

MI HAK
THE KOREAN JOURNAL
OF
AESTHETICS

Vol. 23

December, 1997

CONTENTS

- The Role of Aesthetics Theory in Discipline-based
Art Education Kim, Soo-Hyun
- The Problem of Aesthetic Consciousness in Russian Aesthetics:
Aesthetic Consciousness as a Form of Social
Consciousness and Its Formation in Ancient Times Park, Sunghyun
- Sound and Music Park, Yi-Moon
- Epistemological Ground for the Autonomy of Imagination:
With Hume and Kant in the center Shin, Gil-Soo
- On the Axiological Implications
in the John Dewey's *Art Experience* Jung, Soon-Bok
- The Relativity of Interpretation and Identity
of a Literary Work Hwang, Yoo-Kyung
- Horror and Humor Noël Carroll
- Moderne Kunst:
die nicht mehr schöne Kunst? Dieter Wandschneider

Published
by
THE KOREAN SOCIETY OF AESTHETICS

Seoul, Korea

美 學

第 23 輯

DBAE에 있어서 미학이론의 역할 김수현

러시아 미학에서 미적 의식의 문제:
 사회적 의식의 한 형태로서의 미적 의식과
 고대에서의 형성과정 박성현

음악과 소리 박이문

상상력의 자율성에 대한 인식론적 근거:
 흄과 칸트의 상상론을 중심으로 신길수

존 듀이의 『경험으로서의 예술』의 가치론적 함의 정순복

문학에 있어서 해석의 상대성과 작품 정체성의 문제 황유경

Horror and Humor Noël Carroll

Moderne Kunst:
 die nicht mehr schöne Kunst? Dieter Wandschneider

Moderne Kunst

- die nicht mehr schöne Kunst?*

Dieter Wandscheider**

(Korrekturen nach-
getragen, D.W.)

1. Ende der Kunst?

Moderne Kunst verbreitet Ratlosigkeit. Dekomposition alles Vertrauten und Rekomposition in der Form eines nie Dagewesenen -scheinbar sinnentleert: das ist eine harte Zumutung für den Kunstkonsumenten. Die moderne Kunst wirkt, zumindest im Augenblick ihres Auftretens, Kontraintuitiv, sperrig, gelegentlich gar abstoßend. Ihr ~~notwendig~~ *experimenteller* Charakter erscheint leicht als blanke Willkür (und ist häufig genug wohl auch nichts anderes). Von daher stellt sich unumgänglich immer erneut die Grundsatzfrage: ob sie denn überhaupt *Kunst* sei.

1.1 Intellektualisierung der modernen Kunst

Die Rekomposition der zuvor *destruierten* Realität ist so wenig vorgegeben und versteht sich so wenig von selbst, daß das

* 이 글은 1997년 12월 6일 서울대학교 문화관 국제세미나실에서 개최된 국제 학술회의 <현대예술과 미학>에서 발표된 논문이다.

** 독일 Aachen 대학 교수.

moderne Kunstwerk zunächst gleichsam ein *Rätsel* darstellt. Dieser wesentlich *enigmatische Charakter* des ^{modernen} Werks bedeutet zugleich, daß es nicht nur eine Interpretation *zuläßt*, sondern vielmehr *schon im Ansatz auf Interpretation angelegt* ist, was Gehlen zu der Bemerkung veranlaßt hat, daß „die Kommentarliteratur...geradezu als Bestandteil dieser Kunst angesehen werden muß“ (1986, 16, vgl. auch 54 ff., 96 f., 162 ff.). In der Tat ist der diskursiv-intellektuelle Anteil in der modernen Kunst ungleich größer als in aller früheren Kunst. Diese für die Moderne charakteristische *Intellektualisierung* der Kunst hat dieser den Ruf einer zunehmend unsinnlichen und insoweit *uneigentlichen* Kunst eingetragen. Dem entspricht, daß häufig kaum noch etwas zu sehen ist: monochrome Leinwand etwa oder auch 'Filz und Schmalz'.

'Uneigentliche' Kunst, insofern sich Kunst 'eigentlich' als Werk realisiert. Ihr Trachten geht dahin, einen geistigen Gehalt in sinnlicher Gestalt zu verwirklichen, dies aber nicht in *der* Weise, daß beides einander nur *gedanklich zugeordnet* würde: So wäre das sinnliche Element lediglich ein *Sprachzeichen*, dem eine *Bedeutung* entspricht, d.h. die sinnliche Gestalt hätte mit dem ihr zugeordneten geistigen Gehalt *nichts zu tun*. Demgegenüber ist das Kunstwerk gerade dadurch 'Werk', daß sinnliche Gestalt und geistiger Gehalt nicht voneinander unabhängig sind, sondern daß sich der Gehalt überhaupt erst *im Vollzug* der in den sinnlichen Strukturen wirksamen Dynamik realisiert, im Sicheinlassen also auf das Bildgeschehen und dessen immanente Dialektik. Der Bildgehalt - im Fall der bildenden Kunst - ist so niemals fertig gegeben, sondern verwirklicht sich allererst im Erfassen der subtilen,

⊗ Gehlen, A. (1986) *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt (M.) 1986, S. 16, vgl. auch 54 ff., 96 f., 162 ff.

immanenten Verweisungsstrukturen des Werks. Ich möchte dies als die '*Werkgebundenheit*' des Bildgehalts bezeichnen.

Mit der pointierten *Intellektualisierung* nun der modernen Kunst scheint diese freilich den Charakter der Werkgebundenheit verloren zu haben. Ist die Kunst damit am Ende? Ist somit das eingetreten, was Hegel als Entwicklungstendenz der Kunst formuliert hatte: Diese werde immer intellektueller und ihre sinnliche Erscheinungsform umgekehrt immer unwesentlicher. Ihr Gehalt sei nicht mehr „an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß“ (Hegel 13.112 f)¹⁾. Sein Element sei daher „*die selbstbewußte Innerlichkeit*“ (13. 112), „*die freie konkrete Geistigkeit*, die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll“. Diese Kunst „kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten“, „andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdruck“ (13. 113). Aber, so fährt Hegel fort, „indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Äußeren und unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Äußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen...als unwesentliche, vorübergehende, und in gleicher Weise der subjektive endliche Geist und Wille bis zur Partikularität und Willkür der Individualität, des Charakters, Tuns usw., der Begebenheit, Verwicklung usw. aufgenommen und zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der

1) Hegel G. W. F., Werke in zwanzig Bänden, ed. E. Moldenhauer, K. M. Michel, Frankfurt(M.) 1969ff, hier Bd. 13, S. 112.

Phantasie preisgegeben, deren Willkür ebenso das Vorhandene, *wie* es vorhanden ist, widerspiegeln als auch die Gestalten der Außenwelt durcheinanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann“ (13. 113f). „Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und läßt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt“ (13.113), sodaß die Kunst nun „ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann“ (13. 114; vgl auch 392). Das sind erstaunliche Formulierungen, die im Blick auf die moderne Kunst geradezu prophetisch anmuten.

1.2 Hegels These von der Vergangenheit der Kunst

Die bei aller Intellektualisierung der Kunst letztlich doch unaufhebbare Gebundenheit derselben an die sinnliche Anschauung hat Hegel weiter zu der vieldiskutierten These vom *Vergangenheitscharakter der Kunst* geführt: Nicht daß die Kunst irgendwann aufhörte, aber, so Hegel, „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung“ „ist und bleibt die Kunst“ „für uns ein Vergangenes“ (Hegel 13.25, vgl. auch 23ff, 111, 141 f); „ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“ (13. 142), mit anderen Worten: Die fortschreitende geistige Entwicklung führt Hegel zufolge zu neuen, wesentlicheren Bedürfnissen—z. B. Wissenschaft und Philosophie—, die nicht mehr durch die Kunst betriedigt werden können. Denn durch deren Bindung an die sinnliche Anschauung seien ihre Ausdrucksmöglichkeiten gravierend eingeschränkt, sodaß der eigentliche geistige Fortschritt in anderen Bereichen als dem der

Kunst stattdende.

Nun, ich denke, daß diese Konsequenz für die Kunst, und insbesondere für die moderne Kunst, *so nicht* gezogen werden kann.²⁾ Mir scheint, daß die diagnostizierte Verinnerlichung der Kunst, und in der modernen Kunst gar deren Intellektualisierung, das, was ich die 'Werkgebundenheit' des geistigen Gehalts genannt habe, also dessen Rückbindung an die sinnlichen Gestaltungsformen, auch heute nicht aufgehoben hat. Dazu muß ^{man} sich vergegenwärtigen, daß der Bildgehalt in der modernen, gegenstandsemanzipierten Kunst eben nicht mit dem dargestellten Gegenstand identisch ist. So ist zweifellos nicht die Giraffe mit Flammenmähne oder die Dame mit dem Schubladenschenkel die eigentliche Aussage des bekannten Dalischen Bildes, sondern die Absurdität eines solchen Anblicks und der in dieser Verrästelung liegende Hinweis auf die Welt des Traums. Aber

2) Vgl. hierzu auch Höle, V. (1987) Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. Hamburg 1987: Höle macht geltend, daß der Kunst eine besondere Funktion zukomme, die durch andere Formen geistiger Betätigung, etwa die Philosophie, nicht überflüssig gemacht worden könne: denn; „Die höchste Reflexion ist es, die eigene Reflexion und Kunstfertigkeit zu verbergen und das Ideale selbst in seinem ~~Ent~~gegengesetzten, dem selbständig Realen, sich manifestieren zu lassen; die Notwendigkeit ist dann am überzeugendsten, wenn sie sich auch im äußersten Zufall durchsetzt“ (1987, 607). Hegels Suggestion, „die Kunst suche zwar das Allgemeine, vermöge es aber unglücklicherweise nur im Sinnlichen darzustellen, ist also falsch: Die Kunst will das Allgemeine, im Besonderen offenbaren—dieser Bezug auf das Besondere ist ihre Pointe und nicht (oder wenigstens nicht notwendig) eine Folge des Unvermögens, die Idee im Medium des Begriffs zu fassen. Die Kunst will nicht nur das Sinnliche vergeistigen (um dabei auf halber Strecke stehenzubleiben), sondern sie will ebenso sehr das Geistige versinnlichen“ (608).

dies ist wohlgermerkt auch kein *Text* über den Traum, sondern: Im Sicheinlassen des Betrachters auf die visuellen Wirnisse des Bildes fühlt er sich in eine fremde, ihn mit Traumanmutungen bedrängende Welt versetzt, und genau dieses Hineingezogenwerden in die Dialektik der Werkstrukturen ist die Realisierung des Gehalts, auch in der Kunst der Moderne.³⁾

Freilich: Diese Kunst scheint nun *nicht mehr schön* zu sein, sondern, wie Adorno meint⁴⁾, aufgrund ihrer essentiellen Intellektualisierung eher dem Kantischen Beriff des *Erhabenen*-also einer vernunftbestimmten Kunstform, der nicht länger Harmonie und Versöhnung als höchster Wert gilt- zu entsprechen. Moderne Werke, so Adorno, „besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte... Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares (1993, 292). Überflüssig zu erwähnen, daß dies nicht der Begriff eines bürgerlich-bombastischen Erhabenen ist, sondern, als Signet der Moderne, intellektuell-antagonistischen Charakter hat. Moderne Kunst ist danach nicht mehr schön, sondern wesensmäßig von der Struktur des Erhabenen⁵⁾.

Es is nur zu deutlich, daß solche Urteile über die moderne Kunst

3) Vom kubistischen Bild sagt G. Braque, daß der Betrachter sozusagen nicht mehr außerhalb desselben bleibe, sondern hier geradezu „in die [Bild-] Handlung verstrickt“ sei (zitiert nach Jähmig ^{1975, 213}).

4) Adorno, T. W. (1993), *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. G. Adorno, R. Tiedemann, Frankfurt(M) 1993. S. 292ff.

5) Dieser Gedanke ist von Lyotard und anderen aufgenommen und im Zusammenhang mit dem Begriff der Postmoderne diskutiert worden; vgl. Lyotard, J.F. u.a.(1985) *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 97 ff. Welsch ¹⁹⁹⁰ 88 ff, sowie zum Verhältnis von Adorno und Lyotard bezüglich des Erhabenen 143 ff.

⊗ D. (1975) *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln 1975, S. 213.

nicht aus der Luft gegriffen sind. Die ^{bekannte} ~~schon-erwähnte~~ Jaußche Formulierung von den 'nicht mehr schönen Künsten'⁶⁾ verleiht dem bündigen Ausdruck: Nicht nur hat, wie dargelegt, der intellektuelle Anteil der Kunst gegenüber dem Sinnlich-Anschaulichen zugenommen, sondern der verbleibende 'sinnliche Rest' selbst, um mich so auszudrücken, erscheint in extremer Weise verfremdet, deformiert und selbst destruiert. Harmonie, Versöhnung antagonistischer Bildelemente in der zu idealer Vollendung gefügten Ganzheit eines Kunstwerks: diese ideale Harmonie gibt es in der Kunst der Moderne ersichtlich nicht mehr.

1.3 Kunst und Wahrheit

Es kann dies, so Adorno, freilich auch nicht mehr geben, weil die Zerrissenheit der sozialen Realität unübersehbar geworden sei und weil die Kunst selbst unumgänglich an dieser teilhabe(vgl. 1993, 201). „Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind“ (53). Dem entspreche die „Nötigung der Kunst, die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen“ (294). Und: „Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht“ (283). Hieran entscheide sich sein „Wahrheitsgehalt“, der freilich „bis ins Innerste geschichtlich“ sei (285).

In der Tat: Nicht nur eine Argumentation, auch ein Kunstwerk kann *wahr* sein, freilich in anderer Weise als eine Argumentation.

6) Vgl. Jauß, H.R. (ed. 1968) *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.

Um das sehr vereinfachend anzudeuten: Das Kunstwerk kann, als geistige Veranstaltung, gar nicht umhin, haben wir gesehen, einen Sinn auszudrücken. Aber dieser Sinn kann läppisch sein oder uns betroffen machen. In diesem letzteren Fall ist etwas getroffen, das uns wahrhaft betrifft: Wahr ist das Kunstwerk, wenn es diese Dimension erreicht und zur Darstellung bringt. So hatte es auch Heidegger gemeint, als er das „Wesen der Kunst“ als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ faßte.⁷⁾

Weil nun, um zu dem eben Gesagten zurückzukehren, unsere Welt durch Zerrissenheit gekennzeichnet ist, weil sie, allem technischen, bürokratischen, politischen 'Streamlining' zum Trotz, in sich zerrüttet ist, deshalb muß Kunst, sofern sie jenes Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist, wesentlich diese innere Gebrochenheit der Welt ausdrücken, indem sie deren Antagonismen in sich zum Austrag bringt⁸⁾. Wahr ist danach Kunst heute, wenn sie die Zerrüttung der gegenwärtigen Welt herausschreit oder, mit einer Adornoschen Formulierung: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne...Explosion ist eine ihrer Invarianten“ (1993, 41).

Hier werden *soziologische Gründe* jener Tendenz zur 'Dekomposition' benannt, die sich für die Moderne als charakteristisch erwiesen

7) Heidegger, M. (1960) Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960, S. 33. vgl. auch 100.

8) Auch W. Schulz sieht die „Zeitgemäßheit der Kunst“ der Moderne wesentlich darin, daß sie Negativität und Subjektivität als heute bestimmende Faktoren nicht beiseite schiebt, sondern thematisiert“ (Schulz, W. (1985) Metaphysik des Schwebens, Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Pfullingen 1985, S. 13).

hatte. Im vorhergehenden ist dieser Vorgang nur konstatiert worden; Adornos Analyse weist in die Richtung einer möglichen Erklärung dafür-Fragen, die im vorliegenden Zusammenhang indes nicht weiterverfolgt werden sollen. Auf der anderen Seite, scheint mir, ist die moderne Dekompositionstendenz keineswegs nur soziologisch zu sehen, sondern sie hat, wie schon deutlich geworden ist, auch eine wesentlich *ästhetische* Komponente (die hier allein in Frage steht):

1.4 'Die Male der Zerrüttung' (Adorno)

'Male der Zerrüttung': Was Adornos Diktum konkret meint, ist jedem, denke ich, aus eigener Kunsterfahrung unmittelbar verständlich. Typisch ist das gewollt Unfertige, Vollendung bewußt Vermeidende moderner Bildwerke. Spuren der technischen Produktion werden nicht mehr getilgt; eine gewisse Schludrigkeit der Ausführung wird bewußt inszeniert; in der Farbgebung sind inhomogene, wolkig-schmuddelige Tönungen intendiert, die sich häufig zudem nicht innerhalb der noch verbliebenen gegenständlichen Konturen halten, sondern gleichsam überschwappen, wobei die Konturlinien womöglich noch, wie etwa bei Max Beckmann, grobschlüchtig nachgezogen werden. Perspektive, Statik, Anatomie-alles das ist verzeichnet, deformiert, pervertiert: Insoweit in der Tat eine 'nicht mehr schöne Kunst'!

Diese moderne Tendenz zur Deformation und Pervertierung kann nun, denke ich, leicht unter den Begriff der '*Verfremdung*' subsumiert werden, der ja durchaus auch schon für die Vormoderne, und in einem gewissen Sinn für die christlich-abendländische

Kunsttradition überhaupt einschlägig ist⁹⁾. Die *Differenz* zur Tradition besteht hier wohl vor allem darin, daß in der Moderne die Verfremdung - im Sinn der Dekomposition des Gegenstands - überhaupt zum zentralen Darstellungsprinzip wird. Sie ist, um mich so auszudrücken, nicht länger ein Körnchen Salz um der Delikatesse willen, sondern gewissermaßen *nur noch* Salz.

Die ästhetische Wirkung der Verfremdung ist bekannt¹⁰⁾: Die aufdringliche Abweichung vom Gängigen, dieser bewußt inszenierte Widerspruch gegen das billigerweise zu Erwartende setzt einen *Reflexionsprozeß* in Gang, der den Betrachter in die Dialektik des Bildgeschehens hineinzieht und in diesem *Vollzug*, und gerade dadurch, den Bildgehalt realisiert. Gerade die Verfremdung wird so gleichsam zu einer Garantie für das, was ich vorher die 'Werkgebundenheit' des künstlerischen Gehalts genannt habe. Gerade die *Gebrochenheit* moderner Kunstwerke setzt in einem nie dagewesenen Maß die Phantasie bis in ihre Tiefendimensionen in Bewegung, während das Vollendet-Glatte uns heute, wenn überhaupt, nur oberflächlich berührt und insofern 'flach' wirkt.

Man kann die einfallsreiche Applikation von Zerrüttungsmalen in der modernen Kunst auch ein kunstvoll inszeniertes Spiel nennen - ein Spiel mit der Anschaulichkeit des geistigen Bildsinns:

9) So hat Hegel für die nachklassische, d.h. nachantike Kunst insgesamt eine charakteristische Tendenz zur Verzerrung diagnostiziert (vgl. Kap. 1.1).

10) Freilich trifft dies - vor Brecht - so generell offenbar nicht zu: Noch in K. Rosenkranz' akribischer Analyse des Häßlichen, erschienen 1853, ist dieses wesentlich als *Gegenteil* des Schönen verstanden, eine Einschätzung, die also noch dem traditionellen Schönheitsbegriff bleibt (Rosenkranz, K. (1990) Ästhetik des Häßlichen, Leipzig 1990, vgl. z.B. S. 14ff, 343f).

Mit dem Bewußtsein davon, daß der Bildsinn ein wesentlich *geistiger* und dieses Geistige im Sinnlich-Anschaulichen eben *nicht rein geistig* realisierbar ist, legt sich in der Tat eine 'reflektierte', d.h. hochgradig verfremdete Darstellung nahe derart, daß die sinnlichen Darstellungsmittel sozusagen 'freigelassen', d.h. von ihrer anschulichen Darstellungsfunktion in einem gewissen Ausmaß entbunden werden. Für die Phantasie des Betrachters wird dies zu einer Herausforderung - den in der Anschauung gleichsam verstellten Bildsinn imaginativ freizulegen und in einem wesentlicheren Sinn *geistig* zu fassen: Was so in der Weise sinnlich-anschaulicher 'Zerrüttung' tatsächlich inszeniert wird, ist gewissermaßen der *Triumph des Sinns als geistigem über das Sinnlich-Anschauliche*, das dem geistigen Charakter des Sinns eben letztlich inkommensurabel bleibt. Hegels schon zitiertes Wort von der „Innerlichkeit“, die hier „ihren Triumph über das Äußere“ feiere und auch noch „an demselben diesen Sieg erscheinen“ lasse, „durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt“ (Hegel 13.113; vgl. auch 392), findet sich darin einerseits bestätigt. Auf der anderen Seite sind dergestalt-Hegels Abwertungstendenz der Kunst zuwiderlaufend-positiv auch ganz neue Darstellungsdimensionen erschlossen: Die 'zerrüttete' Darstellung verbirgt wohl den Sinn für die Anschauung, um ihn dadurch freilich um so klarer als geistigen zu enthüllen - aber eben doch nur im Durchgang durch die sinnlich-anschaulichen *Werkstrukturen*; denn diese sind es ja, die die Phantasie in Bewegung bringen und damit die Werkgebundenheit des Sinngehalts und somit auch den *Kunstcharakter* solcher Kunst verbürgen.

1.5 Kann moderne Kunst noch schön sein?

Wichtig ist festzuhalten, daß die Verfremdung, wie wir gesehen haben, der ästhetischen Wirkung ^{also} nicht nur nicht entgegensteht, sondern für diese geradezu essentiell ist. Ist 'ästhetische Wirkung' aber nicht nur eine Umschreibung für den Begriff der *Schönheit*? Daß wir gleichwohl zögern, moderne Kunstwerke als 'schön' zu bezeichnen, hat m. E. nicht primär ästhetische, sondern semantische Gründe: So ist der Begriff der Schönheit traditionell so sehr mit der Suggestion von Harmonie und Versöhnung verbunden, daß er für eine Kunst, zu deren zentralen Darstellungsprinzipien Verfremdung, Widerspruch, Negativität gehören, aufgrund solcher Konnotationen obsolet wirkt. Denn das moderne Kunstwerk darf das Divergente, Widerspruchsvolle, also das eigentliche Agens seiner Dialektik, nicht verdecken oder beseitigen. Es darf dieses andererseits, wie selbst Adorno betont, aber auch nicht „ungeschlichtet belassen“ (1993, 283), denn „der Begriff des Kunstwerks impliziert“, so Adorno, auch „den des Gelingens“ (280), d.h. seiner inneren Stimmigkeit, Logizität und Konsistenz im ganzen (vgl. 280 f). Sofern damit bei allem Verfremdungsantagonismus oder eigentlicher: im Durchgang durch ihn – so etwas wie eine *Verweisungsganzheit* ins Werk gesetzt ist, übt auch und gerade das moderne Werk eine ästhetische Wirkung aus, die wir traditionell, und darum semantisch mißverständlich, zweifellos als 'schön' bezeichnen würden.

Nun, dieser Begriff, ist, wie gesagt, für heutige Verhältnisse zu harmonistisch konnotiert. Es legt sich also nahe, ein neues Wort zu

suchen, das an seine Stelle treten könnte, obwohl – das sei nochmals bekräftigt – 'schön' *recht* verstanden ein Prädikat ästhetischer Beurteilung ist, das grundsätzlich sehr wohl auch für moderne Kunstwerke Sinn hat. Gleichwohl, im Blick auf mögliche harmonistische Mißverständnisse entsteht das Bedürfnis eines Ersatzbegriffs. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom wahren Kunstwerk als einer „*Erscheinung*“ in dem emphatischen Sinn dessen, was französisch '*apparition*', 'Himmelserscheinung', heißt; 'Erscheinung' eventuell auch als „Menetekel“ (1993, 125); wesentlich aber als ein „Glanz“, der über dem gelungenen Kunstwerk liege, obwohl dieses heute eher unter den „trostlosen“ zu finden sei. Zwar schäme sich diese Kunst der apparition, „ohne sie doch abwerfen zu können“ (127). Sie ist sozusagen gegen ihren Willen 'schön', eine Himmelserscheinung, in der etwas erscheint, was es in der harten Realität nicht gibt (vgl. 127). Ja, Adorno entdeckt darin gar eine „Spur von Offenbarung“ oder auch „die Verwirklichung des Unmöglichen“ (162). All dies aber ist, scheint mir nun, nichts anderes als das, was Hegel zufolge das *Schöne* ist, nämlich: „das sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel 13.151; vgl. auch 389f); als das *Ideelle*, das als Glanz, der nach Adornos Diktum über dem Kunstwerk liegt, ins Sinnliche hereinscheint.

2. 'Das sinnliche Scheinen der Idee' (Hegel)

Nun, das sind zweifellos rätselvolle Formulierungen 'Apparition', 'Himmelserscheinung', 'Glanz', 'Offenbarung', 'Menetekel', 'sinnliches

Scheinen der Idee': Alle diese Attributionen der Schönheit verbleiben im Metaphorischen. Ich möchte abschließend versuchen, vielleicht zu etwas expliziteren Aussagen zu kommen und dazu folgendes zu erwägen geben:

2.1 'Übereinstimmung von Form und Inhalt'

Wesentlich für das Kunstwerk ist, so hatten wir gesehen, die *Werkgebundenheit* seines Gehalts, also dessen Realisierung allein im Durchgang durch die Dialektik der formalen Bildstrukturen, d.h. er darf nicht unabhängig und abgetrennt von diesen fertig für sich bestehen. Leistet die Komposition dies, dann kann sie freilich kein x-beliebiges Gebilde sein, sie muß in sich stimmig und dergestalt formal 'gelungen' sein. Andernfalls nämlich bleibt die Wahrnehmung gleichsam am formal Mißglückten hängen; der offenkundige Dilletantismus bremst die Bewegung der Phantasie. Jener Prozeß, in dessen Vollzug sich allererst Gehalt realisieren kann, kommt gar nicht erst in Gang. Ein formal dilletantisches Bild ist gehaltlos. Es stellt nichts dar, oder anders gesagt: Es stellt als solches nur den mißlungenen Versuch dar, etwas darzustellen. Aber auch das Umgekehrte ist bekannt: die formal gelungene Komposition, die gleichwohl 'leer' wirkt. Dieses Phänomen ist nicht ganz leicht zu verstehen. Wenn ich mich doch einmal metaphorisch ausdrücken darf, würde ich sagen: Die formalen Strukturen erzeugen so lediglich eine leerlaufende Bewegung, die nichts bewegt. Es sind Schemata, also Formen, hinter denen kein darüberhinausreichendes Anliegen steht. Sie wollen nichts vermitteln, was geistig von

Interesse wäre, und können dies aufgrund ihres schematischen Charakters auch gar nicht: Denn das Schema ist als solches schon vorweg fertig; es ist ohne Gehalt, darum kein Kunstwerk, sondern Handwerk, *nur* Handwerk.

Das Kunstwerk hingegen realisiert in seinem formalen Gelingen zugleich-wie auch immer- einen Gehalt. Es ist dadurch *mehr* als bloß formal gelungen, weil es einen Sinn vermittelt und sei es auch in der Form des scheinbar Sinnlos-Absurden. Das Gelingene dieses Ins-Werk-Gesetzt-Seins eines Sinngehalts erzeugt den 'Glanz', von dem Adorno spricht, der es als *schön* erscheinen läßt. Doch was heißt das? Es kann, wie wir gesehen haben, nicht die rein formale Perfektion sein, ebensowenig wie ein davon unabhängiger Gehalt. Die traditionelle Antwort lautet: 'Übereinstimmung von Form und Inhalt'; ein eher verunklarendes Diktum, scheint mir, wenn doch Form und Inhalt im Kunstwerk gerade nicht als unabhängig voneinander existierend gedacht werden können; und außerdem: was heißt hier 'Übereinstimmung'?

Ich möchte, um dem *Problem des Schönen* näherzukommen, ein möglichst einfaches Beispiel betrachten: Picassos 'Doppelgesichter' stellen zweifellos auch eine Sinninvention insofern dar, als damit die Überwindung der je beschränkten Betrachterperspektive demonstriert ist. Nehmen wir an, dies geschehe in der Weise einer hinreißend gelungenen Linienkomposition. Das bedeutet nun aber auch, daß der Sinngehalt in ein *Spannungsverhältnis* zur kompositorischen Dimension des Werks gerät; denn beides hat ja zunächst nichts miteinander zu tun; Die Aufhebung der Betrachterperspektive in der Doppelgesichtigkeit und die Linienkomposition als Komposition

→ hat nichts
'ins Werk ge-
setzt' und
ist darum

sind zunächst ganz verschiedene Dimensionen. Jede scheint unabhängig von der anderen für sich zu bestehen. Das Bestürzende ist nun die *Koinzidenz* beider im selben Werk. Denn warum sollte, so fragt sich, die Darstellung des *Sinngehalts* 'Aufhebung von Perspektivität' *zugleich* eine gelingende *formale Komposition* ergeben? Daß dies koinzidiert, erscheint wie ein *Wunder*-ähnlich übrigens wie die Koinzidenz von Aussage und Reim im Gedicht: ein *poetisches Wunder* sozusagen. Ein Wunder vor allem auch deshalb, weil es nicht diskursiv-begrifflich faßbar ist. Erinnerung sei hier an Kants Diktum: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“¹¹.

2.2 Vorschein der 'Idee'

Dieses poetische Wunder löst im Betrachter nun Reflexionsprozesse etwa folgender Art aus: Die unmittelbar nicht verstehbare Zusammenstimmung von Bildgehalt und formaler Komposition *würde begreiflich*, wenn es so etwas wie eine beides umgreifende Logik gäbe, in der beides *intrinsisch zusammengehörte*. Auf dieser Ebene müßte dann auch die Verschiedenheit beider verstehbar sein, d.h. diese Logik wäre nur als ein beides umfassendes und beides *zugleich* überschreitendes System denkbar, in dem beides verschieden sein und dabei doch auch zusammenstimmen kann - etwa so wie in einem Puzzlespiel alle Teile voneinander verschieden und darin zugleich zueinander passend sind. Und natürlich *muß* dieses logische System seinerseits zusammenstimmen mit der Logik im *ganzen*, wenn nicht das gleiche Problem der Unfaßlichkeit erneut auftreten soll.

¹¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 3. Orig.-aufl., Berlin 1799, S. 32.

Kurzum: Soll die Koinzidenz von Bildgehalt und formaler Komposition irgendwie *begreiflich* sein, so ist damit grundsätzlich ein übergreifender ideeller Zusammenhang und letztlich die *Totalität der gesamten Logik* involviert. Nur unter dieser Maximalbedingung würde jenes 'poetische Wunder' verstehbar. Nun ist die 'Logik im ganzen' nichts anderes als das was bei Hegel '*die Idee*' (im Singular!) heißt, mit anderen Worten: Das im gelingenden Kunstwerk sich ereignende 'poetische Wunder' läßt gleichsam die Logik im ganzen, die Hegelsche 'Idee', durch die sinnliche Hülle des Kunstwerkes durchziehen: So, denke ich, wird verständlich, wieso Hegel das Schöne, also die dem gelingenden Kunstwerk eigene Poesie, als das sinnliche Scheinen der *Idee* kennzeichnen kann. Schönheit ist gleichsam nur zum Höchstpreis eines *umfassenden ideellen Zusammenhangs* zu haben, der in der sinnlichen Gestalt des gelungenen Kunstwerks durchscheint. Der unmittelbar dargestellte Bildgehalt selbst hingegen braucht nicht 'groß' zu sein. Dieser hat sozusagen nur die Funktion, in ein *Spannungsverhältnis* zur formalen Komposition zu treten, das die Phantasie sodann weiterweist zur Idee eines umfassenden Ganzen, in dem dieser spannungsvolle Gegensatz von Form und Gehalt *zusammenbestehen* kann.

Diese Vision eines umgreifenden Ideellen, das im Kunstwerk in Erscheinung tritt und sich in ihm sinnlich offenbart: dies, denke ich, macht den 'Glanz' aus, der als Schönheit über dem Kunstwerk liegt. In der Schönheit reißt der Himmel gleichsam ein Stück weit auf, und im Endlichen kommt so das Unendliche zur Erscheinung. Die faustische Suche danach ist im Schönen-für einen Augenblick-an

ihr Ziel gekommen: Goethe/Blochs 'Augenblick': 'verweile doch, du bist so schön!' Das Kunstwerk, für sich selbst nur ein innerweltlich Einzelnes, wird in seiner Schönheit zur 'Offenbarung'-Adornos Wort!- einer ideellen Totalität, Vorschein der 'Idee'. Daß wir, als endliche Wesen, an dieser dennoch teilhaben, mag uns im Schönen aufgehen und berühren.

3. Schluss

Diese letzteren Überlegungen zum Problem des Schönen sind nicht auf die vormoderne oder die moderne Kunst eingeschränkt, sondern gelten für beide gleichermaßen. Auch wenn in der Moderne in formaler Hinsicht dramatische Veränderungen eingetreten sind: Der Begriff der Schönheit, wie ich ihn zu explizieren versuchte, hat danach unverändert Relevanz. Auch moderne Kunst ist zweifellos schön, wenn auch in anderer Weise als vordem. Wenn Adorno, dessen Kompetenz in Sachen moderner Kunst außer Frage steht, stattdessen Begriffe wie 'apparition' oder 'Glanzharmonistisch' vorzieht, so nur deshalb, weil 'Schönheit' für ihn *harmonistisch* konnotiert ist. In diesem Punkt würde ich ihm, nach der entwickelten Interpretation, allerdings widersprechen: Nach dem Gesagten ist ja gerade das *Spannungsverhältnis* von Form und Gehalt entscheidend. Diese Spannung (die bekanntlich *auch* schon zum Wesen von Harmonie gehört) hat sich in der Moderne nur verschärft. Um so zwingender muß der Phantasie aus dieser Inkommensurabilität die Vision eines umgreifenden ideellen

Ordnungszusammenhangs entstehen. Damit ist keine *harmonistische Unterstellung* verbunden, weder für die Beziehung von Form und Gehalt noch für die bestehende gesellschaftliche Realität. In der harmonistischen Konnotation des Schönen bei Adorno liegt insofern, scheint mir ein Mißverständnis. Seine Aufklärung macht es möglich, auch moderne Kunst schön zu nennen, und so wird sie von jenen, denen sie etwas bedeutet, auch empfunden. Der Umbruch des ästhetischen Weltbilds in der Moderne hat die Möglichkeit von Schönheit, denke ich, nicht beseitigt und dafür längst Exempel geliefert. Ja, man könnte sogar sagen, daß, indem sich die Spannung im Verhältnis von Form und Gehalt im modernen Kunstwerk verschärfte, die Idee der Schönheit noch mächtiger und beirrender *bewußt* geworden ist als vordem. Moderne Kunst ist sicher nicht weniger Kunst als frühere, wohl auch nicht mehr Kunst als diese. Sie ist nach wie vor *Kunst*, aber in ungleich bewußterer, intellektuellerer und auch provokanterer Weise als jemals zuvor.