

Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst

Ästhetische Reflexion
in der Perspektive des Deutschen Idealismus

Herausgegeben von Dieter Wandschneider

Königshausen & Neumann

Mark W. Roche
(Notre Dame, USA)

Hegels Relevanz für die gegenwärtige Ästhetik

In diesem Essay betrachte ich verschiedene Hegelsche Gedanken im Lichte aktueller Entwicklungen. Ich habe vier Themen ausgewählt, die mir heutzutage von besonderer Wichtigkeit zu sein scheinen, und die ich jeweils neueren Entwicklungen gegenüberstelle. Im ersten Teil bekenne ich mich – entgegen der gegenwärtigen Bevorzugung von Produktions- und Rezeptionsästhetik – zu Hegels höherer Einschätzung der Werkästhetik. Im zweiten Teil verteidige ich das Konzept einer organischen Kunst und schlage vor, daß das Häßliche, das die ästhetische Diskussion unmittelbar nach Hegels Tod dominiert hat, voll in die Kunst integriert werden muß. Im dritten Teil beschäftige ich mich indirekt mit Hegels These vom Ende der Kunst, indem ich darauf hinweise, daß der dominierende Aspekt der modernen Kunst ihre Selbstreflexion ist – ein Moment, welches nach Hegel der Kunst fehlt. Ich argumentiere jedoch auch dafür, daß zu viel Selbstreflexion den ästhetischen Gehalt von Kunst reduzieren kann. Zu der Frage zurückkehrend, was das eigentliche Objekt ästhetischer Reflexion sei, argumentiere ich im letzten Abschnitt gegen Hegels Kritik am Naturschönen und behaupte, daß die Bedeutung der Natur für die moderne Ästhetik viel größer ist, als Hegel erkannt hat.

I

In der Ästhetik werden traditionell drei Bereiche unterschieden: Produktionsästhetik, Werkästhetik und Rezeptionsästhetik. Jede Form der Kunst läßt sich unter diesen drei Gesichtspunkten betrachten, die man sich entlang eines Spektrums aufgereiht vorstellen kann, wenngleich es natürlich in vielen Bereichen Überschneidungen gibt.

In der Produktionsästhetik haben wir es mit dem zu tun, was zur Entstehung eines Werks beiträgt: mit der gesellschaftlichen und ökonomischen Stellung des Künstlers; mit den Vorstellungen künstlerischen Schaffens, die in einer Epoche vorherrschen (etwa dem erforderlichen oder erwarteten Ausmaß an Originalität); mit der Psychologie des Künstlers und des Schaffensprozesses; mit der Biographie, sowie mit Fragen, die sich auf Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit und sexuelle Orientierung des Künstlers beziehen; mit Quellenstudien und mit der Genese eines Werkes (etwa frühere Fassungen); mit dem größeren sozialgeschichtlichen Kontext; mit der Stellung des Künstlers innerhalb einer nationalen

Kunstgeschichte oder im Dialog mit anderen Kulturen; und mit den Produktionsmitteln, die dem Künstler zur Verfügung stehen.

Die Werkästhetik analysiert und bewertet die Form, den Inhalt, und das Verhältnis von Form und Inhalt sowie von Teilen und Ganzem.

Die Rezeptionsästhetik befaßt sich mit der Veröffentlichungsgeschichte, einschließlich der Zensur, den Vertriebsmechanismen und Verkaufszahlen; mit den Empfindungen, die durch bestimmte Gattungen und einzelne Werke hervorgerufen werden; mit der Offenheit eines Werks für unterschiedliche Deutungen; damit auch, in welcher Weise die eigene Haltung, die von den Zeitumständen, der Klassen- und Geschlechtszugehörigkeit oder der ideologischen Ausrichtung bestimmt ist, die Rezeption eines Werks beeinflusst; mit der Rezeptionsgeschichte eines Werkes, einschließlich empirischer Fragen; mit den Normen und Konventionen der Interpretationsgemeinschaften sowie deren Veränderungen im Laufe der Zeit; mit dem Sozialsystem der Kunst und dabei u.a. mit den Funktionen, die Kunst für ihre Empfänger hat.

Jeder Leser Hegels wird bemerkt haben, daß sein primäres Interesse bei der Werkästhetik liegt. Für Hegel ist „das erste Fordernis“ des Kunstwissenschaftlers oder des Kunstgelehrten „die genaue Bekanntschaft mit dem unermesslichen Bereich der individuellen Kunstwerke alter und neuer Zeit“ (Hegel 13.30). Hegel analysiert Inhalt und Form der Kunst jedoch auch, indem er sie mit sozial- und geistesgeschichtlichen Entwicklungen verbindet, also mit den Kategorien der Produktions- und Rezeptionsästhetik. Kein Denker, vor oder nach Hegel, hat es je vermocht, die historische Entwicklung der Kunst so sorgfältig darzustellen und zugleich den Vorzug der Werkästhetik zu begründen. So kennen wir beispielsweise Hegels Ausführungen darüber, daß die Epik im Zeitalter der Helden vorherrscht, die Tragödie eine historische Verlagerung von normativen Werten voraussetzt und die Komödie das Bewußtsein eines Subjekts über die Auflösung bisheriger Sittlichkeit einschließt.

Die Werkästhetik wurde in den letzten Jahren meist nachrangig behandelt. Diese Abwertung folgte einer gewissen geschichtlichen Logik. Die Vertreter des New Criticism in den USA gingen häufig von der Vorannahme aus, jedes Kunstwerk sei eine gelungene Einheit, und daß es Aufgabe des Interpreten sei, diese Einheit herauszuarbeiten. Dagegen wandten stärker sozialgeschichtlich ausgerichtete Literaturwissenschaftler zu Recht ein, daß die ideale Einheit eines Kunstwerks in vielen Fällen nicht ohne Hinweis auf weiterreichende kontextuelle Bezüge des Werks herauszuarbeiten sei. Indem sie sich zum Teil auf die historischen Bezüge in einem Werk stützten, zeigten sie darüber hinaus, daß diese ästhetische Einheit in vielfacher Hinsicht höchst fragil oder nur vorgetäuscht war. Die Betonung der Rezeption wurde verstärkt durch die Weiterentwicklung der Hermeneutik und die berechnete Ansicht, daß man sich der Offenheit eines Textes zu stellen habe. Eine der Grundüberzeugungen der Kunstwissenschaft wird durch eine Einsicht, die wir der Rezeptionstheorie verdanken, unterstrichen, nämlich, daß die Bedeutung eines Werkes von dem zu untersuchenden Objekt und dem Betrachter dieses Objekts mitbestimmt wird. Das heißt, die

Bedeutung hängt nicht nur von der Qualität eines Kunstwerks ab, sondern auch von der Qualität der Vorstellungskraft, mit der man sich einem Kunstwerk nähert.

Leider stützte sich die berechnete Kritik an den Schwächen der bisherigen Werkästhetik oft auf eher wenig überzeugende Argumente. Indem sie nämlich der Autonomie des Kunstwerks einen geringeren Stellenwert beimessen, kamen viele Kritiker zu dem Schluß, daß ein Kunstwerk erstens notwendigerweise den Werten derer diene, für die es gemacht sei, und daß zweitens Ansichten nicht nach ihrer inneren Stimmigkeit zu beurteilen seien, sondern im Lichte ihrer Ursprünge und der Interessen, denen sie dienen. Statt sich auf das Kunstwerk zu konzentrieren, behaupten diese Kritiker, solle man sich mit dessen Entstehungsbedingungen und externen Zielsetzungen beschäftigen. Mit dieser Werteverchiebung werden auch die spezifischen Eigenschaften des ästhetischen Objekts und der ästhetischen Erfahrung zunehmend ignoriert oder sogar ganz offen geleugnet. An die Stelle der suchenden, normativen Frage „Was ist Kunst?“ tritt die unbewußt dogmatische Feststellung „Wenn jemand es als Kunst bezeichnet, ist es Kunst.“ Der Kunstbegriff wird damit leer und bedeutungslos; die Kunst und ihr Studium reduzieren sich auf Soziologie und Geschichte.

Zwar weist jede geistige Schöpfung einen Produktions- und Rezeptionsaspekt auf, aber nicht jede geistige Schöpfung ist zugleich ein Kunstwerk. Aus dieser Unterscheidung folgt die Überlegenheit der Werkästhetik, da nur hier das Kunstwerk als solches untersucht wird. Soziologische und historische Methoden sind von begrenztem Nutzen, wenn sie ihr Augenmerk nur auf die äußeren Dimensionen eines Kunstwerks richten, nicht auf dessen Kern, nicht auf das, was es zum Kunstwerk macht. Soziologie, Psychologie und Geschichte haben natürlich einen Wert auch innerhalb der Werkästhetik, insofern sie helfen, übersene Aspekte eines Werkes ans Licht zu bringen. Wenn es der Kunstwissenschaft aber um das Kunstspezifische geht, so darf sie sich nicht primär mit der Produktion oder der Rezeption beschäftigen, sondern mit dem Kunstwerk selbst: mit Inhalt und Form von Kunst, mit deren Verhältnis und mit der Beziehung der einzelnen Teile zum Ganzen.

Das Urteil, ein Kunstwerk sei gelungen, hängt von seinem Gehalt und seiner Form ab, nicht davon, daß es von jemandem geschaffen wurde, der zu einer bestimmten Zeit lebte oder einen spezifischen Hintergrund vorzuweisen hatte – 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 geeignete Kategorien zur Beurteilung von Kunstwerken verfügen. Die Produktion über ein Werk zu stellen liefe auf eine Argumentation hinaus, derzufolge ein Werk gut sei, weil es von einem Menschen mit bestimmten Charakterzügen geschaffen wurde. Die Rezeption über das Werk zu stellen, hieße, daß ein Werk deshalb gut sei, weil die Leute sagen, daß es gut sei. Gewöhnlich sind die Werke eines großen Künstlers großartig, ebenso die Werke, die traditionell hoch angesehen sind – beides ist jedoch nicht notwendig der Fall. Wer dem nicht zustimmt, ist ein Opfer des Dogma-

tismus der Geschichte. Rationaler ist die Behauptung, daß bestimmte Werke großartig sind, weil sie großartig sind, d.h. weil sie die höchsten Ansprüche der Werkästhetik erfüllen.

Die besondere Stellung der Werkästhetik läßt sich kurz am Beispiel von Tragödie und Komödie illustrieren. Theoretische Betrachtungen über diese beiden dramatischen Formen krankten häufig daran, daß die Rezeption auf Kosten des Kunstwerks im Mittelpunkt stand. Während zahlreiche Tragödientheorien, unter ihnen auch die entsprechenden Teile in der Poetik des Aristoteles, ihr Augenmerk auf die Rezeption richten, befassen sich etwa Schelling, Hölderlin, Hegel und Szondi mit der Struktur der Tragödie, wie sie sich im Kunstwerk zeigt, und kommen dabei zu differenzierten Beurteilungen darüber, welche tragischen Strukturen gelungen sind und welchen es nicht gelingt, die wahrhaft tragische Dimension darzustellen. An anderer Stelle (Roche 1998) habe ich versucht, in Anlehnung an Hegel eine normative Theorie des Tragischen zu entwerfen, welche die Vielfalt individueller Werke berücksichtigt.

Im Hinblick auf die Komödie hat man verschiedene Theorien des Lachens entwickelt. D. H. Monro faßt sie in den Begriffen Überlegenheit, Unangemessenheit, Freiheit von Beschränkungen und Ambivalenz zusammen. Wie Vittorio Hösle kürzlich in seinem Buch über Woody Allen gezeigt hat, bezieht sich allein die Theorie der Unangemessenheit auf das Objekt, während sich die anderen Theorien auf subjektive Vorgänge beziehen (16 ff). Allein die Unangemessenheits-Theorie – die mit den anderen Theorien durchaus vereinbar ist, da diese ganz andere Dimensionen betreffen –, kann daher die Grundlage einer normativen Theorie des Komischen bilden. Einzig eine Analyse des Objekts kann uns sagen, ob unser Lachen intelligent ist und ob unsere Gefühle der Überlegenheit oder Ambivalenz gerechtfertigt sind.

Die stärkere Betonung von Produktion und Rezeption ist sicherlich immer dann angemessen – allerdings nur als ein historisches Korrektiv –, wenn Produktion und Rezeption derart unterdrückt werden, daß wir nicht mehr in der Lage sind, die historische Besonderheit eines Kunstwerkes zu erfassen oder die Komplexität hermeneutischer Fragen, welche Rezeptionsästhetik und Werkästhetik miteinander verbinden, verstehen zu können. Das Pendel scheint sich jedoch in die entgegengesetzte Richtung bewegt zu haben. Eine Erweiterung unseres Horizonts ist nur zu begrüßen, sofern sie nicht zu Lasten des Interesses an der Werkästhetik geht.

II

Eine zweite, scheinbar altmodische Idee Hegels, die heute unsere Aufmerksamkeit verdient, ist das Organische, das Hegel als konstitutiv für alle großen Kunstwerke ansieht (Hegel 13.157–178). Ebenso wie Form und Inhalt zusammengehören, stehen auch die verschiedenen Teile nach Hegel in einer organischen Beziehung zueinander. Zunächst einmal besitzen alle Teile eine gewisse

Autonomie, und das macht sie für sich genommen interessant. Auch wenn ein oder zwei entscheidende Charaktere oder Abschnitte den Kern eines Werks ausmachen und damit über den anderen stehen, sollte diese Vorrangstellung nicht bedeuten, daß die anderen Teile nicht mehr von Interesse sind; in einem großen Werk verdient jeder Teil unser Interesse, denn jeder Teil ist mit den anderen verbunden; sie passen oder gehören zusammen, so daß kein Teil nicht auch Ausdruck des Ganzen ist. Trotz des relativen Interesses, das sie als Teile für sich beanspruchen, ergibt sich ihre volle Bedeutung erst aus ihrer Stellung innerhalb der Totalität des Kunstwerks (13.156 f).

Die Kritik an der Idee, daß alle Elemente eines Kunstwerkes sich zueinander so verhalten sollen, daß sie einen einzigen Organismus bilden, hat sich verstärkt, nachdem auch der Nationalsozialismus eine organische Kunst propagiert hatte.¹ Mehrere Argumente können jedoch gegen die moderne Kritik an der Forderung nach einer organischen Struktur vorgebracht werden. Erstens kann der Mißbrauch einer Theorie nicht als Argument gegen die Theorie selbst angeführt werden, es sei denn, daß es eine notwendige Verbindung zwischen beidem gibt – was aber in diesem Fall nicht gegeben ist: Nicht alle organische Kunst stammt aus Kulturen, die die Menschenrechte verletzen, wie etwa die Bedeutung des Organischen in der deutschen Klassik (mit ihrer Hervorhebung der Humanität und des Weltbürgertums) und die Wiederbelebung klassisch-organischer Architektur in der frühen amerikanischen Republik deutlich zeigen. Und nicht alle faschistischen Regime haben die klassisch-organische Kunst favorisiert, wie man an der Verbindung von Avantgarde und Faschismus in Italien sehen kann.

Zweitens ist es den Befürwortern der organischen Kunst oft nicht gelungen, zu erkennen, daß viele vordergründig dissonante und negative Werke letztlich doch organisch sind – nur eben auf komplexere Weise und auf einer Metaebene, indem nämlich entweder die Dissonanz einer höheren Bedeutung dient oder indem ein solches Kunstwerk die Negation der Negativität darstellt. Kurz, hier keine organischen Qualitäten zu sehen, liegt oft nur daran, daß die Bedeutung des Negativen oder die komplexe Schönheit der modernen Kunst nicht begriffen wird.

Drittens neigte das Verständnis des Organischen in der nationalsozialistischen Kunst dazu, eine Betonung des Ganzen auf Kosten der Bedeutung des Besonderen zu fördern: Die Produktion schematischer Typen statt individueller Gestaltungen spiegelt den politischen Versuch, das Besondere im Ganzen zu unterdrücken und nicht 'aufzuheben'. In diesem Sinne fehlt der nationalsozialistischen Kunst das Gleichgewicht des wirklich Organischen. Diese Unausgewogenheit wird manchmal noch durch einen Mangel an jedem Maß unterstrichen – man denke nur an die Hervorhebung des Monumentalen.

¹ Zum nationalsozialistischen Gebrauch des Begriffs des „Organischen“ siehe Denkler. Zum sich daraus ergebenden Zögern, den Begriff weiterhin zu gebrauchen, siehe z. B. Krieger, 36 und 49.

Viertens gibt es mehrere Auffassungen vom Organischen, die streng auseinander gehalten werden müssen. Das Organische, das ich hier meine, bezieht sich auf das Kunstwerk und wird in der Werkästhetik behandelt. Eine völlig andere Bedeutung des Organischen gehört zur Produktionsästhetik und hat mit der Idee zu tun, daß die Kunst durch einen organischen Prozeß des Wachsens und Reifens entsteht. Aus der Perspektive der Werkästhetik betrachtet, ist die Frage der Entstehung unwichtig. Doch gerade diese produktionsästhetische Auffassung des Organischen hat zu der vagen Konzeption einer herausgehobenen Bestimmung der deutschen Nation geführt: Die Nationalsozialisten ignorierten das Organische im Kunstwerk weitgehend und betonten statt dessen das vermeintlich Organische in der Entwicklung einerseits des Kunstwerkes, andererseits der deutschen Nation. Eine andere Definition des Organischen, die nichts mit dem des Kunstwerks zu tun hat, ist die nationalsozialistische Konzeption des Organischen als Leben und Gesundheit im Kontrast zum Dekadenten und Kranken. Sofern dieser Begriff auf die Kunst bezogen wird, repräsentiert er eine oberflächliche Auffassung des Organischen, die fälschlicherweise das Häßliche und Komplexe ausschließt.

Fünftens können wir das Argument verwerfen, wonach jede organische Kunst notwendig scheitern muß angesichts der Komplexität der modernen Welt, die voller willkürlicher und zufälliger Ereignisse und Widersprüche ist. Diese Behauptung setzt voraus, daß Kunst nur die oberflächliche Realität imitiere: daß Kunst ihre eigene Negativität nicht negiert und kein Gegenbild anbietet. Solch eine Behauptung ist selber eine willkürliche Einschränkung der Möglichkeiten der Kunst.

Die Kunst hat unter ihren Möglichkeiten auch die Schaffung von Entwürfen, mit denen man sich identifizieren kann und die zur Bildung und Förderung einer kollektiven Identität beitragen; es mag sein, daß es ein berechtigtes menschliches Streben nach derartiger affirmativer Kunst gibt, und es wäre sowohl moralisch unverantwortlich wie auch politisch unklug, die Schöpfung und den Genuß einer derartigen Kunst allein denjenigen zu überlassen, deren Weltanschauung allgemeine Grundnormen der Gerechtigkeit in Frage stellt.

Im Gefolge der modernen Aufwertung der Dissonanz tendieren wir dazu, das Ganze als das, was falsch ist, und nicht als das Wahre anzusehen. So setzt Adorno dem Satz Hegels „Das Wahre ist das Ganze“ (3.24) sein „Das Ganze ist das Unwahre“ entgegen (*Minima Moralia*, 57). Bedeutsam an Adornos Position ist seine Kritik an jedem Ganzen, das nur ein solches zu sein *scheint*. Jedes Ganze muß seine Momente synthetisch zusammenschließen und in eine komplexere, reichere Gestaltung integrieren. Andernfalls findet man sich drei Widersprüchen ausgesetzt. Der erste ist, daß man, wie etwa Adorno, den Begriff des Ganzen als solchen kritisiert. Diese Kritik beruht jedoch implizit auf der Idee, daß einiges, was von Wert ist, im Ganzen untergehe; diese Kritik zielt also unausdrücklich auf ein Ganzes, das reichhaltig genug ist, alle Momente zu integrieren. Andernfalls wäre man gezwungen, die Idee des Ganzen aufzugeben und einzelne Momente hervorzuheben, was aber bedeuten würde, daß man andere Momente vernachlässigt.

solche Vernachlässigung war aber der Grund der Kritik am Ganzen. Nur das Ganze, das alle Teile beinhaltet, kann der Kritik widerstehen, daß es potenziell Wertvolles ausschließt. Der zweite Widerspruch ist, daß man durch die absolute Aufwertung des Dissonanten eine Position stützt, die sich gegenüber allen anderen dissonant verhält; die dissonante Position gegenüber der absoluten Dissonanz ist jedoch Kritik des Dissonanten, wodurch sich die Verabsolutierung der Dissonanz selbst aufhebt. Und drittens, indem man in einem Zeitalter der Desintegration Nicht-Identität verteidigt und das Marginale in einer Zeit, die einen Sinn für das Ganze vermissen läßt, gibt man nur wieder, was ist, und unterdrückt doch offenbar die Suche nach Alternativen zum Bestehenden war.

Das Organische muss auch das Randhafte, Dissonante und Häßliche mit einschließen können. Eine schlichte Verdammung des Häßlichen ist anti-intellektuell und übersieht das ästhetische Prinzip, daß jeder einzelne Teil seine Bedeutung aus dem Ganzen bezieht. Wir sollen das Schöne nicht auf das, was an der Oberfläche harmonisch ist und unseren Sinnen gefällt, reduzieren. Die Schönheit bedarf einzig der Entsprechung von Teil und Ganzem sowie von Inhalt und Form, und zwar so, daß die Form größere Asymmetrien und Verkehungen von dem, was man traditionell schön genannt hat, erfordern kann. Heine erweist sich als ein virtuoser Meister der Dissonanz, wenn er in seinen Gedichten eine romantische Stimmung plötzlich abbricht und zu einer realistischen und ernüchternden Sichtweise übergeht; wir lachen über die Extravaganzen der Romantik und denken darüber nach. Auf ähnliche Weise deutet der Anfang der *Harzreise* auf die Inkohärenz der modernen Welt hin. In beiden Fällen dient die Dissonanz der höheren Bedeutung des Werkes. In Brechts epischem Theater stehen Form und Inhalt miteinander im Streit, doch ist gerade dieser Streit ein Element der Form, das zur höheren Bedeutung des Werkes beiträgt. Und die Sprache, in der Benn sein Gedicht *Verlorenes Ich* beginnen läßt, ist, um ein letztes Beispiel zu geben, nicht oberflächlich organisch oder einstimmig, sondern höchst heterogen, aber gerade diese Dissonanz drückt auf der Metaebene das Thema Beziehungslosigkeit und Verfremdung aus.

Je origineller ein Werk ist, desto schwieriger ist es, die konstitutiven Momente und deren bedeutungsvolle Beziehungen zu erkennen. Diese Schwierigkeit tritt vor allem in den nachklassischen Epochen auf, wo das Bedürfnis, innovativ zu sein, die Autoren mit Formen experimentieren läßt, die, zumindest auf den ersten Blick, unorganisch zu sein scheinen. Es ist in der Tat eine große Herausforderung, nach einer Epoche, die durch ihre große Kunst definiert war, große Kunst zu schaffen. Unsere Fähigkeit, die verborgene Logik scheinbar unorganischer Formen zu erkennen, neue und überraschende Zusammenhänge herauszuarbeiten, muß sehr ausgeprägt sein. Dennoch müssen wir nicht jedes neue Werk gutheißen.

Die Bedeutung und der Vorzug des organischen Modells liegt nämlich darin, daß es zwischen dem, was man das willkürlich Mechanische nennen könnte, und dem willkürlich Autonomen vermitteln kann. Das Mechanische, das es vom

Organischen zu unterscheiden gilt, schreibt für ein Kunstwerk bestimmte Formeln vor; das kann die Handlung betreffen, die Diktion, die Länge, die Charaktere oder die Anzahl der Akte. Vom Künstler wird erwartet, daß er diese Kriterien erfüllt. Ein solches Modell läßt wenig Spielraum für die Kreativität des Künstlers und sein Spiel mit den Konventionen. Der Künstler sollte doch die Freiheit haben, die konventionellen Regeln seiner Zeit zugunsten höherer ästhetischer Normen außer acht zu lassen. Ein zweites Modell verfällt ins genau andere Extrem: die Autonomie jedes Werks wird absolut gesetzt, und es wird mit überhaupt keinen ästhetischen Prinzipien in Beziehung gesetzt. Dieses Autonomiemodell verwirft sogar die Vorstellung eines Zusammenhangs der einzelnen Teile; Kunst gilt als frei von konstitutiven Elementen und der Integration der Teile in ein bedeutungsvolles Ganzes. Diese Theorie schließt nicht nur jede Möglichkeit der Bewertung aus, sondern sie zieht auch durch Überproduktion unsere Aufmerksamkeit von den wirklich großen Werken ab und macht uns zu Sklaven all dessen, was produziert oder uns vorgesetzt wird. Zwar erkennt dieses Autonomiemodell zu Recht, daß gewisse poetische Beschränkungen willkürlich sind und daß man, um die Last der Tradition zu ertragen, innovativ sein muß, doch alles, was über das Willkürliche hinausgeht, muß ihm verborgen bleiben. Das organische Modell hingegen geht davon aus, daß die bestimmenden Elemente eines großen Kunstwerks – von der Sprache und der Manier bis zu Thema und Struktur – zwar völlig verschieden ausfallen können, ihnen allen aber gemeinsam ist, daß sie in ein bedeutungsvolles Ganzes transformiert werden. In dieser Hinsicht läßt es der Kreativität genügend Freiheiten und bewahrt gleichzeitig vor der Willkür der absolut gesetzten Autonomie. Die Autonomie oder Freiheit der Kunst sollte man nicht im Sinne einer Freiheit von jeglichen existierenden Parametern ansehen, sondern im Geiste der Hegelschen Auffassung von Freiheit als „Bei sich selbst Sein im Anderen“ (z.B. 12.30 und 18.443). Moderne Kunst ist nicht nur eine organische Vergeistigung des Sinnlichen, sondern auch eine Vergeistigung des Häßlichen, wie Dieter Wandschneider an anderer Stelle im vorliegenden Band argumentiert.

Wir sollten dem Künstler bei seinem Ringen mit dem Bösen und dem Häßlichen einen großen Spielraum lassen, ohne sein Werk dafür zu verurteilen, daß es angeblich hinter ein ästhetisches und moralisches Ideal zurückfällt. Das gilt in ganz besonderem Maße für die Moderne, denn das Böse steht, wie Hegel gezeigt hat (10.316 f), in enger Beziehung zur Subjektivität bzw. zur Auflösung einer inneren Ordnung; im Zeitalter der Subjektivität spielt das Böse folglich eine größere Rolle, auch in der Vision des Künstlers. Die Rolle des Bösen in der Metaphysik und der Ethik entspricht der Rolle des Häßlichen in der Kunst, womit nicht nur das bloße Thema gemeint ist, sondern auch die Loslösung des Künstlers von den traditionellen ästhetischen Normen. (Für Hegel hängen das Böse und der Fortschritt eng mit der Subjektivität und der Negation der Tradition zusammen.)

Die Darstellung des Häßlichen in der Kunst ist im 19. und 20. Jahrhundert nichts Neues, doch in der nach-Hegelschen Zeit hat sie quantitativ zugenom-

men.² Das lag zum einen daran, daß sich die Aufmerksamkeit nun verstärkt auf das richtete, was in den idealistischen Forderungen nach einer Synthese keinen Platz gefunden hatte. Wohl auch aus diesem Grunde ist das Häßliche, neben dem Komischen, die Hauptkategorie der nach-Hegelschen Ästhetik – bei Christian Weiße anfangend und dann weiter bei Arnold Ruge, Friederich Theodor Vischer und zuletzt bei Karl Rosenkranz. Zum anderen hatte der Aufstieg des Häßlichen damit zu tun, daß die Soziologie und die Psychologie die Vielschichtigkeit des Menschen immer stärker ans Licht brachten. Folglich nahmen die ästhetischen Darstellungen des Negativen und bislang Unterdrückten zu. Anmut und Harmonie wichen der Wahrheit und der Aufmerksamkeit gegenüber den Schattenseiten der Wirklichkeit. Daß die moderne Kunst eher zur Kritik als zur Idealisierung neigt, mag vielleicht in einer Zeit, wo vieles der kritischen Reflexion bedarf, eine wichtige gesellschaftliche Funktion erfüllen. Doch bloße Kritik hindert uns daran, die gesamte Palette künstlerischer Möglichkeiten, in deren Genuß frühere Zeitgenossen weitaus reichhaltiger als wir kamen, auszuschöpfen und zu erkennen.

Man könnte in Abwandlung eines Hegelschen Satzes sagen: Kunst ist ihre Zeit in sinnliche Darstellung gefaßt. Das würde den starken Hang zum Negativen und zum Häßlichen in der zeitgenössischen Kunst erklären. Doch bereits Hegels Definition der Philosophie – als ihre Zeit in Gedanken gefaßt – wurde mit Recht als quietistisch kritisiert, und somit ist auch diese Definition der Kunst unangemessen. Denn es gilt auch, über das, was ist, hinauszugehen. Der Kunstwissenschaftler kann von der zeitgenössischen Kunst zu Recht zweierlei erwarten: daß sie eintaucht in das, was ist, und nachdenkt über das, was sein soll.

III

Hegel argumentiert, daß die Kunst vergangen ist, weil sie von der Philosophie abgelöst wurde, die selbstreflexiv ist, d.h. sich selbst zu begründen vermag und sich von der Heteronomie des Sinnlichen befreit hat (Hegel 13.23–28; 13.141–142). Nach Hegel hat „der Gedanke und die Reflexion“ „die schöne Kunst überflügelt“ (13.24).

Hegel hat nicht erwartet, daß die moderne Kunst durch ihre Integration der Selbstreflexion beinahe selber philosophisch werden würde. Die Reflexion über Kunst in der Kunst ist zu einem dominierenden Aspekt moderner Kunst geworden – von der Romantik bis zu Mann, Brecht, Pirandello, Fellini und Handke. Die intellektuelle Qualität der modernen Kunst mag ein Versuch sein, die Kunst in einem Zeitalter zu retten, in dem sie nicht mehr den höchsten Stellenwert einnimmt. Verschiedene Aspekte dieser Entwicklung legen jedoch nahe, daß sie dabei nicht ganz erfolgreich ist. Selbstreflexion ist häufig ein Indiz für Verspätet-

² Eine umfangreiche Sammlung von Beiträgen zur Ästhetik des Häßlichen findet sich bei Jauf, wobei die Beiträge größtenteils eher historisch als systematisch angelegt sind.

heit – Kunst reflektiert über sich selbst, weil sie keine kreative Vitalität mehr hat, steril geworden ist und über ihre Unzulänglichkeiten nachdenkt. Und obendrein ist die Selbstreflexion der modernen Kunst primär auf die Kunst selber gerichtet – wenn sie sich nur auf sich selbst richtet, verliert die Kunst jedoch ihre Verbindung zur Welt (und zu ihrem Publikum).

Außerdem besteht die Gefahr, daß die Kunst, wenn sie übermäßig reflexiv und konstruiert ist, das sinnliche Moment, das Kunst erst zur Kunst macht, vernachlässigt. Man fragt sich, um ein Beispiel zu nennen, ob *Buddenbrooks* als Literatur dem *Zauberberg* überlegen ist. Während der *Zauberberg* philosophisch komplexer und anspruchsvoller ist, scheint sich *Buddenbrooks* durch Unaufdringlichkeit und Form hervorzutun, was den spezifischen Möglichkeiten von Kunst wohl eher entspricht. Manche Kunstwerke sind graziöser als andere; sie vermitteln tiefe Gedanken, ohne überreflexiv zu sein. Kunst hält ihren Zweck verborgen, indem sie uns nur indirekt zu diesen Einsichten führt. Pseudo-Longinus hat Recht, wenn er sagt, daß die effektivsten ästhetischen Formen die sind, welche wir auffassen, ohne über sie als Konstrukte zu reflektieren (Kap. 17, 22 und 38). Vico, der zuerst die Größe der mittelalterlichen Literatur entdeckte, vor allem die Dantes, behauptet, daß Dante hinsichtlich Einbildungskraft sowie Weite und Erhabenheit seiner Sprache Homer entspreche und nur durch seine Gelehrtheit einen Mangel aufweise, denn für einen Dichter sei letztere eine wahre Last (3.180; vgl. *Scienza nuova*, 821 und 838).

Wir mögen mit Vicos Bewertung übereinstimmen oder nicht, sicher aber ist es sinnvoll zu sagen, daß der große Dichter sein Wissen am besten vorsichtig zur Schau stellt. Überreflexion ist ein bestimmender Aspekt moderner Kunst. Man denke an *conceptual art*, die sich mit Formen und Materialien weniger als mit Ideen und Bedeutungen befasst und die in manchen Fällen ausschließlich in einer *Beschreibung* des Kunstobjekts besteht. Oder man denke an die zunehmende Tendenz, Kunstobjekte um umfangreiche theoretische Reflexionen des Künstlers zu ergänzen.³ Die Hinwendung zur primitiven Kunst im 20. Jahrhundert kann als eine partielle Gegenreaktion auf diese Dominanz des Intellektuellen angesehen werden.

Ich würde mit Hegel dafür argumentieren, daß die Kunst zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen vermittelt und daß eine Unausgeglichenheit zwischen diesen beiden Bereichen zu einer Schwächung des Kunstwerks führt (Hegel 13.60–61). Schönheit enthält zweifellos ein Wahrheitsmoment, aber was sie von der philosophischen Wahrheit unterscheidet, ist ihre Sinnlichkeit. Während Platon und Plotin die höchste Schönheit dort erkennen, wo sie frei von Sinnlichkeit ist, und Hegel der Ansicht ist, daß die Philosophie über der Kunst stehe, da sie nicht mehr von der sinnlichen Anschauung abhängig sei, behaupte ich – mit Schiller und Hölderlin –, daß es genau dieses sinnliche Moment ist, das die Kunst über den rein rationalen Bereich der Philosophie hinaushebt: In ihrem Sinnlichkeitsmoment liegt die Motivationskraft zu einer ethischen Konsequenz.

Denn Kunst richtet sich auf imaginative, emotionale und unterbewußte Teile des Selbst, welche die Seele mehr zu bewegen vermögen als bloße Argumente. Kunst ermöglicht eine Intensität der Kommunikation, die im rein begrifflichen Diskurs oftmals fehlt. Auch kommt die Kunst häufig früher als die Philosophie auf bestimmte bedeutsame Fragen, und sie erfüllt in stärkerem Maße als die Philosophie eine Brückenfunktion, vor allem deshalb, weil sie konkrete Wahrheiten vermittelt, die größere Zuneigung wecken als jedes abstrakte Argument oder Zitieren von Statistiken. Kunst motiviert nicht nur, weil sie durch eine begriffliche Analyse nicht zu erschöpfen ist, sondern auch, weil sie fortgesetzt auf unsere Einbildungskraft und unser Unterbewußtes einwirkt.

IV

Hegel argumentiert, daß das Naturschöne der von Menschen gemachten Kunst notwendigerweise unterlegen sei (Hegel 13.13–15; 13.48–50; 13.190–202). Auf den ersten Seiten der Ästhetik hören wir, „daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur“ (13.14). Dieser absoluten Erhebung der Kunstschönheit über das Naturschöne muß aus mehreren Gründen widersprochen werden. Erstens kommt Hegel zu diesem Schluß, ohne dabei Fragen über den Inhalt, über die Angemessenheit der Form oder über den Grad der Komplexität zu stellen. Sein Argument basiert rein auf der Idee der Genese oder Schaffung eines Werkes: Schönheit, welche durch einen denkenden Geist produziert wird, ist der Schönheit der Natur per definitionem überlegen (13.14; vgl. 13.48–50). Hier verwechselt Hegel Genese und Geltung. Würden wir diesen Gedanken vom Zusammenhang zwischen der Qualität eines Werkes und dem Ausmaß der Beteiligung des Geistes in dessen Schaffung konsequent zu Ende denken, so müßten wir daraus folgern, daß die poetischen Werke eines Philosophen viel wertvoller wären als die eines naiven Genies; ganz unabhängig von der Frage nach Form und Inhalt und allein ausgehend vom Grad des Geistes, der durch den Schöpfer erreicht wurde – was absurd ist.

Hegels Argument übersieht auch das höchste Prinzip oder die letzte Ursache solcher Schönheit, was uns zum zweiten Kritikpunkt führt. Gerade wenn wir Hegels objektiv-idealistische Ansicht 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 (Hegel 13.14). Zwar befindet sich die Natur nicht auf einer ähnlich hohen Ebene wie der Geist – da sie nicht in entsprechender Weise ein Bewußtsein von sich selbst hat wie der Geist und daher nicht frei ist. Die Natur ist jedoch eine Voraussetzung des Geistes, und sie enthält in sich die Ordnung

³Zur 'Conceptual Art' vgl. Godfrey.

des Absoluten. Man kann – mit Hegel – berechtigterweise sagen, daß jeder noch so schlechte Gedanke mehr Geist enthält als die großartigste Manifestation der Natur. Man kann jedoch nicht sagen, daß dieser schöner sei. Hegels Fehler offenbart sein Festhalten am Verum-Factum-Prinzip, das die moderne Subjektivität dominiert, und das besagt, daß nur von Menschen produzierte Dinge Wahrheit beanspruchen können.⁴

Ausgehend von der Annahme, daß nur das Wert hat, was von uns geschaffen wird, kommt Hegel fälschlicherweise zu der Behauptung der absoluten Überlegenheit der künstlerischen über die natürliche Schönheit. Der Mensch erkenne, sagt Hegel, in der Kunst „sein eigenes Selbst“ (Hegel 13.52). Man sollte vielleicht besser sagen, daß wir in der höchsten Form von Schönheit, im Kunstschönen sowie im Naturschönen, die ideale Sphäre erkennen, die uns Würde verleiht, uns aber auch übersteigt. Auch hier erkennt man sich selbst. Außerdem könnte man sagen, daß, während die Natur darauf angelegt ist, das Absolute als das Organische zu zeigen, der Mensch in seiner Freiheit und seinem möglichen Irrtum sowohl Unorganisches als auch Organisches schaffen kann. Und schließlich: Würde man argumentieren, daß ein Aspekt von Schönheit die Verbindung von Sinnlichem und Geistigem ist, so würde sich die mentale Entwicklung von Tieren als eine viel eindrucksvollere Leistung darstellen als viele Erzeugnisse moderner Kunst.

Es läßt sich auch ein systematischer Grund für Hegels Bevorzugung des Kunstschönen finden. Die Natur ist eine niedrigere Form als der Geist, und im Fortgang des Systems wird die Natur, ebenso wie die Sphäre des Sinnlichen, überwunden. Ich stimme mit Hegels Auslegung der Vernunft als einziger Quelle der Rechtfertigung überein und erkenne daher ihren höchsten Wert aus der Perspektive von Gründen an. Hegels Kritik der Kunst auf der Grundlage ihrer Verbindung mit dem Sinnlichen offenbart jedoch eine Unfähigkeit, die Fülle und Reichhaltigkeit von menschlicher Bedeutung und den unaufhebbaren Wert der Kunst anzuerkennen. Das Sinnliche ist in Hegels Ansicht des Schönen nicht hinreichend gewürdigt. Das System erkennt die Vernunft berechtigterweise als Grund an, hat jedoch möglicherweise den Wert der sinnlichen Welt als Quelle

⁴ Abgeleitet von „verum et factum ... convertuntur“ oder „Wahrheit und Handlung sind austauschbar“ (ineinander konvertierbar) oder „verum esse ipsum factum“ oder „das, was wahr ist, ist das, was gemacht ist“, wurde das Verum-Factum-Prinzip zuerst von Vico in *De nostri temporis studiorum ratione* (Abschnitt 4), *De antiquissima Italorum sapientia* (Buch I, Abschnitt 1) und *Scienza nuova* (§ 331) erkannt und formuliert. Die zitierte Passage stammt aus dem ersten Abschnitt des ersten Buchs (*Liber metaphysicus*) von *De antiquissima Italorum sapientia* (1.131). Das Prinzip ist Gegenstand der Studien von Löwith und Mondolfo und ein immer wieder auftauchendes Thema in den Schriften von Höle, der im objektiven Idealismus eine starke Gegenposition zu diesem typisch neuzeitlichen Paradigma sieht; vgl. beispielsweise *Philosophiegeschichte* 13–36. Die Weltsicht, die das vom Menschen Erschaffene aufwertet, tendiert zu einem eingeschränkten Respekt für das, was bereits vorhanden ist, worunter man nicht nur die Natur versteht, sondern auch Traditionen, andere Personen und eine ideale Sphäre der Bedeutungen.

von Entdeckungen wie als Möglichkeit der Vermittlung nicht hinreichend bestimmt.

Selbst Hegels Behauptung, daß die menschliche Kunst dauerhaft (Hegel 13.48), und die Schönheit der Natur vergänglich sei, kann nicht universell gelten: Die Schönheit mancher Steine kann die menschlicher Produktionen überdauern, zum Beispiel sogenannter „Happenings“. Man kann und sollte argumentieren, daß bestimmte Formen menschlicher Kunst insofern dem Naturschönen überlegen sind, als sie die Elemente enthalten, die nach Hegel den Geist über die Natur erheben. Mittels der Sprache etwa erreichen sie eine Präzision, eine Komplexität, einen Ideenreichtum oder eine Stufe der Selbstreflexion, die es in der Natur schlechthin nicht gibt.

Die Natur hat indes nicht weniger immanenten Wert oder symbolische Bedeutung, selbst wenn diese, wie bei Kunstwerken auch, nur für den Betrachter sichtbar wird. Dies scheint mir nicht nur in theoretischer Hinsicht eine wichtige Einsicht zu sein, sondern auch in Bezug auf unsere emotionale Beziehung zur Natur, unseren Sinn für ihre Geheimnisse und Unerschöpflichkeit und unsere Fähigkeit zur Selbst-Transzendenz. Während die Technik in uns den Gedanken verstärkt, daß nur das einen Wert hat, was von uns geschaffen wird, erinnert uns die Natur an das, was unabhängig vom Verum-Factum-Prinzip wertvoll ist. Die Natur führt uns nicht nur im empirischen Sinne von uns selber fort, so daß wir uns durch sie von den Ablenkungen der menschlichen Gesellschaft befreien, sie erweckt vielmehr in uns auch ein größeres Bewußtsein des Wertes von dem, was ist – unabhängig von menschlichen Erfindungen.⁵

Ich möchte schließen, indem ich auf die Möglichkeit wechselseitiger Erhellung von Kunstschönheit und Naturschönheit hinweise. Ich habe schon betont, daß die Werkästhetik davon profitiert, wenn sie sich dem Begriff des Organischen zuwendet. Große Kunst gibt uns mittlerweile tiefe Einsichten in die Natur. Das Organische in der Kunst spiegelt Ökosysteme, organische und komplexe Strukturen, die zunehmend bedroht sind. Die beinahe unergründliche Geschlossenheit und organische Komplexität großer Kunstwerke, die Art und Weise, wie sich dessen Teile zueinander verhalten, bietet sich als Analogie für den unerschöpflichen Reichtum an Zusammenhängen an, die ein Ökosystem definieren.⁶ Aufgeschlossenheit dem einen gegenüber verbessert auch unsere Wahrnehmung der Komplexität und Schönheit – der organischen Struktur – des anderen. Die Natur ist organisch, von den kleinsten Zellen bis hin zum größten Ökosystem. In jeder Sphäre ist selbst der kleinste Teil mit jedem andern Teil und zugleich mit dem Ganzen verbunden. Das Organische, ganz gleich ob die Natur, ein Kunstwerk oder das menschliche Subjekt im Mittelpunkt der Betrachtung

⁵ Obwohl die Schönheit der Natur seit Hegel weitgehend unbeachtet geblieben ist, hat gerade die ökologische Frage sie erneut zu einem Thema philosophischer Reflexion aufgewertet; vgl. beispielsweise Böhme und Seel.

⁶ Das Organische ist heutzutage nicht nur insofern besonders bedeutend, als es das Ökosystem der Natur widerspiegelt, sondern auch, weil es unserer vorherrschenden Erfahrung von wahllosen, willkürlichen und unverbundenen Informationen entgegensteht.

steht, verlangt von seinem Deuter ein außerordentliches hermeneutisches Auffassungsvermögen, welches die Konzentration sowohl auf das Detail als auch auf das Ganze beinhaltet, ebenso wie die Anerkennung der Tatsache, daß sich manche Dimensionen schlechthin nicht mit unseren Fähigkeiten erfassen lassen.⁷

Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 1951. Frankfurt/M. 1969
- Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt/M. 1989
- Denkler, Horst. „Organische Konstruktion. Natur und Technik in der Literatur des 'Dritten Reichs.'“ In: *Faszination des Organischen – Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel. München 1995. 267–284
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London 1998
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*, ed. Eva Moldenhauer, Karl Magnus Michel. Frankfurt/M. 1978
- Hösle, Vittorio. *Philosophiegeschichte und objektiver Idealismus*. München 1996
- Woody Allen: *Versuch über das Komische*. München 2001
- Jauß, Hans Robert, ed., *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968
- Krieger, Murray. *A Reopening of Closure: Organicism Against Itself*. New York 1989
- Löwith, Karl. „Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur. Seine theologische Prämisse und deren säkulare Konsequenzen.“ *Sämtliche Schriften*. Stuttgart 1986. Band 9, 195–227
- Mondolfo, Rodolfo. *Il „verum-factum“ prima di Vico*. Neapel 1969
- Monro, D. H. *Argument of Laughter*. Notre Dame 1963
- Roche, Mark William. *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany 1998
- *Die Moral der Kunst*. München 2002
- *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven 2004
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. 1853. Darmstadt 1979
- Ruge, Arnold. *Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. 1837. Hildesheim 1975
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M. 1991
- Vico, Giambattista. *Opere*. Bari 1911–1942

⁷ Dieser Aufsatz enthält einige Gedanken, die ich schon in meinen Büchern *Die Moral der Kunst* und *Why Literature Matters in the 21st Century* vorgestellt habe. – An dieser Stelle möchte ich Dieter Wandschneider, Albert Wimmer, Andreas Wirthensohn und Mathias Thierbach danken, die mir auf verschiedene Weise bei der Übersetzung dieses Essays behilflich waren.

- Vischer, Friederich Theodor. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. 1846–1857. Hildesheim 1975
- Weiß, Christian Hermann. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. 1830. Hildesheim 1966