

Rosmarie Barwinski
Robert Bering
Christiane Eichenberg
(Hrsg.)

Dialektische Psychologie und die Zukunft der Psychotherapiewissenschaft

Von der Rückkehr
der Geisteswissenschaften
in Psychologie und Psychotherapie

Festschrift für Gottfried Fischer

Asanger Verlag • Kröning

Die Herausgeber

PD Dr. phil. Rosmarie Barwinski, Psychoanalytikerin, Psychotherapeutin SPV/FSP; Privatdozentin an der Universität zu Köln; Dozentin und Supervisorin am Psychoanalytischen Seminar Zürich sowie am Institut für psychotherapeutische Forschung, Methodenentwicklung und Weiterbildung (IPFMW) an der Universität zu Köln; Leiterin des Schweizer Instituts für Psychotraumatologie.

PD Dr. med. Robert Bering, Diplom-Psychologe, Chefarzt des Zentrums für Psychotraumatologie des Alexianer-Krankenhauses Krefeld, eine Modelleinrichtung im Rahmen der Opferhilfe NRW. Forschungsschwerpunkte: Biologische Psychologie, stationäre Traumatherapie, Psychologische Medizin.

Dr. Christiane Eichenberg, Diplom-Psychologin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Klinische Psychologie und Psychologische Diagnostik der Universität zu Köln, Psychologische Psychotherapeutin i.A. Forschungsschwerpunkte: Schnittstellen von Klinischer Psychologie und Medien, Psychotherapieforschung.

Umschlaggestaltung:

liveo grafikdesign, Angelika Krikava, info@liveo.de, www.liveo.de

Druck:

xPrint s.r.o., Czech Republic

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 Asanger Verlag GmbH Kröning • www.asanger.de

ISBN 978-3-89334-554-0

Moderne Kunst – die nicht mehr schöne Kunst?

Dieter Wandschneider

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 Kunst-Rezipienten. Die moderne Kunst wirkt, zumindest im Augenblick ihres Auftretens, kontraintuitiv, sperrig, gelegentlich gar abstoßend. Ihr *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.

Intellektualisierung der modernen Kunst

Die Rekomposition der zuvor destruierten Realität ist so wenig vorgegeben und versteht sich so wenig von selbst, dass das 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 Arnold Gehlen zu der Bemerkung veranlasst hat, dass „die Kommentarliteratur ... geradezu als Bestandteil dieser Kunst angesehen werden muss“. 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 'Filz und Schmalz'.

Als 'uneigentliche' Kunst mag sie erscheinen, insofern sich Kunst 'eigentlich' als *Werk* realisiert, als ein in sinnlicher Gestalt realisierter geistiger Gehalt, der sich – im Fall der bildenden Kunst – erst im Sicheinlassen auf das Bildgeschehen und dessen immanente Dialektik realisiert. Der Bildgehalt ist so niemals fertig gegeben, sondern verwirklicht sich allererst

im Erfassen der subtilen, 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 ... gebunden“ (Hegel 13.112 f, Ausgabe 1969, Bd. 13), sondern habe sich in „das geistige Innere“ zurückgezogen. „Andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdruck“ (13.113). Aber, so fährt Hegel fort, die äußere Darstellung ist hier „der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür ... die Gestalten der Außenwelt durcheinanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann“ (13.113 f). „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). Das sind erstaunliche Formulierungen, die im Blick auf die moderne Kunst geradezu prophetisch anmuten.

Hegels These vom 'Vergangenheitscharakter' 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 23 ff, 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 befriedigt 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 stattfinde.

Nun, ich denke, dass eine solche Konsequenz für die Kunst, und insbesondere für die moderne Kunst, *nicht* zutreffend ist¹ (vgl. hierzu auch

Höle, 1987). Mir scheint, dass die diagnostizierte Verinnerlichung der Kunst, zumal deren Intellektualisierung in der modernen Kunst, die ‚Werkgebundenheit‘ des geistigen Gehalts, also dessen Rückbindung an die sinnlichen Gestaltungsformen, keineswegs aufgehoben hat. Aber etwas anderes ist passiert. So ist zweifellos nicht die Giraffe mit Flammenmähne oder die Dame mit der Schubladenextremität die eigentliche Aussage des bekannten Dalischen Bildes, sondern die Absurdität eines solchen Anblicks und der in dieser Verrätselung liegende Hinweis etwa auf die Welt des Traums. Aber dies ist wohlgermerkt auch kein *Text* über den Traum, sondern: Im Sicheinlassen des Betrachters auf die visuellen Wirrnisse 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. Vom kubistischen Bild sagt George Braque, dass der Betrachter sozusagen nicht mehr außerhalb desselben bleibe, sondern hier geradezu „in die [Bild-]Handlung verstrickt“ sei (zit. n. Jähniq, 1975, S. 213).

Freilich: Diese Kunst scheint nun *nicht mehr schön* zu sein, sondern, wie Adorno (1993) meint, aufgrund ihrer essentiellen Intellektualisierung eher dem Kantischen Begriff des *Erhabenen* zu entsprechen – also einer vernunftbestimmten Kunstform, der nicht länger Harmonie und Versöhnung als höchster Wert gilt. Moderne Werke, so Adorno, „besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte ... Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares (1993, S. 292). Überflüssig zu erwähnen, dass dies nicht der Begriff eines bürgerlich-bombastischen Erhabenen, sondern, als Signet der Moderne, intellektualistisch konnotiert ist (Dieser Gedanke ist von Lyotard und anderen (1985, S. 97ff) aufgenommen und im Zusammenhang mit dem Begriff der Postmoderne diskutiert worden; vgl. auch Welsch, 1990).

¹ Höle macht geltend, dass der Kunst eine besondere Funktion zukomme, die durch andere Formen geistiger Betätigung, etwa die Philosophie, nicht überflüssig gemacht werden könne; denn: „Die höchste Reflexion ist es, die eigene Reflexion und Kunstfertigkeit zu verbergen und das Ideale selbst in seinem Entgegengesetzten, dem selbständig Realen, sich manifestieren zu lassen; die Notwendigkeit ist dann am überzeugendsten, wenn sie sich auch im äußersten Zufall durchsetzt“ (1987, S. 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“ (S. 608).

Es ist nur zu deutlich, dass solche Urteile über die moderne Kunst nicht aus der Luft gegriffen sind. Die bekannte Jausssche Formulierung von den 'nicht mehr schönen Künsten' (Jauss, 1968) 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.

'Die Male der Zerrüttung' (Adorno)

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, S. 201). Der „Wahrheitsgehalt“ der Kunst sei nämlich „bis ins Innerste geschichtlich“ (S. 285). Ihre Wahrheit entscheide sich daran, ob sie den Nerv der Zeit trifft und darzustellen vermag. So hatte es auch Heidegger (1960) gemeint, als er das „Wesen der Kunst“ als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (S. 33, vgl. auch S. 100) fasste.

Weil nun, allem technischen, bürokratischen, politischen 'Streamlining' zum Trotz, unsere Welt durch Zerrissenheit gekennzeichnet ist, deshalb muss Kunst, sofern sie jenes Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist, diese innere Gebrochenheit der Welt herausschreien, in Adornos Diktion: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne“ (1993, S. 41). Hier werden *soziologische Gründe* jener Tendenz zur 'Dekomposition' benannt, die für die Moderne charakteristisch ist. Aber was bedeutet dies *ästhetisch*? (Auch Schulz (1985) sieht die „Zeitgemäßheit der Kunst“ der Moderne wesentlich darin, dass sie Negativität und Subjektivität als heute bestimmende Faktoren nicht beiseite schiebt, sondern thematisiert).

'Male der Zerrüttung': Was Adornos Diktum ästhetisch bedeutet, ist jedem, denke ich, aus eigener Kunsterfahrung unmittelbar deutlich. 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, grobschlächtig nachgezogen werden. Perspektive, Statik, Anatomie – alles das ist verzeichnet, deformiert, pervertiert: Insoweit scheinbar eine ‘nicht mehr schöne Kunst’!

Diese moderne Tendenz zur Deformation und Pervertierung kann freilich durchaus unter dem klassisch-ästhetischen Begriff der ‘*Verfremdung*’ verbucht werden. Die *Differenz* zur Vormoderne besteht vor allem darin, dass die Verfremdung – im Sinn der Dekomposition des Gegenstands – in der Moderne nun zum zentralen Darstellungsprinzip wird.

Die ästhetische Wirkung der Verfremdung ist bekannt²: 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 nur 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 *sinnliche 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 ein kunstvoll inszeniertes Spiel nennen. 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’, also völlig anders als üblich verwendet werden. Für die Phantasie des Betrachters wird dies nun zu einer Herausforderung – den in der Anschauung gleichsam verstellten Bildsinn imaginativ freizulegen und in

² Freilich trifft dies – vor Brecht – so generell offenbar nicht zu: Noch in K. Rosenkranz’ (1990, vgl. z.B. S. 14 ff, S. 343 f) akribischer Analyse des Hässlichen, erschienen 1853, ist dieses wesentlich als Gegenteil des Schönen verstanden, eine Einschätzung, die also noch dem traditionellen Schönheitsbegriff verpflichtet bleibt.

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 S. 392), findet sich darin einerseits bestätigt. Auf der anderen Seite sind so – 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.

Kann moderne Kunst noch schön sein?

Wichtig ist festzuhalten, dass die Verfremdung 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 künstlerischer *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 gerade Adorno betont, aber auch nicht „ungeschlichtet belassen“ (1993, S. 283), denn „der Begriff des Kunstwerks impliziert“, so Adorno, auch „den des Gelingens“ (S. 280), d.h. seiner inneren Stimmigkeit, Logizität und Konsistenz im ganzen (vgl. S. 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 besetzt. Damit entsteht das Bedürfnis eines Ersatzbegriffs. Adorno etwa sieht im gelungenen Kunstwerk eine „*Erscheinung*“ in dem emphatischen Sinn dessen, was französisch '*apparition*', 'Himmelserscheinung', heißt; 'Erscheinung' eventuell auch als „Menetekel“ (1993, S. 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“ (S. 127). Sie sei sozusagen gegen ihren Willen 'schön', eine Himmelserscheinung, in der etwas erscheint, was es in der harten Realität nicht gibt (vgl. S. 127). Ja, Adorno entdeckt darin gar eine „Spur von Offenbarung“ (S. 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 S. 389 f): als das *Ideelle*, das als Glanz, der nach Adornos Diktum über dem Kunstwerk liegt, ins Sinnliche hereinscheint.

'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:

'Übereinstimmung von Form und Gehalt'

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, dh.. der Gehalt darf nicht von diesen unabhängig und abgetrennt fertig für sich bestehen. Leistet die Komposition dies, dann kann sie kein x-beliebiges Gebilde, sondern muss in sich stimmig und somit 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 diletantisches Bild hat nichts 'ins Werk gesetzt'

und ist darum 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. Die formalen Strukturen erzeugen so lediglich eine leerlaufende Bewegung, die nichts bewegt. Es sind Schemata, also Formen, hinter denen kein darüber hinausreichendes 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*, ist somit keine geistige Leistung, die einem noch nie Dagewesenen zum Sein verhilft, darum ohne Gehalt, 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 Gelungene 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 Gehalt'; aber was heißt hier 'Übereinstimmung'?

Zur Annäherung an das Problem möchte ich dies an einem vertraut-traditionellen und deshalb maximal durchsichtigen Exempel verdeutlichen, nämlich am *Reim* in einem Gedicht. (Dass dies eine heute eher obsoletere Form des Poetischen ist, das inzwischen andere – subtilere oder auch härtere – Ausdrucksformen entwickelt hat, ist jetzt nicht von Belang: Für diese ließe sich analog argumentieren.)

Überraschend am Reim ist die lautliche Koinzidenz der Gedichtzeilen. Überraschend deshalb, weil der in ihnen explizit ausgesagte *semantische* Gehalt etwas vom *Lautlichen* völlig Verschiedenes ist. Sicher: Diese Reime sind vom Dichter intendiert, aber dass und wie sie gelingen, muss doch wie ein Wunder anmuten: ein *poetisches Wunder* sozusagen und als solches auch ein *Rätsel*.

Doch was bedeutet das ästhetisch? Im Reim *schließt* sich die Lautgestalt der Aussage und enthält so quasi die Suggestion von Einheit und Vollendung, 'Einheit und Vollendung': Das ist, wenn auch in verschlüsselter Form, ein *neuer, zusätzlicher Gehalt, über* den im Gedicht mitgeteilten

Aussagegehalt *hinaus*. Das poetische Wunder birgt ein Rätsel und setzt so eine Dialektik in Gang, die keine glatte Lösung zulässt – was nun dazu nötig, den Deutungshorizont fortgesetzt zu erweitern. Der Rätselcharakter des Reims wird gleichsam zur *Chiffre eines verdeckten Sinns*, der als solcher weitergehende Klärungs- und Verstehensleistungen fordert, um so tendenziell, wenn auch unausdrücklich, *alles* – in Heideggers Verständnis *das Seinsganze* – in den Zirkel des Verstehens hineinzuziehen, auf dass dieser sich ebenso schließe wie der Reim. Dass er sich gleichwohl *nicht definitiv* schließt – eben wegen der *scheinbar unaufhebbaren Geistferne* des Sinnlichen (hier Phonetischen) – bleibt perennierender Anstoß dieser Bewegung, die dem Rätsel des Reims auf die Spur zu kommen sucht. Der poetische Gehalt des Gedichts ist dadurch unendlich größer als der plane semantische Sinn der sprachlichen Aussage selbst.

Vorschein der Idee'

Dieses poetische Wunder – hier analog für die bildende Kunst – löst im Betrachter 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*. Diese Logik wäre also 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 dieses logische System müsste seinerseits zusammenstimmen mit der Logik im ganzen, wenn nicht das gleiche Problem der Unfasslichkeit erneut auftreten soll.

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 Kunstwerks durchscheinen: Damit 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 in Bewegung setzt und dialektisch fortleitet bis hin 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: dieses Visionäre 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.

Das beirrend Schöne moderner Kunst

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, statt dessen Begriffe wie 'Apparition' oder 'Glanz' vorzieht, so nur deshalb, weil 'Schönheit' für ihn *harmonistisch* konnotiert ist. In diesem Punkt würde ich ihm, nach der entwickelten Interpretation, allerdings widersprechen: Denn danach ist gerade das *Spannungsverhältnis* von Form und Gehalt entscheidend. Diese Spannung – die ja doch *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 entstehen. Damit ist keine *harmonistische Unterstellung* verbunden, weder für die Beziehung von Form und Gehalt noch für die faktische 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.

Literatur

- Adorno, T. W. (1993). *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1969), *Werke in zwanzig Bänden*, ed. E. Moldenhauer und K.M. Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1960). *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam.
- Hösle, V. (1987). *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität*. Hamburg: Meiner.
- Jähnig, D. (1975). *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln: DuMont Schauberg.
- Jauss, H. R. (Hrsg.) (1968). *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink.
- Liotard, J.F. et al. (1985). *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve.
- Rosenkranz, K. (1990). *Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig: Reclam.
- Schulz, W. (1985). *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Klett-Cotta.
- Welsch, W. (1990). *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.