

Vittorio Hösle, Fernando Suárez Müller (Hrsg.)

Idealismus heute

Aktuelle Perspektiven und neue Impulse

Idealistische Ästhetik als Option für die heutige Ästhetik und Literaturwissenschaft

Mark W. Roche

Mein Ziel in diesem Essay ist es nicht, eine kohärente systematische Ästhetik aus einer idealistischen Perspektive heraus zu entwickeln. Stattdessen möchte ich einfach erklären, wie der Idealismus, speziell der objektive Idealismus, für mich zu einer reichen Quelle für meine eigenen Arbeiten im Feld der Ästhetik geworden ist, und damit ein Denkmodell für einen unkonventionellen Weg innerhalb der gegenwärtigen kunstphilosophischen Arena anbieten.

Der objektive Idealismus besteht aus zwei miteinander verbundenen Ideen. Zum einen ist ihm zufolge objektives theoretisches Wissen (in einer eher philosophischen Sprache: nicht-hypothetisches, synthetisches Wissen a priori) für uns durch die Vernunft zu erlangen. Nicht jedes Wissen entsteht aus Erfahrung. Zum anderen hat dieses Wissen ontologische Wertigkeit. Die Gesetze dieses Wissens sind auch die Gesetze der Wirklichkeit. Das heißt, die idealen Strukturen, die wir durch die Vernunft erkennen können, erscheinen in der Welt. Georg Wilhelm Friedrich Hegels gesamtes Projekt war der Versuch, die Reihe komplexer und zueinander in Beziehung stehender Kategorien, welche den idealen Bereich konstituieren, zu ermitteln und die verschiedenen Sphären der Wirklichkeit – Natur, Seele, Politik, Geschichte Kunst, Religion und Philosophie – mithilfe dieser Kategorien zu analysieren.

Die zwei bedeutendsten objektiven Idealisten in der Philosophiegeschichte sind Platon, der den Ideen die höchste Bedeutung zugemessen hat, und Hegel, der – beeinflusst durch die Revolution des Christentums – gleichermaßen bestrebt war, die Existenz von Ideen in der Wirklichkeit zu begreifen. Einer der heute anregendsten objektiven Idealisten ist der deutsche Philosoph Vittorio Hösle (1987a), der Hegel

einen Schritt weiterführt, indem er verschiedene Wege aufzeigt, wie man über ihn hinausgehen kann: vor allem durch eine Revision seiner Kategorienstruktur, durch die Erkenntnis, in welchen realphilosophischen Gebieten Hegel seine Kategorien unzutreffend angewendet hat, und durch die Verwendung Hegelscher Kategorien, um posthegelianische Entwicklungen zu erhellen. In seinem bisherigen Hauptwerk *Moral und Politik* (1997) sucht Hösle Aspekte der politischen Philosophie Hegels (und darüber hinaus Elemente der antiken politischen Philosophie, einschließlich ihrer Würdigung der Moral und der Politik als ineinander verwobene Sphären) mit Fortschritten in den Sozialwissenschaften und mit historischen Entwicklungen seit der Zeit Hegels zu verbinden.¹

Man kann natürlich objektiver Idealist sein, ohne sich allen Ansichten anderer objektiver Idealisten anzuschließen, etwa Platons Herabsetzung der Kunst als einer von der Realität doppelt entfernten Nachahmung, oder Hegels kontroverser These, dass das Zeitalter der Kunst nun vorbei und durch die Philosophie ersetzt worden sei. Hösles Studie zu Hegel macht die Bedeutung der Unterscheidung zwischen dem übergreifenden Anspruch des Idealismus und seinen spezifisch-kontingenten Manifestationen deutlich. Mein Buch über Hegels Theorie der Tragödie und Komödie (1998) verfolgt ein analoges Anliegen, indem es sowohl Kategorienfehler als auch die fälschliche Anwendung von richtigen Kategorien durch Hegel analysiert und seine Kategorien zur Erhellung neuer Entwicklungen und zur Erweiterung seiner Theorien beider Gattungen anwendet.

Einer der faszinierenden Aspekte in der Geschichte der Beziehung zwischen Idealismus und Ästhetik ist, dass – obwohl die Ästhetik heute kein Hauptzweig der Philosophie ist und es ja auch niemals gewesen ist – die Situation zur Zeit des deutschen Idealismus eine andere war. Friedrich Schelling wie auch Hegel entwickelten Systeme der Ästhetik; ihre Beschäftigung mit der Ästhetik folgte Immanuel Kants Hinwendung zur Ästhetik in seiner dritten Kritik. Auch Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin, die sich beide intensiv mit der Ästhetik beschäftigten, gehören der idealistischen Periode an. Unter den Hegelianern setzte sich die Faszination für die Ästhetik fort. Zu ihnen gehört eine große Bandbreite von Gestalten, von denen viele inzwischen vergessen sind: Christian Weiße, Arnold Ruge, Johann Georg Martin Dorsch, August Wilhelm Bohtz, Friedrich Theodor Vischer, Kuno Fischer, Karl Rosenkranz, Max Schasler und Moriz Philipp Carrière. Weder in früheren noch in

späteren Zeiten war die philosophische Welt jemals so sehr mit der Kunst beschäftigt wie während der historischen Blütezeit des Idealismus.

Faszination für die Kunst findet sich nicht nur im *deutschen* Idealismus. Zwar wird Platon normalerweise für seine Ansichten über die Kunst getadelt, doch war er selbst unter allen Philosophen der größte Künstler. Plotin, der letzte große Ästhetiker der Antike, war ein objektiver Idealist, der die Schönheit als einen Weg zum Göttlichen erachtete. Im Gegensatz zu Platon schlägt Plotin vor, dass das Objekt der Nachahmung nicht die Natur, sondern das Ideale selbst sei (*Enneaden* V.8.1). Giambattista Vico, dessen Werke objektive Gesetze in der sozialen Welt zu entdecken suchten, zeigt ein großes Interesse an der Kunst und verbindet Kunst und Geschichte auf eine Art und Weise, wie es kein anderer Philosoph vor Hegel getan hat. Vico bemerkt zum Beispiel, dass historische Prozesse der Rationalisierung den emotionalen Reichtum und die poetische Gesinnung, welche große Kunst voraussetzt, abschwächen. Er erläutert auch die historischen und kulturellen Voraussetzungen für die mündliche Tradition Homers, und in einer Zeit, die eine eher ablehnende Haltung gegenüber dem Mittelalter an den Tag legte, erkannte er die Größe der mittelalterlichen Literatur, insbesondere Dantes. Heute fällt es auf, wie intensiv Vittorio Hösle sich mit Literatur und Film beschäftigt.

Warum sollte sich ein objektiver Idealist für die Kunst interessieren? Darauf gibt es mehrere Antworten. Erstens ist für den Idealismus die Idee grundlegend, dass Kategorien die Welt erhellen. Daher sollten sich die Kategorien des Idealismus auch als fruchtbar für die Analyse von Kunst erweisen. Man muss kein Idealist sein, um den heuristischen Wert der reichen Kategorienlehre des Idealismus zu begreifen. Zweitens ist die Kunst ein privilegierter Bereich, in dem durch sinnliches Material tiefere Bedeutung ins Bewusstsein gelangt. Die Kunst hat eine zutiefst metaphysische Dimension. Sie macht die idealen Strukturen der Welt für uns sichtbar und ermöglicht uns dadurch, die Wirklichkeit deutlicher zu sehen. In diesem Kontext macht Hegel die faszinierende Bemerkung, dass ein Porträt, das vom Kontingenten abstrahiert und den Kern des Charakters einer Person enthüllt, „dem Individuum ähnlicher [sein kann] als das wirkliche Individuum selbst“ (15.104). Drittens führt die Kunst zu einer Fülle von philosophischen Prolepsen. Kunst nimmt Probleme vorweg und skizziert, wie unbewusst und elliptisch auch immer, Antworten auf diese Probleme. Für diese Vorstellung spricht, dass die Psychologie zuerst durch die Literatur, nicht die Philosophie, eingeführt wurde, dass die moderne Technologie zuerst in der Kunst und Literatur, nicht in der Philosophie, thematisiert wurde, und dass große Kunstwerke Probleme aufdecken, die noch immer ungelöst sind. Schließlich hat die Kunst ein Maß an Zugänglichkeit sowie eine vermittelnde und motivierende Dimension, wie sie den meisten Philosophien fehlen.

¹ Hösle gibt uns auch eine ansprechende Reihe von Argumenten gegen das gegenwärtige Zögern, den objektiven Idealismus zu übernehmen. Über seinen Aufsatz in dem vorliegenden Band hinaus, siehe auch seinen Beitrag „*Begründungsfragen des objektiven Idealismus*“ (1987b).

Nach dieser kompakten Einführung in den objektiven Idealismus und die Schlüsselrolle der Kunst in der Tradition des objektiven Idealismus möchte ich nunmehr erläutern, wie einige meiner eigenen Arbeiten durch den Idealismus angeregt wurden. Erstens ziehe ich ästhetische Grundfragen und Grundprinzipien in Betracht, die konsequent aus der idealistischen Ästhetik folgen und die meine eigene Arbeit geprägt haben (1). Zweitens erörtere ich einige Ergebnisse, die erreicht werden können, wenn man auf frühere idealistische Bestrebungen in der Ästhetik aufbaut und sie revidiert. Ich konzentriere mich hier vor allem auf meine Überarbeitung von Hegels Theorie der Tragödie und Komödie (2). Der letzte Bereich betrifft die Art und Weise, wie die idealistische Ästhetik charakteristische Elemente moderner Kunst und Literatur in postidealistic Zeit behandeln kann. In der modernen Kunst sehen wir vor allem drei Grundtendenzen: erstens die ungeheuren Auswirkungen der Technologie auf die Produktions-, Kunstwerk- und Rezeptionsästhetik, einschließlich neuer Kunstformen wie Fotografie und Film, sowie tiefgreifende Umwälzungen in Bezug auf die Form und damit auch den Inhalt von Kunst, von der Architektur bis hin zur Glasskulptur; zweitens das unübersehbare Eintauchen in das Hässliche, welches eine quantitative und qualitative Veränderung sowohl des Inhalts als auch der Form von Kunst hervorgebracht hat; drittens die Selbstreflexion, die Integration von Kunstreflexion in das Kunstwerk selbst, das von den deutschen Romantikern bis hin zu Oscar Wilde, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Federico Fellini, Peter Handke oder Woody Allen zu finden ist. Man kann alle drei Elemente mit idealistischen Kategorien analysieren. Für diesen Aufsatz konzentriere ich mich auf die ersten zwei, die außergewöhnlichen Auswirkungen der Technologie auf die moderne Kunst (3) und die Bedeutung des Hässlichen (4).²

1. Ästhetische Grundfragen und Grundprinzipien

Welches sind nun einige der wesentlichen Fragen, Grundsätze und Tendenzen, die wir bei den Idealisten, die sich mit der Ästhetik beschäftigen, finden? Genauer gefragt, wie habe ich mein Interesse am objektiven Idealismus in eine Beschäftigung mit der Kunst übertragen?

Am Anfang steht die Aufwertung der systematischen Ästhetik, die wir sowohl bei Hegel als auch bei Schelling finden. Was ist Kunst? Warum ist sie es wert, einer philosophischen Analyse unterzogen zu werden? Was macht große Kunst aus? Was

2 Für kürzere Überlegungen zum dritten Thema, die Selbstreflexion in der modernen Kunst, siehe meinen Aufsatz „Hegels Relevanz für die gegenwärtige Ästhetik“ (2005).

sind die Stärken und Schwächen der verschiedenen Künste? Welche Verbindung besteht zwischen Kunst und Geschichte? Wie verhalten sich verschiedene Gattungen zueinander? Wie hilft mir die Kunst zu begreifen, was es heißt, ein Mensch zu sein? Solche Fragen ergeben sich aus dem systematischen Interesse des Idealisten für die Verbindung der Teile miteinander innerhalb eines größeren Ganzen. Diese Tendenz schließt natürlich eine Beschäftigung mit Werken in ihrer Besonderheit nicht aus, aber sie deutet auf ein wiederkehrendes Interesse an größeren Fragen hin. Das Interesse an systematischen Fragen schließt auch die Untersuchung von Typen und ihrem Verhältnis zueinander ein – ein Bemühen, das weitgehend von Hegels *Ästhetik* angeregt wurde und das meinem Buch über die Tragödie und Komödie wie auch meiner Studie des Hässlichen gemeinsam ist.³ Das Interesse an systematischen Fragen unterscheidet sich von den Leitinteressen analytischer Philosophen, deren Fragen dazu tendieren, allzu fokussiert auf abstrakte Prinzipien zu sein, und derjenigen Literaturwissenschaftler, deren Interessen sich kaum je über spezifische Werke und ihren historischen Hintergrund erheben.

Zweitens ist die Privilegierung der Kunstwerkästhetik gegenüber der Produktions- und Rezeptionsästhetik entscheidend. Was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, ist nicht, dass es einen Produktions- und Rezeptionskontext hat – Bereiche, die jedem intellektuellen Bemühen gemeinsam sind –, sondern dass es bestimmte Qualitäten hat, die es als Kunstwerk konstituieren. Kunst verbindet Wahrheit und Sinnlichkeit miteinander. Lediglich der Fokus auf das Kunstwerk selbst kann uns sagen, wie diese zueinander in Beziehung stehen, ob die Ideen kohärent sind und die Form innovativ und fesselnd ist. Die Bedeutsamkeit eines Kunstwerks hängt von der Qualität seiner Idee und seiner Form ab, nicht davon, dass es von jemandem geschaffen wurde, der zu einer bestimmten Zeit lebte oder einen spezifischen Hintergrund vorzuweisen hat – das trifft auf viele Menschen zu, deren geistige Schöpfungen uns nicht im mindesten interessieren –, und auch nicht von der Rezeption eines Werks in einem bestimmten Kulturraum, da nicht alle Kulturen über wirklich stichhaltige Kategorien bei der Beurteilung von Kunstwerken verfügen. Die Produktion über ein Werk zu stellen liefe auf eine Argumentation hinaus, nach der ein Werk gut sei, weil es von einem bestimmten Genie oder einem Menschen mit bestimmten Charakterzügen geschaffen worden ist. Und die Rezeption über das Werk zu stellen hieße, dass ein Werk deshalb gut sei, weil das Publikum sagt, dass es gut ist; dabei ist es viel richtiger zu sagen, dass die Leute ein Werk deshalb gut finden, weil es gut ist.

Die Hervorhebung der Kunstwerkästhetik trennt den Idealismus von vielen

3 „The Function of the Ugly in Enhancing the Expressivity of Art“ (2013). Diesen Aufsatz erweitere ich gegenwärtig zu einem Buch über schöne Hässlichkeit.

zeitgenössischen Entwicklungen, die dazu tendieren, das Historische auf Kosten der Beschäftigung mit dem Kunstwerk selbst zu erheben. Der Fokus auf dem Kunstwerk legt nahe, dass viele Entwicklungen innerhalb der Formkritik mühelos in das idealistische Paradigma integriert werden können, einschließlich technischer Fortschritte in Bereichen wie Poetik, Stilistik und Narratologie. Selbstverständlich schließen sich Kunst und Geschichte nicht aus, und es gibt keinen Denker vor oder nach Hegel, der es so gut wie dieser verstanden hat, die historische Entwicklung von Kunst zum Ausdruck zu bringen und zugleich die Priorität der Kunstwerkästhetik zu erkennen. Hegel wendet seinen historischen Scharfsinn an, um die oft komplexe Verbindung zwischen Form und Kontext zu erfassen, indem er zum Beispiel in der gotischen Kunst – durch den Vergleich mit dem griechischen Tempel – starke Elemente christlicher Transzendenz erkennt: Die gotische Kunst ist eine angemessene Form für das, was Hegel romantische Kunst nennt (Hegel 14.332–346).

Das dritte ist das Interesse am Organischen, an der Beziehung von Teil und Ganzem sowie von Inhalt und Form, das sich durch die idealistische Ästhetik zieht und das schon mit Platon beginnt (*Phaedrus*, 264c). Das Interesse am Organischen leitet sich von der Idee ab, dass die Teile und das Ganze zutiefst miteinander verbunden sind. Nach Hegel haben alle Teile eine gewisse Selbständigkeit, die sie an und für sich interessant machen. Jeder Teil ist jedoch auch mit den anderen Teilen verbunden: Sie passen zusammen oder gehören derart zueinander, dass kein Teil nicht auch Ausdruck des Ganzen wäre. Jeder Teil gehört zum Ganzen und trägt zum Ganzen bei, sodass sich trotz des relativen Interesses, das sie als Teile für sich beanspruchen, ihre volle Bedeutung erst aus ihrer Stellung innerhalb der Totalität des Kunstwerks ergibt und auf diese Weise allmählich erkennbar wird (Hegel 13.156–157). Das Organische gehört durchaus nicht zu den bevorzugten Kategorien der zeitgenössischen Kritik, aber ein Interesse daran ist unerlässlich, wenn man die Beziehung von Teilen zueinander und die Art und Weise, in der die Form die Bedeutung zum Ausdruck bringt, erkennen möchte.

Viertens sehen wir in idealistischen Zugängen zur Kunst eine ausgeprägte Aufmerksamkeit für dialektische Strukturen. Als Beispiel nenne ich einen der anspruchsvollsten Teile von Hegels Ästhetik, nämlich seine Diskussion der Kollision als zentralen Elements der Tragödie. Dialektische Strukturen sind auch für die Satire bedeutend. In einer Untersuchung über Heinrich Manns *Der Untertan* betone ich das Ausmaß, in welchem die Satire von ihrer Fähigkeit lebt, sowohl offenkundige als auch subtile Widersprüche aufzudecken (Roche 1988a). Aufmerksamkeit für Widersprüche bestimmt viele meiner Interpretationen, zum Beispiel eine Leseweise von Georg Büchners *Lenz*, welche die internen Widersprüche des Kunstgesprächs betont sowie die Widersprüche beschreibt, die bei jedem Versuch, sich vom Idealismus zu

befreien, aufzutauchen scheinen (Roche 1988b). Nicht nur Hegel, auch die frühen Hegelianer waren von Widersprüchen und dialektischen Strukturen fasziniert, in der Ästhetik und darüber hinaus.

Nicht ohne Beziehung zur Dialektik ist das Verfahren der proleptischen Interpretation, das ich im Umgang mit literarischen und cineastischen Werken entwickelt habe. Dabei werden zwei oder mehrere miteinander in Konflikt stehende Interpretationen eines Werkes formuliert und gegeneinander abgewogen, entweder um eine Leseweise gegenüber möglichen Einwänden zu stärken oder um die inhärente Mehrdeutigkeit eines Werkes aufzuzeigen. Das Verfahren ist nicht einfach ein Ausprobieren unterschiedlicher interpretatorischer Hypothesen. Es orientiert sich vielmehr an der Idee, die wir im Prinzip schon vom sokratischen *Elenchos* her kennen, dass wir durch das Ausscheiden von Auffassungen, die untauglich, nämlich falsch oder inkonsistent sind, zur Wahrheit kommen. Der Leser sucht geradezu Gegenbeweise zur Deutung, die er entwickelt, er integriert die Belege proleptisch und grenzt dadurch seine eigene Deutung ab; oder er entwickelt eine komplexe Metadeutung, die sich aus der Verbindung möglicher Deutungen ergibt. Typischerweise handelt es sich dabei nicht um eine schlichte Konjunktion, sondern um eine abstufende Gewichtung des Möglichen unter den Gesichtspunkten der Plausibilität und Relevanz.

Kontrastierenden Momenten Aufmerksamkeit zu schenken ist ein unabdingbares Moment guter Interpretation. Wir wollen keine einfachen Deutungen, denen die Vielschichtigkeit eines Werkes entgeht, ebenso wenig wollen wir einseitige Deutungen, welche Momente, die nicht leicht in die von ihnen akzentuierte Werkbedeutung integrierbar sind, übersehen. Indem wir möglichst viele bedeutungstragende Werkelemente berücksichtigen, erhellen wir immer mehr Aspekte und auf den ersten Blick verborgene Dimensionen eines Werkes. Durch solch ein Verfahren versteht man besser, wie die Teile zum Ganzen gehören, was die Stärken und Schwächen divergierender Deutungen sind, und inwiefern verschiedene Arten von Belegen mehr oder weniger zwingend sind. In dieser Hinsicht ist die proleptische Deutung eine interpretationspraktische Konsequenz der idealistischen Hervorhebung der Dialektik und der Ganzheit. Ich habe das Verfahren in mehr als einem halben Dutzend Einzelinterpretationen als hilfreich empfunden und seinen Wert auch in der akademischen Lehre erprobt.⁴

4 Siehe meine Interpretation von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1987a, 4–62) und meine Deutung von Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* (2002, 174–189) sowie meine Aufsätze über Franz Kafkas *Der Prozeß* (1994), Hermann Brochs *Die Verzauberung* (1983), Gottfried Benns *Verlorenes Ich* (2003), Thomas Manns *Doktor Faustus* (1986) und Woody Allens *Crimes and Misdemeanors* (2007). Zu proleptischer Interpretation als hochschuldidaktischer Praxis siehe Roche (1987).

Schließlich zeigen die Idealisten ein offensichtliches Interesse an synthetischen Strukturen, an der harmonischen Einheit von Einheit und Differenz oder, mit den Worten des objektiven Idealisten Nicolaus Cusanus, der *coincidentia oppositorum*. Das zeigt sich bei Platon und Hegel wie auch bei den frühen Hegelianern. In *Dynamic Stillness* habe ich Leseweisen von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* und Hölderlins *Hyperion* entwickelt, welche der komplexen Einheit von Einheit und Differenz den Vorzug geben gegenüber miteinander konkurrierenden Interpretationen. In meinem Buch über die Tragödie und Komödie tritt das Versöhnungsdrama in den Vordergrund als ein drittes Genre, das die Tragödie und die Komödie vereint. Und in meiner Untersuchung zum Hässlichen führe ich das Konzept einer spekulativen Schönheit ein, d. h. einer Kunst, welche die Negativität und tatsächlich das Hässliche als ein bedeutendes Moment einschließt, die aber dennoch in eine komplexe Harmonie mündet.

2. Kritik und Erweiterung des deutschen Idealismus

Gewöhnlich messen wir die Ideen früherer Denker an unseren eigenen und bewerten deren Gültigkeit danach, ob sie unseren gegenwärtigen Ansichten entsprechen oder nicht. Doch ist das Historischwerden einer Theorie nicht das gleiche wie ihre philosophische Widerlegung. Die Strategie, unsere heutigen Mehrheitsmeinungen als Wahrheitskriterium zugrunde zu legen, wird uns eher erlauben, etwas *über* die Vergangenheit zu lernen als *von* ihr. Wenn vieles, was wir für wahr halten, allein auf Konventionen beruht, so sollten wir den Mut haben, nicht nur die Ideen früherer Denker an unseren eigenen zu messen, sondern auch umgekehrt unsere an jenen. Es gibt noch viel zu lernen von den Idealisten früherer Zeiten, und vieles davon kann zum Vorschein kommen, wenn man laut mit ihnen denkt, d. h. durch die kritische Analyse ihrer Beiträge einschließlich des Vorschlagens von Verbesserungen, wo dies angebracht erscheint.

Hölsle bedient sich der Ästhetik Hegels auf diese Weise, indem er zum Beispiel nahelegt, dass die Abfolge symbolisch – klassisch – romantisch nicht dialektisch zu verstehen ist, sondern linear (1987a, 617–623). Hegels Schema, stellt Hölsle zudem fest, ist zu breit, zu einfach, zu undifferenziert (1987a, 619–623). Euripides und Aristophanes etwa sind im Hegelschen Sinne kaum klassisch zu nennen, und die Kunst der Renaissance, geschweige denn die Architektur von Hegels Zeitgenossen Karl Friedrich Schinkel, ist kaum als romantisch einzustufen.

Ich habe Hegels Vorstellung kritisiert, dass die Schönheit der Natur notwendigerweise inferior gegenüber der durch die Menschheit geschaffenen Kunst sei (2005,

77–80). Hegel kommt zu dieser Position, indem er die Produktionsästhetik hervorhebt und damit Geltung partiell durch Genese ersetzt: Schönheit, welche durch einen denkenden Geist produziert wird, sei der Schönheit der Natur per definitionem überlegen (13.13–15; 13.48–50; 13.190–202). Hegels Behauptung übersieht das höchste Prinzip oder die letzte Ursache solcher Schönheit. Gerade wenn wir die objektiv-idealistische Deutung akzeptieren, dass die Natur, so wie die Menschheit, im Reich der Ideen konstituiert wird, müssen wir jedes Argument zugunsten der notwendigen Überlegenheit der von Menschen geschaffenen Kunst zurückweisen. Die Schönheit der Natur trägt ebenso die Züge des Absoluten wie die Schöpfungen des Menschen. Hegels Behauptung, dass selbst „ein schlechter Einfall“ rein formell der größten Schönheit der Natur überlegen sei, kann nur auf der Grundlage einer die Natur abwertenden Ansicht als möglich angesehen werden (13.14).

Mein Buch über die Tragödie und Komödie sucht Hegels Theorie für die Gegenwart neu zu formulieren.⁵ Als ich Theorien zur Tragödie auswertete, wurde mir klar, dass Hegels Theorie die fesselndsten Tragödien erfasste. Hegel betrachtet die Tragödie als die Kollision zweier Positionen, die zwar beide gerechtfertigt, jedoch auch in dem Ausmaß falsch sind, als sie jeweils die Gültigkeit der anderen Position nicht anerkennen oder ihr das Element der Wahrheit absprechen; die Kollision kann nur durch den Fall des Helden gelöst werden. Hegel schreibt:

„Das ursprünglich Tragische besteht darin, dass beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zweckes und Charakters nur als *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch diese ebenso sehr in *Schuld* geraten“ (15.523).

Sein Lieblingsbeispiel ist Sophokles' *Antigone*.

Hegels Theorie, so wird oft argumentiert, sei nur für eine Handvoll von Stücken von Interesse. Echte Hegelianer mögen daraufhin feststellen, dass dies umso schlimmer für die Werke sei, und in der Tat hätten sie Recht, so zu argumentieren, denn Hegels Typologie kann, da sie normativer Art ist, von einzelnen dramatischen Werken nicht außer Kraft gesetzt werden. Das Nachdenken über verschiedene Tragödien und darüber, was zum entscheidenden Kern einer Tragödie gehört, führte mich jedoch dazu, eine Revision dessen, was wir unter Tragödie verstehen, nahezulegen. Mein Vorschlag war die Tragödie mit einem organischen Konzept von Größe in Verbindung zu bringen, die unweigerlich zum Leiden führt.

⁵ Kürzere Fassungen meiner Neuformulierungen der Tragödie und der Komödie im Geiste Hegels sind auch auf Deutsch erschienen (2002–2003a; 2002–2003b).

Mit dieser umfassenderen Definition lassen sich zusätzliche Formen der Tragödie ausmachen, in denen die Kollision weniger ausgeglichen ist. Als neue Form der Tragödie führe ich die Tragödie der Selbstaufopferung ein, eine Kollision nicht zwischen zwei guten Kräften, sondern zwischen Gut und Böse, wobei der Held für das Gute kämpft, wohlwissend, dass er dafür zu leiden hat. Um einen Wert aufrechtzuerhalten, muss manchmal ein Träger dieses Wertes untergehen. Beispiele dafür sind Andreas Gryphius' *Papinianus* und Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*. Die Tragödie der Selbstaufopferung ist die inspirierendste und didaktischste Untergattung der Tragödie, obwohl sie wegen ihrer Einfachheit und der Unzweideutigkeit des Konfliktes die dramatisch schwächste ist. Eine zweite Form nenne ich die Tragödie des Eigensinns. Sie ist vom ethischen Standpunkt aus weniger hochstehend als die Tragödie der Selbstaufopferung, dafür allerdings formal und in den meisten Fällen auch dramatisch reichhaltiger. Zwar nimmt der Held hier eine moralisch unhaltbare Haltung ein, legt aber dennoch Sekundärtugenden oder formale Tugenden wie Tapferkeit, Gehorsam oder Ehrgeiz an den Tag. Die Größe des tragischen Helden der Eigensinnstragödie liegt in der Beständigkeit, mit der er auf seiner Haltung beharrt, selbst wenn sie falsch und einseitig ist. Der Held gibt nicht nach; er besitzt weder die Fähigkeit noch das Interesse daran, Mäßigung zu finden oder einen Kompromiss zu erreichen. Beispiele dafür sind William Shakespeares *Macbeth* und Henrik Ibsens *Brand*.

Hegels Auffassung der Tragödie als die Kollision von zwei gleichberechtigten Positionen bleibt die höchste, allerdings nicht die einzige Form der Tragödie. Ich führe auch eine Unterscheidung innerhalb der tragischen Kollision ein, die Hegel nicht ausdrücklich nennt. In einigen Tragödien wird der Konflikt durch zwei Personen oder Gruppen vertreten, was ich als äußerliche Kollision bezeichne; man denke an Sophokles' *Antigone*. In anderen Tragödien wird dieser Konflikt im Gewissen eines einzelnen Helden bewusst gemacht und ausgetragen, wie in Shakespeares *Hamlet*. Ich bezeichne diese Form als innerliche Kollision. Einige Werke integrieren alle vier Formen, wie Schillers *Don Carlos*, oder – indem tragische Strukturen auf den Film ausgedehnt werden – Roland Joffés *The Mission*.

Diese modifizierte Hegelianische Definition der Tragödie als Größe, die unweigerlich zum Leiden führt, erlaubt uns zu unterscheiden zwischen der Tragödie und dem, was ich das Drama des Leidens nenne: ein Werk, in dem das Leiden des Helden bedeutsam ist, jedoch von äußeren Faktoren oder von der Schwäche des Helden herrührt. Das Leiden bleibt intensiv, aber die organische Verbindung zur Größe verschwindet. Beispiele dafür sind Euripides' *Troerinnen* und Arthur Millers *Death of a Salesman*.

Wichtig ist mir auch, dass Hegel die Tragödie, in der ein gewisses Moment der Harmonie wiedereingeführt wird, indem die zwei entgegengesetzten Gestalten in ihrer Einseitigkeit zerstört werden, sodass Einheit wiederhergestellt wird, schärfer

vom Versöhnungsdrama hätte absetzen können, einem Genre, in dem ein ernsthafter Konflikt dergestalt auf der Bühne gelöst wird, dass die Tragödie vermieden bzw. überwunden wird. Beispiele für das Versöhnungsdrama wären Sophokles' *Oidipus auf Kolonos* und Shakespeares *The Tempest*. Einige der Widersprüche in Hegels Behandlung des Dramas sind direkt in dessen Versäumnis begründet, diese beiden Genres adäquat zu differenzieren. Obwohl eine Verbindung zwischen Katharsis und Versöhnung besteht, existiert ein bedeutender Unterschied zwischen der Tragödie und dem Versöhnungsdrama, nämlich der, ob die Versöhnung in der Rezeption, also im Bewusstsein des Publikums, oder im Objekt, d. h. im Handlungsverlauf selbst, stattfindet. Hätte Hegel das Versöhnungsdrama gründlicher untersucht und den Unterschied zwischen diesem und der Tragödie deutlicher herausgestellt, hätte er sich möglicherweise nicht zur Überbetonung des versöhnlichen Elements in der Tragödie bewegen lassen.

Hegels Theorie der Komödie ist äußerst kurz und wird auch deswegen wenig diskutiert, doch bietet er zwei wichtige Einsichten in die Komödie. Erstens betrachtet Hegel die Subjektivität und das Besondere als die herrschenden Kategorien der Komödie. Unter Subjektivität versteht Hegel hier eine Erhebung des Ichs und des Selbstbewusstseins im Gegensatz zur Objektivität (oder zum naiven Festhalten an den traditionellen Werten der Gesellschaft) und zur Intersubjektivität (oder zu den Bereichen der Freundschaft, der Liebe und der Gemeinschaft). Das komische Ich konzentriert seine Energien auf sich selbst und seine persönlichen Interessen und Wünsche. Das Verlorensein in der eigenen Besonderheit ist insofern komisch, als sie im Gegensatz zur Welt und zum Substantiellen steht, welches die Besonderheit übersieht. Zweitens legt Hegel die Komödie als die Negation der Negativität oder als die komische Entlarvung einer unhaltbaren Position aus. Hegels Theorie der Komödie, nicht anders als seine Theorie der Tragödie, ist mit seiner Dialektik verbunden: Hegel betont die Wichtigkeit von Widersprüchen sowie die Notwendigkeit einer komischen Auflösung.

In Hegels erster Form sucht der Held mit großem Ernst „kleine und nichtige Zwecke“ (15.229). Er scheitert, und dies zu Recht. Da das komische Subjekt „etwas in sich Geringfügiges“ wollte, geht nichts zugrunde, „so dass es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann“ (15.529). Obwohl Hegel kein Beispiel anführt, könnte der Wirt in Goethes *Die Mitschuldigen* als solches dienen. In Hegels zweiter Form ist das Ziel des Helden legitim, das Mittel dagegen unangemessen: „Das umgekehrte Verhältnis zweitens findet dann statt, wenn sich die Individuen zu substantiellen Zwecken und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie aber, als Individuum, das schlechthin entgegengesetzte Instrument sind“ (15.529). Das Individuum ist nicht in der Lage, seine legitimen Ziele voll zu verwirklichen. Der Wider-

spruch liegt zwischen der ehrenwerten Absicht und dem unbedeutenden Individuum, das versucht, diese Absicht zu verwirklichen. Hegel nennt als Beispiel Aristophanes' *Ecclesiazusae*. Eine dritte Form der Komödie betont die Rolle des Zufalls, der den harmonischen Abschluss bewirkt:

„Ein drittes Element zu diesen beiden ersten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und sonderbare Verwicklung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und dessen äußere Zustände in komische Kontraste gestellt sind und zu einer ebenso komischen Auflösung führen“ (15.529 f.).

Die Verwendung einer idealistischen Abfolge von Objektivität, Subjektivität und Intersubjektivität ermöglichte es mir, Hegels Typologie der Komödie neu zu gestalten, einige seiner Formen zu modifizieren und eine Reihe von Unterformen, die er nicht erörtert, hinzuzufügen. Seine Typologie, obwohl anregend, ist uneins mit seinem System und bietet damit ein interessantes Beispiel für die Spannung zwischen Makro- und Mikrostrukturen, die bei Hegel manchmal zum Vorschein kommt. Mein Vorschlag war, Hegels dritte Form, die den Zufall hervorhebt, zur ersten zu machen. In der Komödie beginnen wir daher mit einem Mangel an Bewusstsein; der Held, der wenig weiß, folgt seinen eigenen besonderen Wünschen und erreicht, gelenkt durch Zufall und Glück, das Gute. Das ist die Zufallskomödie: Der Held erlangt Harmonie durch Natur und Zufall, nicht durch Bewusstwerdung. Ein Beispiel dafür ist Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Diese Form ist das komische Äquivalent zur Objektivität. Dann sehen wir eine Reihe von Untergattungen der Komödie, in welchen die Subjektivität vorherrscht. In der Reduktionskomödie (Hegels zweiter Form) hat der Held eine Ahnung des Guten, ist aber wegen seiner Mängel und Schwächen nicht in der Lage, seine Ziele zu erreichen. Beispiele hierfür sind Schnitzlers *Anatol* und Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Der Held der nächsten Form, der Negationskomödie, sucht ein falsches Ziel, wenn auch mit starken und einfallsreichen Mitteln. Diese modifizierte Version von Hegels erster Form sieht man etwa in Ben Jonsons *Volpone*, Carlo Goldonis *Il bugiardo* und Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug*. Der Held der Rückzugskomödie, einer von mir neu eingeführten Form, widersteht dem Bösen, erkennt aber nur den Inhalt der moralischen Wahrheit, nicht die Mittel zum Erfolg. Hierfür ist ein Beispiel Molières *Le Misanthrope*. Der Held des Rückzugs scheitert hauptsächlich wegen der Unzulänglichkeiten der Gesellschaft, ihrer Verderbtheit und Oberflächlichkeit, aber auch an dem Unwillen des Helden, der Objektivität – so unvollkommen sie auch sein mag – ihr Moment an Legitimität zuzugestehen. Der Held des synthetischen Genres schließlich vereinigt in sich die Objektivität des gültigen Zieles mit einem Erkennen der Mittel, die zur Erreichung dieses Zieles nötig sind. Ich nenne diese bei Hegel nicht vorkommende Form die

Intersubjektivitätskomödie: Der Held überwindet Widersprüche und erreicht den Bereich der Intersubjektivität kraft seiner eigenen Überlegungen und der Hilfe anderer Menschen, und nicht allein durch reines Glück. Beispiele hierfür sind Shakespeares *Much Ado About Nothing* und Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm*. Manche Komödien haben Momente aller komischen Formen, darunter eine der größten deutschsprachigen Komödien, Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige*.

3. Technologie und moderne Kunst

Jeder Versuch, die Künste und die Geisteswissenschaften zu rechtfertigen, muss ihre universelle Absicht und ihre spezifische Rolle in einer bestimmten Epoche deutlich machen. Heute stehen Schicksal und Zukunft der Menschheit unter dem Einfluss der Technik – die technische Veränderung der Welt ist *das* bestimmende Kennzeichen des vorigen Jahrhunderts, und zwar einerseits im wörtlichen Sinne einer Nutzbarmachung und Transformation von Natur und Schöpfung dank der Anwendung von Werkzeugen, Maschinen und Informationen, andererseits aber auch in einem weiteren Sinne als Siegeszug der Zweck-Mittel-Rationalität.

Von einem technologischen Zeitalter lässt sich sprechen, wenn vier Bedingungen erfüllt sind: erstens, unser Alltagsleben setzt eine ständige Interaktion mit technischen Produkten voraus, sodass wir zu diesen Produkten ein ähnlich dauerhaftes Verhältnis haben wie zur Natur oder zu anderen Personen; zweitens, die dramatischsten Ereignisse unseres Zeitalters werden von der Technik bestimmt, in diesem Falle von neuen Erfindungen, die unser Leben grundlegend verändern, ob nun zum Besseren oder zum Schlechteren; drittens, unsere Art des Denkens wird in hohem Maße vom technischen Paradigma geprägt, was vor allem heißt: von der technischen Rationalität; viertens, die Technik beginnt ein Eigenleben zu führen, sie ist nicht mehr nur Mittel zu einem höheren Zweck, sondern Selbstzweck – sodass beispielsweise technische Produkte nicht nur bestimmte Bedürfnisse befriedigen, sondern auch neue Bedürfnisse hervorbringen. Diese Bedingungen treffen auf unsere Gegenwart zu und bestimmen die moderne Welt seit der ersten Industriellen Revolution in zunehmendem Maße. Mit den Worten des Schweizer Dramatikers Friedrich Dürrenmatt ausgedrückt: „die Technik (...) ist das sichtbar, bildhaft gewordene Denken unserer Zeit“ (1980, 63).

So wie Hans Jonas (1979) argumentiert hat, dass die Ethik für das technologische Zeitalter neu geschrieben werden muss, so schlage ich vor, dass man dasselbe im Hinblick auf die Ästhetik tun muss. Der Einfluss der Technologie auf die Moderne stellt neue Anforderungen sowohl an die Kunst als auch an die Ästhetik, und eine

Legitimierung dieser Bereiche muss auch diese neuen Anforderungen reflektieren. Dies ist das Kernthema meines Buches *Die Moral der Kunst* (2002).

Der erste Teil dieses Buches beginnt mit einer Untersuchung der Wertfrage der Literatur, einschließlich einer Diskussion von normativen Prinzipien der Ästhetik und der Hermeneutik. Auch wenn ich mich eher traditionellen Fragen und einer traditionellen Ästhetik zuwende, lasse ich dennoch zeitgenössische Perspektiven nicht außer Acht. Jüngste Entwicklungen geben uns die Möglichkeit, Kunst in neuem Licht zu sehen, und die wertvollen neuen Horizonte, die sich dabei eröffnen, sollte man nicht preisgeben. Es stellt sich jedoch auch die Frage, warum einige noch heute gültige Fragen vergessen wurden. Die Rückkehr zu bestimmten Fragen, die in der Moderne vernachlässigt worden sind, mag in der Tat die beste Möglichkeit bieten, um neue Sichtweisen auf die Moderne zu eröffnen.

Im zweiten Teil wende ich mich einer deskriptiven Untersuchung der Kategorien des technologischen Zeitalters und ihrer Auswirkungen auf die Ästhetik zu. Ich betrachte einige der geisteshistorischen Voraussetzungen des technologischen Zeitalters, insbesondere jene mit direkten oder indirekten Auswirkungen auf die Ästhetik, und ihre Manifestation in Gesellschaft und Kultur. Ich denke auch über die Art und Weise nach, in der die spezifischen technischen Innovationen des Zeitalters nicht nur die Gesellschaft im Allgemeinen, sondern auch die Kunst und besonders die Literatur beeinflusst haben.

Indem ich die normativen und deskriptiven Teile miteinander verbinde, wende ich mich sodann im dritten Teil den Möglichkeiten von Literatur und Literaturkritik im technologischen Zeitalter zu, d. h. einer Diskussion der Art und Weise, in der die Kunst die zentralen Kategorien und die Probleme des technologischen Zeitalters ansprechen kann.⁶ Die Kunst befindet sich außerhalb des Bereichs des instrumentalen Denkens, denn sie hat ihr Ziel nicht jenseits ihrer selbst, in irgendeinem anderen Dasein. Kunst und Literatur haben intrinsischen Wert und gewinnen an Bedeutung, da unser Sinn für intrinsischen Wert zunehmend verloren geht. In ihrer Aufwertung von Spiel und unerschöpflicher Bedeutung bietet die Kunst ein Gegengewicht zur instrumentellen Vernunft und Effizienz. Darüber hinaus hilft uns die Untersuchung von Kunst und Literatur, zu erfassen wie verschiedene Teile ein umfassendes Ganzes bilden. Frühere Werke verbinden uns mit anderen Zeitaltern und Kulturen und vermitteln uns dadurch eine andere Beziehung zur Gegenwart. Des Weiteren lassen sich Kunst und Literatur auf die spezifisch moralischen Fragen und Herausforderungen unserer Zeit ein.

6 Eine analoge Struktur liegt auch meinem folgenden Werk zugrunde: *Why Literature Matters in the 21st Century* (2004).

Zu den zentralen Kategorien des technologischen Zeitalters zähle ich: die Dominanz der technischen Rationalität gegenüber der Wertrationalität, die Subjektivität mit ihrer Erhebung der *poiesis* und des *verum factum*-Prinzips, die Quantität als entscheidendes Prinzip für jede Wertung und als das Maß der Vorzüglichkeit, die Unfähigkeit der Technologie, emotionale Bedürfnisse zu befriedigen, was in Desillusionierung mündet, und das Ersetzen des Universalen durch das Partikuläre, was in Kurzsichtigkeit mündet, in die Unfähigkeit, sich selbst als eingebettet in zeitliche und räumliche Beschränkungen zu sehen.

Was diesen und anderen Kategorien gemeinsam ist, ist der Verlust des Sinns für das Organische, dass Teile in Beziehung zu einem bedeutungsvollen und übergreifenden Ganzen stehen. Wenn zum Beispiel die Quantität von der Qualität gelöst wird, dann nimmt eine Einstellung überhand, der jeder Sinn für das Organische, jede Beziehung zur Sinnhaftigkeit fehlt. Das Organische in der Kunst bildet ein Gegengewicht zum mechanischen Paradigma der Technik. Aber es ist zugleich noch mehr: Es bildet nicht nur ein Gegenmodell zur Technik, sondern es ist auch ein Spiegel der Ökosysteme, der organischen und komplexen Strukturen, die durch die Technik bedroht werden. Die beinahe unergründliche Kohärenz und organische Komplexität eines großen Kunstwerks, die Art, in der sich seine Teile aufeinander beziehen, kann in Anlehnung an Kant als Analogie zur unerschöpflich reichhaltigen Vernetzung des Ökosystems gelten (KdU, § 65–66). Durch die Aufmerksamkeit für den einen Bereich können wir die Komplexität und Schönheit, die organische Struktur des anderen Bereichs besser erkennen. In Kunst, Natur und Menschheit ist sogar der kleinste Teil mit jedem anderen Teil und mit dem Ganzen verbunden. Das Organische verlangt von seinem Interpreten – ob der Fokus nun die Natur, ein Kunstwerk oder das menschliche Subjekt ist – eine außerordentliche hermeneutische Kompetenz, einschließlich der Aufmerksamkeit, sowohl für die Details als auch für das Ganze, und dem Anerkennen, dass sich ungeachtet aller Interpretationskompetenz bestimmte Dimensionen dem eigenen Zugriff entziehen. Durch ein tieferes Bewusstsein für organische Verbindungen, wie es durch Kunst und Ästhetik gefördert wird, ist es auch wahrscheinlicher, dass wir die Verbindungen zwischen unseren Handlungen und den Bedrohungen der Umwelt erkennen, die dazu tendieren, innerhalb der zersplitterten Rahmenbedingungen, unter denen wir leben, ignoriert zu werden.

4. Die Bedeutung des Hässlichen

Ein weiterer bestimmender Aspekt der modernen Kunst ist das Hässliche. Wenige würden bestreiten, dass das Hässliche in der modernen Kunst und Literatur auf jede erdenkliche Weise zum Vorschein kommt: mit Inhalten, die abstoßend oder widerwärtig sind; durch Formen, welche Asymmetrien enthalten; durch Spannungen zwischen Form und Inhalt und Teile, die übermäßige Individualität erlangen, ohne in ein größeres Ganzes eingebunden zu sein.

In einem im Entstehen begriffenen Buch über das Hässliche, das meinen oben genannten Aufsatz erweitert, nähere ich mich dem Thema durch die Verbindung von vier Fragebereichen. Erstens, wie sollten wir das Hässliche definieren? Welche Vorstellungen müssen wir erfassen, um das Hässliche zu verstehen und zu bewerten? Zweitens, wann und wie hat sich das Hässliche in der Kulturgeschichte gezeigt? Welche sozialen und geisteshistorischen Faktoren haben zu seinem Hervortreten geführt? Drittens, wie ist die Theoriegeschichte des Hässlichen zu verstehen und zu bewerten? Welche neuen Perspektiven sind nötig? Schließlich, welche Arten oder Formen von schöner Hässlichkeit gibt es und wie sind diese zu bewerten?

Das Hässliche findet sich nicht nur in der modernen Kunst; die Intensität des Hässlichen in der Moderne hat jedoch zu einem grundlegenden Wandel in unserer Vorstellung von Kunst geführt. Was hat diesen Wandel ausgelöst? Ich sehe zwei hauptsächliche Sachverhalte.

Erstens entsteht eine andere Vorstellung von Wirklichkeit. Im antiken Griechenland war die *mimesis* nicht einfach eine Nachahmung der existierenden Welt, sondern ein Versuch, die metaphysische Bedeutung der Wirklichkeit aufzudecken, die höheren Formen festzustellen, Charaktere darzustellen, die größer sind als das Leben. Mit dem Verlassen des klassischen Ideals und der Auflösung des Christentums sehen wir eine Ablehnung der Transzendenz und der Idee, dass es eine ideale Welt gebe, die wir zu verstehen und in sittlichen Handlungen wie auch in der Kunst nachzuahmen suchen, und es bleibt uns nichts übrig als eine Vorstellung von Wirklichkeit als allein dessen, was der Fall ist. Ludwig Wittgensteins Aussage „die Welt ist alles, was der Fall ist“ (1979, 11) unterscheidet sich sehr von Platons Sicht der Wirklichkeit als einer höheren Ordnung. Die Wirklichkeit der Moderne ist nicht mehr ein Bereich des Seins, dem ein normativer Anspruch implizit ist, sondern nichts als Faktizität, die bloß wahrnehmbare Welt. Die Moderne bleibt jedoch dabei nicht stehen. Es taucht die Sicht auf und wird vorherrschend, dass unsere existierende Welt widerwärtig, fragmentarisch und ohne übergreifende Sinnhaftigkeit ist. „Ugliness was the one reality“, schlägt Oscar Wildes berühmtester Ästhet in *The Picture of Dorian Gray*

vor (2003, 177 f.). Die zwei kennzeichnenden Momente dieses neuen Realismus sind pure Immanenz und zugleich Abscheu vor ihr. Diese Hinwendung zum Hässlichen wurde durch historische Bedingungen verstärkt, wie etwa Industrialisierung und Verstädterung. Diese Sicht auf die Wirklichkeit wurde auch durch eine Zunahme an sozialem Bewusstsein gefärbt, wie etwa eine größere Aufmerksamkeit für die Opfer von sozialen und kulturellen Kräften: Krieg, Brutalität, schlechte Arbeitsbedingungen, rassistische Vorurteile, restriktive gesellschaftliche Konventionen, asymmetrische Geschlechterverhältnisse. Zugleich traf das neue Wirklichkeitsverständnis mit der Abkehr von der Theodizee-Frage zusammen und trug dazu bei, diese Abkehr zu verschärfen. In der Moderne verlieren größere Meta-Narrative viel von ihrer überzeugenden Kraft und machen den Weg frei für einen Fokus auf isolierte Momente der Dissonanz, die von einem übergreifenden spekulativen Rahmen abstrahiert werden.

Über das neue Verständnis von Wirklichkeit hinaus, und in gewisser Weise mit ihm zusammenarbeitend, ereignete sich zweitens eine Reihe von Veränderungen in Bezug auf ästhetische Werte. Wenn die Welt widerwärtig ist, dann sollen – so die Argumentation – die Kunstformen diese Hässlichkeit widerspiegeln. Unter der Voraussetzung, dass Schönheit eine Entsprechung von Form und Inhalt einschließt, können in einer ästhetischen Interpretation der Hässlichkeit des Lebens große Asymmetrien und Persionen dessen, was traditionellerweise schön genannt wird, angemessen sein. Als Teil dieser Neubewertung der ästhetischen Werte erkennen wir eine bewusste Verwerfung vergangener ästhetischer Normen, die mit Harmonie verbunden waren, zusammen mit einer Privilegierung des Disjunktiven und Asymmetrischen. Ein weiterer ästhetischer Faktor ist die zunehmende Erhebung der autonomen Kunst und, in ihrer radikalsten Manifestation, das Durchtrennen der Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Ethischen. Die Entwicklung der Autonomie ist Teil eines umfassenderen Phänomens, das den Verlust der organischen Weltsicht einer früheren Zeit einschließt. Das Platonische und das christliche Paradigma sehen alle Werte als letztlich miteinander verbunden an und als eins. Die moderne Zeit trennt die verschiedenen Lebensbereiche, Kunst und Ethik eingeschlossen, voneinander ab.

Die moderne Betonung des Hässlichen hat dennoch viele Vorteile. Das Hässliche lässt sich auf Elemente ein, von denen wir sonst unseren Blick abzuwenden geneigt sind. Das erfolgreiche Vermischen von Hässlichem und Schöner hat viele anspruchsvolle und innovative Kunstwerke hervorgebracht. Ein solches Vermischen trägt zur Spannung bei, welche ein Element jeder großen Kunst ist. Das Vorherrschen des Hässlichen in Werken der Schönheit erweitert unseren Sinn für Originalität und unsere Wertschätzung für Innovation. Solche Werke fordern unsere interpretatorischen

Kompetenzen auf eine neue Art und Weise heraus, indem sie uns einladen, den oft verborgenen Wert formaler Innovationen zu erkennen, und sie fordern unsere hermeneutischen Kompetenzen heraus, indem sie uns Anlass geben, Form und Inhalt in Beziehung zu setzen oder verschiedene Kunstformen und Kunststile zusammenzubringen, wenn diese vollkommen gegensätzlich erscheinen. Darüber hinaus ist das kritische Potential der Kunst – die Kunst als Medium, durch das wir die Wirklichkeit neu sehen, einschließlich des Aufdeckens unserer eigenen Vorurteile – vielfach evident in der dissonanten Kunst. Diese Einbeziehung dessen, was die Gesellschaft als tabu erachtet, was sie zu sehen oder anzuschauen verabsäumt, verstärkt den Wert der Kunst als einer kritischen Kraft. Die Momente der Nicht-Versöhnung in der modernen Kunst erlauben uns, bei den dissonanten Strukturen der Wirklichkeit und ihren Auswirkungen auf den leidenden Einzelnen zu verweilen, anstatt über sie hinweg zu gehen oder sie zu minimieren.

Bei vielen modernen Werken können wir von der anscheinend hässlichen oder „schwierigen Schönheit“ sprechen, um einen Ausdruck des Idealisten Bernard Bosanquet aufzugreifen (1915, 85). Das anscheinend Hässliche kommt zum Vorschein, wenn ein Werk Dimensionen enthält, die so ungewöhnlich, innovativ oder komplex sind, wie etwa Teile, die sich nicht in das Ganze einzufügen scheinen, dass diese auf den ersten Blick einen negativen ästhetischen Wert zu haben scheinen. Diese anspruchsvollen Werke mögen als hässlich verkannt werden, sie sind jedoch nur scheinbar hässlich. Wenn die verborgene Schönheit eines Werkes, sagen wir eines Gemäldes von El Greco, schließlich nach Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten erkannt wird, ist das Werk nicht plötzlich schön geworden, sondern es war immer schon schön und wir waren lediglich der Herausforderung nicht gewachsen. Ein positiver ästhetischer Wert ist ein Merkmal nicht der Rezeption, sondern des Werkes selbst.

Das Aufkommen des Hässlichen hat einerseits ein Wiederaufleben, andererseits eine Krise in der modernen Kunst ausgelöst. Das Wiederaufleben kommt von den auffallend unterschiedlichen Formen von Schönheit, welche das Hässliche einbeziehen. Die Krise beinhaltet das plötzliche Vorherrschen von zwei Arten negativer ästhetischer Werte: *Kitsch* und das, was ich *Quatsch* nenne. Ich weite die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs, als Gegenstück zu *Kitsch*, aus, um ihn auf hässliche Werke von negativem ästhetischen Wert zu beziehen, Werke, in denen keine metaphysische Öffnung hin zu einer tieferen Bedeutung zu finden ist und deren technische Errungenschaft dazu tendiert, sich in der Innovation zu erschöpfen. Was wir heute sehen, ist ein verstärktes Interesse an *Kitsch* auf Seiten der Rezipienten, welche die „schwierige Schönheit“ von vielem, das anscheinend hässlich ist, nicht verstehen, und eine zunehmende Produktion von *Quatsch* auf Seiten der Möchte-Gern-Künst-

ler: Während *Kitsch* zu gefallen sucht, unabhängig von jedem höheren Streben nach Kunst, sucht *Quatsch* zu schockieren oder zu verwirren, unabhängig von jedem höheren Streben nach Kunst. Beiden fehlt es an Transzendenz – das eine fabriziert eine sentimentale, alternative Wirklichkeit, das andere ahmt die widerwärtige Wirklichkeit nach oder führt die Kunst in den Bereich des Schwindels.

Ich beschließe meine Ästhetik des Hässlichen, indem ich verschiedene Erscheinungsformen der schönen Hässlichkeit untersuche, die Art und Weise, wie das Hässliche sinnvoll zur Schaffung eines positiven ästhetischen Werts beiträgt. Einige Erscheinungsformen sind eng mit idealistischen Kategorien verbunden, wie etwa die der dialektischen Schönheit, in welcher das Hässliche das Werk dominiert, jedoch – anstatt das Hässliche ohne Wertung zu präsentieren oder im Hässlichen zu schwelgen – das Werk auf die Hässlichkeit des Hässlichen hinweist, oder auf die Negation der Negativität, wie wir etwa an den Werken von George Grosz sehen.

Ich untersuche auch Formen, die im Geist des Idealismus stehen, aber gänzlich neu sind, zum Beispiel Werke, die nicht nur hässlich in Bezug auf den Gegenstand sind, sondern auch in der Form gebrochen. Die meisten europäischen Sprachen verwenden – im Rückbezug auf ihre lateinischen Wurzeln – zwei Wörter für die Vorstellung von Hässlichkeit, indem sie zwischen der ästhetischen Hässlichkeit der Form (*deformis*) und der sittlichen Hässlichkeit des Inhalts (*turpis*) unterscheiden. Ich führe den Neologismus „aischrische Schönheit“ ein (auf das griechische *aischros* zurückgreifend, ein Wort, das beide Dimensionen beinhaltet), um auf eine Kunst hinzuweisen, die sowohl abscheulich in ihrem Inhalt als auch dissonant in ihrer Form ist. Solche Werke des Leidens und des Horrors zeigen – paradoxer Weise – eine höhere Einheit von Form und Inhalt, sie sind auf einer Metaebene organisch. Max Beckmanns *Die Nacht* und Pablo Picassos *Guernica* mögen als Beispiele aus dem 20. Jahrhundert dienen. Heute könnte man an viele Werke des russischen Künstlers Maxim Kantor denken. Der Idealismus – obwohl er aus einem anderen Zeitalter zu stammen scheint – liefert uns ein Objektiv, um auch das Moderne und Zeitgenössische zu verstehen und zu werten.⁷

7 Für hilfreiche Kommentare möchte ich Sabine Doering, Carsten Dutt und Vittorio Hösle danken.