Vorstellungen (petits perceptions) bis zur höchsten dem Menschen möglichen Klarheit und Deutlichkeit mathematischer Begriffe zurück, die er der Cartesischen Bestimmung der „Klarheit und Deutlichkeit“ der Begriffe entgegensetzte.

Schon diese Leibnizsche Begriffstheorie war logisch fragwürdig. Abgesehen davon, daß „unbewußte Wahrnehmungen“ (petits perceptions) alles andere eher als Begriffe sind, kann es in der logischen Begriffslehre keinen kontinuierlichen Übergang von mehr oder weniger sinnlich-anschaulichen zu abstrakten eigentlichen Begriffen, die Leibniz mit der logischen Tradition für „unanschaulich“ hielt, geben. Vielmehr konserviert sich in allen echten Begriffen die sinnliche Anschaulichkeit der sogenannten Begriffsmerkmale (Intensionen bzw. „Bedeutungen“) bis in die durch Induktion bzw. Abstraktion gebildeten allgemeineren und allgemeinsten Begriffe. Abstraktion ist in doppelter Hinsicht zugleich vorstellungsmäßiges Festhalten gemeinsamer anschaulicher Merkmale und Absehen von ebenso anschaulichen „spezifischen Differenzen“ des Unterscheidbaren. Daraus ergibt sich, daß auch allgemeinste Begriffe – und damit auch die von Leibniz für paradigmatisch gehaltenen mathematischen Axiomenbegriffe – keineswegs unanschaulich werden, sondern grundsätzlich ein oder ganz wenige induzierte Merkmale enthalten müssen, wenn sie überhaupt als Begriffe gelten sollen.

Dies hat G. Berkeley in seiner sog. „Repräsentationstheorie“ der Begriffsbildung richtig gesehen und dargestellt, freilich mit wenig Anklang bei den zeitgenössischen Logikern. Aber auch Aristoteles hatte in seiner

Begriffslehre schon herausgestellt, daß die Intensionen des Allgemeinen als „generische Merkmale“ in allen in ihrem Umfang (Extension) liegenden unteren Begriffen mit enthalten sein müssen, wozu dann aber auf jeder Allgemeinheitsstufe weitere spezifische Differenzen hinzutreten. Daher forderte er für Begriffsdefinitionen, daß man den (nächsthöheren) Allgemeinbegriff und die spezifische Differenz angeben müsse. (Vgl. dazu L. Geldsetzer, *Logik*, Aalen 1987, S. 86-91).

Die Baumgartensche Einführung einer „gnoseologia inferior“ als einer „Erkenntnistheorie der unteren sinnlichen Anschauung“ war daher selbst ein doppelter Mißgriff. Einerseits befestigte er damit die in der Logik herrschende Unterscheidung zwischen (empirischer) Anschauung und (rationalem) theoretischem Denken. Andererseits befreite er die vorgeblich anschauliche „ästhetische Erkenntnis“ von den Anforderungen logisch-methodologischer Begriffsbildung und Arbeitsweise. Und dies hinterließ nachmals deutliche Spuren in der Art und Weise, wie die Ästhetik und Kunstwissenschaft mit ihrem Gegenstand umging.

Kant hat in seiner Version einer „transzendentalen Ästhetik“ im Rahmen der Kritik der reinen Vernunft zwar ebenfalls eine Kritik der Leistungsfähigkeit der Sinnlichkeit vorgenommen. Aber seine Behandlung des Themas beruhte ebenfalls auf einer strikten Trennung von Anschauung und unanschaulichem Verstandesdenken. Gleichwohl hat er bemerkt, daß „Begriffe ohne Anschauung leer“ sind und dann eigentlich keine Begriffe sein können. Dagegen machte er das, was er über eine philosophische Begründung der Kunstwissenschaften zu sagen hatte, zum Thema seiner „Kritik der Urteilskraft“

Der besondere Bezug der Sinne, besonders des Gefühls und Geschmacks (beide Bezeichnungen weisen ja auf diese Sinne hin, wenn sie auch seitdem in sehr erweitertem Sinne verwendet werden) zum Erleben von Lust und Unlust, Schönheit und Häßlichkeit usw. veranlaßte Baumgarten, die neue Disziplin „Ästhetik“ als eine Grundlagendisziplin der „schönen Künste und Wissenschaften“ und ihrer Produktions- und Rezeptionsregeln aufzufassen. Der Wissenschaftsanspruch einer „poetisch-phantastischen“ Literatur und Kunst – Fr. Bacon und J. leRond d’Alembert hatten ihnen in ihren Wissenschaftsklassifikationen neben den rationalen und Gedächtniswissenschaften einen eigenen Platz eingeräumt – mit ihren eigenen Idealen einer den Menschen im Innersten ansprechenden „Wahrheit“ und „Schönheit“ und des Erfassens des Absoluten in endlichen Symbolen fand sich in dieser neuen Disziplin zugleich bestätigt und legitimiert. Neben das Wahrheitsideal der rationalistischen Aufklärung trat ein sensualistisches Ideal einer „Wahrheitsanalogie“ als Schönheit, Harmonie und Vollkommenheit und der symbolisch-bildhaften Erfassung des Absoluten, das – in der Romantik kulminierend – alsbald in sämtlichen Geisteswissenschaften der philosophischen Fakultät einen hervorragenden Platz einnahm und auch heute noch in bestimmten Ausprägungen hermeneutischer Wissenschaftstheorie der „Wahrheit ohne Methode“ Triumphe feiert

In dieser Tradition von zwei Jahrhunderten ist „Ästhetik“ zum Titel der philosophischen Befassung mit Kunst und schöner Literatur geworden.

Dieser relativ jungen Tradition gegenüber halten wir es jedoch für angemessen, die philosophische Betrachtung dieses Kulturbereiches der Kunst und Literatur gemäß den übrigen philosophischen Bereichsdisziplinen als Philosophie der Kunst oder Kunstphilosophie zu bezeichnen und damit der bis in die griechische Antike zurückreichende Tradition philosophischen Denkens über die Kunst Rechnung zu tragen. Vgl. dazu J. Ritter, Art. „Ästhetik“, in: *Historisches Wörterbuch der Phil.*, hg. v. J. Ritter, Band I, Basel-Stuttgart 1971, Sp. 555-580.

§ 2. Die Bedeutung der Philosophie der Kunst im Rahmen der Philosophie und der Geisteswissenschaften

Die Studienpläne der Universitäten und die Literaturlage weisen aus, daß die Einstellung der Zunft zu dieser Disziplin ambivalent ist. Nur an wenigen Instituten wird sie disziplinar gepflegt, an den meisten ignoriert, an einigen geht die ganze Philosophie in ihr auf: dort ist Philosophie selbst Ästhetizismus. Die Folge ist, daß Künstler und Schriftsteller, aber auch alle diejenigen, die mit Kunst und Literatur als Kunsterzieher, Kunsthistoriker, Literaturwissenschaftler, Kritiker und Kunstmanager zu tun haben, einerseits mit ihren Problemen von den Philosophen allein gelassen werden, andererseits zu Oberpriestern der modernen Kultur hochgehätselt werden. Beides ist sicher von Übel und hat wesentlich zur Krise der modernen Kunst beigetragen, die vor allem darin besteht, daß ein sprachloses Publikum mit einer regellosen Kunstproduktion konfrontiert wird, die ihrerseits von begriffslosen Kritikern verdolmetscht und von skrupellosen Bürokraten und Mäzenen finanziert wird.

Wenn diese Diagnose stimmt, besteht dringender Anlaß, auch von Seiten der Philosophie das hier vorhandene Gedankenpotential in die moderne Diskussion einzubringen. Dieser Beitrag muß vor allem darauf abzielen zu klären, was Kunst eigentlich ist, wie sie sich von anderem, was „keine Kunst ist“ und doch mit ihrem Anspruch auftritt, unterscheidet, und insbesondere den Wissenschaften, die sich damit beschäftigen (und das sind im Rahmen der Geisteswissenschaften nicht zuletzt alle Literaturwissenschaften der verschiedenen Sprachen) ihre philosophischen Grundlagen zu sichern.

Der Sitz der philosophischen Argumente in diesem Feld läßt sich am besten in einem architektonischen Schema des Zusammenhangs der philosophischen Disziplinen und der Wissenschaften überhaupt darstellen.

§ 3. Die Stellung der Kunstphilosophie in der Architektonik der Philosophie

Die Kunstphilosophie ist neben anderen Philosophien bestimmter Kulturbereiche wie Sprach-, Religions-, Technik-, Rechts- und Sozialphilosophie eine *Bereichsphilosophie*. Als solche vermittelt sie die philosophischen Voraussetzungen und Problembestände der philosophischen Grunddisziplinen und der Metaphysik, die für den Gegenstand Kunst einschlägig sind, an die entsprechende Einzelwissenschaft, von der sie ihrerseits die empirischen und historischen Faktenunterlagen bezüglich der Kunst entnimmt.

Die architektonischen Unterscheidungen von Disziplinen und Einzelwissenschaften bringen nur die moderne wissenschaftliche Arbeitsteilung spezieller Problembehandlungen zum Ausdruck. Sie bedeuten keineswegs eine strikte inhaltliche Trennung ihrer Ideenpotentiale. Der Kunstwissenschaftler hat es als solcher immer schon mit kunstphilosophischen Ideen und Konzeptionen zu tun, und insofern verfügt er implizit auch über ontologische, anthropologische, erkenntnistheoretische, praxeologische und nicht zuletzt metaphysische Begriffe, die in seine Arbeit eingehen. Die Frage kann allenfalls sein, wie weit er sich dessen bewußt ist und mit welchen Mitteln er sich darüber Rechenschaft geben kann. Der Kunstphilosoph mag als Laie oder Dilettant einen gewissen unmittelbaren Bezug zur Kunst selber haben. Um sich dessen aber zu vergewissern, wird er nicht umhin können, von den Ergebnissen der Kunstgeschichte, Kunstpsychologie, Kunstsoziologie und auch den Regelkanons künstlerischer Tätigkeit einen angemessenen Begriff zu erwerben. Hier gilt wie von allen Wissenschaften, daß sie dann effektiv

betrieben werden können, wenn über die inhaltliche Voraussetzungsstruktur ihrer Theorien und Begriffe bis hin zu den ersten metaphysischen Prinzipien Klarheit besteht.

Dieser architektonische Disziplinenzusammenhang läßt sich wie folgt darstellen:

<i>Kerndisziplin:</i>	Metaphysik		
<i>Grunddisziplinen:</i>	Ontologie	phil. Anthropologie	Erkenntnistheorie
<i>Bereichsdisziplin:</i>	Naturphilosophie	Kulturphilosophie	Philosophie der Sinngebilde
	Philosophie der Kunst		
<i>Einzelwiss.:</i>	Naturwissenschaft	Kulturwissenschaft Kunstwissenschaft	Wissenschaften von den Sinngebilden („Formalwiss.“) („Ideen-Geschichte“)
<hr/>			
<i>Wirklichkeitsbereiche:</i>	Natur	Kultur (Artefakte)	Sinngebilde

Das Schema macht von einer Ontologie Gebrauch, die an dieser Stelle nicht begründet werden kann. Die Wirklichkeit schlechthin wird gegliedert in die Bereiche der Natur, der Sinngebilde und der Artefakte bzw. Kulturgebilde. Dabei ist wesentlich, daß alle Kulturgebilde ihrerseits ein „Konkretum“ aus Natur und Sinn darstellen. Die Leistung der Kulturwissenschaften ist es daher, den Sinngehalt von Artefakten durch hermeneutische Analyse festzustellen. Was dieser Sinn an sich ist, erforschen (bzw. konstruieren) die Sinngebildewissenschaften, nämlich in formaler Hinsicht die Mathematik und Logik, in inhaltlicher Hinsicht alle Geschichtswissenschaften (und im Bereich der Philosophie der Sinngebilde besonders die Philosophiegeschichte).

Es ist an dieser Stelle wichtig vor dem Mißverständnis zu warnen, Gegenstand der Geschichtswissenschaften seien ihre kulturellen Dokumente, und Geschichtswissenschaften seien daher Kulturwissenschaften im Sinne der obigen Einteilung. Dokumente, Relikte, Quellen, die ihrerseits freilich exemplarische Artefakte, d. h. kulturwissenschaftliche Objekte darstellen und einen unübersehbaren Bereich der Kultur ausmachen, sind nicht der Gegenstand, sondern Hilfsmittel und Instrumente der Erstellung und Konstruktion von Sinngebilden – wir können sie „historische Sinnbilder“ nennen. Diese sind die ontische Präsenz aller Vergangenheit. Ersichtlich gibt es außer und neben dieser „ideellen Seinsweise“ von Vergangenheit keine sonstige natürliche oder artifizielle Wirklichkeit des Vergangenen. Was vergangen ist, ist nicht mehr und somit überhaupt nicht, genau so wie das Zukünftige noch nicht und somit überhaupt nicht ist. Da aber der Gegenstand aller Geschichte nicht nichts und ebenso wenig mit den gegenwärtigen Artefakten bzw. Dokumenten identisch sind, bleibt nur übrig, ihr den ontischen Bereich ideeller Sinngebilde zuzuweisen. Geschichtsschreibung konstruiert diese Sinngebilde mit Hilfe von bestimmten Kulturdokumenten zu einem Sinnbild der Vergangenheit, und keineswegs „rekonstruiert“ sie diese, wie man üblicher Weise sagt. Die Geschichtsschreibung konstruiert ihren Gegenstand mit Hilfe arithmetischer Mittel (der Zeitreihe) und geographischer Topologie zu Panoramen vergangener Welten. Der Stoff dieser Welten aber besteht aus reinen Sinngebilden (wie schon Platon erkannte).

Sieht man von der „geschichtlichen“ Ordnung nach Zeit und Raum ab, so bleiben die Sinngebilde, die Ideen isoliert zurück. Sie sind das, was wir auch sonst durch Sprache, Erfahrung und Denken in uns ausbilden: bildhafte Formen des Wissens, in denen wir die Welt betrachten.

Ersichtlich ist jede Produktion von Kulturartefakten das Hineinarbeiten solcher Sinngebilde in Naturgegenstände; und jedes Verstehen von Kulturartefakten (und somit auch von Kunst) ist ein Wiedererkennen solchen Sinnes.

Effizienz und Qualität von Produktion wie auch von Wiedererkennen hängt aber ebenso ersichtlich vom Zustand der Sinngebilde selbst ab: d. h. vom Organisationszustand der Sinngebildewissenschaften selber. Welche Besonderheiten hierbei in bezug auf künstlerisches Schaffen wie auf Kunstverstehen vorkommen, wird im Folgenden zu zeigen sein.

§ 4. Bestimmung der Philosophie der Kunst

Nach dem bisher Ausgeführten läßt sich sagen: Die Philosophie der Kunst ist diejenige philosophische Bereichsdisziplin, in der philosophische Grundlagen der Kunstwissenschaft geklärt und die in der Philosophiegeschichte tradierten Ideen, Meinungen und Theorien über das Wesen der Kunst entwickelt werden.

§ 5. Der Gegenstand der Philosophie der Kunst. Vorläufige Bestimmung

Ebenfalls aus dem bisher Gesagten folgt, was den Gegenstand der Kunstphilosophie bildet: diejenigen Artefakte, die als Kunstwerke bezeichnet werden.

Diese Bestimmung grenzt den Gegenstand von allem ab, was ausschließlich der Natur oder den Sinngebilden zugehört. Kunstwerke als Artefakte sind also weder „natürliches“ noch „ideelles“ Sein, sondern ein Konkretum aus beidem. Somit ist auch keine noch so schöne Natur und auch kein noch so schöner Gedanke als solcher ein Kunstwerk und mithin Gegenstand der Kunstphilosophie.

Die Abgrenzung des Kunstwerks von anderen Artefakten ergibt sich in erster Näherung gemäß den traditionellen Kulturbereichen und auf sie ausgerichteten Einzelwissenschaften und philosophischen Disziplinen. Dies kann zur negativen Ausgrenzung dienen: Kunst ist nicht Staat, Gesellschaft, Sprache, Religion, Technik, Wirtschaft, Wissenschaft, Ideologie und anderes mehr, was seinerseits Objekt bestimmter anderer Kulturwissenschaften und Bereichsdisziplinen ist.

Man bemerke aber schon hier, daß es eine beliebte Mode des modernen Kunstbetriebes ist, den Bereich der künstlerischen Möglichkeiten dadurch auszuweiten, daß diese traditionellen definitorischen Schranken absichtlich durchbrochen und beliebiges Gesellschaftliches, Staatliches, Politisches, Sprachliches, Religiöses, Technisches, Ökonomisches, ja auch Handwerkliches, Naturgegenstände, reine Sinngebilde („Konzepte“) zu Kunstwerken erklärt werden.

Derartige Lizenzen sind allerdings in dem Maße erfolgreich, wie Kenntnis und Bewußtsein von den kategoriellen Abgrenzungen dieser Kulturbereiche selber schwankend und unsicher geworden sind. Dies läßt auf den weithin verwilderten Zustand kulturwissenschaftlicher und allgemeiner philosophischer Kenntnisse in unserer Zeit schließen. Es kann natürlich nicht bestritten werden, daß etwa religiöse Kultgegenstände und

Zeremonien, staatliche Einrichtungen, technische Gebilde, handwerkliche Produkte zuweilen auch Kunstwerke sein können. Derartiges gab es immer. Aber sie besitzen dann ein gerade über das religiöse, staatliche, technische oder handwerkliche Moment hinausweisendes Superadditum, eben das künstlerische Moment, welches sich seinerseits nach allen Regeln der Kunstbeurteilung nachweisen lassen muß. Das führt uns zu einer mehr inhaltlichen Abgrenzung von Kunst gegenüber anderen Kulturartefakten.

In der Tat sind Kunstwerke eine ganz besondere Artefaktsorte. Im Unterschied zu allen anderen Artefakten ist bei ihnen die Verbindung von Sinn und Natur nicht kontingent, willkürlich und beliebig, sondern ganz eigentümlich und notwendig. *Im Kunstwerk wird die Natur selbst Sinngebilde, und das Sinngebilde wird selbst Natur.* Daher kann nur dasjenige Artefakt, in welchem diese einzigartige Integration von Natur und Sinn vorliegt, als Kunstwerk angesprochen werden.

So wird die Farbe im Gemälde selber Sinn, ebenso das Material in der Plastik und Skulptur, die Bewegung im Tanz, der Laut in der Poesie, der Ton in der musikalischen Komposition. So wird auch das Sinngebilde zur Natur: das Gelernte und Gekonnte in der Beherrschung der Bewegung des Schauspielers, Tänzers, Musikers; das Gewußte und Gemeinte im sinnlichen Bild oder kunstangemessener Sprache.

Aber hier ist auf die triviale Tatsache aufmerksam zu machen, daß nicht jedes Kunstwerk ein gutes Kunstwerk ist. Dieses Mißverständnis wird heute besonders dadurch gefördert, daß der offizielle Kunstbetrieb in Museen, Funkhäusern und Schaubühnen, aber auch im Verlagswesen, auch noch die letzte Fingerübung, Skizze, den letzten Textschnitzel oder den tausendsten Abklatsch von alledem präsentiert, sofern er nur von einem sog. großen Meister stammt. Das hat zu allen Zeiten die großen Künstler korrumpiert und zugleich das Interesse oder gar die Kenntnis singulärer großer Kunstwerke von solchen Künstlern, denen nur eines oder wenig gelang, be- und verhindert. Auch schlechte Kunstwerke sind Kunstwerke, und auch an ihnen läßt sich zeigen, was sie zu einem Kunstwerk, wenn auch einem schlechten, macht. Sie gehen dadurch, daß sie schlecht sind, nicht in eine andere Kategorie von Artefakten über, wie man weithin meint: etwa bloßes „Kunsth Handwerk“, bloße Technik, bloße Politik, bloße Literatur, bloße Unterhaltung.

§ 6. Die Methode der Kunstphilosophie

Um sich einen angemessenen Begriff von der Kunst zu machen, muß man Kunstwerke erlebt und erfahren haben. Gute Kunst imponiert unmittelbar. Ihr Eindruck bedarf keiner begrifflichen Verarbeitung, noch weniger interpretatorischer Vermittlung. Schlechte Kunst hat dergleichen immer nötig.

Dazu ist es vorteilhaft, sich selber künstlerisch zu betätigen. Jeder Mensch hat dazu Anlage und Fähigkeiten, wenn er auch dadurch noch nicht zum Künstler wird. Unterschiede bestehen nur darin, auf welchem Gebiet er es versucht und wie weit er es darin bringt. Ausbildung und Zeit, und somit die Professionalisierung, spielen natürlich eine dominierende Rolle. Doch hat unter gegenwärtigen Kommerz-Bedingungen der Dilettant jede Chance, in Muße und Geduld besseres zustande zu bringen als mancher hochbezahlte Star-Künstler, dem die Kapitalanleger die Halbfertigware unter den Händen wegreißen. Da also jedermann das Zeug zum Künstler hat – wenn auch meistens nur zum schlechten Künstler –, so hat er reichlich Gelegenheit zu Erfahrungen, die er auch mit dem größten Genie teilen kann: den Widerstand der Materie Natur und die Flüchtigkeit der Sinngebilde in ein Kunstwerk hineinzuzwingen.

Was die kunstphilosophische Arbeit betrifft, so beginnt sie erst auf der Grundlage und jenseits solcher Erfahrungen. Die Methode, sie zu betreiben, teilen wir – wie auch sonst in den philosophischen Disziplinen – in die historische und die systematische ein.

Die *Geschichte der Kunstphilosophie* verschafft uns die Kenntnis der Begriffe, Ideen, Konzepte, Dogmen, Problemstellungen, in denen die Philosophen das Wesen der Kunst zu erfassen gesucht haben. Hilfsweise belehrt uns die Geschichte der Kunst, der Künstler und der künstlerischen Techniken sowie diejenige der Mythologie, der Religion und der Ideen im weitesten Sinne (wozu die Philosophiegeschichte selber gehört) über die Naturen und die Sinngebilde, die in den Kunstwerken aller Zeiten und Völker verschmolzen worden sind.

Die *Systematik der Kunstphilosophie* folgt den Beständen der Architektonik der Grunddisziplinen. Hier ist die Ontologie, Erkenntnistheorie, Anthropologie und Praxeologie zu einer philosophischen Theorie des Kunstwerks zu vereinigen und von der metaphysischen Grundbedingung einer solchen Theorie Rechenschaft zu geben.

II. Zur Geschichte der Disziplin

§ 7. Von der Philosophie der Kunst zur „Ästhetik“

Im Zuge der Verwissenschaftlichung regelgeleiteter Tätigkeiten in der Neuzeit meldeten neben bestimmten Handwerken (die sich zu Ingenieurwissenschaften annoblierten) vor allem auch die Künste und die Schriftstellerei ihren Anspruch auf akademische Würde und wissenschaftlichen Status an. Zur Begründung dieser Ansprüche diente hier der Nachweis, daß sich die Regeln künstlerischer und schriftstellerischer Tätigkeit ebenso wie in anderen praktischen Bereichen (Ökonomik, Politik, Ethik, Therapeutik etc.) auf wenige, gegebenenfalls auf ein einziges Prinzip zurückführen ließen und daß dieses Prinzip letztlich eines der klassischen Transzendentalien sei, nämlich die Schönheit.

Genügte diese Argumentationsfigur platonischer Provenienz auch dazu, die schönen Künste und Wissenschaften von den unschönen Handwerken und trockenen Wissenschaften abzugrenzen, so überzeugte sie jedoch nicht, wenn es darauf ankam, den tatsächlichen Wissenschaftscharakter nachzuweisen. Dazu brauchte es Argumente, die den Bezug zur Wahrheit unterstrichen. Aber auch dies war im platonischen Schönheitsbegriff schon angelegt. Es bedurfte der Herausarbeitung der Arten und Weisen, wie Schönheit in ein Verhältnis zur Wahrheit und ihrer Erkenntnis treten konnte, m. a. W. wie schöne Künste und Wissenschaften der Erkenntnis von Wahrheit dienen konnten.

Dieser Nachweis wurde auf platonistischer Grundlage in der Neuzeit im cartesianischen Rationalismus zuerst von *Boileau* (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636 - 1711) zu führen versucht. Er stellte in seinem Werk „L'art poétique“ 1674 nicht nur die für die französische Klassik, die sich selber an den antiken Kunstmustern orientierte, geltenden Regeln der Poesie und Schriftstellerei auf, sondern verpflichtete sie auch auf die cartesianischen Ideale von Klarheit und Deutlichkeit, mithin auf das wissenschaftstheoretische Erkenntnisideal der Aufklärung. Boileau drückte es in der Formel aus: „Nichts ist schön, als was wahr ist.“ (Rien n'est beau que le vrai.).

Dieser Leitsatz regierte die ganze „ästhetische“ Forschung des 18. Jahrhunderts, die darauf gerichtet war, festzustellen, unter welchen Bedingungen die Wahrheit schön und die Schönheit wahr sein konnte.

In Deutschland stand sie unter den Prämissen der Leibnizschen Erkenntnistheorie und Psychologie, die den „unteren Seelenkräften“ der Monade: Gefühlen, Empfindungen, Strebungen, eine bedeutende Rolle für die „Ahnung“ und „unentwickelte“, somit dunkle, undeutliche oder „symbolische“, ja sogar „unbewußte“ Erkenntnis der Wahrheit eingeräumt hatte. Sie erwies sich als die geeignete Unterlage, nunmehr die empfindende, dunkel-fühlende, sinnliche Erfahrung der Schönheit als genuine Wahrheitserkenntnis neben derjenigen, die durch begriffliches, verständiges Denken zu erreichen war, zu etablieren.

Dies geschah in dem schon eingangs genannten Werk von *Alexander Gottlieb Baumgarten* „*Aesthetica*“ (2 Teile, Frankfurt a. d. O. 1750 – 58), das explizit die Einrichtung einer besonderen Wissenschaft über diesen Themenbereich forderte und begründete. Baumgarten war darin so erfolgreich, daß von da an die „Ästhetiken“ geradezu eine Pflichtübung für Philosophen wurden.

Als wirksamster Popularisator Baumgartenscher Ideen trat zunächst sein Schüler *Georg Friedrich Meier* (1718 - 1777) auf, der schon vor dem Erscheinen der Baumgartenschen *Aesthetica* nach dessen Vorlesungen und Leitideen ein Werk „*Anfangsgründe der schönen Wissenschaften*“ (Halle 1748, 2. Aufl. 1754) veröffentlicht hatte und ihm in systematischer Absicht „*Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*“ (Halle 1757) folgen ließ.

Von den Späteren, die die neue Disziplin pflegten und fest etablierten, seien nur folgende genannt: J. F. Faber, *Anfangsgründe der schönen Wissenschaften* (1762); J. J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767); Chr. Meiners, *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften* (1787); J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (2 Bde., Leipzig 1771 - 74; 4. Aufl. in 4 Bdn., 1792-94, fortgesetzt von Dyck und Schatz, 8 Bde., Leipzig 1792-1808; es handelt sich um ein Lexikon und zugehörige Abhandlungen).

Der Titel „Ästhetik“ setzte sich für die Disziplin erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gänzlich durch. So etwa bei Szerdahally, *Aesthetica sive doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta* (2 Bde., Ofen 1779), J. A. Eberhard, *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen* (4 Teile, Halle 1803 - 05 u. ö.), Gäng, *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Salzburg 1786), K. H. Heydenreich, *System der Ästhetik* (Leipzig 1790), Zschocke, *Ideen zu einer philosophischen Aesthetik*, Frankfurt a. d. O. 1793, Heusinger, *Handbuch der Aesthetik* (Gotha 1797 - 98), Jean Paul Friedrich Richter, *Vorschule der Aesthetik* (Hamburg 1804), Fr. Ast, *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik* (Leipzig 1805), ders., *Grundlinien der Ästhetik*, Landshut 1813, denen noch eine lange Reihe anderer folgten.

Für die Konsolidierung der neuen Disziplin waren dann auch die Enzyklopädien, Lexika und Zeitschriften, die ihr speziell gewidmet wurden, deutliche Zeichen: so schon Sulzers o. a. „*Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften in einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*“, dessen 4. Aufl. von Blankenburg bearbeitet in 4 Bdn. 1792 - 94, von Dyck und Schatz mit Nachträgen versehen in 8 Teilen 1791 - 1808 erschien; daneben Gruber, *Wörterbuch zum Behufe der Aesthetik, der schönen Künste etc.*, Weimar 1810 ff.; Joh. Zeiteles, *Aesthetisches Lexikon oder alphabetisches Handbuch der Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, 2 Bde., Wien 1835 - 37. Das zentrale deutsche Zeitschriftenorgan war die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, hg. v. Fr. Nicolai, dann von Weiße, Leipzig 1757 - 65 in 12 Bdn., als *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und*

freien Künste hg. v. Weiße und Dyck, Leipzig 1765 - 1808 in 72 Bdn. Hinzu trat die Bibliothek der redenden und bildenden Künste, hg. v. Dyck, Leipzig 1806-12 in 8 Bdn.

Konnte somit um die Wende zum 19. Jahrhundert die Ästhetik als etabliert gelten, so blieb doch der Titel der Disziplin weiter umstritten. Mit Änderung der metaphysischen „Großwetterlage“ überzeugte die vorwiegende Bindung der Ästhetik an die Erkenntnisanalyse nicht mehr. Schelling hat sie bekanntlich ins Zentrum der Philosophie, ja der Metaphysik selbst gerückt und Philosophie geradezu in „Wissenschaft der Kunst“ oder „philosophische Kunstlehre“ aufgehen lassen. Auch Hegel sprach sich nachdrücklich für den Titel einer „Philosophie der Kunst“ oder „Philosophie der schönen Kunst“ aus, auch wenn er dem Zeitgeschmack Rechnung trug, seine Vorlesungen über Ästhetik eben so zu nennen, da das Wort „einstweilen in die gemeine Sprache übergegangen ist“ (Hegel, *Ästhetik*, hgg. v. Fr. Bassenge, Bd. I, S. 13). Friedrich Schlegel verwarf das Wort ganz, „welches ... eine gleich vollendete Unkenntnis der bezeichneten Sache und der bezeichnenden Sprache verrät“ (WW, hg. v. Behler, Bd. 2, S. 151). Jedenfall gaben dergleichen Instanzen Anlaß, daß sich der Titel Philosophie der Kunst neben Ästhetik gleichgewichtig einbürgerte.

Die hervorragende Stellung, die die Philosophie des deutschen Idealismus, insbesondere Schelling (*Philosophie der Kunst. Vorlesungen aus den Jahren 1802 - 05*, in: *Werke*, I. Abt., Bd. 5, 1859, Nachdruck Darmstadt 1974), Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *S. W.*, Bd. 12 - 14, Stuttgart 1964, Teilausg. v. Fr. Bassenge, Berlin 1955) und Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Buch 3, 1819) der Kunst und somit der Philosophie der Kunst einräumten, hat ihr auch in allen Schulen, die sich vom deutschen Idealismus herleiten, eine besondere Pflege und Beachtung gesichert. Die Befassungen haben zwar inhaltlich keine neuen Einsichten über das Wesen der Kunst abgeworfen, doch haben sie für eine Präsenz der idealistischen Gesichtspunkte in der modernen Diskussionslage gesorgt.

Sie bestehen nicht zuletzt darin, die Phänomene der Kunst in die Nähe des Religiösen zu bringen oder sie sogar damit zu identifizieren. Letzteres hat am deutlichsten Jakob Friedrich Fries in seinem „Handbuch der Religionsphilosophie oder philosophischen Ästhetik“ von 1832 (*Handbuch der praktischen Philosophie oder der philosophischen Zwecklehre*, Teil 2: *Die Religionsphilosophie oder die Weltzwecklehre*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 12, hg. v. G. König und L. Geldsetzer, Aalen 1970) betrieben. Es ist die adäquate Signatur eines aufgeklärten und säkularisierten Zeitalters, daß sich das Religiöse ästhetisch rechtfertigt und die Kunst sich mit den Insignien des Religiösen und Numinosen schmückt. Neben Kirche und Kultus treten die Museen als Kunsttempel und die Andacht zur Kunst als säkularer Gottesdienst.

Kein Wunder, daß sich moderne Religionskritik nunmehr als Kritik des ästhetischen Scheins zur Geltung bringt. Die Kritik der Gottesvorstellungen etwa Feuerbachs als anthropomorpher Projektionen erstreckt sich auch auf Kunstprodukte als Fetisch des Selbstverständnisses der modernen warenproduzierenden Industriegesellschaft. So wird die Disziplin auch zum Kampfplatz ideologiekritischer Hinterfragungen von Kunst als Schlüsselphänomen des ganzen sogenannten gesellschaftlichen Überbaus.

Beides, die idealistische „Theodizee“ und Apologie der Kunst wie die materialistische Ikonoklastik, bestimmt bis heute das Geschick und die dominierenden Themenstellungen der Kunstphilosophie. Beides verleiht ihr auch eine Bedeutung, die erheblich über den Rang anderer Bereichsphilosophien hinausgeht. Hier zu einer besonnenen und nüchternen Betrachtung und Einschätzung der Kunst als Kulturartefakt zurückzukehren, ist das Gebot der Stunde. Vgl. dazu Art. „Ästhetik“, in: *W. Tr. Krug, Allg. Handwörterbuch der phil. Wiss. nebst ihrer Lit. und Gesch.*, Bd. 1, 2. Aufl. 1832, S. 62 - 65, und Bd. 5, 2. Aufl. 1838, S. 32 - 33; J. Ritter, Art. „Ästhetik“, in: *J. Ritter (Hg.), Hist. WB d. Phil.*, Bd. 1, Basel-Stuttgart 1971, Sp. 555 - 580.

§ 8. Die disziplinäre Behandlung der kunstphilosophischen Thematik in der Geschichte der Philosophie und der Wissenschaften

Eine Betrachtung der kunstphilosophischen Thematik ausschließlich im Rahmen der modernen „Ästhetik“ kann ihrem eigentlichen Gehalt nicht gerecht werden. Dazu ist sie zu vielfältig in die allgemeinen philosophischen Problem- und Themenstellungen eingebunden. Es wäre ebenso unangemessen, diesen Aspekt bloße Vorgeschichte der etablierten Disziplin zu nennen. Vielmehr reicht jede philosophische Disziplin mit ihren Gehalten und Denkformen in die ganze Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte zurück. Und nur durch Rücksicht darauf läßt sich die angemessene Weite des Blicks auf das Ganze und der Durchblick im einzelnen erreichen.

Schon die „naturphilosophische“ Verwendung des Wortes und Begriffs „Kosmos“ bei den Vorsokratikern, insbesondere Anaximander und Heraklit (anderen wird sie im Nachhinein untergelegt), ist ein Hinweis auf die Virulenz kunstphilosophischen Denkens in den frühesten Anfängen der Philosophie. Es ist ein Synonym von Eutaxia und Taxis (Wohlgeordnetheit, Ordnung), welche Begriffe in vielerlei terminologischer Verwandlung bis heute zentrale Bedeutung in der Disziplin behalten haben.

Ursprünglich aus der militärischen („Schlachtordnung“) und politischen („Verfassungsordnung“) Sphäre entnommen, als gesetzliche Rechtsordnung auf das Gesamt von Göttern, himmlischen und menschlichen Dingen bezogen, erhält der Kosmosbegriff bei den Pythagoräern seine mathematische Explikation als zahlenmäßige Harmonie und Ordnungsstruktur des Weltganzen. Platon stellt ihn in engste Verbindung mit den Ideen der Schönheit, des Guten und des Wahren. Seine Philosophie, die die griechische Klassik eröffnet, ist in ihrem Kerngehalt eine einzige Philosophie der Kunst. Dies in dem Sinne, daß sie das Wesen der Kunst – das sie im sinnlichen Zur-Erscheinung-Bringen der Idee des Guten faßt – zum metaphysischen Erstprinzip, zur Arché des ganzen Weltalls und der zugehörigen Dinge hochstilisiert. Sie hat das Abendland gelehrt, im Kunst- und Naturschönen, in der Struktur des Weltalls wie im sittlichen Charakter (der „schönen Seele“) des Menschen und in der Rechtsordnung des Staates, nicht zuletzt aber auch in schönen Gedanken und wahrer Einsicht den Abglanz und die Wirkung dieses höchsten Gutes zu sehen. Es ist daher auch kein Wunder, daß Platon keine spezielle Kunstphilosophie aufzuweisen hat, eben weil seine ganze Philosophie eine solche ist. Ebenso wenig kann es erstaunen, daß er zugleich der schärfste Kritiker und Herausforderer dessen ist, was sich schon zu seiner Zeit und bis heute als Kunstbetrieb und Künstlerschaft etabliert hat.

Aristoteles, der zweite Klassiker, betreibt Kunstphilosophie schon disziplinär und weist ihr die Stelle in seiner Architektonik der Wissenschaften zu. Bekanntlich unterscheidet er theoretische (epistéme theoretiké: Theologie bzw. Metaphysik, Mathematik und Naturwissenschaften), praktische (epistéme praktiké: Ethik, Ökonomik, Politik) und Schaffenswissenschaften (epistéme poietiké: Rhetorik, Poetik). Genauer muß man sagen: Wissenschaften des theoretischen Erkennens, des praktischen Handelns und des Werkschaffens, die natürlich sämtlich theoretisch sind. Dabei ist die Logik als Werkzeug („Organon“) die gemeinsame Methodologie aller drei Arten von Wissenschaft. Da nur seine Rhetorik und Teile einer Schrift „Peri poietikés“, nämlich seine Theorie der Tragödie, erhalten sind, liegt in seiner Wissenschaftsarchitektonik kein Hinweis auf einen vollständigen Kanon der „poietischen“ (also werkschaffenden) Disziplinen. Sie bestimmt nur das literarische Kunstwerk als sicher zugehörig, läßt aber Musik, bildende Kunst und Architektur außer Betracht, so daß deren

Stellung nachmals umstritten blieb: schwankend zwischen der Auffassung als banausisches Handwerk oder göttliches Schöpfertum.

Weisen wir jedoch sogleich auf eine wirkungsvolle Besonderheit der aristotelischen Schaffenslehre hin. Aristoteles unterscheidet zwischen Handwerk, Kunst und Technik, obwohl es dafür zu seiner Zeit keine eindeutige Terminologie gab. Sie alle werden *Techne* (lateinisch: *ars*) genannt. Aber ihr Unterschied tritt gleichwohl deutlich hervor. Dieser liegt in der Art und Weise ihrer Lehre. Das Handwerk lernt man durch Nachmachen der nötigen Handgriffe, die einem der Meister vormacht, und dann durch Üben, bis man „sein Handwerk beherrscht“. Dazu braucht es nicht wesentlich sprachlicher oder gar gelehrter Unterweisung. Die Technik lernt man ganz im Gegensatz dazu durch wissenschaftliches Studium und belehrende Unterweisung. Man braucht sich dazu „nicht die Hände schmutzig zu machen“. Das bevorzugte Beispiel ist der „Architekton“ („Beherrscher des Werkes“), der dem Maurer („tektion“) aus seiner Kenntnis der Regeln, der Zwecksetzungen und Mittel der Werkerstellung die nötigen Anweisungen gibt. Zwischen Handwerk und Technik aber wird die Kunst angesiedelt. Und das kann nur heißen: die Kunst beruht sowohl auf dem Handwerk wie auch auf der Technik, aber sie geht nicht in Handwerk oder Technik auf.

Es ist zweifellos diese vermittelnde Stellung, die nach Aristoteles und bis heute dazu geführt hat, daß das Wesen der Kunst eine offene und immer wieder neu zu definierende Angelegenheit geblieben ist. Ebenso aber auch, daß man jederzeit auch mit Recht nach ihren handwerklichen und wissenschaftlichen Grundlagen fragen kann und sollte, ohne diese jeweils als ausschlaggebend anzusehen.

Im mittelalterlichen Disziplinsystem der „*artes liberales*“ wird der Terminus *Techne* (*ars*) zur Bezeichnung der Fächer der philosophischen Fakultät übernommen. Man sieht daran, daß damit *Techne* bzw. *Ars* als theoretische Wissenschaft verstanden wird. Das hat aber niemals ausgeschlossen, daß die Wissenschaft seither gelegentlich auch als Handwerk oder Kunst aufgefaßt und betrieben worden ist. Jedenfalls wird an diesem Gebrauch sichtbar, daß hierbei die platonischen Vorstellungen vom Inhalt musischer Allgemeinbildung des „freien Bürgers“ und die aristotelische Klassifikation der Disziplinen vereinigt wird. Im Trivium („Dreiweg“: Logik, Grammatik, Rhetorik) triumphierte das literarische Kunstwerk als exemplarisches Vorbild richtiger Einsicht, reiner Sprache und überzeugender Argumentation. Im Quadrivium („Vierweg“: Arithmetik, Geometrie, Astronomie, musikalische Harmonielehre) fand die Musik unter den mathematischen bzw. Natur- bzw. Realwissenschaften gerade noch ein Plätzchen, das ihr akademischen Rang und Beachtung sicherte; ersichtlich ein Erbe pythagoräisch-platonischer Vorstellungen von der Verwandtschaft von Sphärenharmonie und Himmelsmechanik. Die bildende und die Baukunst jedoch blieben ausgesperrt und galten noch lange als namenloses Handwerk.

In der Renaissance erhob sich ein großer Protest gegen diese Aussperrung. Sie war die erste Protestwelle der Praktiker gegen die Theoretiker, die die akademischen Institutionen in Besitz hielten (Die zweite Protestwelle hat gegenwärtig mit der universitären Nobilitierung bzw. Verwissenschaftlichung der Berufsschulen, Fachhochschulen und Gesamthochschulen das alte Universitätssystem erfaßt). Da die Humanisten, Poeten, bildenden Künstler, Musiker, Schauspieler, Architekten, Ingenieure, Politiker in die Universitäten nicht aufgenommen wurden, gründeten sie ihre eigenen „Akademien“. Nicht von ungefähr spielte dabei die „platonische Akademie“ in Florenz eine führende Rolle: Welche andere Philosophie als Platonismus und Neuplatonismus konnten dem Schaffen und Schöpfertum und somit dem Praktiker und Künstler göttlichen Nimbus verschaffen? Bis heute ist Platon ihr Schutzpatron geblieben.

Ihre Erfolge blieben nicht ohne Rückwirkung auf die neuzeitlichen Universitäten. Diese spalteten eigene Akademien ab, als deren „praktische“ Zielsetzung sie die Forschung deklarierten. Insbesondere in den Naturwissenschaften wurde nun eifrig hantiert, manipuliert, experimentiert. Das „Laboratorium“ und der „workshop“ sind Stationen dieser Verhandwerklichung der Wissenschaften. Das gab vor allem den höheren Fakultäten der Universität Anlaß und Antrieb, sich einer „praktischen Berufung“ zur Seelenführung, Therapeutik und rechtsschöpferischen Gestaltung der Sozialverhältnisse bewußt zu werden und diese neben der historisch-philologischen Textinterpretation ihrer klassischen Schriften und Autoritäten zu betreiben.

Die moderne philosophische Fakultät als Nachfolgerin des einstigen Triviums, mithin die Kultur- und Geisteswissenschaften, haben dem Einfluß des Praxis-Paradigmas noch am meisten Widerstand geleistet. Weder ihre Art von Forschung noch ihre (theoretische) Lehre war geeignet, in handwerkliche oder künstlerische Praxis umgemünzt zu werden, sieht man von Einzelercheinungen ab. Natürlich gab es immer Historiker, die eher poetische Geschichtsklitterung oder politische Einflußnahme betrieben als unvoreingenommene Forschung, Literaturwissenschaftler, die die Textinterpretation mit schöpferischer Dichtung verwechselten, Philosophen, die das Denken in einer „Kunst der Systeme“ kulminieren ließen, Gelehrte, die das Amphitheater zur Schaubühne machten. Und es bleibt abzuwarten, ob die gegenwärtige Indienstnahme der Geisteswissenschaften als betriebswirtschaftliche Kommunikationsagentur und Berufsbildungsinstitution, mithin ihre Rhetorisierung, Politisierung, Didaktisierung und Ökonomisierung sie wirklich zur „praktischen Wissenschaft“ macht.