

Year: 1989

Kunst und Schein : ideengeschichtliche Überlegungen im Ausgang von Hegel

Angehrn, Emil

Posted at edoc, University of Basel

Official URL: <http://edoc.unibas.ch/dok/A5251558>

Originally published as:

Angehrn, Emil. (1989) Kunst und Schein : ideengeschichtliche Überlegungen im Ausgang von Hegel.
Hegel-Studien, Bd. 24. S. 125-157.

HEGEL-STUDIEN

In Verbindung mit der Hegel-Kommission der Rheinisch-Westfälischen
Akademie der Wissenschaften

herausgegeben von
FRIEDHELM NICOLIN und OTTO PÖGGELER

BAND 24

Sonderdruck

1989



BOUVIER VERLAG · BONN

EMIL ANGEHRN (BERLIN)

KUNST UND SCHEIN

Ideengeschichtliche Überlegungen im Ausgang von Hegel

Hintergrund und Ausgangspunkt heutiger Diskussionen über Ästhetik ist Hegels Satz vom Ende der Kunst. Er ist in einer schon unüberschaubaren Literatur in vielfältigster Weise kommentiert, interpretiert und kritisiert worden; als seine schlagendste Widerlegung gilt vielen das Faktum des auch nach Hegel fortdauernden Kunstbetriebs. In gewissem Sinn ist er dem gegenwärtigen Bewußtsein unglaublicher denn je. Wenn wir im Theoriebetrieb der letzten Jahre eine verstärkte Aufarbeitung philosophischer Ästhetik feststellen, so läßt sich darin das Symptom einer allgemeineren Aufwertung des Ästhetischen sehen, wie sie den Zeitgeist überhaupt kennzeichnet. Zu dessen dominanter Strömung gehört unter anderem, daß die Grenzen zwischen praktischen und theoretischen Orientierungen einerseits, künstlerischen Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen andererseits unscharf werden. Wirklichkeit selber erscheint als Konstrukt, als Inszenierung, Spiel oder Schein; nicht zuletzt jenes Gegenwartsverständnis, das sich als postmodernes deklariert, verkündet die Omnipräsenz des Ästhetischen. Dennoch braucht dies nicht zu heißen, daß damit jenes Verdikt widerlegt sei; ebensogut könnte man darin seine Bestätigung sehen.

Hegels These soll hier zum Ausgangspunkt einer historischen und systematischen Reflexion über das Ästhetische – über einen Aspekt des Ästhetischen: sein Oszillieren zwischen Wahrheitsanspruch und Schein – genommen werden.¹ Die ideengeschichtliche Konfrontation

¹ Indem Hegels These über die Vergangenheit der Kunst gleichsam doxographisch als Anknüpfungspunkt genommen wird, stehen weder das Gesamtkonzept seiner Ästhetik noch die volle Tragweite seiner These zur Diskussion, sondern nur ein Argument innerhalb dieser, welches auf den subjektiven Setzungscharakter der Kunst abhebt. – Zur genaueren Auseinandersetzung um Hegel und die Perspektiven nachhegelscher Ästhetik vgl.: G. Wolland: *Zur Aktualität der Hegelschen Ästhetik*. In: *Hegel-Studien*. 4 (1967), 219–234; A. Gethmann-Siefert: *Zur Begründung einer Ästhetik nach Hegel*. In: *Hegel-Studien*. 13 (1978), 237–289; dies.: *Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst*. In: *Hegel-Studien*. 16 (1981), 230–243; dies.: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels

mit anderen Ansätzen soll bestimmte Prämissen der Hegelschen These, der darin enthaltenen Kunst- wie Zeitdiagnose, beleuchten und zugleich einen zentralen Aspekt des Ästhetischen herausstellen. – Nach einer Problemexposition im Ausgang von Hegels Deutung der Gegenwarts-kunst (1.) wird die Fragestellung zunächst durch einen historischen Rückblick zu erweitern sein (2.–4.); danach sollen je zwei exemplarische Positionen des 19. (5., 6.) und 20. Jahrhunderts (7., 8.) zur Sprache kommen; abschließend ist ein kurzes Fazit zu ziehen (9.).

1. „Vergangen“ ist Kunst für Hegel insofern, als sie „nicht mehr . . . die höchste Weise [ist], in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ (I. 141).² Als Statthalterin der Wahrheit ist sie durch die Religion (und Philosophie) abgelöst worden; sie befriedigt nicht mehr „das höchste Bedürfnis des Geistes“ (I. 142), mit ihr ist uns „kein wahrer Ernst“ mehr (II. 233). Grund dieser Zurückstufung ist der mit dem Ende der klassisch-antiken Kunst eingetretene Bruch zwischen Inhalt und Form: Das Medium ästhetischer Darstellung vermag nicht mehr zu fassen, was sich seit dem Christentum und dann in der Neuzeit als Bestimmung des Wahren herausgestellt hat: Geistigkeit, Innerlichkeit, Subjektivität (II. 127 ff). Die Übereinstimmung von Ausdrucksmittel und Inhalt aber gehörte zum Kriterium der Schönheit: insofern bleibt die klassische Kunst – paradigmatisch die griechische Skulptur – die unüberbietbare „Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden“ (II. 127 f). Die romantische – nachantik-christliche – Kunst fällt hinsichtlich des Maßstabs der Schönheit hinter die klassische zurück, auch wenn sie diese hinsichtlich der Wahrheit ihres Gegenstandes – den sie aber in ihrem Medium nicht mehr adäquat darzustellen vermag – transzendiert.

Mit dieser Inadäquanz von Form und Inhalt verbindet sich nun ein anderer Aspekt, der für die folgenden Betrachtungen ins Zentrum gerückt werden soll. Es gehört zum Kennzeichen romantisch-christlicher Kunst, daß sie ihren Gegenstand nicht selber hervorzubringen vermag. Zumindest ist dies so mit Bezug auf ihren „absoluten Gegenstand“, das „an und für sich Wahre“: Es ist dies ein Inhalt, den die Kunst „nicht aus sich selbst schafft und offenbart“ (II. 169), sondern als „wesentliche Voraussetzung“ (139) von der Religion übernimmt. Auch hierin fällt sie

Ästhetik. Bonn 1984. (Hegel-Studien. Beiheft 25.); *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler. Bonn 1986. (Hegel-Studien. Beiheft 27.)

² Zit. nach: G. W. F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt a. M. 1970. Bd 13–15 (Vorlesungen über Ästhetik I, II, III).

gleichsam hinter die klassische Kunst zurück, in welcher, wie es in der *Enzyklopädie* (§ 560) heißt, „der Künstler der Meister des Gottes“ war.³ In den Blick kommt damit ein Aspekt des Ästhetischen, der mit dem Begriff der Kunst zuinnerst verbunden ist. Kunst ist subjektives Hervorbringen, Erstellen eines Werks, menschliche Setzung. Sofern sie – und dies ist Prämisse der Hegelschen Kunstbetrachtung – auf ihren Wahrheitsgehalt hin thematisch wird, d. h. sofern Ästhetik hier nicht als Künstlerästhetik, als Produktions- oder Rezeptionsästhetik, sondern als Gehalts- und Darstellungsästhetik in Frage steht, gerät Kunst damit in ein Spannungsfeld. Als Setzung steht sie in einem Spannungsverhältnis zum Objektivitätsanspruch des Wahren, auf das sie – wie jede Bewußtseinsform – ursprünglich verpflichtet ist. Daraus resultiert solange kein Wahrheitsdefizit, als der Inhalt selber erst in einer Bestimmung gewußt wird, die der Form seiner ästhetischen Schöpfung, der plastischen Individualität angemessen ist. Sobald hingegen geistige Subjektivität die Bestimmung des Wahren ausmacht, wird Kunst als solche defizient, in einem grundsätzlichen Sinne unwahr. Ihr einzig legitimes Selbstverständnis besteht dann im Bekenntnis zu ihrer Beschränktheit und Scheinhaftigkeit; ihr Wert ist der des schönen Scheins, der sich nicht mehr als Präsentation des Absoluten ausgibt oder mißversteht. So mag Kunst, in dieser Selbstbeschränkung, eigene Kriterien ästhetischer Geltung ausbilden und Formen künstlerischer Vollendung schaffen, in denen der menschliche Geist sich in seiner freien Subjektivität erkennt und verwirklicht.

Dies ist, wenn man so will, der eine Faden der Entwicklung, in welcher Kunst nach ihrem „Ende“ überlebt, ja in welcher sie sich nach Hegels Meinung unbegrenzt weiterentwickeln und vervollkommen kann (I. 142). Bedeutsam ist nun, daß Hegel daneben einen anderen Weg aufzeigt, auf welchem sich das Ästhetische ins Bewußtsein der Gegenwart einzeichnet. Es ist auch dies ein Weg, der gleichsam die basale Unzulänglichkeit der Kunst offenbart. Gemeint ist jene Ausgestaltung, die nicht einfach mit einem reduzierteren Wahrheitsanspruch die Ästhetik qua Fundamentaldisziplin ablöst, sondern gewissermaßen deren Platz usurpiert. Eine solche Bewußtseinsfigur meint Hegel in exemplarischer Ausprägung in der romantischen Ironie vor sich zu haben (I. 93–99; II. 231–242). Sie ist das zu Ende geführte Ästhetische, das sich nicht zum Moment einer umfassenderen Wahrheit herabsetzt; als vollendeter Ästhetizismus ist sie vollendeter Subjektivismus und verkörpert darin das,

³ Vgl. I.141: „Darum sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden.“

was in späterer Begrifflichkeit Nihilismus heißt. Hier wird die Falschheit und Scheinhaftigkeit, die dem Ästhetischen als solchem immanent ist, totalisiert. Es geht das innere Spannungsverhältnis verloren, durch das sich der Schein in einen Gegensatz zu einem für sich feststehenden Wahren, Substantiellen setzt; der Schein bekennt sich zu sich, aber nun nicht mehr indem er sich als defizient weiß, sondern indem er sich als das Ganze (damit als das Wahre selber) behauptet. Zwei Bestimmungen charakterisieren die neue Qualität dieses Selbst- und Gegenstandsbezugs. Auf seiten der subjektiven Einstellung ist nicht mehr der Ernst wahrer Kunst, sondern das bloße Spiel Medium des Ästhetischen, das Spielen mit Möglichkeiten und freie Sichergehen der Willkür; Kunst wird zum Medium der Selbstbetätigung der abstrakten Subjektivität, nicht mehr ihrer Selbstvergewisserung im Wahren. Auf seiten des Gegenstandes entspricht dem die Entleerung jedes sachlichen Gehalts und objektiven Wahrheitsanspruchs: Es verschwindet die Sache vor der reinen Setzung. Nichts ist der ästhetischen Ironie „*an und für sich* und in sich selbst wertvoll . . . , sondern nur als durch die Subjektivität des Ich hervorgebracht“ (I. 94). Die innere Notwendigkeit der Sache, für zahlreiche Ästhetiken Kriterium künstlerischen Werts, löst sich auf vor der uneingeschränkten Willkür subjektiver Setzung; im Gegenteil wird gerade das „Anundfürsichseiende“ zum bloßen „*Schein*“ degradiert (I. 94). Womit wir hier zu tun haben, ist die vollständige Umkehrung des Verhältnisses von Ansichsein und Gesetzsein, von Substanz und Subjekt. Während „in allem wahrhaftigen Dichten . . . die echte Freiheit das Substantielle als eine Macht in sich walten“ läßt, und zwar als „die eigenste Macht des subjektiven Denkens und Wollens selber“ (I. 385), finden wir hier die Verflüchtigung allen substantiellen Gehalts, alles in sich Gültigen („Herrlichen, Großen, Vortrefflichen“) durch die zum Absoluten erhobene Macht subjektiver Setzung, die in dieser Selbstbezüglichkeit letztlich zur „Ironie über sich selbst“ wird (I. 97).

Wichtig ist diese Doppelung der Gestalten, in denen Hegel die Kunst seiner Zeit wahrnimmt und die beide, in verschiedener Weise, die Wahrheit über das Ästhetische aussprechen. Während sich dieses in der einen zu seiner Partialität bekennt und darin als Bewußtseinsform gerechtfertigt wird, verabsolutiert es sich in der anderen zum Ganzen, indem es subjektive Willkür zum Maß aller Dinge erhebt und in die Destruktion allen Gehalts mündet. Auch sie ist eine Wahrheit über die Kunst, sofern sie dessen konstitutiven Setzungs- und Scheincharakter für sich zum Tragen bringt. Sie ist eine Gestalt des Nihilismus, den Hegel struktur-analog in der Setzungsmacht des Subjekts bei FICHTE, in der subjektivistischen

schen Auflösung alles Sittlich-Rechtlichen, generell in der vereinseitigten subjektiven Vernunft der Aufklärung diagnostiziert.

Doch scheint es kein Zufall, daß Hegel diese Kritik des Zeitgeistes am radikalsten im Feld der Ästhetik durchführt. Kunst kommt von Können, und Kunst produziert ein Werk: Durch beides ist sie prädisponiert, zum Paradigma subjektiver Setzung zu werden. Und es mag auch kein Zufall sein, daß diejenigen gegenwärtigen Geistesströmungen, die zur Suspension starker Wahrheitsansprüche und einheitlicher Wertsysteme tendieren, zugleich Affinitäten zum Ästhetischen erkennen lassen. Wo Kunst sich auf sich fixiert, sei es als künstlerische Produktion oder als ästhetische Selbstverwirklichung, scheint sie sich auf den Aspekt subjektiver Formgebung gleichsam zu versteifen. So mag sie zur exemplarischen Instanz des Falschen werden; daß sie Schein ist, ist die Wahrheit über Kunst. Nun reiht sich Hegel mit dieser Diagnose in eine viel ältere Debatte ein, in welcher der Scheinbegriff durchgehend, wenn auch mit ganz verschiedenen Akzenten und Wertungen, mit Kunst assoziiert war. Die Beziehung von Kunst und Schein soll hier die Leitfrage abgeben, anhand derer im ideengeschichtlichen Exkurs der Frage nach dem Ästhetischen nachzugehen ist, wobei sie sogleich auf die spezifischere Frage eingeschränkt werden soll, wieweit das Ästhetische für sich genommen – wie Hegel in seiner Kritik der Gegenwartskunst unterstellt – ein bloß *Gesetztes*, und als Setzung unwahr und Schein ist. Es scheint dies eine partielle Frage, die indes Kunst im ganzen und in ihrem Kern betrifft. Ausgeblendet bleiben in diesem Zugang zunächst Fragen nach dem ästhetischen Urteil, der ästhetischen „Rationalität“ oder der Ontologie des Werks; daß zwischen ihnen und der hier gestellten Frage dennoch enge Beziehungen bestehen, ist offenkundig.

2. Es liegt nahe, bei der Verhandlung der Unwahrheit der Kunst an PLATON anzuknüpfen. Aus verschiedenen Gründen verweist PLATON die Dichter aus seinem Staat, wegen der falschen Darstellung der Götter ebenso wie wegen der Wirkungen der Dichtung auf die Leidenschaften (*Politeia* II; III); Hauptgrund jedoch ist die grundsätzliche Unwahrheit der Kunst (X. 595a–608b). Unwahr ist sie, weil sie nicht Seiendes schafft, sondern es nur nachbildet, und dies sogar so, daß sie gar nicht das wahrhaft Seiende, die Idee, sondern nur dessen Abbilder, die empirische Erscheinung, reproduziert; durch einen zweifachen Abstand ist sie so von der Wahrheit entfernt (598b). Der Gott schafft das Eidos, der Handwerker das Ding, der Maler dessen Abbild. Wohl erscheint er als

gar „außerordentlicher und wunderbarer“ Meister, da er schlechthin alles zu schaffen versteht (596c) – doch dies, wie PLATON sagt, nur so, daß „er nicht wahrhaft macht, was er macht“ (596e). Sein Schaffen bleibt bloße Setzung, leerer Schein. Er ist nicht Schaffender, sondern Nachbildner (*mimetes*), und zwar von bloßen Schattenbildern (600e); sein Produzieren ist „Spiel und kein Ernst“ (602b). Im Gegensatz zur *Techné*, die immer ein Wissen um die Sache einschließt, ist künstlerische Hervorbringung Fiktion und ohne Verankerung in wahrer Erkenntnis; so konfrontiert sie auch menschliches Leben nicht mit seiner Wahrheit und Norm.

Dieses PLATONISCHE Verdikt ist geradezu ein ideengeschichtliches Paradigma der Verurteilung der Kunst. Indessen erschöpft sich in ihm nicht die PLATONISCHE Stellungnahme zum Ästhetischen – zu dem, was in unserem Sprachgebrauch das Ästhetische heißt. Gleichsam im Gegenzug zur Ausweisung der *Kunst* aus dem Bereich des Wahren entwirft PLATON seine Theorie des *Schönen*. Schönheit ist gerade Durchbrechen des Scheins, Hinführung zum wahren Sein. Ihre klassische Darstellung findet sie in der Rede der Diotima im *Symposion* (210a–212a). PLATON skizziert darin eine Stufenfolge in der Schau und Liebe des Schönen, die zugleich ein Fortschreiten auf den Stufen des Seins meint: ein Fortschreiten vom Realen zum Idealen, vom Mannigfaltig-Besonderen zum Allgemeinen und Einen, schließlich zur Idee des Schönen, zum Schönen selbst. Dessen Schau ist Berühren nicht eines Schattenbildes, sondern des Wahren (212a): der Eros, der allen Bezug zur Schönheit begründet und leitet, wird darin zur wahren Erkenntnis (211c).

In Konfrontation zu späteren Vorstellungen liegt das Bedeutsame dieser Konzeption nicht zuletzt darin, daß hier die für uns mehr oder weniger selbstverständlich gewordene Verbindung dreier verschiedener Aspekte im Begriff der Ästhetik noch in keiner Weise gegeben ist. Seit A. G. BAUMGARTEN⁴ gilt Ästhetik als Theorie der schönen Kunst. Daß dies keine notwendige Begriffsverbindung ist, bezeugt PLATONS Konzeption in exemplarischer Weise. Hier ist das Schöne selbst weder ästhetisch noch von der Kunst her gedacht: Es ist weder Gegenstand der *aisthesis*, der sinnlichen Wahrnehmung, noch Produkt menschlichen Könnens und Hervorbringens. PLATON formuliert eine nicht-ästhetische, wesentlich ontologische Theorie des Schönen. Klar kommt dies in den Kennzeichnungen zum Ausdruck, mit denen er „das Schöne selbst“ charakterisiert. Es ist dasjenige, das „immer ist und weder entsteht noch vergeht“, das nicht nur in bestimmter Hinsicht, zu einem bestimmten Zeit-

⁴ *Aesthetica*. 2 Bde. Halle 1750–1758.

punkt, im Vergleich mit anderem oder für bestimmte Betrachter schön ist (210e–211a), das nicht unter einer bestimmten Gestalt erscheint oder „irgendwie an einem anderen seiend . . ., sondern an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend, während alles andere Schöne an ihm Anteil hat“ (211a–b). Das Schöne hat die gleichen Merkmale wie das wahrhafte Sein, nach dem alles strebt und an dem alles Anteil hat; daß es nicht nur unter bestimmter Hinsicht und für bestimmte Betrachter schön sei, heißt auch, daß seine Schönheit absolut, losgelöst von jeder Relativität auf Subjekte feststeht. Weder die künstlerische Produktion noch die ästhetische Rezeption erfassen es in seinem letzten Grund: Es ist das aus sich selbst heraus in seiner Vollkommenheit sich Manifestierende, das schlechthin nicht von anderem her oder für anderes, sondern „an und für und in sich Seiende“ (211b). Mit diesen ontologischen Auszeichnungen ist der unüberbietbare Gegensatz zur subjektiven Setzung auf den Begriff gebracht. Schönheit ist der Glanz des Wirklichen, der diesem im Maße seiner eigenen Vollkommenheit zukommt – der *splendor veri*. Das Streben nach ihm, wie es sich ursprünglich im Eros verwirklicht, ist dann ein Streben nach Wirklichkeit, nach Selbsttranszendierung auf das nicht vom Subjekt Gemachte hin, nach der Teilhabe am wahrhaften Sein, nach Unsterblichkeit (207a). Die schönen Gestalten und desgleichen die Kunst sind legitimiert, sofern sie Mittel auf dem Wege zu jenem Schönen selbst sind; als Medien des Schönen aber sind sie von einem her gedacht, das sich der ästhetischen Rezeption und künstlerischen Produktion gleichermaßen entzieht.

3. Ohne Zweifel gehört es zu den zentralen, wenn auch nicht ausdrücklich benannten Anliegen der ARISTOTELISCHEN Kunstphilosophie, eine Revision der PLATONISCHEN Verurteilung der Kunst anzustrengen. Auf verschiedenen Ebenen möchte ARISTOTELES die Gründe entkräften, die PLATONS Urteil zugrundeliegen. Sie betreffen sowohl die Inhalte wie die Wirkungen der Dichtung. Die Kritik der Inhalte – etwa der Darstellung des Unglücks des Gerechten oder des Neids der Götter – relativiert ARISTOTELES schon dadurch, daß er das künstlerisch Dargestellte, die Götter und Heroen der Poesie, nicht mehr in gleich wörtlicher Weise verstanden wissen will; die Kritik der Wirkung unterläuft er dadurch, daß er der Poetik eine andere Affektenlehre zugrundelegt, welche nicht mehr die Leidenschaftslosigkeit, sondern den richtigen Umgang mit den Emotionen und ihre Reinigung zum Maßstab nimmt. Vor allem aber revidiert ARISTOTELES PLATONS Verdikt über den grundsätzlichen Scheincharakter

der Kunst – und dies, obwohl er jenen Leitbegriff beibehält, der für PLATON schon als solcher Indiz von Unwahrheit ist: den Begriff der Kunst als Mimesis.

Wenn ARISTOTELES alle Künste – Dichtung wie Musik, Tanz und bildende Kunst – als Formen der Mimesis definiert, die sich untereinander durch ihre Mittel, Gegenstände und Modi unterscheiden (*Poetik*, 1447a 14–28), so ist die Frage, wie sich unter dieser Prämisse die PLATONISCHE Kritik unterlaufen läßt. Verschiedene Aspekte sind hierbei festzuhalten. Zunächst erscheint die Mimesis schon durch die Veränderung der ontologischen Grundprinzipien in einem neuen Licht. Wenn die Wesensbestimmung nicht mehr als getrennte Entität für sich besteht, sondern den wahrnehmbaren Dingen selber innewohnt, so ist auch die Kunst nicht mehr eine Nachahmung zweiter Stufe, Mimesis eines bloß Erscheinenden, sondern des Wirklichen. Das Analogieverhältnis und ontologische Gefälle zwischen künstlerischer und handwerklicher Poiesis entfällt. Dennoch ist mit dieser Korrektur nicht schon das erkenntnismäßige Defizit der Mimesis als solcher behoben.

Wichtiger sind die inhaltlichen Modifikationen, die ARISTOTELES an der Bedeutung des Nachahmungsbegriffs anbringt; durch sie überwindet er bereits teilweise das von ihm mitgeprägte Modell der Kunst als Nachahmung der Natur, wie es die Geschichte der Ästhetik in verschiedenen Varianten durchzieht. Gegen den Abbildcharakter wendet sich die *Poetik* in der Definition sowohl des Gegenstandes der Mimesis wie seines ontologischen Status. Ihr Gegenstand sind nicht abzubildende Dinge und Gestalten, sondern menschliche Handlungen und Charaktere (1447a28, 1448a1); durchgehend wird Kunst als *mimesis praxeos* bezeichnet (1449b37 *passim*). Leitendes Paradigma ist nicht mehr wie bei PLATON die Malerei, sondern das sprachliche Kunstwerk wie Epos und Drama; ineins damit verschiebt sich der Bedeutungsschwerpunkt des Begriffs von der Abbildung oder Nachbildung zur Darstellung. In diesem Sinn kann dann ausdrücklich auch von Tanz und Musik behauptet werden, daß sie „Charaktere, Leiden und Handlungen darstellen (*mimountai*)“ (1447a28). Nicht das fertig Gestaltete wird im Abbild gleichsam verdoppelt, sondern das menschlich-sittliche Sein findet durch die künstlerische Poiesis seine Gestaltung und seinen Ausdruck.

Damit verbindet ARISTOTELES eine zweite Modifikation. „Es ist nicht Aufgabe des Dichters, mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“: Eben darin unterscheiden sich Dichter und Geschichtsschreiber, und darin liegt der Grund, „wieso

Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung ist; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit“ (1451a37–b7). Keine Reproduktion der Fakten wird angestrebt, sondern eine Verständigung über die Möglichkeiten der Existenz, wobei diese Möglichkeiten immer schon in einem ethischen Rahmen thematisch sind – denn Handlungen und Charaktere sind „notwendig entweder gut oder schlecht“ (1448a2). Dieses Abrücken vom Faktischen zugunsten des Möglichen könnte zunächst als Bestätigung der PLATONischen Sichtweise erscheinen; doch ist unverkennbar, daß ARISTOTELES damit einen Wahrheitsanspruch sui generis verbindet. Dieser geht nicht nur auf die innerästhetische Wahrscheinlichkeit etwa einer Erzählung, sondern gleichsam auf die immanente Wahrheit der Sache, die in der Dichtung verhandelt wird. Wenn zwar gegenüber PLATON unzweideutig eine Rehabilitierung der Fiktion stattfindet und die Verständigung über das Menschliche nicht im unmittelbaren Bezug auf ein letztes Ansich, sondern in der Reflexion auf Möglichkeiten des Existierens geschehen soll, so ist doch klar, daß diese durch einen Abgrund von jenem ästhetisierenden Experimentieren mit bloßen Möglichkeiten getrennt ist, das nach dem Urteil Hegels wie PLATONS Spiel und nicht Ernst ist.

Nun gibt es in der ARISTOTELischen Philosophie einen anderen Kontext, in welchem der Topos von der Kunst als Nachahmung der Natur wiederkehrt und vertieft wird. Im zweiten Buch der *Physik* steht der markante Satz „Die Kunst ahmt die Natur nach“ – wobei allerdings diesmal „Kunst“ nicht mehr als Übersetzung von *poiesis*, sondern von *techne* steht (194a21). Dem ersten Anschein nach haben wir es hier mit einer ganz anderen Sachfrage zu tun. Thema ist nicht mehr das Urbild-Abbild-Verhältnis zwischen einem Ansichseienden und seiner Darstellung. Der Problemzusammenhang ist der der Ursachen- und Prinzipienforschung, wobei sich *Techne* und *Physis* als die beiden wichtigsten Ursachentypen gegenüberstehen, deren Hauptunterschied darin besteht, daß künstlich Hergestelltes seinen Entstehungsgrund außerhalb seiner hat, während natürlich Seiendes über ein Bewegungsprinzip in sich selber verfügt (*Physik* II.1); ein Zielpunkt dieser Erörterung ist die im 8. Kapitel präsentierte Lehre von der natürlichen Teleologie. Interessant ist nun, daß abgesehen von jenem Fundamentalunterschied die natürliche und die künstliche Erzeugung in strikter Entsprechung gedeutet werden; ja, die Strukturanalogie zwischen Herstellen und natürlicher Entstehung wird als eines der Argumente für die These der Finalität angeführt: wie das Herstellen, so ist auch der Naturprozeß final bestimmt

(199a8–20). Es kann hier nicht die Triftigkeit dieser These zur Diskussion stehen; hervorzuheben ist ein aufschlußreicher Zug der ARISTOTELISCHEN Argumentation.

Normalerweise läuft die Kritik der Teleologie – von BACONS Kritik der Naturteleologie bis zur liberalen Kritik der Hegelschen oder MARXSCHEN Geschichtsteleologie – auf den Einwand einer Projektion hinaus: die Struktur zweckgerichteten Handelns, so der Einwand, wird einem Bereich übertragen, der nicht der des Handelns ist; Natur oder Geschichte werden zu Handlungsprozessen hypostasiert. ARISTOTELES' Argument nimmt den umgekehrten Weg: „Die Kunst“, so seine Ausgangsthese, „ahmt die Natur nach“. Worauf die These abhebt, ist vor allem dies, daß zwischen der *Art* der natürlichen und künstlichen Herstellung Parallelität besteht. „Wäre beispielshalber ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genau auf demselben Wege zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt wird. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustandekommen können, sie würden in derselben Weise dabei zustandekommen, wie sie in der Natur sich bilden“ (199a12–15). In beiden Fällen, so ARISTOTELES' Meinung, findet dasselbe Verhältnis zwischen den Prozeßetappen, dem jeweils Früheren und Späteren (19) statt, nämlich als ein Verhältnis von Mittel und Zweck (15). Natur und Kunst gehen auf gleiche Weise vor. Damit gewinnt der Mimesisbegriff einen grundsätzlich neuen Sinn: nicht Abbildung des Naturgebildes, sondern Nachahmung seiner Genesis: nachgeahmt wird nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans*.

Wenn wir diesen Gedanken ernstnehmen, so hat er für das Verständnis der *Techne* weitreichende Konsequenzen. Denn die Finalität der Natur meint nicht irgendwelche Zweckgerichtetheit. Zum Spezifischen natürlicher Prozesse gehört es, daß in ihnen außer dem Materialgrund die anderen drei Ursachen zusammenfallen: Die Wesensgestalt, das *eidos*, ist zugleich Zweck und Ziel der Entstehung und, als solches, Bewegungsursache (198a24–26, vgl. 198b1–3, 199a31–32). Weil dem so ist, gilt nicht ein beliebiges Ziel oder Resultat als Finalursache, sondern, wie ARISTOTELES ausdrücklich betont, nur dasjenige, welches zugleich die substantielle Vollkommenheit von etwas ausmacht, für es in diesem Sinn das Beste ist (194a32–33) – das Beste nicht in irgendeiner Hinsicht, sondern im Hinblick auf sein jeweiliges Wesen (198b9). Die innere Finalität ist eine, die das wahre Sein von etwas zur Entfaltung bringt. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, inwiefern das hier ins Spiel gebrachte Verhältnis von *Techne* und *Physis* unmittelbar unsere Fragestellung tangiert. Sofern zwischen beiden ein Nachahmungsverhältnis herrscht und

als Vergleichspunkt die Finalität fungiert, kommt auch menschliches Hervorbringen als etwas anderes denn als bloß subjektive Setzung in den Blick. *Sofern* Kunst die *natura naturans* nachahmt, bringt auch sie etwas vom Wesen der Sache zum Ausdruck. Die Dominanz des Eidos-Aspekts in der Finalität ist das eigentliche Gegengewicht zur bloßen Setzung. Nun wäre es ohne Zweifel unstatthaft, diesen Gedanken ohne Abstriche auf die künstlerische *Poiesis* als solche zu übertragen. Deutlich hatte ARISTOTELES, gegen PLATON, den Künsten eine größere Freiheit gegenüber dem absoluten Wahrheitsanspruch der Idee zugestanden. Dennoch wird durch das genannte *Mimesis*-Verhältnis ein unverkennbarer Gegenakzent gesetzt, durch den auch die *Poiesis* in einen inneren Bezug zur Wahrheit gesetzt wird – ähnlich wie im Ethischen die Praxis letztlich als Vollzug einer Wesensbestimmung, der Wesensbestimmung des Menschen definiert ist.

Um der ARISTOTELISCHEN Position gerecht zu werden, wären die verschiedenen Weisen zu unterscheiden, wie im menschlichen Tätigsein ein Nichtsubjektives, Substantielles sich durchsetzt. Wenn *Techne* und sittliche Praxis von künstlerischer *Poiesis* offenkundig differieren, so zeigt doch auch die letztere eine eigene Verpflichtung auf Wahrheit und Objektivität. Der Gegensatz von Wirklichkeit und Möglichkeit, der die Dichtung von der Historiographie abhebt, muß gleichsam gegen den Wortlaut gelesen werden: Dichtung transzendiert die zufällige Faktizität des Gewesenen auf die wesentliche Allgemeinheit dessen hin, was (nach den Regeln von Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit) sein kann: Diese Möglichkeit repräsentiert eine höhere Objektivität als die der bloßen Faktizität. Ohne hier die Differenzen der Tätigkeitsformen ausloten und die Bezüge zwischen handlungstheoretischer und naturphilosophisch-metaphysischer Teleologie herstellen zu können, bleibt festzuhalten, daß dem ARISTOTELISCHEN Konzept menschlicher Tätigkeit ein Bezug zur Objektivität immanent ist, der sie von einer bloß subjektiven Setzung abhebt. So operiert die ARISTOTELISCHE Rehabilitierung der Kunst von beiden Seiten zugleich: Sie entbindet die Kunst von ihrer Verpflichtung auf eine PLATONISCH gedachte absolute Wahrheit und gibt ihr im Reich von Fiktion und Schein ein neues Recht; und sie gibt umgekehrt menschlichem Herstellen ein neues Gewicht und überwindet den bloßen Abbildcharakter des mimetischen Tuns. Erschien *Mimesis* bei PLATON zuerst als bloß schattenhafte Nachbildung, so wird sie hier zunächst zur Darstellung und dann zur Nachahmung jener Selbstgestaltung, in der sich Seiendes seiner Wesensbestimmung nach zum Ausdruck bringt. So ist Nachahmung nicht Abfall von der Wahrheit, sondern Offenbarung.

4. Eine direkte Fortführung und Vertiefung dieser Problemstellung stellt KANTS *Kritik der Urteilskraft* dar. Sie enthält in der Aufteilung in ihre beiden Hauptteile, die ästhetische und die teleologische Urteilskraft, die ausdrückliche Verbindung der beiden bei ARISTOTELES in *Poetik* und *Physik* aufgegriffenen Problemstränge. Nicht zuletzt der Kunstbegriff stellt das Junktim her, das eine Mal als „Technik“ (der Natur), das andere Mal als „schöne Kunst“ verstanden. In der Ästhetik wie in der Teleologie findet sich die Verweisung, wenn man so will: das Mimesisverhältnis von Natur und Kunst, und zwar mit je anderen Vorzeichen: Beruht die Vorstellung einer Finalität der Natur generell auf der Idee der „Natur als Kunst“ (181 f, passim)⁵ so die ästhetische Kunstschönheit auf der „Kunst . . . als Natur“, auf der Kunst, die „als Natur anzusehen“ ist (§45). Naturteleologie und Kunstschönheit beruhen geradezu auf dieser spiegelbildlichen Verweisung. Dabei ist in beiden Fällen der hypothetische Charakter des „als“ offenbar: Es handelt sich um ein „Als-ob“ (vgl. 178), das bewußt, aber für die jeweilige Auffassungsweise konstitutiv ist. Die Vorstellung einer allgemeinen Zweckmäßigkeit oder „Technik der Natur“ wird explizit als „heuristisches Prinzip“ (182) behandelt, welches die Urteilskraft im Blick auf die mögliche Einheit der Naturerkenntnis zur Anwendung bringt, ohne damit eine bestimmte Erkenntnis solcher Zweckmäßigkeit zu implizieren. Dennoch handelt es sich um eine in der Natur unserer Vernunft begründete, nicht-zufällige Präsupposition.

Eine gewissermaßen gegenläufige Beziehung findet im Ästhetischen statt. Zwar ist dessen Ansatzpunkt ausdrücklich subjektiv: Im Gegensatz zur Annahme einer Finalität im Objekt geht es hier allein um eine subjektive Zweckmäßigkeit „bloß für die Urteilskraft“, im Blick auf das Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand, und um das damit verbundene Gefühl der Lust (198, 228 f; § 1). Dennoch führt die Explikation des ästhetischen Verhältnisses in bezeichnender Weise zu einer Übersteigerung des Subjektiven. Dies gilt zunächst schon für die vier Definitionsmerkmale des Schönen, die, wenn auch grundsätzlich durch den Subjektbezug definiert, allesamt Indizien transsubjektiver Geltung enthalten: Die Interessellosigkeit des Wohlgefallens meint dessen kontemplativen Zug, seine Freiheit von subjektivem Begehren und Neigung (§ 5); die begrifflose Allgemeinheit impliziert die Freiheit von der Auffas-

⁵ Zit. nach: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. W. Weischedel. Bd 5. 2. Aufl. Darmstadt 1966. Bloße Seitenangaben verweisen auf die Erste Fassung der Einleitung in die *Kritik der Urteilskraft*.

sungsweise des besonderen Individuums (so daß es dem einzelnen scheint, „als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstands . . . wäre“; § 6); die Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist die „bloße Form“ der Zweckmäßigkeit ohne Unterstellung eines objektiven Zwecks – insofern zwar eine bloß „subjektive“ Zweckmäßigkeit für die ästhetische Rezeption, doch unabhängig von jedem bestimmten subjektiven Zweck (§ 11); die Notwendigkeit des Wohlgefallens schließlich verweist auf die Norm eines Gemeinsinns, die in der „Anmaßung“ unserer Geschmacksurteile unterstellt wird und die „gleich einem objektiven“ ein Postulat der Allgemeinheit formuliert (§ 22). Generell eignet dem ästhetischen Urteil ein Wahrheitsanspruch *sui generis*, der die Unabhängigkeit des ästhetischen Geschmacks von subjektiver Affiziertheit (§ 13) ausspricht.

Noch aufschlußreicher aber ist in unserem Kontext die gleichsam auf der Gegenstandsseite operierende Begriffsbestimmung des Schönen, und darin insbesondere das Verhältnis von Naturschönheit und Kunstschönheit. Hielt Hegel an der Überlegenheit des Kunstschönen fest, weil nur dieses, als Geistiges, Wahrheit zum Ausdruck bringt, so geht KANT vom Primat des Naturschönen aus: nach ihm ist die „Beurteilung der Kunstschönheit“ als „bloße Folgerung“ aus den Prinzipien des Naturschönen anzusehen (232). Die These vom Primat besagt, daß der Mensch allein an der Schönheit der Natur ein unmittelbares Interesse nimmt, nicht ein sinnliches Interesse an bestimmten ästhetischen Qualitäten, sondern ein „intellektuelles“ Interesse daran, *daß* Schönes sei; es ist ein Interesse, das nach KANT in innerer „Verwandtschaft“ mit dem moralischen Gefühl steht und dessen Kultivierung voraussetzt (§ 42). Wenn die Erfahrung des Schönen die Erfahrung der Übereinstimmung, des Zusammenspiels zwischen dem Gegebenen und unserer subjektiven Rezeption meint, oder, wie es in einer posthumen Reflexion heißt, wenn „die schönen Dinge [anzeigen], daß der Mensch in die Welt passe“⁶ so hat solche Erfahrung der Schönheit nur dann ihr Gewicht, wenn sie von einem subjekt-unabhängigen Schönen ausgeht; nicht kann die Übereinstimmung mit dem von uns selber Geschaffenen gleiches Wohlgefallen erzeugen. Daß dem so ist, belegt das Experiment der vorgetäuschten Natur, das Experiment der künstlichen Blumen, die in die Erde gesetzt werden, oder des von Menschen nachgemachten Gesangs der Nachtigall: Sobald die Täuschung durchschaut wird, wird „das unmittelbare Interesse“, das der „Liebhaber des Schönen . . . vorher daran nahm, als bald verschwinden“: „Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten

⁶ *Refl.* 1820a. In: Akad.-Ausg. Bd 16. 127.

werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können; noch mehr aber, wenn wir gar andern zumuten dürfen, daß sie es daran nehmen sollen“ (§ 42). Nicht allein die sogenannten ästhetischen Qualitäten des Gegenstandes, sondern ebenso sein ontologischer Status sind für die Erfahrung des Schönen konstitutiv.

Für die Kunstschönheit besagt dies dann, daß sie gleichsam nur indirekt an der Schönheit teilhat: „Schöne Kunst“, so der Titel des § 45, „ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint“. Dies heißt, daß die innere Zweckmäßigkeit im schönen Gegenstand, „ob sie zwar absichtlich ist [und als solche gewußt wird], doch nicht absichtlich scheinen“ darf (§ 45). Dieses Eigengewicht der Natur in der Kunst reflektiert sich im Begriff des Genies, welches der schönen Kunst ihre Regel gibt, doch diese Regel nicht bewußt und planmäßig, sondern „als Natur“ (§ 46) hervorbringt. Sowohl das Schöne wie der Kanon des Schönen erscheinen als ein dem Subjekt Entzogenes, ein Nichtgesetztes.

Im Horizont ästhetischer Grundlagendiskussion ist diese Charakterisierung des Schönen von zentraler Bedeutung. Das Als-Ob der schönen Kunst – der Kunst als Natur – verkörpert eine ganz eigentümliche Struktur. Es ist in einem strengeren und zugleich paradoxeren Sinn zu verstehen als das umgekehrte Als-Ob der Teleologie – der Natur als Kunst –, welches sich als bewußt heuristische Hypothese, gegebenenfalls als regulative Idee definieren kann. Das Als-Ob der schönen Kunst läßt sich nicht in gleicher Weise ins Hypothetische verflüchtigen. Daß Kunst „Natur zu sein scheint“ (§ 45), bezeichnet keinen *bloßen* Schein. Es gehört gleichsam zum Gehalt ästhetischer Erfahrung als einer Erfahrung des Schönen, daß sie Erfahrung eines Nichtverfügbaren ist. Sie erschöpft sich nicht in der internen Stimmigkeit der Qualitäten und Formen. Sie ist Erfahrung eines Zusammenstimmens von Gegenstand und subjektivem Vermögen, welches Zusammenstimmen als ganzes in einem irreduziblen Sinn ein Gegebenes, nicht ein selber Hergestelltes ist. In der ästhetischen Erfahrung macht sich ein Primat des Objektiven geltend, der geradezu als Bedingung unseres Interesses am Schönen wie als Moment unseres Urteils über das Schöne fungiert.

Zwar verbleibt ein Hiatus zwischen dem KANTISCHEN Ansatz und der ARISTOTELISCHEN Vorstellung eines Hervorbringens, das als Mimesis der Natur eine genuine Wahrheit ihres Gegenstandes erschließt; doch ist Tatsache, daß KANTS Konzeption in diesem Punkt wie über einen Abgrund hinweg an den Objektivitätsanspruch des PLATONISCHEN Schönen erinnert. Zum Gehalt des Schönen gehört die Konnotation des Ansich-

seins gegenüber dem bloßen Für-uns- oder Durch-uns-Sein. So wird der ästhetische Weltbezug zur exemplarischen Verkörperung einer Umkehrung, in der das subjektive Ausgreifen auf Welt zum Ort des Sichdarstellens des Nichtgesetzten wird. Diese Umkehrungsfigur hat darin ihre Spitze, daß das ästhetische Verhältnis sich zunächst – gegenüber Erkenntnis oder Moral – geradezu als Prototyp des subjektiven Weltbezugs präsentiert, als Setzung qua Kunst und als Rezeption einer „nur subjektiven“ Zweckmäßigkeit; eben darin aber soll sich Natur als konstitutives Als-ob geltend machen. Sofern diese Umkehrungsfigur zum Ästhetischen gehört, erscheint der in Hegels Romantikkritik anvisierte Ästhetizismus, das in sich kreisende Spiel mit den Potenzen subjektiver Setzung auch innerästhetisch als mangelhaft: nicht (nur) als Verabsolutierung des Ästhetischen, sondern als dessen eigener Verfall. –

Damit zeigt sich die im Ausgang von Hegel skizzierte Problemstellung in einem neuen Licht. Der Subjektivismus der Moderne, den Hegel darin angreift, ist nicht mehr gleichbedeutend mit der Ästhetisierung, sondern eine umfassendere und zugleich spezifischere Tendenz. Dennoch liegt auf der Hand, daß zwischen dem von Hegel diagnostizierten Verlust der Wahrheitsfrage und der Tendenz zum Ästhetizismus eine innere Affinität besteht. Dieser Konnex wird von prominenten nachhegelschen Denkern des 19. Jahrhunderts mit je verschiedener Wertung bestätigt: sieht KIERKEGAARD darin den Grund der Verwerfung des Ästhetischen, so NIETZSCHE das Motiv der Bejahung. Das Interessante indes ist, daß diese Diagnose weiterhin nicht unangetastet stehenbleibt. Im 20. Jahrhundert machen HEIDEGGER und ADORNO erneut die Überwindung des Subjektiven zu einem zentralen Fokus in der Bestimmung der Kunst.

5. Die Kritik des Ästhetischen in KIERKEGAARDS Erstlingsschrift *Entweder/Oder*⁷ trifft genau den Typus der romantischen Existenz, den auch Hegel vor Augen hat. In wesentlichen Zügen liest sich KIERKEGAARDS Abhandlung geradezu wie eine Fortführung der Hegelschen Kritik (wobei er Hegels Philosophie allerdings selber mit dem von ihr verabscheuten Ästhetizismus konvergieren läßt; 719 f). Die eigentlich neue Wendung, die KIERKEGAARD dem Problem gibt, besteht darin, nicht den Gegenstandsbezug, sondern das Selbstverhältnis ins Zentrum der Betrachtung zu stellen; infrage stehen weder Kunst und Naturschönheit noch einfach die

⁷ Zit. nach: *Entweder/Oder*. München 1975.

ästhetische Rezeption, sondern die ästhetische Existenz. Doch wird mit der Ausblendung des Gegenstandsbezugs nicht auch die Frage von Objektivität und subjektiver Setzung, von Wahrheit und Schein hinauf; es sind letztlich dieselben Kriterien, die der Frage des Ästhetischen auch hier zugrundeliegen. Der von KIERKEGAARD gezeichnete Ästhetiker versteht sich als Künstler in der Schöpfung seiner persönlichen Existenz und nimmt darin das Ideal der deutschen Frühromantik auf, das „Leben zum Kunstwerk“ (FR.SCHLEGEL: *Lucinde*) auszubilden. Auch dieser Existenz ist nachzuweisen, daß sie scheinhaft und gleichsam gehaltlos ist, wie es PLATON von der künstlerischen Produktion behauptet; und auch sie bleibt sogar innerästhetisch defizient, verfehlt in ihrer Selbstbezüglichkeit die wahre Schönheit, wie es nach KANT eine nicht mehr im Als-Ob der Natur figurierende Kunst tut.

Ästhetisch ist die Existenz, die sich in der Unmittelbarkeit vollzieht und zur Erfüllung kommen will, in der Unmittelbarkeit des hedonistischen Selbstgenusses wie der uneingeschränkten Willkür. Die Unmittelbarkeit verschließt sich dem Unterschied von wesentlich und zufällig, von Fiktion und Wirklichkeit, Spiel und Ernst (826 f). Sie ist jene Intention aufs Ganze, die auf kein Bestimmtes geht und vor der sich jedes Konkrete verflüchtigt. Sie ist subjektive Setzung, doch nicht wirkliche Entscheidung, sondern vielmehr das Ausweichen vor dieser (715-719); die Alternative von Ethik und Ästhetik ist gerade die Option zwischen Wahl und Nichtentscheidung, nicht unmittelbar zwischen Gut und Böse, sondern zwischen der Entscheidung zwischen Gut und Böse und deren Indifferenz. Beginnt das Ethische damit, daß man „das Wollen wählt“ (718), so endet das Ästhetische in der Wollensunfähigkeit, schließlich in der Schwermut, der „Sünde *instar omnium*“, die darin besteht, „nicht tief und innerlich zu wollen“ – jener romantischen Krankheit, „unter der das ganze junge Deutschland und Frankreich seufzt“ (742). So ist die Selbstbestätigung im Ästhetischen eine, die sich selber ins Irreale zurücknimmt; ästhetische Selbstverwirklichung ist Nichtverwirklichung, Verbleiben im Reich der bloßen Möglichkeit. Präsentiert sich das Ästhetische zunächst als Medium des gesteigerten Selbstseins, der höheren Freiheit und Individualität, so erweist es sich in seiner Durchführung als Selbstverlust, als Fremdbestimmung und Abhängigkeit von äußeren Bedingungen (731, 817), als Flucht vor dem konkreten Subjekt und Entindividualisierung (812 ff).

Es ist wichtig sich klarzumachen, daß die Kritik des Ästhetischen nicht einfach extern ansetzt. Die Notwendigkeit des Übergangs zum Ethischen soll aus der Aporie des Ästhetischen selber aufgewiesen wer-

den. Dies gilt zunächst für die innerästhetischen Kriterien und Intentionen: Genuß und Schönheit. Was im Zeichen des Hedonismus ansetzt, endet in Langeweile, Schwermut, Ekel und Verzweiflung. Schönheit andererseits, vom Ästhetiker als Bestimmung dessen erstrebt, „was seine Teleologie in sich hat“ (842), erschließt sich in Wahrheit nur einer ethischen Einstellung (843 ff); im Ästhetischen bleibt die innere Teleologie formeller Selbstbezug, die „Bewegung zu sich selbst hin“, in der das Individuum nach seinem Selbstsein strebt (844), leer und abstrakt. Schönheit und Vollendung finden nur im Konkreten statt (845, 880); die Zielsetzung des Ästhetischen scheitert an dessen Grundeinstellung. Zugleich steht dieses Selbstverfehlen in einem außerästhetischen Kontext. Wie für Hegel steht der Ästhetizismus für KIERKEGAARD im Zeichen des Nihilismus, der Indifferentsetzung von Wahrheit und Schein. Zwar geht seine Überschreitung hier im kategorialen Rahmen des Selbstverhältnisses vor sich und ist sein Zielpunkt nicht die Darstellung des Absoluten, sondern die ethische Existenz, von der die spätere Stadienlehre zudem zeigen wird, daß sie ihrerseits in sich defizient ist. Doch wird dieses Überschreiten bezeichnenderweise in ontologischen Kategorien gefaßt, die es in unmittelbare Nähe zu den bisher genannten Kritikansätzen stellen. Das Ethische hat nicht nur einen höheren moralischen, sondern Wirklichkeitsgehalt. Die ästhetische Welt- und Selbstflucht ist die „Leidenschaft der Vernichtung“ (708), die „der Wirklichkeit keine Bedeutung“ zuerkennt (902) und vor ihr in die Kontingenz des Möglichen zurückweicht: Ästhetisches Leben möchte sich auf das gründen, „was sowohl sein als auch nicht sein kann“ (785), sein Bestreben ist nicht, „etwas *auszurichten*“, sondern die bloße „Befriedigung des Talents“ (868). Die Indifferenz von Sein und Fiktion und die Selbstbezüglichkeit subjektiver Setzung und Befriedigung sind die beiden Angelpunkte, welche das Wesen, d. h. aber auch: die Unwahrheit der ästhetischen Intention ausmachen und ihren Anspruch auf höchste Selbstverwirklichung dementieren.

Einen Wahrheitsanspruch artikuliert auch die an KANT erinnernde Definition des Schönen über die immanente Teleologie; dabei geht die damit verbundene Idee der Vollendung (845) noch über das hinaus, was KANT in dem nur formal gefaßten Als-Ob der Natur in der Kunstschönheit zur Geltung brachte. Erst recht scheitert dieser höhere Wahrheitsanspruch an der Unmittelbarkeit des ästhetischen Seins. Auch die von KANT hypothetisch als Statthalter von Objektivität angeführte Natur bleibt der inneren Teleologie – der wahren Schönheit, der wahren Bewegung zum Selbst – gegenüber defizient: Diese überschreitet „die

Sphären der Natur und der Kunst“ zugleich (844) und realisiert sich erst in der Sphäre von Geschichte und Freiheit. Eine durchaus hegelische Kritik der Unmittelbarkeit liegt diesem Gedanken zugrunde; ihr unterzieht KIERKEGAARD sowohl das Ästhetisch-Sinnliche der Kunst wie die Natur. Erst der Geist vermag die bestimmte Gestalt zu schaffen und Dauer zu stiften, nur das Ethische besitzt Kontinuität und „Gedächtnis“ (791); das Ästhetische, das wohl den erfüllten Augenblick verspricht, bleibt der Flüchtigkeit des Jetzt verhaftet (730). Daß die Ethik Kunst und Natur *zugleich* überschreitet, weist auf deren gemeinsames Fundament im Unmittelbaren hin; es steht gleichsam für die Regression der subjektiven Setzung zur Unmittelbarkeit des Naturhaften. Der Subjektivismus und das Naturale unterliegen dem, was Hegel als schlechte Unendlichkeit beschreibt: Beide kommen zu keiner bestimmten Gestalt, zu keiner subjektiven Befriedigung und objektiven Vollendung.

Den vernichtend-nihilistischen Zug des Ästhetischen sieht KIERKEGAARD im Selbstverhältnis wie im Weltbezug; Kennzeichen beider Verhältnisse, als ästhetischer, ist der Wirklichkeitsverlust (752 f, 812 ff). So ist umgekehrt die Rückgewinnung des Selbst durch die ethische Wahl zugleich Rückgewinnung eines wahrhaften Weltbezugs. Wenn *Entweder-Oder* sowohl als Hedonismuskritik wie als Kritik des Nihilismus gelesen werden kann, so besteht zwischen beidem eine Art Folgeverhältnis: Der hedonistische Rückzug auf ein ästhetisches Selbstverhältnis ist selber eine Reaktion auf die Erfahrung des Nihilismus – eine Reaktion allerdings, die die ihr angesonnene Kompensation nicht zu erbringen vermag, sondern jene Verlust Erfahrung durch die ästhetische Selbstflucht nur ergänzt und vertieft.

So zeigt sich KIERKEGAARDS Diagnose als eine variierende Fortführung der Hegelschen Romantikkritik, die zugleich an PLATON erinnert, sofern auch sie die Kritik der Kunst mit der Postulierung eines nicht-ästhetischen Schönheitsbegriffs verbindet, der die Falschheit der Kunst positiv überwindet. Interessant ist die bei aller Distanzierung mit Hegel übereinstimmende zeitgeschichtliche Situierung; man mag darin einen Beleg für die Sachhaltigkeit der Diagnose wie der Kritik sehen. Dies betrifft sowohl die allgemeine Erfahrung des Nihilismus wie die spezifische Affinität des Subjektivismus zum Ästhetischen. Daß allerdings weder Diagnose noch Kritik die abschließende Wahrheit über Kunst bedeuten, wird unmittelbar durch die Tatsache ganz anders orientierter Deutungen belegt. Während NIETZSCHE die hegelisch-kierkegaardsche Interpretation des Ästhetischen als Suspendierung aller Wahrheitsansprüche ‚objektiver‘ Vernunft teilt, doch mit einer entgegengesetzten Wertung versieht,

sehen HEIDEGGER und ADORNO in der Kunst im Gegenteil eine bevorzugte Gegeninstanz zum universalisierten Subjektivismus. In all diesen Varianten aber behält das Ästhetische seinen nach Hegel unverlierbaren historischen Index.

6. NIETZSCHES Erstlingsschrift steht gegenüber der KIERKEGAARDS in beinahe jeder Hinsicht unter umgekehrten Vorzeichen. Zwar geht es auch der *Geburt der Tragödie* um eine Überwindung des Nihilismus, jener destruktiven Weltflucht und Lebensverneinung, die „im Grund ein Verlangen in's Nichts“ ist.⁸ Doch wird eine solche Überwindung in keiner Weise mehr als Übergang vom Ästhetischen zum Ethischen gedacht: Im Gegenteil ist es das – mit dem Christlichen ineingesetzte – Moralische selber, das hier den „Willen zum Untergang“ repräsentiert und als „Zeichen tiefster Erkrankung“ erscheint (ebd.). Maßstab ist seine Lebensfeindlichkeit: Gegen sie stellt die *Geburt der Tragödie* ihre sowohl „widermoralische“ wie „antichristliche“ „Gegenwertung des Lebens“ auf, eine „rein artistische“ Wertung, welche das Leben nur in der Kunst gewahrt und gerechtfertigt sieht (18 f). Und wenn auch hierin eine Romantikkritik durchscheint, so nicht eine am romantischen Ästhetizismus, sondern vielmehr an dessen Inkonsequenz: daran, daß gerade Wortführer der Romantik (wie NOVALIS, FR. SCHLEGEL und SCHELLING) schließlich den Vorrang des Ästhetischen widerrufen und statt der „Kunst des diesseitigen Trostes“ nach dem metaphysischen Trost der Religion verlangt haben (22).

So gesehen, soll sich das Ästhetische durchaus als höhere Wahrheit behaupten, das Festhalten an ihm nicht als Rückgang hinter die Moderne, sondern als ihre positive Überwindung erweisen. Dionysos, Sinnbild dieser Artistenmetaphysik, ist nicht nur Urgrund, sondern nach dem Mythos zugleich der kommende Gott; im „allmählichen Erwachen des dionysischen Geistes“ wird das progressive Potential der Gegenwart angezeigt, das sich dann in der „Wiedergeburt der Tragödie“ verkörpert (127 ff). Die ästhetische Erlösung in den Zielpunkt zu rücken, markiert den diametralen Gegensatz sowohl zur Hegelschen Periodisierung von Kunst, Religion und Wissenschaft wie zu KIERKEGAARDS Stadienlehre. Dabei soll die Kunst eben jene Funktion erfüllen, die ihr nach Hegel versagt bleibt, nämlich die höchste Vergegenwärtigung des Absoluten zu leisten

⁸ So Nietzsche im 1886 hinzugefügten „Versuch einer Selbstkritik“, 18. Zit. nach: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. München, Berlin 1980. Bd 1.

und in deren Licht Welt und menschliches Leben über sich zu verständigen: Kunst wird zur „eigentlich metaphysischen Tätigkeit“ erhoben (24), und mehrfach kehrt der Leitsatz wieder, daß die Welt nur „als ästhetisches Phänomen . . . gerechtfertigt“ sei (17, 47, 152).

Wenn Kunst gleichsam an die Stelle von Metaphysik und Theodizee (36) tritt, so vermag sie deren Aufgabe nur dadurch zu übernehmen, daß sie ihre Grundbegriffe und Anliegen radikal transformiert. Der Primat des Ästhetischen bedeutet die Ausschaltung der klassischen Wahrheitsfrage: Es geht darum, so NIETZSCHES zusammenfassende Charakterisierung, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens . . .“ (14). Gerechtfertigt wird die Welt nicht dadurch, daß eine höchste Erkenntnis sie als gut erkennt, sondern dadurch, daß sie im Medium der Kunst erträglich, lebensförderlich wird. Zu korrigieren ist jene fatale Zentrierung auf Wahrheit und moralische Richtigkeit, die mit SOKRATES zur Herrschaft gekommen ist. Wie Hegel, sieht auch NIETZSCHE in SOKRATES den eigentlichen Begründer der Moderne, doch dies in verschiedenem Sinn: nicht als Begründer der subjektiv-autonomen Vernunft, die in ihrem Wahrheitspotential zu bewahren, in ihrer Einseitigkeit zu korrigieren ist, sondern als Begründer der theoretischen Wahrheitsfrage schlechthin, der den „Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge“ hochhält, das Wissen als „Universalmedizin“ und den „Irrtum [als] das Übel an sich begreift“ (100). Mit ihm werden zwei Optionen getroffen, die für die gesamte Denkgeschichte verhängnisvoll geworden sind; die durch ihn initiierte Bewegung ist nicht intern zu revidieren, sondern insgesamt zu verabschieden – die Wiederkunft des Tragischen hat gleichsam hinter die SOKRATISCHE Wegscheide zurückzugehen.

Die eine Option ist die, durch welche die theoretische Wahrheitsfrage als solche ins Zentrum rückt und auch für Moral und Leben zum entscheidenden Kriterium wird; die andere, noch basalere, ist die, welche den Glauben an die Unterscheidbarkeit von Wahrheit und Schein überhaupt begründet und zwischen ihnen eine wertmäßige Hierarchie etabliert. Diese Trennung – und Wertung – ist es, gegen welche die Kunst angeht: *Ihr* Schein, der schöne Schein, ist einer, der sich der Frage der Wahrheit entzieht (wie ihn schon SCHILLER definiert hatte: als „Schein, der weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht“⁹). Schein wird zur autarken, nicht mehr auf anderes bezogenen Größe. Sah Hegel den Kern der idealen Schönheit im Scheinen

⁹ 26. Brief über die ästhetische Erziehung.

der Idee, so substituiert dem NIETZSCHE das Scheinen des Scheins (39). Motiv für diese Verselbständigung, dieses „Depotenzieren des Scheins zum Schein“ (ebd.) ist das Bedürfnis, in ihm eine tragfähige Gegeninstanz zu gewinnen: Wenn das „Wahrhaft-Seiende“ nicht wie in der klassischen Metaphysik als das ursprünglich Gute und Affirmative, sondern „als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle“ definiert ist, so entspringt aus ihm selber die „Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein“ (38). Erlösung verspricht der schöne Schein nach beiden seiner Ausrichtungen: durch seine Irrealität, als Vernichtung, und durch seine Sublimierung, als Verklärung (38, 150). So wird der Wille zum Leben notwendig zum Willen zum Schein. Die Griechen „verstanden sich darauf, zu leben: Dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten . . . Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!“¹⁰

Um diese ästhetische Konzeption in sich transparent zu machen, wäre sie auf ihre – durch SCHOPENHAUER geprägten – metaphysischen Fundamente hin zu durchleuchten. Kerngedanke ist die Polarität zwischen der ursprünglichen „Einheit alles Vorhandenen“ und der Individuation als dem „Urgrund des Übels“ – „die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“ (73). Die Lust am ästhetischen Schein – exemplarisch im tragischen Mythos – gründet zugleich in der Verklärung des Individuierten durch die Schönheit der Gestalt wie in deren Verneinung und Zurücknahme in das Ungeteilt-Eine: in der „Lust am Schein und am Schauen“ wie in der noch höheren Lust „an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt“ (150, vgl. 141). Die Zurücknahme in die Einheit wird im Untergang des tragischen Helden ebenso zelebriert wie in den Dionysosmysterien, wo dem Gedenken an den von den Titanen zerstückelten Gott, der „die Leiden der Individuation an sich“ austrägt, die Hoffnung auf seine „Wiedergeburt“ gegenübersteht, in der sich „das Ende der Individuation“ ankündigt (72). Die ursprüngliche Macht selber, die, als in sich Widersprüchliches und Dissonantes, die Individuation aus sich hervorbringt, verlangt nach dem („apollinischen“) Komplementärprinzip des verklärenden Scheins, dem „Schönheitsschleier“ und der „herrlichen Illusion“, die „das Dasein überhaupt lebenswert“ macht (155). So verdankt die Kunst ihren Fundamentalstatus nicht nur der Suspendierung der Differenz von Sein und Schein, sondern ebenso ihrer Einbindung in ein umfassenderes Geschehen, gleichsam in den metaphysi-

¹⁰ *Die fröhliche Wissenschaft*. Vorrede. S. W. Bd 3. 352.

schen Prozeß selber. Sie ist nicht Setzung eines Subjekts, sondern Moment des „allgewaltigen Kunsttriebs“ der Natur selber, der zugleich mit der individuierenden Hervorbringung der Dinge den erlösenden Schein erzeugt (38, 155). „Nachahmung der Natur“ ist Kunst nicht als Abbildung ihrer Produkte, sondern als Partizipation an jenem eigenen „Kunsttrieb der Natur“ (31). Darin verschwindet das künstlerische Subjekt als „Schöpfer“ und „Ursprung der Kunst“, um vielmehr zu deren Werk und, „von seinem individuellen Willen erlöst“, zum „Medium“ zu werden, „durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert“ (47).

Nicht nur verliert Kunst, als Darstellung, ihre Zweitrangigkeit gegenüber theoretischer Erkenntnis; indem sie, als Gestaltung des Seienden, am Urprozeß selber teilhat, wird Kunst zum Ort der tiefsten Offenbarung, Kunstphilosophie zur eigentlichen Fundamentalphilosophie, die artistische Existenz zur höchsten Daseinsform. In gewisser Weise scheint NIETZSCHE damit den bei ARISTOTELES und KANT aufgegriffenen Gedanken weiterzuführen, wonach Kunst, in ihrer Affinität zur *natura naturans*, die Trennung von Ansichsein und Gesetztsein überwindet und das Sein, wie es sich von sich selbst her auslegt, zur Darstellung bringt. So gesehen, verkörperte sie die extremste Gegenposition zur hegelsch-PLATONischen Verurteilung: Was Hegel als subjektive Setzung erscheint, wird in sein Gegenteil gekehrt, und der von PLATON als nichtig verurteilte Schein findet seine höchste Rehabilitierung. Indessen würde durch eine solche Lesart nur eine abstrakte Seite der NIETZSCHESCHEN Kunsttheorie erfaßt, ihre entscheidende Stoßrichtung verfehlt. Zur Statthalterin der „höchsten Wahrheit“ wird Kunst, indem sie den Wahrheitsbegriff selber aushöhlt, letztlich preisgibt. Das Postulat einer Wahrheit „im außermoralischen Sinn“¹¹ und deren Funktionalisierung durch das Leben sind gleichbedeutend mit der Ausschaltung der Wahrheitsfrage. Die Apotheose der Oberfläche kann sich selber nur auf der Oberfläche als progressives Überschreiten geben: Noch ganz unabhängig von der Fragwürdigkeit der ihr zugrundeliegenden Metaphysik einer Überwindung der Individuation bedeutet auf begrifflicher Ebene die Rückgängigmachung wesentlicher Differenzen einen Verzicht, der zugleich Rückfall ist. Wenn NIETZSCHE in seiner pragmatistisch-naturalistischen Erkenntnis- und Moralphilosophie die Vernunftfrage bewußt ausschaltet, so soll diese Elimination im Primat des Ästhetischen gleichsam überhöht werden. Kunst soll gegenüber Moral und Wissen nicht in dem Sinne das Höhere sein,

¹¹ S. W. Bd 1. 873 ff.

daß ihr ein höherer Ernst zukäme: *ihr* Medium ist das Spiel (152) – und schließlich, wie NIETZSCHE in der späteren Einleitung hinzufügt: das Lachen (22). Die Verabschiedung der Wahrheitsfrage bedeutet den Verzicht auf den Einspruch gegen das Bestehende, auf das kritische Potential des Neinsagenkönnens, welches mit der Selbstbehauptung subjektiver Vernunft gesichert werden sollte. Zwar soll auch dies im Zeichen des Lachens durchaus positiv gewertet werden, soll die fröhliche Bejahung – der „glückliche Positivismus“ bei FOUCAULT¹² – zur sublimeren Weisheit stilisiert werden. Wieweit dieser Fröhlichkeit das Zeichen der Angestrengtheit auf der Stirn steht und sie in geheime Verwandtschaft zu KIERKEGAARDS „Verzweiflung“ setzt, ist eine andere Frage.

7. Trotz ihrer divergierenden Stoßrichtung erscheinen so die Theorien KIERKEGAARDS und NIETZSCHES auf der gemeinsamen Linie einer radikalierenden Fortführung der Hegelschen Kritik der Kunst. Kritisch zur Kunst steht Hegels Ästhetik zum einen in der grundsätzlichen Nachordnung der Kunst gegenüber Religion und Philosophie, zum andern in der Verurteilung der sich gleichwohl zum Absoluten aufwerfenden ästhetischen Einstellung. KIERKEGAARD und NIETZSCHE machen diese Form der sich absolut setzenden Kunst zum alleinigen Gegenstand der Analyse und bestätigen ihre Wahrheitsferne – bis schließlich das Spannungsverhältnis von Schein und Wahrheit selbst entfällt. Für Hegel wie für KIERKEGAARD erwies sich als Grund der Unwahrheit der reflexiv gewordene Subjektivismus der ästhetischen Einstellung; bei NIETZSCHE wird zwar ein metaphysisches Geschehen als Urgrund der Kunst beschworen, das aber zumindest in der Absolutsetzung des Lebens seinerseits dem Subjektbezug als Maßstab unterliegt. So konvergieren diese Theorien des 19. Jahrhunderts in einer bestimmten Zeitdiagnose, die von Hegel dahingehend auf den Punkt gebracht wird, daß im Ästhetizismus die Vereinseitigung moderner Ratio zum Subjektivismus zum Ausdruck kommt. Daß gerade das Ästhetische diese Tendenz exemplarisch verkörpert, mag in der zweifachen wesensmäßigen Subjektbezogenheit gründen, die es – als Hervorbringen eines Werks und als Rezeption und Affiziertsein – auszeichnet. Gleichwohl ist nicht zu verleugnen, daß diese Deutung den einen Aspekt ausblendet, der in anderen Konzeptionen wesentlich zur Theorie des Schönen gehörte und gerade auf dessen irreduzible Eigenständigkeit abhebt. Es ist nun interessant zu sehen, daß in prominenten

¹² *L'ordre du discours*. Paris 1971. 48.

Positionen des 20. Jahrhunderts eben dieser Zug erneut hervorgekehrt, ja, zum Kernpunkt in der Bestimmung des Ästhetischen gemacht wird. Dabei ist diese Bestimmung sowohl für HEIDEGGER wie für ADORNO im Horizont einer Zeitdiagnose anzusiedeln, die ihrerseits die Hegelsche Kritik der subjektiven Vernunft in einer weit über Hegel hinausgehenden Weise generalisiert und zuspitzt.

HEIDEGGERS Interpretation der Kunst setzt beim nächstliegenden Anhaltspunkt der subjektiven Deutung an, beim Hergestelltsein des Werks. Dessen einseitige Auslegung durch die bisherige Ästhetik (28)¹³ situiert er im allgemeineren Rahmen der abendländischen Metaphysik, welche das Seiende als ein dem Subjekt Gegenwärtiges, in der Neuzeit explizit als beherrschbaren Gegenstand versteht (63). Das Spezifische des (Kunst-)Werks zeigt sich in der Differenz zum Gebrauchsgegenstand (dem „Zeug“): mit ihm teilt es das Produziertsein, von ihm hebt es sich ab durch die Nicht-Verwendbarkeit; doch ist auch sein Hergestelltsein von eigentümlicher Natur. Zur Auszeichnung des Werks gehört nach HEIDEGGER gleichsam die Ablösung von seinem Produziertsein, sein „reines Insichselbststehen“, in welches es vom Künstler entlassen wird, der ihm gegenüber zu „etwas Gleichgültigem“ wird („fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werks“) (29). Dem Werk eignet eine Art Selbstgenügsamkeit (18), die seinen Abstand vom Gebrauch wie von der Erzeugung markiert. Mit der Ablösung vom Setzungsakt entfällt die in diesem gründende Scheinhaftigkeit; im Gegenteil wird Kunst nun zum eigentlichen Ort der Offenbarung des „Wesens der Dinge“ (26), der „Wahrheit des Seienden“ (25) erklärt.

Die Wahrheitsfähigkeit des Werks gründet nach HEIDEGGER letztlich darin, daß künstlerisches Schaffen – ähnlich wie schon bei NIETZSCHE – kein autarker Prozeß, sondern in ein übergreifenderes Geschehen eingeordnet ist. Ursprung des Werks ist nicht der Künstler, sondern die Kunst (7). Das Urgeschehen wird von HEIDEGGER als Selbstauslegung des Seins gefaßt, die sich „in wenigen wesentlichen Weisen“ vollzieht, deren eine die Kunst ist (44): Kunst ist das „Sich-ins-Werk-Setzen“ der Wahrheit (25, 45, 59). Sie ist, als menschliche Hervorbringung, eine Setzung, die sich gleichsam als Setzung zurücknimmt und zum Medium der Selbstgestaltung und Selbstoffenbarung des Seins wird, ein „Geschehenlassen“ der Wahrheit (59). Dieses Grundgeschehen ist nach HEIDEGGER durch eine innere Polarität gekennzeichnet, die für die Explikation des

¹³ *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1950.

Werks von zentraler Bedeutung ist. Es ist eine in sich gegenläufige Bewegung von Sichoffenbaren und Sichzurücknehmen in seinen Grund (37 f), „Lichtung und Verbergung“ (43). Mit Bezug auf das Werk artikuliert HEIDEGGER diese Polarität als Dualität von „Welt“ und „Erde“. „Welt“ meint den in exemplarischen Werken je neu geprägten Verständigungshorizont einer Kultur oder eines Volks, die „wesentlichen Entscheidungen“ (37, 33), den nicht selber als Gegenstand gegebenen geistigen Raum, innerhalb dessen unser Leben sich abspielt und einzelnes uns begegnet. Dem Eröffnen dieses Raums, dem „Aufstellen einer Welt“ (36), steht die „Erde“ als „das wesenhaft sich Verschließende“ gegenüber (36). Sie ist der Grund, aus dem der Entwurf herkommt und in den er sich zurückstellt, ein Sichzurückstellen, das gleichzeitig ein Bergen und Verschließen ist (35). Kein Werk vermag, was es zur Darstellung bringt, vollständig zu explizieren; keines vermag den Grund, in dem es wurzelt und aus dem es schöpft, mit zu offenbaren. So zeichnet sich in ihm der Widerstreit der beiden ungetrennten Bewegungen ab: *Als* Manifestation einer Welt möchte es seinen Grund „überhöhen“ und „kein Verschlossenes“ dulden; als Herkommen und Sichgründen tendiert es dazu, die entworfene Welt in ihren Grund zurückzunehmen und „ein-zubehalten“ (37).

Schon in der Binnenstruktur des Werks finden wir so ein Indiz der Überwindung des subjektiven Produziertseins. Die Einbindung der Kunst in den geschichtlichen Geist, in dem sie wurzelt, den sie zum Ausdruck bringt und in ihren Schöpfungen fortwährend transformiert, diese Einbindung gehört gewissermaßen mit zum intentionalen Gehalt des Werks, welches das von ihm Offenbarte *als* eines zeigt, das in einem Nichtoffenbaren, Nichtverfügbaren gründet. Damit ist eine erste Schicht ästhetischer Wahrheit, man könnte sagen: die geschichtliche Wahrheit des Werks, benannt; echte Kunst ist nur die, die diesen Grund nicht verschweigt. In einem zweiten, grundsätzlicheren Sinn hat Kunst nach HEIDEGGERS Deutung insofern an der Wahrheit teil, als sie in dieser Grundstruktur die innere Prozessualität des Seins selber zum Ausdruck bringt; sie inszeniert im einzelnen Werk jenen „Urstreit“ zwischen Offenbarung und Verbergung, in welchem das „Wesen der Wahrheit“, d. h. das ursprüngliche Geschehen der Selbstausslegung des Seins besteht (43). Dabei ist wichtig, daß für HEIDEGGER diese zweite Schicht von jener ersten nicht losgelöst sein soll: Die Seinsgeschichte will keine von der Weltgeschichte abgelöste sein. Der Prozeß der Auslegung des Seins, der „Wandel der Unverborgenheit des Seienden“ (59) vollzieht sich in der Geschichte – in Kunst wie in Sprache und Politik, in Technik, Wissenschaft

und Philosophie. Man mag in dieser Engführung eine unzulässige Fundamentalisierung des Geschichtlichen sehen; ebenso wichtig ist die umgekehrte Richtung einer Historisierung des fundamentalen Wahrheitsgeschehens. Wenn Kunst eine hervorgehobene Weise der Manifestation der Wahrheit ist, so ist umgekehrt das Wahrheitsgeschehen kein in sich verlaufender Prozeß, sondern liegt „im Wesen der Wahrheit“ ein „Zug zum Werk“ (50). So bekräftigt HEIDEGGER das Wort ALBRECHT DÜRERS: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, indem er es gleichzeitig ergänzt: „Aber ebenso gewiß ist, daß diese Kunst in der Natur erst durch das Werk offenbar wird“ (58).

Wenn wir, ohne die seinsgeschichtliche Konzeption selber zur Diskussion zu stellen, den damit verknüpften Kunstbegriff auf unsere Fragestellung zurückbeziehen, so sind beide Aspekte festzuhalten: auf der einen Seite die starke Betonung des schöpferischen Charakters, wenn man so will: des Setzungsakts der Kunst. Kunst ist die exemplarische Instanz der geschichtlichen Neuerung, ja, sie ist „in ihrem Wesen ein Ursprung und nichts anderes“ (65). Über sie geschieht Geschichte im wesentlichen Sinn, als Stiftung des aus keinem „Vorhandenen und Verfügbaren“ (62) herzuleitenden Neuen. Allerdings ist gegen den „modernen Subjektivismus“, der das Schöpferische als „Leistung des selbtherrlichen Subjekts“ (63) mißdeutet, die geschichtliche Verwurzelung des Entwurfs zu unterstreichen: Er ist als Entwurf die Offenbarung dessen, was das Dasein, „sich selbst noch verborgen, schon ist“ (62). Auch der unmittelbare Anfang kommt nicht „aus dem Nichts“ (63). Sofern aber das geschichtliche Schaffen mit der Selbstausslegung des Seins in eine selbe Geschichte zusammenfällt, wird schließlich der Setzungsakt nicht nur an Geschichte zurückgebunden, sondern in gewisser Weise in sein Gegenteil verkehrt: „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ ist Kunst in dem Sinne, daß dabei „die Wahrheit zugleich das Subjekt und das Objekt des Setzens ist“ (64). Kunst ist gleichsam ein Durchgangspunkt der Wahrheit zu ihrer Entfaltung, „eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend und d. h. geschichtlich wird“ (65). Bei aller Betonung des schöpferischen Akts wird in unüberbietbarer Stringenz dessen subjektiver, damit auch ästhetischer Aspekt ausgeschaltet. Daß Kunst nicht lügt, sondern die Wahrheit auslegt, ist nur die Gegenseite dessen, daß auch Subjekt dieser Auslegung die Wahrheit selber sein soll.

Es scheint unbestreitbar, daß HEIDEGGERS Kunstkonzept auch unabhängig von seiner seinsgeschichtlichen Durchführung wesentliche Züge des Geschichtlichen wie des Ästhetischen formuliert. Einseitig bleibt es in

seiner ausschließlichen Orientierung an der Perspektive des Werks und der Wahrheit, worin das Thema der Schönheit nur beiläufig, gleichsam als Korrolarium der Wahrheit Erwähnung findet. Wohl behauptet HEIDEGGER im Prinzip die Konvergenz beider, teilt er die PLATONISCHE These von der Schönheit als Erscheinungsform des Wahren (44, 67). Doch bildet die „für sich genommene Schönheit“ (68) insofern einen unzulänglichen Zugang zur Kunst, als sie in der abendländischen Ästhetik eine subjektive Wendung erfahren hat und in inneren Zusammenhang zum „Erlebnis“ gestellt worden ist: Dieses aber ist „vielleicht . . . das Element, in dem die Kunst stirbt“ (66). – Im Gegensatz dazu rückt Schönheit bei ADORNO wieder mit ins Zentrum der Betrachtung, und dies geradezu als Instanz von Objektivität.

8. Der komplexe Bezugsrahmen der ADORNOSCHEN Ästhetik enthält in seinem Zentrum die Figur, welche die vorausgehenden Betrachtungen als Kern des Ästhetischen herausstellten: die Verkehrung von Setzung und Ansichsein. „Die Metaphysik der Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie, ‚bloß gesetzt‘ ist, wahr sein könne“ (198).¹⁴ Denn eben darin liegt das Telos der Kunst: „zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre“ – das sie aber „einzig durch Machen“ zu treffen vermag (198 f, vgl. 116, 164). In mannigfachen Variationen umkreist die *Ästhetische Theorie* den Gedanken, daß in der Kunst der subjektive Ausgriff zum Ort der Darstellung eines Nichtgesetzten wird: „Das Kunstwerk, durch und durch *thesei*, vertritt, was *physei*, . . . Ding an sich wäre“ (99). Seine konzeptuelle Ausführung findet dieser Kerngedanke teils in Kategorien, die ADORNO mit den besprochenen Positionen teilt, teils im genuinen Deutungshorizont seiner eigenen Philosophie. Zu den mit der Tradition geteilten Fragestellungen gehören namentlich das Verhältnis von Wahrheit und Schein und das von Kunst und Natur; in beiden vollzieht die *Ästhetische Theorie* eine aufschlußreiche Wendung gegen die Vorlage der Hegelschen Konzeption.

Wenn „alle ästhetischen Fragen . . . in solchen des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke“ terminieren (498), so stehen sie als solche gleichwohl nicht mehr in schlichtem Kontrast zum Schein; in anderer Weise als bei Hegel ist der Schein, nach SCHILLER und nach NIETZSCHE, zum irreduziblen Medium ästhetischer Darstellung geworden. Doch bedeutet die „Ret-

¹⁴ *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd 7. Frankfurt a. M. 1970.

tung des Scheins“, von welcher nach ADORNO „das emphatische Recht von Kunst“ abhängt (164), weder seine Rehabilitierung im Sinne NIETZSCHES noch die Nivellierung seines Abstandes zum Wahren, am allerwenigsten seine Reduktion aufs Subjektive. Exemplarisch kommt dies in der Stellungnahme zum Naturschönen zum Ausdruck; gegen Hegel (dem er eine „Parteinahme für subjektiven Geist“ [117] vorhält), nimmt ADORNO das KANTISCHE Motiv wieder auf, das er allerdings ausweitet und in grundsätzlicher Weise ausdeutet. Während bei Hegel erst im Werk des Geistes das wahre Ansich zur Darstellung kommt, trägt das Artefakt bei ADORNO das Stigma der entstellenden „Gewalt“ (98), der „Zurüstung“ (119) und „Herrschaft“ (120). Wenn auch Natur als solche in ADORNOS totalisierender Geschichtsdiagnose der subjektiven Herrschaft verfällt und gleichsam zur Gänze nur noch fürs-Subjekt wird, so ist doch Naturschönheit der Ort, wo Natur diesem Zugriff entwunden scheint: als Anzeichen dessen, was „es selber“ und „nicht nur Für Anderes ist“ (116, 128). Im Naturschönen meldet sich die Eigenständigkeit dessen, dem seine Bestimmung nicht nur verliehen ist, sondern das sie von sich aus besitzt; nicht zufällig hatte KANT die Essenz des Naturschönen in Anlehnung an die Eigenteleologie des Natürlichen exponiert (191). Und wie bei KANT das Kunstschöne im Als-ob der Natur auftritt, so realisiert sich für ADORNO Kunstschönheit gleichsam durch Methexis am Schönen der Natur, als „Nachahmung des Naturschönen“ (111, vgl. 113).

Was diese Gedankenfigur konkret bedeutet, ist anhand der Interpretamente der ADORNOSCHEN Geschichtsphilosophie zu explizieren; ihre ersten Begriffe sind die der Identität und der Herrschaft. Wenn der Identitätsbegriff zuweilen auch einen positiven Gehalt indiziert – etwa im Verweis auf gelingende Ichidentität oder im formaleren Sinne der „Identität mit sich“ (14), des es-selber- und nicht für-anderes-Seins –, so ist seine dominierende Stoßrichtung die negativ-kritische: „Identität“ hebt dann nicht auf Selbstgleichheit, sondern auf das Identifizieren-mit-dem-Subjekt ab, darauf, daß dieses den Gegenstand unter seine Herrschaft, das Konkrete unter formale Schemen bringt, die durch die Logik der Fungibilität, der Ersetzbarkeit und Verwendbarkeit fürs Subjekt geprägt sind.

Nun soll eben das Schöne die „Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“ (114) aufzeigen, soll Kunst *das* Medium sein, wo der Bann der universalen Herrschaft, des bloßen fürs-Subjekt-Seins zu sprengen ist. Im Gegenzug zu Hegels Konzeption, die solche Wahrheit erst dem Begriff zutraute, vollbringt nach ADORNO die Kunst, was begriffliche Erkenntnis „von der unbildlichen Subjekt-Ob-

tung des Scheins“, von welcher nach ADORNO „das emphatische Recht von Kunst“ abhängt (164), weder seine Rehabilitierung im Sinne NIETZSCHES noch die Nivellierung seines Abstandes zum Wahren, am allerwenigsten seine Reduktion aufs Subjektive. Exemplarisch kommt dies in der Stellungnahme zum Naturschönen zum Ausdruck; gegen Hegel (dem er eine „Parteinahme für subjektiven Geist“ [117] vorhält), nimmt ADORNO das KANTISCHE Motiv wieder auf, das er allerdings ausweitet und in grundsätzlicher Weise ausdeutet. Während bei Hegel erst im Werk des Geistes das wahre Ansich zur Darstellung kommt, trägt das Artefakt bei ADORNO das Stigma der entstellenden „Gewalt“ (98), der „Zurüstung“ (119) und „Herrschaft“ (120). Wenn auch Natur als solche in ADORNOS totalisierender Geschichtsdiagnose der subjektiven Herrschaft verfällt und gleichsam zur Gänze nur noch fürs-Subjekt wird, so ist doch Naturschönheit der Ort, wo Natur diesem Zugriff entwunden scheint: als Anzeichen dessen, was „es selber“ und „nicht nur Für Anderes ist“ (116, 128). Im Naturschönen meldet sich die Eigenständigkeit dessen, dem seine Bestimmung nicht nur verliehen ist, sondern das sie von sich aus besitzt; nicht zufällig hatte KANT die Essenz des Naturschönen in Anlehnung an die Eigenteleologie des Natürlichen exponiert (191). Und wie bei KANT das Kunstschöne im Als-ob der Natur auftritt, so realisiert sich für ADORNO Kunstschönheit gleichsam durch Methexis am Schönen der Natur, als „Nachahmung des Naturschönen“ (111, vgl. 113).

Was diese Gedankenfigur konkret bedeutet, ist anhand der Interpretamente der ADORNOSCHEN Geschichtsphilosophie zu explizieren; ihre ersten Begriffe sind die der Identität und der Herrschaft. Wenn der Identitätsbegriff zuweilen auch einen positiven Gehalt indiziert – etwa im Verweis auf gelingende Ichidentität oder im formaleren Sinne der „Identität mit sich“ (14), des es-selber- und nicht für-anderes-Seins –, so ist seine dominierende Stoßrichtung die negativ-kritische: „Identität“ hebt dann nicht auf Selbstgleichheit, sondern auf das Identifizieren-mit-dem-Subjekt ab, darauf, daß dieses den Gegenstand unter seine Herrschaft, das Konkrete unter formale Schemen bringt, die durch die Logik der Fungibilität, der Ersetzbarkeit und Verwendbarkeit fürs Subjekt geprägt sind.

Nun soll eben das Schöne die „Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“ (114) aufzeigen, soll Kunst *das* Medium sein, wo der Bann der universalen Herrschaft, des bloßen fürs-Subjekt-Seins zu sprengen ist. Im Gegenzug zu Hegels Konzeption, die solche Wahrheit erst dem Begriff zutraute, vollbringt nach ADORNO die Kunst, was begriffliche Erkenntnis „von der unbildlichen Subjekt-Ob-

jekt-Relation vergebens erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt“ (173). Befähigt zu solcher Leistung ist Kunst durch zweierlei: zum einen als „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“ (86), worin Erkenntnis einen gleichsam noch vorbegrifflichen, nicht-identifizierenden Kommunikationsbezug zum Gegenstand herstellt; zum andern durch ihre genuine Formgebung, die ästhetische Synthesis. Nicht als Abbild, sondern als „Transformation“ (384) des Objekts, das sie ihren eigenen Gesetzen der „Stimmigkeit“ (211) unterwirft, enthüllt Kunst dessen Wahrheit. Die Formmomente der „gewaltlosen Synthesis“ (216), der inneren Notwendigkeit (120 f) und Dauer (48), der Schlüssigkeit und Unvermitteltheit sind Momente einer solchen „Transfiguration“ (216), durch welche das Seiende jenseits seiner Vermitteltheit als es selber erscheint. Schönheit ist Transzendierung des „bloßen Daseins“ (82), Erscheinungsform des wahren Selbstseins. Ihr Maßstab ist nicht Gefälligkeit fürs Subjekt, ihre Lust jenseits des „genießenden Geschmacks“ (26). Wird Schönheit wie bei den Symbolisten als Glücksversprechen definiert, so meint dies nicht (nur) das Glück des Betrachters, sondern die Versöhntheit des Seienden selber: Kunstwerke erinnern daran, wie das Gegebene „im Stande der Erlösung“ (16) wäre. Leidenserfahrung und Glücksversprechen, welche in der *Negativen Dialektik* als die beiden Instanzen fungieren, die allein einen Ausgriff auf das Ganze und darin auf die Wahrheit jedes Besonderen erlauben, bilden auch im Ästhetischen die umfassendsten Perspektiven der Deutung. Wenn jede Negativitätserfahrung vom wie immer dementierten Bezug aufs Unversehrte lebt, so kommt dieser im schönen Schein in prägnanter Weise zu eigener – seiner einzig legitimen – Gestalt. Allerdings offenbart sich gerade *im* Ästhetischen die Gebrochenheit jeder affirmativen Totalitätsbehauptung; jeder Ausgriff aufs Ganze steht unter dem nicht-relativierbaren Vorbehalt des Scheins. Wohl will Kunst „einlösen, was Natur verspricht“, doch ist sie dazu nur fähig, „indem sie jenes Versprechen bricht, in der Zurücknahme auf sich selbst“ (103): „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“ (205).

Gleichwohl ist diese Zurücknahme kein Dementi ihrer Wahrheit. Kunst *ist* das Medium, in dem Wahrheit über die Welt erschlossen wird, eine Wahrheit, die eine essentiell geschichtliche und negative ist: Die Wahrheit über das Seiende ist nicht – wie bei Hegel – sein an-sich-Versöhntsein, sondern seine Zerrissenheit. Nicht an sich versöhnt ist das Wirkliche, weil sein Ansichsein noch gar nicht ist. Die Chiffren der Versöhnung weisen über Geschichte hinaus, als „Anamnese“ (116) oder „Vorwegnahme“ (121): „Das Bild des Ältesten an der Natur ist umschla-

gend die Chiffre des noch nicht Seienden“ (115). A. WELLMER hat vorgeschlagen, den Vorschein auf Versöhnung, der nach ADORNO zum Telos künstlerischer Darstellung gehört, weniger an deren kognitiv-propositionaler Wirklichkeitserschließung als an der Stimmigkeit der ästhetischen Synthese festzumachen (das Kunstwerk nicht „substantiell, sondern funktional“, nicht über sein „Sein“, sondern seine „Wirkung“ auf Versöhnung zu beziehen)¹⁵. Indessen ist klar, daß eine solche Akzentuierung die Stoßrichtung des ADORNOSchen Konzepts modifiziert: Für dieses bilden Leidenserfahrung und Glücksversprechen, Herrschaft und Versöhnung Erfahrungsgehalte, die unabdingbar zum *Erschließungscharakter* der Kunst gehören, die das, *was* Kunst über die Wirklichkeit aussagt, wesentlich mitdefinieren.

Wenn wir ADORNOS Ästhetik in den vorausgehenden ideengeschichtlichen Abriß zurückstellen, so zeigt sie sich sowohl als Weiterführung wie als Radikalisierung der darin herausgearbeiteten Denkfigur. Als Weiterführung versammelt sie das Gesamt der früher genannten Motive, die sie in neuer Weise miteinander verschränkt. Die übernommenen Motivkonstellationen sind die von Wahrheit und Schein, Ansichsein und Setzung, Kunst und Natur. Eine zusätzliche Problemdimension gewinnen sie durch ihre grundsätzliche Historisierung. In bestimmterer Weise als Hegel und HEIDGGER fügt ADORNO nicht nur das Geschehen der Kunst, sondern das Ansichsein und das „Wahre“ selbst in Geschichte ein; ebenso bleibt Naturschönheit nicht mehr invariante Grundlage und Gegenfigur, sondern wird sie selber von Geschichte affiziert: wie sich ihre Erfahrung „diesseits der Naturbeherrschung“ hält (104), so verweist sie auf deren Jenseits. Eine Radikalisierung der aus der Ideengeschichte übernommenen Gedankenfigur ist sodann darin zu sehen, daß nicht nur dem ästhetischen Schein eine spezifische Wahrheitsfähigkeit zugebilligt, sondern *gerade* die Kunst in privilegierter Weise zum Organon der Erkenntnis wird. Wo Hegel die Verabsolutierung subjektiver Setzung sieht, sieht ADORNO deren einzig mögliche Durchbrechung. Allerdings ist diese Umkehrung nicht einfach Substitution: Die refundamentalisierte Kunst holt nicht ein, worin der Begriff nach Hegel über sie hinausgeht – positive Totalitätserkenntnis –, sondern bleibt *in* ihrem Wahrheitsanspruch gleichsam doppelt gebrochen: durch das Medium des ästheti-

¹⁵ *Wahrheit, Schein, Versöhnung*. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M. 1985. 16, 30, 32 ff.

schen Scheins wie durch die der historischen Reflexion unabweisbare Negativität des Ganzen.

9. Kunst als Wahrheit und Schein – in eigentümlichen Wendungen zeigt die Geschichte der Ästhetik das Pendeln zwischen den Polen. Schon der Anfang markiert die Ambivalenz: Wenn für PLATON die Dichter lügen, so ist ihm doch das Schöne das Wahre schlechthin. Am anderen Endpunkt steht die eigenartige Tatsache, daß Hegels Urteil über die Vergangenheit der Kunst als Wahrheitsform von der Gegenwart infragegestellt scheint. Wenn schon für HEIDEGGER die „Entscheidung über Hegels Satz . . . noch nicht gefallen“ ist (a. a. O. 67), so scheint ADORNO ihn geradezu zu widerrufen. Darin gerät er seinerseits in paradoxe Allianz mit einer bestimmten Postmoderne, der sich sein Pathos des Wahren sonst strikt widersetzt. Um über das Ästhetische in der Gegenwart Aufschluß zu gewinnen, ist es nötig, die gegenläufigen Richtungen gleichermaßen zur Geltung zu bringen.

Die Konjunktur des Scheincharakters ordnet das Ästhetische in einen weiteren, spezifisch modernen Kontext ein, in welchem das Phänomen subjektiver Konstitution unter verschiedensten Aspekten zur Geltung gebracht worden ist. Für die allgemeine Symboltheorie¹⁶ bilden Kunst und Nicht-Kunst nur unterschiedliche Varianten eines Tuns, durch welches wir Tatsachen, Wirklichkeiten, Welten konstituieren; sein anthropologischer Grund ist ein den Menschen vor andern Lebewesen auszeichnendes, ursprüngliches „Bedürfnis des Symbolisierens“.¹⁷ Nach verschiedensten Formprinzipien vollziehen sich die „Weisen der Welterzeugung“, deren Produkt nach GOODMAN nicht einfach eine Vielzahl „möglicher“, sondern „wirklicher Welten“ ist, deren umfassende Einheit ihrerseits „auf viele Weisen erbaut“ werden kann.¹⁸ Damit ist jede Spur eines Ansich getilgt. Setzung wird zum irreduzibel autarken Akt. Zwischen Finden und Erfinden von Strukturen, Entdecken und Verordnen von Gesetzen, zwischen Korrespondenz und Kohärenz als Wahrheitsnorm verschwindet der Hiatus.¹⁹ Man kann die Durchgängigkeit dieses

¹⁶ E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1980; *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1956; S. Langer: *Philosophie auf neuem Wege*. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a. M. 1984.

¹⁷ S. Langer, 48 f.

¹⁸ *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M. 1984. 14–18.

¹⁹ Goodman, 32. Vgl. B. Waldenfels: *Fiktion und Realität*. In: *Ästhetischer Schein*. Hrsg. von W. Oelmüller. Paderborn 1982. 94–102.

konstruktivistischen Charakters der Welt bzw. das Bewußtsein davon auf Verschiedenes zurückführen. Ideengeschichtlich wird auf die mit KANT vollzogene kopernikanische Wende verwiesen – ihr Endpunkt ist eine Ontologie, welche Gegenständen des Alltags, der Wissenschaft oder der Mythologie ein und denselben Status als Setzungen²⁰ zuschreibt; sozial- und kulturgeschichtlich wird auf die Auflösung substantialer Anschauungen und die steigende Komplexität, Künstlichkeit und symbolische Vermitteltheit sozialer Gefüge rekuriert. Beide Prozesse scheinen parallel zu verlaufen: die Einsicht in die Konstruiertheit des Wirklichen und dessen reale Transformation in ein Gemachtes bis hin zur Kongruenz von *factum* und *fictum*.

Wenn solche gängigen Deutungen einen realen Zug der Geschichte treffen und die darin ausgemachten Tendenzen des Zeitgeistes mit einer generellen Ausweitung des Ästhetischen einhergehen, so mag es erstaunen, daß gerade herausragende Ansätze neuerer Ästhetik dieser Tendenz zuwiderzulaufen scheinen. Bekräftigen NIETZSCHE und KIERKEGAARD noch die ästhetische Tendenz zur Virtualisierung, so artikulieren ADORNO und HEIDEGGER ein gegenläufiges Motiv; ähnliche Gegenbewegungen mag man z. T. in der Gegenwartskunst selber wahrnehmen.²¹ Zum neuzeitlichen Standardrepertoire der Interpretationen von Kunst gehört, daß sie Möglichkeitshorizonte eröffne: neue Sehweisen, Erfahrungsräume, Weltentwürfe und Existenzmöglichkeiten. Doch was sich als explorierendes Eindringen in das Sein von Mensch und Welt vollzieht, zeigt sich von anderer Seite – und im Maße der Verselbständigung der Kunst zunehmend – als Verharren im Möglichen; die Frage liegt nahe, ob Gegen Tendenzen nicht geradezu als Reaktion auf solche Entwirklichung zu verstehen sind. Wenn es scheint, daß jede Ausrichtung auf Objektivität der Tendenz des Zeitgeistes zur Ästhetisierung zuwiderläuft und eigentlich durch sie widerlegt wird, so ist doch darauf zu insistieren, daß Kunst nicht *einfach* in das allgemeine Raster von Symbolisierung und Setzung sich fügt. Durch dieses wird jene nicht in ihrer Bestimmtheit gefaßt. Nach S. LANGER verfehlt eine Deutung, die (wie die FREUDSche, aber auch die allgemeine Symboltheorie) „keine Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst“ macht und zu machen erlaubt²², das Wesen der Kunst. Der spezifische Wahrheitsanspruch, den Kunst nach ADORNO erhebt, wird von Kitsch und Massenkultur dementiert. Weist

²⁰ Vgl. Quine: *Word and Object*. Cambridge 1960. 22 f.

²¹ Vgl. E. Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1980. 25 ff, 42 ff, 95 ff, 222 ff.

²² S. Langer, 207.

jede Kunst über das empirische Festgelegtsein der Dinge hinaus, so geht doch, was darüber hinaus ist, nicht im Raum des Subjektiven und den subjektbezogenen „modernen Ersatzfunktionen des Ästhetischen“²³ auf.

Distinktives Merkmal des Kunstwerks ist weder die Symbolisierung noch die Treue des Abbilds, der Wert des Dargestellten oder das Wohlgefallen; Kriterium bleibt, obwohl die Theorie dazu größtenteils schweigt, womit PLATON Wahrheit verband: Schönheit. Zu fragen ist, welche Wahrheit im Werk eröffnet wird. Generell ist es zunächst ein Moment von Nicht-Beliebigkeit, welches Kunst zur Geltung bringt – so daß sie in der Welt des universalisierten Scheins gerade zum Medium der Wirklichkeitserfahrung und „Antifiktion“²⁴ werden kann. Scheint sich HEIDEGGERS seinsgeschichtliche Deutung noch der PLATONischen Ontologisierung des Wahren anzunähern, so ist für ADORNO Geschichte als solche letzter Horizont. Allerdings geht es dabei nicht einfach wie beim jungen Hegel um die Selbstexplikation des geschichtlichen Geistes eines Volks; gerade die KANTISCHE Reminiszenz der Natur in der Kunst verleiht der Ästhetik auch einen Stand gegen Geschichte. Wie immer aber die Objektivität, auf die das Schöne verweist, näher bestimmt werde – in jedem Fall wird darin eine Gegenposition zu jener Hegelschen Deutung der Gegenwartskunst markiert, die Kunst zur puren Setzung verkommen sieht. In der allgemeinen Bewegung der Moderne wird durch die Kunst, der Hegel solches am wenigsten zutraut, eine Gegenbewegung angedeutet, in welcher subjektives Hervorbringen zum Sehenlassen eines von sich aus sich Manifestierenden wird. Selbst wenn die postmoderne Stilisierung gegenwärtiger Ratio in ihrer Beschreibung recht hätte, bliebe doch der von ihr vollzogenen Transponierung der Vernunft ins Ästhetische entgegenzuhalten, daß über das Ästhetische selber damit nur die halbe Wahrheit gesagt ist.

²³ R. Bubner, in: Merkur, Nr. 444, Febr. 1986, 91–107.

²⁴ O. Marquard: *Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*. In: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. von D. Henrich und W. Iser. München 1983. 135–154.



