

Harald Seubert

Ästhetik – Die Frage nach dem Schönen

VERLAG KARL ALBER 

In diesem Buch wird zunächst eine Topik ästhetischer Begriffe entwickelt, die dann an wesentlichen Knotenpunkten der Geschichte von Ästhetik und Kunstphilosophie von Platon bis in die Gegenwart erprobt und auf sie angewandt wird. Systematische und geschichtlich konturierte Überlegungen ergänzen einander. Von besonderem Interesse ist dabei die Reflexion von Kunsterfahrung und Kunstwerken durch philosophisches Denken. Auf diese Weise zeigt sich das fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen Theorieformen und der Vielfalt ästhetischer Erscheinungen. Dem Verhältnis tradierter Ästhetik und der nicht-schönen Künste der Moderne gilt ein besonderer Fokus. Das Augenmerk der Studie begrenzt sich freilich nicht auf hohe und autonome Kunst; vielmehr richtet es sich besonders auch auf die Architektur und Gebrauchskunst. Auch der Ästhetik des Performativen und ihrer Rolle in der Kunst der Moderne gelten eingehende Analysen.

Der Autor:

Harald Seubert, geboren 1967, ist seit 2012 Professor für Philosophie und Religionswissenschaften an der STH Basel und lehrt seit 2010 auch an der Hochschule für Politik in München. Zahlreiche Buch- und Aufsatzveröffentlichungen.

Harald Seubert

Ästhetik –
Die Frage nach
dem Schönen

Verlag Karl Alber Freiburg/München

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2015
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Umschlagmotiv: © Laiotz – Folia.com
Satz: SatzWeise GmbH, Trier
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-495-48721-1

*Dem Gedenken
an meinen Lehrer
Manfred Riedel
(1936–2009)*

Inhalt

Vorwort	11
Präliminarien: Der Ausgangspunkt	17
Einleitung	25
Erster Teil: Fixpunkte	
Erstes Kapitel: Begriffe, Positionen – oder: ›Aesthetica in nuce‹	35
Zweiter Teil: In der Spannung von Kunst und Theorie	
Zweites Kapitel: Über das Schöne und das Göttliche – Platons erscheinende Idee	57
Drittes Kapitel: Die Kraft der Poiesis. Antike Philosophen- schulen und die poietische Wissenschaft des Aristoteles	97
Viertes Kapitel: ›Pulchritudo‹ – vom göttlichen Sein Augustinus, Duns Scotus Eriugena und die gotische Kathedrale	110
Fünftes Kapitel: Vom absoluten Blick. Cusanus' Koinzidenzvision	122
Exkurs I: Über den Manierismus	133

Inhalt

Exkurs II: Shakespeare und die formbildende Macht der Geschichte	138
Sechstes Kapitel: Geschmack und der spielende Homo humanus. Über die Dimensionen der ›Kritik der Urteilskraft‹	145
Exkurs: Zwischen Natur und Kunst – Landschaftsarchitektur	184
Siebtes Kapitel: Naturlandschaften des Schönen. Herders ›Aesthetica‹ und Winckelmanns Vermessungen ›edler Einfalt‹	198
Achtes Kapitel: Morgenland des Schönen und Schädelstätten der Geschichte – Ästhetische Diskurse um 1800 aus dem Herzen der Kunst	212
Neuntes Kapitel: Kunst im System – Hegel, Schelling, Schleiermacher und Hölderlins Poetologie der ›gegenstrebigen Fügung‹	239
Zehntes Kapitel: Horizonte der Moderne	281
Elftes Kapitel: Das Gebrochene und das nicht zu brechende Glücksversprechen – Adorno und die ästhetische Negativität	309
Zwölftes Kapitel: Unvoreingenommene Noesen – Phänomenologen betrachten Kunstwerke	325
Dreizehntes Kapitel: Welterzeugung und Wiederverzauberung – aus den Skizzenbüchern neuerer analytischer Kunstphilosophie	340
Vierzehntes Kapitel: Zwischen Kristallisationen – die Postmodernedebatte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts	347

Dritter Teil:

Lebensästhetiken des Gebrauchs und der Performanz

Fünfzehntes Kapitel: Lebenskünste oder: Die andere Ästhetik – über die Schönheit des Dienlichen	363
Sechzehntes Kapitel: Verwandelnde Wiederkehr des Kultus – Ästhetik der Performanz	462
Epilog – Was bleibt und was folgt. Schlusspunkte	475
I. Kunst und Religion	475
II. Interkulturelle Dimensionen	481
III. Unbeantwortete Fragen: Kunst als Erscheinung	483
Coda ins Offene	493
Literatur	495
Personenverzeichnis	501
Sachverzeichnis	507

Vorwort

Die Frage nach dem Schönen und damit die philosophische Disziplin der Ästhetik begleiten mein philosophisches Interesse von Anfang an. Im Zusammenhang der intensivierten religionsphilosophischen Arbeiten der letzten Jahre habe ich auch die Linien zwischen Kunst, Religion und einer Theorie des Absoluten weiter verfolgt. Damit verbinden sich Fragen nach der Sagbarkeit des Unsagbaren, Bild und Bilderverbot und der Medialität von Transzendenz. Dieses Buch beruht auf einer Reihe von Ästhetikvorlesungen, die ich seit 2004 an verschiedenen Orten gehalten habe: an den Universitäten Halle, Poznan, Erlangen und Bamberg, vor Studierenden der Philosophie, Kunstwissenschaften und Theologie. Diesen Texten habe ich ein neues Gesicht gegeben. Für das dritte Kapitel des Zweiten Teils wurden Teile eines längeren, der Bildlichkeits- und Darstellungsproblematik gewidmeten Platon-Aufsatzes und für den Fragekomplex von Kunst und Religion, vor allem im Vierten und Fünften Kapitel des Zweiten Teils, Motive aus meiner religionsphilosophischen Monographie mit freundlicher Genehmigung der Verlage aufgenommen.¹

Das Buch soll die wichtigsten Denkformen und -versuche der Frage nach dem Schönen und der Ästhetik nachzeichnen, denn sie alle erhellen Facetten des Themas, die anders in ihrem Sachgehalt

¹ Es handelt sich im ersten Fall um: H. Seubert, Sprache und Bild im Platonischen Logos, in: P. Engelhardt, C. Strube (Hgg.), Die Sprachlichkeit in den Künsten. Berlin 2007, S. 123–151, und im zweiten um H. Seubert, Zwischen Religion und Vernunft. Vermessung eines Terrains. Baden-Baden 2013, S. 525–567. Im Zweiten Teil, sechstes Kapitel, wurde darüber hinausgehend noch mein Aufsatz: Der ›sensus communis‹ in Kants Theorie der Urteilskraft. Zu einem Problem am Rande der Kantischen Kritik und seinen Implikationen, in: Perspektiven der Philosophie 34 (2008), S. 147–179 herangezogen. Ebenso verweise ich auf die Audio-Publikation meiner Ästhetik-Vorlesung an der LMU München, SS 2013: Ästhetik. 14 Vorlesungen zur Ästhetik und Philosophie der Kunst. Von der Antike bis zur Hypermoderne. Verlag Andreas Madscha. München, Sommer 2014.

nicht sichtbar würden. So sollte im Idealfall gerade keine bloße Doxographie entstehen, sondern ein Gedankengang erkennbar werden, den der Leser, sei er am Anfang der Beschäftigung mit dem Problemfeld oder sei er damit seit langem vertraut, frei mitvollziehen und kritisch konterkarieren kann. Es geht nicht um den ohnedies kaum erfüllbaren Anspruch, eine Geschichte der Ästhetik im Ganzen zu entwickeln. Vielmehr werden Knotenpunkte profiliert, mitunter durchaus disproportional zu den Heerstraßen der Philosophiegeschichte, aber so strukturiert, dass jene Konstellationen besondere Aufmerksamkeit finden, an denen die Verbindungen von Philosophie und Kunst in exemplarischer Weise hervortreten.

Mein Ziel ist es, so in die Ästhetik einzuführen, dass ihre differnten, teilweise diametral entgegengesetzten, teilweise sich überlappenden Begriffs-, Problem- und Unbegrifflichkeitsschichten ein Netz bilden, in dem die phänomenalen Vollzüge zwischen Werk und Betrachter, Autor und Interpreten sich sammeln und bündeln können.

Dabei versuche ich auch, Theorie zu *erzählen*, um in ein gleichermaßen fundiertes Denken und Sehen einzuführen. Dies geschieht nicht zuletzt im Blick auf eine jüngere Generation, die in einer medialen Metawelt beheimatet ist und die Erfahrung des nicht-konstruierten Authentischen, auch in seinem Ausbleiben, nicht selten erst nachholen muss.² Dabei flankiert dieses Buch meine umfangreiche religionsphilosophische Monographie,³ aber auch meinen Versuch über politische Philosophie im 21. Jahrhundert, die ebenfalls in diesem Jahr erscheinen wird.⁴

Das vorliegende Buch ist die Verdichtung lange zurückreichender Gespräche, Lektüren und Anschauungen. Den Bildern und Zeichnungen von Vroni Schwegler danke ich mehr als sie weiß. Begegnungen mit Künstlern aller Sparten haben – wenn auch indirekt – meine Gedanken bestimmt.

Ich hoffe, dass dieses Buch leicht genug ist, um auch die Kunsterfahrung sinnfällig zu machen, und hinreichend schwer, um die Diaphanie des Schönen nicht zu verfehlen.

² Dazu R. Sennett, *Handwerk*. Berlin ³2008.

³ H. Seubert, *Zwischen Religion und Vernunft*, a. a. O.

⁴ H. Seubert, *Gesicherte Freiheiten. Eine politische Philosophie für das 21. Jahrhundert*. Baden-Baden 2015.

Es liegt in der Natur der Sache, dass im Genre der Ästhetik nur indirekt, durch die prismatischen Brechungen der Philosophie hindurch, auf die Phänomene der Kunst hingewiesen werden kann. Hier macht sich das nicht immer spannungsfreie Verhältnis von Philosophie und Kunst bemerkbar.

Indessen wurde mein Staunen über Werk und Ereignis der Kunst in der Reflexion immer größer, statt sich zu verflüchtigen. Aus diesem Staunen ist das vorliegende Buch geschrieben.

Über Kunst hätte ich in dieser Weise nicht nachdenken können ohne meinen Lehrer Manfred Riedel. Seinem Andenken ist dieses Buch gewidmet. Das ›Phainesthai‹ (die Selbsterscheinung) des Schönen war eines seiner bestimmenden Themen. Er ließ die Kunsterfahrung in Philosophie und Leben gleichermaßen sichtbar werden. Mit Stephan Otto (1931–2010) und Werner Beierwaltes (*1931) hatte ich in München zwei weitere bedeutende und prägende philosophische Lehrer, die die strenge Arbeit des Begriffs mit dem Blick auf das Mysterium des Schönen zu verbinden wussten: der erste im Licht der Memoria und der auch fundamentalphilosophisch zentralen Differenz von Denken und Darstellung, der zweite im platonisch-neuplatonischen Sinn des Inbildes des Einen in der Perspektive sichtbarer Harmonie. Vorbildlich für die Art, wie der Philosoph über Kunst nachdenken sollte, sind mir die Arbeiten von Walter Biemel (*1918–2015). Ihm danke ich für seine Freundschaft und Anerkennung über die Grenze zweier Generationen hinweg, die mir gerade während schwieriger Phasen meiner Laufbahn von unschätzbare Bedeutung waren. Dass Kunstphilosophie und die Lehre vom Schönen tiefer reichen als der neuzeitliche Problemtitel der Ästhetik, ist nur allzu offensichtlich. Mein Freund Michael Stahl, dessen Buch ›Botschaften des Schönen‹ als eine der tiefsten Annäherungen an die griechische Kulturgeschichte auf mich Eindruck machte, hat mich auf die ingeniose Deutung der griechischen Antike durch Gerhard Nebel hingewiesen. Sie ging in die Korrekturen und Modifizierungen des Manuskripts ein.⁵ Der Begegnung mit Michael Stahl und seinen bereichernden Kommentaren in Kritik und Zustimmung verdankt dieses Buch sehr viel. Ebenso danke ich der Freundschaft mit dem Theologen Dr. Werner Neuer wichtige Hinweise auf die dia-

⁵ M. Stahl, *Botschaften des Schönen. Kulturgeschichte der Antike*. Stuttgart 2008; G. Nebel, *Das Ereignis des Schönen*. Stuttgart 1953.

phane und theophane Dimension der Kunst. Ein gründliches Korrektorat danke ich Herrn René Kaufmann, M.A., Dresden.

Das Buch hat drei Teile, die eine je spezifische Absicht verfolgen: im ersten Teil wird, wie in einem angelsächsischen Vertragswerk, die Klärung grundlegender Begriffe der Ästhetik unternommen.

Im zweiten Teil werden besonders markante Knotenpunkte der Geschichte der Ästhetik in der Spannung zu den Kunstwerken thematisiert, in deren Gegenüber die Reflexionen ansetzen. Im dritten Teil wird ein von der philosophischen Ästhetik kaum je eingehend gewürdigtes Feld aufgeschlossen: Der Zusammenhang von Kunst und Gebrauchsdingen. Dabei ist dann die Rede von ›Design‹, Architektur, Lebensgestaltung.

Für die Hörer und Hörerinnen der Vorlesungen sei, nicht nur pars pro toto, Frau Dr. phil. Franziska Thron gedankt, deren formale Intelligenz und musikalische Kunsterfahrung mir durch Jahre hindurch Nervus probandi für viele Thesen und Überlegungen gewesen sind. Wie das meiste, was ich in den letzten Jahren hervorgebracht habe, wäre auch dieses Buch nicht, oder zumindest nicht so, ohne die Präsenz meiner Frau Chris entstanden. Sie hat in grundlegenden Gesprächen und Revisionen diesem Buch mehr als jedem früheren ihre eigene und damit unsere gemeinsame Signatur aus vielen gemeinsamen Jahren eingeschrieben.

Dass ohne Erfahrung des Schönen, nicht zuletzt ihre Affinität zum Eros, Schönheit nicht Teil der Reflexion werden kann und dass der Philosoph nicht vom Schönen sprechen sollte wie der Blinde von der Farbe, ist mein durchgehendes Credo. Ich hoffe sehr, dass das vorliegende Buch die Reflexion, aber auch die Präsenzspur dieser Glückserfahrung mitteilen kann.

Geschrieben ist dieses Buch im Wissen um Lücken – als Kartographie zur Orientierung. Es müsste durch Einzelstudien instrumentiert und ergänzt werden. Vielleicht kommt es dazu.

Gerade im Blick auf die Ästhetik gilt die Aussage von Schelling, die die gegenwärtige Philosophie nur zu ihrem eigenen Schaden vergessen mag: »Nicht, wie muss das Phänomen gewendet, vereinselt oder verkümmert werden, um aus Grundsätzen, die wir uns einmal vorgesetzt nicht zu überschreiten, noch erklärbar zu sein, sondern wohin müssen unsere Gedanken sich erweitern, um mit

dem Phänomen im Verhältnis zu stehen«. Geschrieben ist dieses Buch in der Konzentration auf die für mich wesentlichsten Stimmen eines fast unendlichen Stroms. Deshalb begrenzen sich auch die Fußnoten auf das Nötigste und das Literaturverzeichnis gibt die Titel an die Hand, die mir besonders essentiell sind.

Zur Notation: Nicht selten werden Leserin und Leser fremdsprachige Zitate oder Begriffe finden. Sie stammen vor allem aus dem Griechischen und dem Lateinischen. Dabei wurde nach Möglichkeit so verfahren, dass die Wiedergabe eines Terminus in Kleinschrift und einfachen Anführungszeichen erfolgt, wenn er unmittelbar einem Text entnommen ist. Wenn er der Sache nach in die eigene Darstellung integriert wird, ist ein solcher Begriff dagegen in die deutsche Syntax integriert.

Harald Seubert

Nürnberg, München, Basel
Frühjahr 2015

Präliminarien: Der Ausgangspunkt

1.) Hans-Georg Gadamer schrieb vor Jahrzehnten über die »Aktualität des Schönen«:¹ Gemeint war damit das Wirksamsein der Schönheit, deren Erscheinen nicht nur im Werk gefangen ist, sondern eine eigene Energetik entfaltet. Noch elementarer soll hier gefragt werden, warum der Komplex des Schönen und der Kunst noch immer – oder heute erst recht – für die Philosophie Anstoß zu Reflexion und Quelle von Faszination ist. Während noch 1968 in Deutschland der ›Tod der Kunst‹ und das Ende der Fiktionen ausgerufen wurde, während die Reportage an die Stelle der fiktionalen Literatur treten sollte, das Soziogramm an die Stelle des Gedichtes, gingen künstlerische Avantgarde und Leben im roten Mai in Paris schon neue Verbindungen ein. »Fantaisie au pouvoir!« war das Votum. Der ›Tod der Kunst‹ erinnerte an ein älteres Hegelsches Muster. Im Sinn Hegels war indes nicht die Kunst tot. Nicht ihr tatsächliches Ende oder Verenden wurde verkündet. Hegel hielt nur fest, die Kunst könne nicht länger Ausdruck des Unbedingten und Absoluten sein. Die Verbindung zwischen Leben und Kunst ist seither in unerwarteter Weise in der Entwicklung der Künste in den Vordergrund getreten: Design und Inszenierung bestimmen in zuvor kaum gekanntem Maß Politik und Stilgefühl von Generationen. Marshall McLuhans Votum: »The medium is the message« hat visionär ein virtuelles Zeitalter eingeleitet. Je mehr die Netzrealitäten und Designs die Wahrnehmung bestimmen, umso kleiner und flacher ist die Welt geworden und umso kürzer der Aufenthalt in der Gegenwart. Die Umbrüche und Veränderungen reichen weiter als in vormodernen Zeiten, wenn die Virtualität den Taktschlag abgibt. Die Konturen zwischen ›Virtualität

¹ H.-G. Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1974), in: ders., Ästhetik und Poetik Band I. Gesammelte Werke Band 8. Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 94–143.

und dem vermeintlich ›Realen‹ verschwimmen. McLuhan hatte das Schibboleth vor Augen, dass der Computer wie eine Prothese den menschlichen Leib verlängern würde. Dem freudschen Diktum vom Menschen als »Prothesengott« gibt dieser Gedanke eine unerwartete Anschaulichkeit. Und mittlerweile kann man mit guten Gründen von einer Prothetik für die gesamte Kultur sprechen. Medizinische und genetische Tendenzen zur Perfektionierung, ein Enhancement der ersten Natur machen den eigenen Leib zur Skulptur. Kunst kann in einem kaum gesehenen Ausmaß die Natur verändern.

Dabei ist es bereits eine Diagnose der klassischen Moderne seit dem späten 19. Jahrhundert, dass das Gute und das Schöne nicht notwendigerweise miteinander einhergehen müssen. Es gibt eine Ästhetik des Hässlichen und des Bösen, wie sich vor allem von Baudelaire her zeigt. Dass ›Faszination und Terror‹ (H.-U. Thamer) auch realhistorisch eng zusammenhängen, darüber belehrt die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Zu nennen sind nur die Ästhetisierungen totalitärer Politik, wie sie etwa in Leni Riefenstahls Reichsparteitagssfilm ›Triumph des Willens‹ sichtbar werden. Diese selbe Geschichte belehrt auch darüber, dass Kitsch, wie schon Hermann Broch wusste,² keineswegs nur eine ästhetische, sondern zugleich eine moralische Kategorie ist. Die Monumentalität der Wolkenkratzer als Insignien des babylonischen Traums vom unbegrenzten Boom des Kapitalismus, die megalomanen rechteckigen Hochhaus-Quader des Stalinismus oder die zum großen Teil nur erträumten, nicht realisierten Kuppeln des NS-Faschismus sprengen alle Kategorien hergebrachter Ästhetik, auch die des Kitsches. Eine schauerhafte Faszinationskraft geht von der Kunst im totalitären Zeitalter in jedem Fall noch heute aus: von der Kälte und Inkommensurabilität des stalinistischen Erbes, die ein ästhetischer Psychoanalytiker wie Boris Groys mit dem Phallussymbol verglich, und von der dumpfen Schoßwärme des Faschismus, die derselbe Groys mit Brust und Schoß konnotierte.³ Atavismus und Selbstüberholung der neuen Zeit berühren sich in diesen

² Hermann Broch, *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (1933), in: Broch, *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Frankfurt/Main 1975, S. 119ff., siehe auch *ibid.*, S. 158ff.: *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*. Siehe für den weiteren Rahmenbezug: Broch, *Massenwahrnehmung. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*. Hier nach Frankfurt/Main 1979.

³ Siehe B. Groys, *Topologie der Kunst*. München, Wien 2003; vgl. auch ders., *Das kommunistische Postskriptum*. Frankfurt/Main 2005. Vgl. auch: B. Groys und

ungeliebten Vermächtnissen des 20. Jahrhunderts, wie den Aufmarschstraßen der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg. Um ihren »Ruinenwert« (Albert Speer) taxieren zu können, kann man sie mit den zerstörten Städten und Wüsteneien konfrontieren, die der Dreißigjährige Krieg des 20. Jahrhunderts zurückließ. Es war eine bedrängende Frage nach 1945, wie die Kunst ihre Sprachen wieder oder neu finden kann, nachdem sie durch den Schlamm dieses Zeitalters gewatet war: überdauernd wie Beckett-Figuren, lachend, weil das Gräuel überlebt ist? Entstiegen die Künstler dem Sumpf nicht wie Grimmelhause des 20. Jahrhunderts? Tradierte Formen waren verschlissen. Viele derer, die sich ihrer bedient hatten, waren zutiefst korrumpiert.

Adornos berechtigtes Diktum, dass in der Kunst der Moderne nichts mehr selbstverständlich sei, ist nicht nur immanent ästhetisch, sondern auch in diesem konkreten Sinn zu thematisieren. Daraus wurden in dem besagten Menetekeljahr 1968, vor allem in seiner deutschen Spielart, moralistisch jakobinische Funktionalisierungen der Kunst. Wahr daran ist aber, dass eine jede heutige Ästhetik immer auch historisch und politisch dimensioniert ist. Dies kann jedoch gerade das Eigenrecht der Kunst, ihre Widerständigkeit und Präsenz herausfordern.

Die jüngste Vergangenheit sah große, teils monströse Versuche einer politisierten Kunst: Bleiben werden, zumindest als historische Zeugnisse, die Selbstexperimente einzelner wie Sartre, die aus den »Situationen« heraus Literatur, Kunst und Engagement nicht trennen konnten. Sie wussten, dass sie ihre Unschuld verloren und spielten mit diesem Verlust. Erst recht zeigt sich dies bei jenen, die wie der hoch sensible Georg Lukács ästhetische Maßstäbe einer Parteidoktrin opferten. Versuche einer auch reflexiven Verschmelzung der ästhetischen Avantgarde mit jener der Oktoberrevolution schlugen in den frühen zwanziger Jahren bereits fehl.

Doch auch die Kunst um der Kunst willen verliert bei näherem Blick ihre Eindeutigkeit.

Michael Stahl sprach jüngst von einer »anderen Moderne«. ⁴ Sie

M. Hagemester (Hgg.), Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 2005.

⁴ Ich zitiere hier nach dem ungekürzten Manuskript, in das mir der Verfasser freundlich Einblick gegeben hat: M. Stahl, Die andere Moderne. Schöpferische Erneuerung durch ästhetische Erziehung. Baden-Baden 2016 [im Erscheinen].

unternahm es, gegen die brechenden Dämme das bleibend und immer wahre Schöne wie Burgmauern eines ›ästhetischen‹, ›geheimen‹ Staates zu errichten: Abkühlung des Blickes, ornamentale Bannung, sei es in der kühlen Desinvoltura, der Nicht-Beteiligung von Ernst Jünger, sei es in der Konzeption einer Gemeinschaft (synousia) der Dichtung wie im Kreis um Stefan George. Dabei spielte die spannungsreiche Zwiesprache mit der antiken Welt, die ›Querelle des anciens et des modernes‹ in jedem Fall eine besondere Rolle.

Auch jene zeitabgekehrte Moderne, die niemals heutig sein wollte, hat ihre Spuren hinterlassen. Die eine und die andere Moderne wird man jedoch nicht gegen einander ausspielen wollen.

2.) Das weltweite Netz hat nicht nur Kunstrichtungen und Tendenzen verschiedener Zeiten allverfügbar und -zitierbar gemacht. Walter Benjamins Diagnose von der ›Kunst im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit‹ ist damit in unerwarteter Weise überholt worden. Die ›Postmoderne‹ mit der These von der kulturellen Kristallisation rief letztlich das Ende von Epochenstrukturen überhaupt aus. Wenn nichts genuin Neues mehr möglich sein soll, nur noch Variierungen im Kristallgitter, so ist man eben im ›Posthistoire‹ angelangt, einem, wie Queneau im Anschluss an Hegel geschrieben hatte, permanenten Sonntag des Lebens und zugleich einem großen Stillstand. Die rasanten, mit quasi kunstreligiöser Haltung zur Kenntnis genommenen Umbrüche in der technologischen Welt aber – hier kann man exemplarisch an Steve Jobs' Inventionen und Innovationen denken – könnten einem auf die Traditionen europäischer Kunst sensiblen Blick dennoch wie innovative Montagen und Permutationen erscheinen. Technische Künstlichkeit wird damit zur ästhetischen Transformation des Humanum. Dabei muss man nicht nur an das ›Enhancement‹ der Medizintechniker denken. Gender und Queer Studies nehmen den Leib und die menschliche Identität überhaupt als Einschreibefläche von Selbst- und Fremdentwürfen, die sich überkreuzen, erweitern, widersprechen.

Mit der Gegenwartsschrumpfung und Virtualisierung wächst wiederum der Wunsch nach einem Aufenthalt in den Räumen der Vergangenheit, die auch der Gegenwart ein Gesicht zu geben verspricht. »Musealisierung der Gegenwart«, nannte Hermann Lübke diese Dimension, die seit den achtziger Jahren in der Pflege des »kulturellen Gedächtnisses« und der Begründung einer Vielzahl von

Museen sich manifestierte.⁵ In einer Welt der rasenden Virtualität wurde vor allem die alte Handwerkskunst von neuer, weil selten gewordener Attraktivität. In Holz und Stein gehauene Form, Skulptur und Bildwerk, aber auch der Gebrauchsgegenstand, der in seiner Sachgemäßheit zugleich schön ist, faszinieren die späte Moderne. Ob solche Gegenstände zur Kunst zählen oder nicht, scheint nicht mehr wichtig. So bemerkt Ernst Bloch beim Anblick eines alten Kruges, das sei zwar kein Kunstwerk, doch so könnte ein Kunstwerk aussehen. Und ein genialer Designer der Moderne wie Otl Aicher wollte nichts vom abgegrenzten Kunstbezirk wissen und sprach von sich als »Entwerfer«.

Richard Sennett, der den Typus des ›flexible man‹ als Figur der globalen Welt thematisierte, hat wenige Jahre später der Einzigartigkeit des »Handwerks« ein sensibles Buch gewidmet.⁶ Handwerk hat die Signatur des Originären angenommen und ist damit zum Prototyp der alten europäischen Traditionen geworden. Diese Seltenheit äußert sich schon darin, dass viele Techniken, die einmal weit verbreitet waren, kaum mehr beherrscht werden. Man muss weite Wege zurücklegen, um einen Zimmerer zu finden, der alte Fachwerkhäuser errichten oder restaurieren kann. Wagnerei oder Seilerei, aber auch der alte Bleisatz, dessen Druckbild doch einen beträchtlichen ästhetischen Mehrwert erzeugt, sind gesuchte Tätigkeiten geworden. Auch deshalb wird es sich empfehlen, die Frage nach dem Schönen weiter zu fassen als es gängig war, solange Traditionen sich wie von selbst verstanden. Dies bedeutet auch einzusehen, dass halb schon vergessene Traditionen Kategorien exponieren, die die veränderte Situation des frühen 21. Jahrhunderts lesbar machen können. Das eine ist in der gegenwärtigen Moderne nicht ohne das Andere. Man wird nicht die Authentizität hier der Virtualität dort monolithisch entgegenstellen: auf der einen Seite die Reste und

⁵ H. Lübke, Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Berlin, Heidelberg u. a. 1992. Siehe fernerr ders., Der Lebenssinn der Industriegesellschaft. Über die moralische Verfassung der wissenschaftlich-technischen Zivilisation. Berlin, Heidelberg, New York 1990. In ähnlicher Weise begreift dies die Kompensationstheorie von Odo Marquard, der zufolge Kunst, Philosophie und Religion, aber auch der weitere Rayon der Geisteswissenschaften das Sinndefizit der modernen wissenschaftlich-technischen Zivilisation ausgleichen.

⁶ Siehe Richard Sennett, Handwerk, a. a. O.; vgl. auch im Gegenbild ders., Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin 2005.

Trümmer eines untergegangenen Abendlandes, auf der anderen Seite die »brave new world« der Virtualitäten. Vielmehr durchkreuzen sich die Linien: Authentische Kunstwerke spiegeln auch im Antidotum jene virtuellen Welten, in deren Kontext sie – trotz allem oder gerade deshalb – entstehen. Schwarmintelligenzen ballen sich zusammen und werden vielleicht gerade dann signifikant, wenn sie auf das Authentische und das in den virtuellen Netzen nicht Abbildbare hinweisen. Wie Lebensformen des ›freien Künstlers‹ und Kompetenzen des Urhebers freilich in der Zukunft fortbestehen werden, das bleiben offene Fragen. Daher wird sich eine nicht weltflüchtige Ästhetik in der Gegenwart, die sich nicht soziologischen Reduktionismen beugt, aber soziologische Parameter durchaus berücksichtigt, immer wieder vor Paradoxa finden: In Zeiten, in denen im Zeichen der Wissensgesellschaft Invention und Innovation größer geschrieben werden als je zuvor, wird unter dem Signum des ›open access‹ die Verwertung produktiver Leistungen dem Urheber so weitgehend entzogen wie nie zuvor in der Geschichte der Neuzeit. Der ›auctor‹ droht leer auszugehen. Ein Marktgeschehen, das auch die Kunst umfassen soll, wirkt als Katalysator, Beschleuniger und Vernichter von Inventionen. Unmöglich wird unter der Hand, was nicht den Marktkriterien entspricht. Die Suche nach Authentizität und dem alten Handwerk dürfte auch darin ihre Wurzel haben, dass manches ein für alle Mal zu vergehen droht. In der Welt der neuen Inventionen wird auch viel Hässliches und Gemeines kreierte: eine weltumspannend gleiche Popkultur mit wiederkehrenden, auf schlichteste Weise produzierten Tonfolgen, ebenso wie die Betonaltträume von Großstädten, eine Typisierung von Häusern und Haustypen, die der ›Kolonisierung der Lebenswelten‹ ihre äußerliche Entsprechung geben. Und nicht zuletzt ist die Zeit der Allverfügbarkeit und -zitabilität im Netz auch eine Epoche umfassenden Vergessens. Der im Gedächtnis verfügbare Kanon klassischer Kunst und Literatur schmilzt zusammen. Allenfalls filmisch bleibt er noch präsent und in Mythen, die nie vergehen. Lustlosigkeit, sich auf Allusionen, abseits von Selbstrekurrenzen im Film, einzulassen, nüchtern kommentierte Umfragewerte, wonach es ›out‹ sei, klassische Literatur überhaupt noch zu kennen, deuten auf ein Abreißen des Fadens hin, das endgültig zu werden droht. Konservativ kulturkritische Klagen und Träume helfen nicht weiter. Wo aber sollte der popularisierte Traum von ästhetischer Bildung noch ansetzen? Es mag sein, dass

im geschichtsphilosophischen Verlauf unumgänglich Rebarbarisierung auf das Ende der Avantgarden folgt. Dennoch ist der Zusammenhang von Kunst und Paideia, wenn er auch nur vereinzelt in elitären Sonderkulturen überdauert, zu wichtig, um ihn einfach preiszugeben. Man denke an die Diagnose von Schiller: »Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? [...] der Tat nach möchte man ihn wohl nur [...] in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden [...]« (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 27. Brief, letzter Absatz).

3.) Tieferliegend ist die noch immer virulent diskutierte Relation zwischen Kunst und Religion. »Es hilft nichts, die Knie beugen wir nicht mehr«, so hatte Hegel das Ende der Kunstreligion thematisiert, die ihren Höhepunkt, Hegel zufolge, im klassischen Zeitalter der Griechen hatte. Und T. S. Eliot respondiert im 20. Jahrhundert: Wenn man Religion habe, so habe man »the real thing«. Die Kunst könne diese schlechthinnige Realität doch nur imitieren. Doch auch hier wird man mit Paradoxa balancieren müssen. Denn zumindest in der Moderne trat, als die Religion ihre Bindekraft verlor, Kunst vielfach an ihre Stelle. Dies zeigt sich exemplarisch in der Romantik. Eliot wäre, *contre coeur*, auch so zu verstehen, dass »the real thing« gar nicht anders als im Schein zu haben ist. Dass dies freilich auch bedeutet, dass Kunst nicht nur in Konstruktionen und Projektionen zu fassen ist, sondern dass sie – wie sehr von aller Naivität auch immer gereinigt, doch zu »realer Gegenwart« vordringt, eben dies hat George Steiner in die Form der Meditation über die Frage gebracht, ob und inwieweit »unser Sprechen Inhalt« habe.⁷

Die Aktualität des Schönen und der Kunst ist daher, auch wo sie nicht explizit thematisiert wird, im Folgenden Stachel der Überlegungen.

Deshalb fragen sie nach Kunst und gerade nicht nach den Symbolisationsformen einer spezifischen Kultur.

Im Spiegel der Werke der Kunst, die ich erinnere, geht es primär um die Genealogie des Schönen in Europa. Wenn die Gegenkisten am Rande mit wahrgenommen werden, so doch eher als Kontrast und Gegen- oder Nebenbild.

Es steht zu hoffen, sicher ist es jedoch keineswegs, dass dies

⁷ G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München 1990.

nicht eine Abschiedsgeschichte ist. Das technokratisch fantasielos gedachte Europa fingiert auf seinen Geldscheinen und Münzen die Brücken und Bauwerke, die sein Antlitz prägen. Sie sind durch die Computersimulation verwischt. Besonders kenntlich sind sie nicht mehr. In der Vergangenheit dagegen wurde stets durch Personen, Herrscher, große Denker und Erfinder die Identität versinnbildlicht. Demgegenüber ist die neue Dürftigkeit mit Händen zu greifen. Was das Schöne war, was es sein kann: davon zu erzählen und dies zu reflektieren, scheint alles andere als müßig zu sein.

Einleitung

1.) »Das Schöne ist nur durch die Schönheit schön, alles andere macht mich nur verwirrt«,¹ heißt es in einem Platonischen Dialog. Und Goethe notiert in seinen Aufzeichnungen »Der Sammler und die Seinigen«: »Können Sie mir sagen, was Schönheit sei?« [...] »Vielleicht nicht«, versetzte ich, »aber ich kann es Ihnen zeigen!«²

Die platonische Aussage zeigt an, dass Schönheit auf eine nicht-sinnliche Grundgestalt zurückgeführt werden kann, die Idee, die sich aber in den einzelnen schönen Erscheinungen manifestiert. Sie strahlt auf, wenn immer in einer sinnlichen Gestalt ihr Glanz erfahren wird. Zwischen Erscheinung (Phänomen) und Realität gibt es, wie Platon zeigt, keinen Bruch. Das erscheinende Schöne ist zugleich seine Idee.

Bei Kant liest man es anders, nämlich im Licht der reflektierenden Subjektivität der Urteilskraft. »Es ist schön!«, ist ein Urteil, das Begründungen weder erfordert noch zulässt. Es ist evident und gewiss. Es wird mit Allgemeinheitsanspruch geäußert. Zugleich ist es subjektiv. Kant versucht von hier her die genauere Bestimmung des Schönheitsurteils freizulegen, das ein Urteil eigener Art ist. Schönheit ist eine Idee ohne Begriff, die sich in unendliche Variationen auseinanderlegt. Kant begreift sie als ein Spiel der Gemütskräfte von Einbildungskraft und Verstand.

In Platons Aussage klingt an, dass Kunst nicht als Mimesis von endlichem Seiendem begriffen wird, sondern als eine Mimesis des Absoluten (Hegel), Göttlichen. Von ihm zu sprechen, es zur bildlichen Darstellung zu bringen, spielt sich immer an der Grenze der Darstellbarkeit ab.

Kant hat diese Dimension entschärft, wenn er Schönheit auf die

¹ Platon, Phaidon 100 d.

² Goethe, Der Sammler, GA XIII, S. 286.

Konstitution durch die Wahrnehmung des Betrachters konzentriert. Dennoch kommt auch noch bei ihm, am Ende der Behandlung der teleologischen Urteilskraft, der *intellectus archetypus* Gottes ins Spiel.

Damit berührt sich die Frage nach dem reinen Schönen mit der Sphäre der Religion.³ An einem eminenten Kunstwerk der Prämoderne wird nahezu unfehlbar sinnfällig, dass es aus dem Kultus hervorgegangen ist. Auch daher rührt der auratische Charakter der Kunstwerke, dies, dass sie doch ›the real thing‹ sind.⁴

Doch schon die Frage nach dem Gegenstandsbereich der Ästhetik ist alles andere als klar. Aisthesis, Wahrnehmung, dieser grundlegende Begriff zielt, wie der Begriffsgebrauch ›transzendentaler Ästhetik‹ in der ersten kantischen Kritik anzeigt, auf die Bedingungen aller Erfahrung: auf Raum und Zeit. Als strittige Linie durch die Theoriegeschichte der Ästhetik zieht sich aber damit die Frage, ob sie es mit dem schönen Gegenstand zu tun hat, ob es darum geht, die Objektivation des Kunstwerks oder des performativen Aktes in Gedanken zu fassen. Die andere Option hat Kant verfolgt. Die Sache der Ästhetik ist demnach die Bestimmung der Gemütskräfte, die sich durch einen als schön befundenen Gegenstand von Kunst oder Natur initiiert, in ein freies Spiel bringen: eine spezifische Betätigung der Subjektivität, die das Urteil ›Etwas ist schön‹ begleitet.⁵ Nietzsche hat in polemischem Sinn eine ›weibliche‹ Ästhetik des Genießens als Zeichen der Dekadenz eines bürgerlichen Zeitalters desavouiert und von der männlichen ›Artistenmetaphysik‹ unterschieden, dem über die erste Natur und ihr Leiden hinausgehenden Schaffen. Nur die letztere habe plastische Kraft. Nur sie könne zeigen, dass die Kunst das Leben erträglich macht, dass ohne sie, zumal ohne Musik, das Leben ein Irrtum sei.⁶

³ Dazu u. a. R. Löw, *Über das Schöne. Warum das Schöne schön ist.* Stuttgart und Wien 1994, siehe zu dem Problem auch: H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen.* München 2005.

⁴ Vgl. R. Spaemann, ›Kunst ist immer Simulation‹. Gespräch der Herausgeber mit Robert Spaemann, in: Joachim Ritter, *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik.* Herausgegeben von Ulrich von Bülow und Mark Schweda. Göttingen 2010. Marbacher Schriften. Neue Folge 6, hier S. 179 ff., insbes. S. 194 f.

⁵ Dazu D. Henrich, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst.* München 2001.

⁶ Vgl. *Kritische Studienausgabe (KSA) Band 1, S. 23 ff.* Dazu auch: M. Riedel, *Freilichtgedanken. Nietzsches dichterische Weltanschauung.* Stuttgart 1998 und: ders.,

Sobald ästhetische Theorien selbst konkrete Kunstwerke in den Fokus nehmen, wie es vor allem in den großen ästhetischen Systemen der klassischen deutschen Philosophie mit Schelling, Hegel, Schleiermacher, den Brüdern Schlegel beginnt und wie es sich im Fokus des 20. Jahrhunderts mit Heidegger und Adorno fortsetzt, ergreifen sie nicht einseitig für das schaffende Subjekt Partei, so wie dies Nietzsche nahelegt. Vielmehr denken sie in der Spannung zwischen Schaffenden und Wahrnehmenden. Heidegger spricht von der Gebrauchsdimension der Kunst, dem Aufenthalt bei den Werken.

Dass das Schöne in das Zentrum ästhetischer Reflexion rückt, versteht sich nicht von selbst. Seit der späten Antike wird an seine Seite die Kategorie des Erhabenen gerückt. Im 18. Jahrhundert und zuletzt wieder in der Moderne des 20. Jahrhunderts (Lyotard) widmet man ihm hohe Aufmerksamkeit. Das Erhabene entzieht sich Form und Gestaltung. Es ist daher auch das Schreckliche, oder zumindest das erschreckend Erstaunliche, Irreguläre, an dem in einer vorläufigen Bannung im Kunstwerk oder an Naturphänomenen wie den hohen Gebirgen und dem offenen Ozean eine den Menschen überwältigende Macht sichtbar wird. Rilke schreibt deshalb einmal: »Das Schöne ist nur des Schrecklichen Anfang«. Das Erhabene zeigt deutlicher als alle Schönheit seine Nähe zum Bereich des Numinosen.

Die Grenze zwischen Endlichem und Absolutem, Göttlichem, Dämonischem, die Frage von Darstellung und ihrer Grenze bricht an der Kategorie des Erhabenen jäh auf. Auch die ›schuldlose Schuld‹ (hamartia), das Lernen durch Leiden, wie es Gegenstand der antiken Tragödie ist, dürfte sich weniger in Kategorien der Schönheit, sondern vielmehr im Erhabenen manifestieren. Das Erhabene ist zugleich das Sublime (so der griechische Begriff: ›hypsos‹; und der lateinische: ›sublimis‹). Es deutet über die sinnliche Anschauung hinaus auf das Selbst, das sich am eminenten Kunstwerk selbst gewahr wird. Die Einsicht in die physische Unterlegenheit verweist gleichsam symbolisch auf den Menschen als noumenales und sittliches Wesen zurück.

Die Moderne geht über das Erhabene noch einmal hinaus auf eine eigene Ästhetik des Hässlichen. In ihr kristallisiert sich die Fas-

Vorspiele zur ewigen Wiederkunft. Nietzsches Grundlehre, hgg. von Harald Seubert unter Mitarbeit von Friedemann Sprang. Wien, Köln, Weimar 2012.

zination angesichts des Abstoßenden und des Grauens. Baudelaires ›Blumen des Bösen‹ exemplifizierten dies mit besonders weitreichender Wirkung. Auch in diesem Bereich rührt Kunst an Religion: in der Darstellung des Todes, der Verwesung, des Verfalls, der selbst seine Blumen und Arabesken aus den Kadavern hervortreibt. Die Moderne hat auf dieser Klaviatur besonders virtuos zu spielen gewusst, von Gottfried Benns ›Morgue‹-Gedichten, deren Anlass das Pariser Leichenschauhaus ist, dem Zerfalls-Topos bei Trakl bis hin zu Josef Winklers Todes-Szenarien. Baudelaire eröffnete diesen Totentanz in virtuoser Verbindung von Schrecken, Schönheit, Amoralität. Das Schreckliche kann, etwa im Schrei, eingefroren werden, ohne dass eine Verklärung durch Erhabenheit geschieht. Munchs gleichnamiges Bild ist eine Inkunabel, ein Bann dieser Zusammenhänge. Die Verbindung des Schönen zum Amoralischen und Grauenhaften ist allerdings, gegen den Anschein, offensichtlich keineswegs nur ein Moderne-Phänomen: Die christliche Kunst des Mittelalters, namentlich in der Gotik, setzt sich derselben Grenze aus. Und sie tut es nicht zufällig und ohne Grund. Gipfelt doch die Menschwerdung Gottes gerade nicht in der Verkörperung in einer schönen, vollkommenen Gestalt, sondern im Tod am Kreuz, also in radikaler Entbildlichung und Kenose. »Da war kein Bild und Anschein, die uns gefallen hätten«, heißt es in den Gottesknechtsliedern des Propheten Jesaja.⁷ Der leidende, sterbende, gemarterte Mensch, in dem christlicher Glaube die Gottheit Gottes noch im Letzten realisiert sieht, ist in den Martyriologien des Mittelalters die eigentliche Darstellung des Heiligen. Man kann auch hier an eine spezifische Inkunabel denken, den Isenheimer Altar. Dies führt zu einer Kunst, die sich schönem Anschein und freiem Spiel notwendigerweise entzieht. Die Schönheit in Schmerz und Schrecken, die kenotische Kunst, scheint dem christlichen Kerygma allein angemessen. In der Leidensdarstellung variiert und bricht christliche Kunst das Bilderverbot anderer monotheistischer Religionen, vor allem im Judentum und im Islam. Sie stellt dar und zeigt, um zugleich zu signalisieren, dass kein Zeichen und keine Darstellung angemessen sind. Dabei sucht sie zugleich nach der ›vera eicon‹, die im Namen der ›Veronika‹ nachklingt, die das Schweißstuch mit den umgekehrt im Leichentuch eingepprägten Zügen des sterbenden Christus aufbewahrt haben soll.

⁷ Jesaja 52,12–53,13.

Dieses erste und einzig wahre Abbild, in dem sich das Urbild invers einprägt, kann nach Auffassung des Glaubens nicht von Menschen hervorgebracht sein. Es ist erste Manifestation des numinosen Antlitzes, in das sich die Gottheit Gottes selbst einzeichnete.

Das Bilderverbot der monotheistischen Religionen ist zugleich ein Schweigegebot. Es verbietet, den Namen des Einen, Heiligen auszusprechen – ein Problemzusammenhang, der säkular in der ästhetischen Moderne und der Krise, auf die sie reagiert, wiederkehrt: das zu-Wort-Kommen am Rand des Schweigens, jenseits einer mimetischen Darstellung.

Von den hier berührten Phänomenen her erhebt sich die weitergehende Frage, ob überhaupt der Bezirk dessen, was schön oder erhaben sein kann, eindeutig abzuzirkeln ist. Diese Grenzsetzung verläuft in Analogie zur Abgrenzung zwischen Heiligem und Profanem in der Religion. Gerade in der Moderne werden in bemerkenswerter Affinität zu kultischer Kunst ›Dinge‹ evoziert, die nicht als Kunstwerke intendiert waren; so der viel zitierte alte Krug, der sowohl Bloch wie Heidegger vor Augen stand.⁸

Als eine weitere, in der Ästhetik immer wieder erwogene Grenzfrage erweist sich dabei, ob Natur Ort des Schönen und Erhabenen sein kann, ob sie überhaupt in die Sphäre der Ästhetik gehört. Es gibt den klassischen Topos von der Kunst als Imitation (Mimesis) der Natur. »Die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie«, so hat es Dürer gesagt, und noch Goethe hat Kunst als »Auslegerin der Natur« bestimmt.⁹ Schelling vertieft diesen Ansatz, wenn er in Umkehrung der tradierten Mimesis-Verhältnisse festhält, Natur sei eigentlich Nachahmung der Kunst, weil sie den Logos, die inneren Gesetzmäßigkeiten der natürlichen Welt herauspräpariert und diese unsichtbare innere Idee sichtbar macht.

⁸ E. Bloch, *Der Geist der Utopie*. Berlin 1923, S. 5 ff., dazu Adorno, Henkel, Krug und frühe Erfahrung, in: Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk, hg. von S. Unseld. Frankfurt/Main 1965, S. 9 ff., und M. Riedel, Krug, Glas und frühe Begegnung. Zum Auftakt von Blochs Philosophie, in: J. R. Bloch (Hg.), *Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt/Main 1997, S. 225 ff.

⁹ Zu dem Topos in Gesprächen mit dem Kanzler von Müller und seinem Sinn vgl. M. Riedel, *Kunst als ›Auslegerin der Natur‹. Naturästhetik und Hermeneutik in der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie*. Köln, Weimar, Wien 2001, insbes. S. 135 ff. Vgl. zu dieser Konzeption auch klassisch: Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807), in: ders., *Texte zur Philosophie der Kunst*. Herausgegeben von Werner Beierwaltes. Stuttgart 1982, S. 53 ff.

Nachdem Hegel in seiner Ästhetik das Naturschöne von vorneherein aus der Sphäre des Schönen ausgeschieden hatte, weil Schönheit im emphatischen Sinn des Ingeniums des Geistes bedürfe, zeigte erstmals Heidegger wieder, wie die ›physis‹, verstanden als das aus der Verborgenheit (aletheia) sich entbergende Sein, in der ›techné‹ der Kunst ins Werk gesetzt wird.¹⁰ Und auch Adorno entnimmt den ersten, gleichsam ein Anders-sein-können ansinnenden Atemzug der Kunst den Augenaufschlägen der Natur.

2.) Ästhetik als Disziplin ist ein Kind der Neuzeit. Die Frage nach dem Schönen ist dagegen so alt wie die Philosophie. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) forderte eine Ästhetik als »eine neue erst auszubildende Wissenschaft«. Schlagend ist, wie schnell sie ihren Siegeszug antrat. In Frankfurt an der Oder hält Baumgarten 1742 die erste Ästhetik-Vorlesung. Schon 1804 kann Jean Paul dann sagen: »Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Aesthetikern.«¹¹ Jene Situation in den deutschen Kleinstaaten und ihrer Weltkultur steht in einem europäischen Kontext, in dem Ästhetik zunehmend neben die Logik als Grundlinie theoretischer Erkenntnis trat, um sich von ihr zu emanzipieren. Gegenüber der philosophischen Erkenntnis wird der Kunst die wichtige Rolle zugesprochen, dass sie es sei, die das menschliche Maß zu wahren hätte. »Wenn man den Philosophen als einen Fels vorstellt, der bis über die Hälfte in Wolken gehet, so vergisst man den Menschen«. Diese Defizitanzeige führt zu einer Emanzipation der sinnlichen Vermögen gegenüber der Strenge rein logischer Distinktionen. Allerdings wird die Ästhetik in der rationalistischen Aufklärung noch als ›analogon rationis‹ vorgestellt, als eine ›gnoseologia inferior‹.¹² Ihre erkenntnistheoretische Dignität bemisst sich also nach dem Maßstab der

¹⁰ M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege. Frankfurt/Main 1950 u. ö., S. 7 ff.

¹¹ Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke Band I/5. München 41980, S. 22. Diese Aussage war aber offensichtlich ein Allgemeinplatz, der auch andernorts, etwa in den Halleschen Jahrbüchern, kursierte.

¹² Zur begriffsgeschichtlichen und topologischen Problematik vgl. W. Wieland, Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft. Göttingen 2001. Siehe zu Baumgartens Begriffsstruktur auch Baumgarten, Ästhetik. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben von Dagmar Mirbach. Hamburg 2007.

Verstandesbegriffe. Erst Kant wird das in seiner dritten Kritik korrigieren.

Man hat in den Anfängen neuzeitlicher Ästhetik zugleich eine kompensatorische Tendenz erkannt, so etwa Joachim Ritter. Von einer ›Metaphysik des Schönen‹ kann gesprochen werden, weil Welt in ihrer Vollkommenheit (perfectio) im Schönen der Kunst nach wie vor dargestellt werden kann, obgleich die ›zerlegenden Wissenschaften‹ durch den scharfen mikrologischen und makrologischen Blick, der mit Hilfe von Mikroskop und Teleskop möglich geworden ist, zunehmend eine solche Totalität obsolet scheinen lassen. Der Dichter kann weiterhin sagen, »dass die Morgenröte aus dem Meere hervorsteigt«, auch wenn dies keine durch rationale Verstandeserkenntnis gedeckte Rede ist. Die Repräsentation des Alls, die mit Schleiermacher als Proprium der Religion beschworen wird, hat auch in der Ästhetik ihren Ort. Fern sind da freilich noch Zeiten, in denen Vivisektion, Zergliederung, Zerschlagung von Ganzheiten die ästhetischen Verfahrensweisen bestimmen.

Diese Entzauberung des Kunstwerks setzt die Reproduktionsmechanismen der Moderne voraus. Damit wird auch jene sakrale Dimension in Frage gestellt, die in der Vorstellung vom Künstler als Genie und als ›anderem Gott‹ seit der Renaissance ihre feststehenden Topoi hatte. Im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ist das Kunstwerk, wie Walter Benjamin konstatierte, gleichsam omnipräsent. Der Preis ist freilich hoch. Denn zwischen Original und Reproduktion ist nicht mehr zu unterscheiden. Robert Spaemann konstatierte im Jahr 2000 in einem Vortrag: »Die Kunst war es, die den Weg zur Virtualisierung der Realität gebahnt hat. Aber die Kunst ist es nun auch, die als erste das auf diesem Weg Verlorene, die Wirklichkeit zu erinnern beginnt. In einer immer virtueller werdenden Welt übernimmt sie es, die Kostbarkeit des Seins darzustellen.«¹³ Moderne Kunst übernahm jedenfalls, so ließe sich im Blick auf Kandinsky, Beuys oder auch Anselm Kiefer sagen, lange Zeit »eine quasi sakramentale Funktion. Sie macht etwas unsichtbar, damit es als wirklich erinnert wird. In einer Fassadenwelt übernimmt

¹³ R. Spaemann, Wirklichkeit als Anthropomorphismus, in: A. von Schirnding (Hg.), Was heißt ›wirklich‹? Unsere Erkenntnis zwischen Wahrnehmung und Wissenschaft. München 2000, S. 13 ff., insbes. S. 32 ff.

Einleitung

sie es, die verlorene Wirklichkeit als unsichtbare zu vergegenwärtigen. Sich auf die Wirklichkeit einlassen, heißt, sich auf das Unsichtbare einlassen.«¹⁴

¹⁴ Ibid., S. 33 f. Dazu jetzt auch: J. Ritter, Vorlesungen zur philosophischen Ästhetik, hg. von U. v. Bülow und M. Schweda. Göttingen 2010.