

# Vernunftkritik und Ästhetik der Moderne\*

Von Michael ECKERT (Regensburg)

„An einem Philosophen“, schreibt Nietzsche, „ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen, ‚das Gute und das Schöne sind eins‘; fügt er gar noch hinzu ‚auch das Wahre‘, so soll man ihn prügeln.“<sup>1</sup> Wenngleich es mir schmeicheln würde, mich in die lange und ehrenvolle Reihe derer einzufügen, die in der Geschichte der Philosophie hier Prügel zu beziehen hätten, scheint mir, daß ein solch pathetisch aufgeladenes Denken weder moderner Kunstpraxis gerecht zu werden vermag, noch, daß ein solches Denken gegenwärtiger Vernunftkritik letztendlich konstruktiv etwas entgegenzusetzen hätte. Bezeichnenderweise fährt Nietzsche an der genannten Stelle mit einer Bemerkung fort, die in schrillum Ton die Idee der Wahrheit insgesamt diskreditiert und das Motto ‚Kunst statt Philosophie‘ verkündet: „Die Wahrheit ist häßlich. Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“<sup>2</sup>

Bis zum 18. Jahrhundert hatte der allgemeine Wahrheitsanspruch der Philosophie unter der Kategorie des Scheins ästhetisch-sinnlicher Erfahrung der Kunst und des Schönen jede Erkenntnis abgesprochen. Die Situation änderte sich grundlegend, als infolge der Aufklärung die Vernunft in ihrem Anspruch auf Wahrheit sich selbst der Kritik ausgesetzt sah. Anders als Nietzsche hatte aber die philosophische Ästhetik als Theorie der schönen Natur sowie der Kunst in ihren Anfängen im 18. Jahrhundert noch Kunst und Philosophie in gegenseitiger Ergänzung und Ausgleich ihrer je eigenständigen Erkenntnisansprüche von Anschauung und Begriff zu sehen versucht. Lassen sich, so möchte ich fragen, unter den Bedingungen moderner Kunstpraxis die Anfänge philosophischer Ästhetik aktualisieren, ohne, wie bei Nietzsche, die Idee der Vernunft selbst zu verabschieden? Die Frage zerfällt in mehrere Teile:

1. An Hegel soll das Problem der Einheit und Versöhnung der philosophischen Entgegensetzungen der Vernunft der Moderne thematisiert werden.
2. Sodann sollen Nietzsches radikale Vernunftkritik und Ästhetizismus, der die Versöhnung der Gegensätze in moderner Kunst behauptet, skizziert werden.
3. Nietzsches Denken jedoch verstrickt sich in eine innerphilosophische Aporie der Vernunftkritik, die der Korrektur durch ein anderes Vernunftmodell bedarf.
4. Das innerästhetische Problem von Schönheit und Erhabenheit, das auf die

---

\* Leicht überarbeitete, um Anmerkungen und Literatur ergänzte Fassung der Antrittsvorlesung als Apl.-Professor, die ich im WS 1991/1992 an der Universität Regensburg gehalten habe.

<sup>1</sup> F. Nietzsche, Werke in drei Bänden, Bd. 3 (München 1966) 832.

<sup>2</sup> Ebd.

Diskrepanz von traditioneller Ästhetik und moderner Kunstpraxis der Avantgarde verweist, wird unter Rückgriff auf Adorno kritisch beleuchtet.

5. In freiem Anschluß an Kants Ästhetik, deren Aktualität sich gerade angesichts moderner Kunst eindringlich zur Geltung bringt, soll schließlich die These formuliert werden, in die meine Überlegungen münden. In der Verschränkung von ästhetischer Erfahrung und philosophischer Vernunft als gegenseitiger Ergänzung von Kunst und Philosophie soll die Idee der Versöhnung der entzweiten Moderne sich bewahren lassen.

1. Für Hegel finden in der Transzendentalphilosophie Kants die wesentlichen Züge des modernen Zeitalters ihren reflektiertesten Ausdruck: In der gegen die traditionelle Metaphysik gerichteten Vernunftkritik Kants sieht sich die Philosophie als analytische Theorie der Naturerkenntnis und praktische Philosophie der Freiheit vor der Schwierigkeit, die Einheit der aufgebrochenen Entzweigungen der Wirklichkeit, d. h. von Endlichem und Unendlichem, von Geist und Natur nicht mehr verbürgen zu können. Zwar besitze, so Hegel, die Aufklärungsvernunft die Kraft, Allgemeinheit und Freiheit aus sich zu entwerfen, sich aus allen traditionellen Verbindlichkeiten der metaphysisch-religiösen Vernunft zu lösen und den mythischen Bann der Natur zu brechen. Doch die „Macht der Entzweigung“<sup>3</sup>, wie Hegel sagt, manifestiere sich in der zerrissenen Harmonie des Lebens, die die Reflexionskultur der Moderne zwar geschaffen, aus sich jedoch nicht mehr zu überwinden vermöge.

In der sogenannten Differenzschrift von 1801 notiert Hegel: „Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben und Selbständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie. Es ist insofern unter der gegebenen Entzweigung der notwendige Versuch, die Entgegensetzung der festgewordenen Subjektivität und Objektivität aufzuheben.“<sup>4</sup> Anders als das heutige Gerede von der Verabschiedung der Moderne durch die Postmoderne, ist es die Überzeugung Hegels, daß aus dem Geist der Moderne selbst die Aufhebung gelingen müsse; d. h. daß die philosophische Vernunft selbst die Idee der Versöhnung, die Idee absoluter Einheit zu entwerfen habe, die eine Überwindung der Entfremdungen von Natur und Freiheit in der Moderne denken lasse. Darin bleibt Hegels Absicht, wovon ich überzeugt bin, unverzichtbarer Maßstab; freilich ohne daß man Hegels Idee absoluter Vernunft noch übernehmen könnte.

Und auch Hegels klassische Definition des Schönen als dem sinnlichen Scheinen der Idee des Absoluten, die die Kunst philosophischen Systeminteressen untergeordnet hatte, läßt sich wohl so nicht einfachhin mehr behaupten. Wie dem Ich des Menschen die Einheit von Endlichem und Unendlichem, von Geist und

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* (1801), in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 2, hg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel (Frankfurt a. M. 1970) 22.

<sup>4</sup> Ebd.

Natur möglich werden soll, wenn das Scheitern metaphysischer bzw. absoluter Vernunft eingestanden wird, dieses Problem prägt die Situation nach Hegel.

2. Nietzsches radikale Vernunftkritik bemüht zwar noch einmal das Denkmuster der Aufklärung der Vernunft über sich selbst, freilich, um schließlich die Ideen der Vernunft, Wahrheit und Freiheit zu verabschieden. „Das Wissen“, heißt es, „muß einen Stachel gegen sich selbst kehren – dies ... ist der Imperativ des Geistes der neuen Zeit, falls in ihr wirklich etwas Neues, Mächtiges, Lebensverheißendes und Ursprüngliches ist.“<sup>5</sup> Die abendländische Geschichte des Geistes, so Nietzsche, habe zur Auflösung des archaischen Lebens und zum Zerfall des Mythos geführt, habe die Entgegensetzungen von Natur und Vernunft heraufbeschworen, gegenüber denen die Vernunft ohnmächtig sei, diese wieder zu versöhnen. Es gelte daher, das moderne Bewußtsein gegenläufig für archaische Erfahrungen zu öffnen, daß, „der Staat und die Gesellschaft überhaupt, die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt“.<sup>6</sup>

Was Nietzsche meint wird noch deutlicher, wenn man daran erinnert, daß das Subjekt der Vernunft für Nietzsche bloßes Epiphänomen, wie er es nennt: bloßes Oberflächenphänomen des Willens zur Macht ist.<sup>7</sup> Der Wille zur Wahrheit, der sich im neuzeitlichen Subjekt der Vernunft zentrierte, ist in Nietzsches Augen kontraproduktiv, insofern das rationale Verhalten zur Welt schon eine deprivierte Form der eigentlichen Möglichkeiten des Lebens darstelle; eine deprivierte Form, die abgeschnitten sei von den Wurzeln des Lebens. Ist doch das, was das Subjekt zu leisten vermeint, eine bloße „Hineindichtung“,<sup>8</sup> wie es heißt, von scheinbaren Identitäten in die an sich chaotische Natur; ja die ganze Welt des Menschen ist eine bloße „Fiktion“<sup>9</sup> von Ordnungsstrukturen, die eine subjektzentrierte Vernunft in völliger Überschätzung und Selbstverkennung ihrer Möglichkeiten zu errichten glaubte. Es ist daher nur konsequent, wenn Nietzsche die Entgrenzung des Individuums einfordert, um die von ihm bloß Fiktion genannte menschliche Individualität zurückkehren zu lassen in die Einheit und in die Verschmelzung mit der Natur – als Form mythischer Erlösung.

Vor allem die Kunst der Moderne in ihren avantgardistischen Ausdrucksformen eröffnet, nach Nietzsche, Erfahrungen vollständiger Entgrenzung und Auflösung, in denen sich das Subjekt von allen Beschränkungen seiner rational geordneten Welt befreit und sich selbst vergessend, trans- oder vorsubjektiven Mächten überläßt. Was Nietzsche das „ästhetische Phänomen“ nennt, fokussiert sich in ästhetischen Erfahrungen moderner Kunst, jenen, wie Nietzsche sagt,

<sup>5</sup> F. Nietzsche, Sämtliche Werke in 15 Bänden, Bd. 1, hg. von G. Colli, M. Montinari (Berlin 1967 ff.) 306.

<sup>6</sup> Ebd. 56.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. 88.

<sup>8</sup> Ebd. 489.

<sup>9</sup> Ebd. 543, passim.

„dionysischen Zuständen“,<sup>10</sup> die gereinigt sind von allen theoretischen und moralischen Kategorien und sich mit dem Archaischen berühren. Allein die Kunst vermöge die Rettung für die „wahre Not und das innere Elend des modernen Menschen“<sup>11</sup> zu bringen.

In Nietzsches Denken, so ist zu ergänzen, kulminiert weithin das Selbstverständnis dessen, was sich heute mit dem Schlagwort Postmoderne umschreibt und sich ausdrücklich auf Nietzsche beruft. Ich kann daher darauf verzichten, auf Theoretiker dieser Richtung näherhin einzugehen, zumal in Nietzsches Philosophie die weitaus reflektiertere und sprachlich ohnehin unübertreffliche Form der Problemstellung gelingt.

Zentral für meine Fragestellung ist, daß Nietzsche die ästhetische Welt als das schlechthin Andere der Vernunft beschwört und metaphysisch verklärt. Radikale Vernunftkritik, Ästhetizismus mythischer Mächte und Verabschiedung des Subjekts fallen zusammen. Identität und Versöhnung der entzweiten Moderne sucht Nietzsche, konträr zu Hegels Prinzip absoluter Vernunft, im absoluten Prinzip des Anderen der Vernunft, d. h. in der Natur und im Medium ästhetischen Scheins. So spricht Nietzsches regressive Unterbietung der Vernunft im Verhältnis von Kunst und Philosophie der Kunst die Verheißung wahren Lebens zu, Kunst wird, wie es in der Frühschrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ heißt, zur „eigentlich metaphysischen Tätigkeit“<sup>12</sup> des Menschen, der ästhetische Schein wird als Wahrheit des Lebens beschworen, als absolute Gegeninstanz zur Philosophie. Nicht das Leben des Bewußtseins, kein Rest des Bewußtseins soll bleiben, das archaische Leben im Gegensatz zum Bewußtsein soll alle Macht zugesprochen bekommen.

3. Es ist jetzt möglich, auf dem Hintergrund des bisher Gesagten, die Aporie radikaler Vernunftkritik einsichtig zu machen. Denn Nietzsches Ästhetizismus, der sich jeder Vermittlung mit Vernunft entschlägt, vermag sich aus sich nicht mehr zu legitimieren:

Woher soll die philosophische Kritik, die die Vernunft verantwortlich macht für die Entstellungen der Moderne ihren überlegenen Standpunkt der Analyse beziehen? Die Möglichkeit einer Selbstkritik der Vernunft setzt nämlich voraus, daß die Idee der Wahrheit, etwa im Sinne Hegels höherer Vernunftidee, trotz aller Entfremdungssituation noch zugänglich ist, aus der sich die Kritik selbst zu legitimieren vermöchte.

In seinem Nachwort zur Neuausgabe der ‚Dialektik der Aufklärung‘ von Horkheimer und Adorno hat Habermas diese Aporie schneidend scharf formuliert: „Seit Nietzsche ist es immer wieder dasselbe: die radikale Vernunftkritik verfährt selbstbezüglich; die Kritik kann nicht zugleich radikal sein und die eige-

<sup>10</sup> Ebd. 146.

<sup>11</sup> Ebd. 330.

<sup>12</sup> Ebd. 20.

nen Maßstäbe unberührt lassen.“<sup>13</sup> Angesichts dieser Aporie hatte Adornos Philosophie, obwohl ganz Nietzsches Vernunftkritik folgend, emphatisch das Medium der Kunst, allerdings als unabhängige Quelle versöhnender Erkenntnis, auszuzeichnen versucht. Doch manifestiert dieser Ansatz die Aporie der Vernunftkritik noch offensichtlicher, da er, gegen Vernunft gerichtet, zugleich an ihr festhalten möchte.

Eine Auflösung dieser Aporie läßt sich nur denken, wie mir scheint, unter Rückgriff auf jenes Paradigma philosophischer Vernunft der Moderne, das ich im Anschluß an Kant und den Frühidealismus zu skizzieren versuche. Wenn man Hegels absoluten philosophischen Standpunkt nicht mehr teilen kann, Einverständnis darüber dürfte bestehen, tritt im Unterschied zu Hegel die philosophische Position des Frühidealismus Hölderlins und Schellings um so deutlicher in den Vordergrund. In diesen Ansätzen verbirgt sich eine Philosophie der Subjektivität, die sich als Modell einer Vernunftkritik denken läßt, ohne die Idee der Vernunft als Prinzip der Moderne zu verwerfen.

Ich kann hier nur programmatisch und thesenhaft andeuten, welche philosophische Tradition ich hier aufzunehmen suche und der ich mich verpflichtet weiß. Dieter Henrich<sup>14</sup> und Manfred Frank<sup>15</sup>, deren Arbeiten ich wichtige Einsichten verdanke, haben auf den Modellcharakter dieses Denkansatzes verwiesen, der noch für die Philosophie Sartres und ihre These vom ontologischen Beweis des Bewußtseins<sup>16</sup> einflußreich ist.

In stark vereinfachter Form ließe sich diese Denkfigur folgendermaßen resümieren: es war die Überzeugung Hölderlins, vor allem in seinem frühen Fragment über „Urteil und Sein“,<sup>17</sup> daß das Absolute philosophischem Denken nicht in der Selbstbeziehung eines absoluten Selbstbewußtseins erreichbar ist; vielmehr gehe das absolute Sein der philosophischen Reflexion unvordenklich voraus; damit entziehe sich aber dem Selbstbewußtsein die Möglichkeit absoluter Selbstbegründung. So kommt ein Paradigma der Moderne zum Vorschein, das die Ansprüche absoluter Subjektivitätsphilosophie vernunftkritisch in Frage stellt; zugleich läßt sich jedoch ein absolutes Prinzip denken, in dem Vernunft gründet, ohne darüber zu verfügen. Indem Vernunft nicht versäumt, darauf zu reflektieren, in welcher absoluten Einheit sie selbst vorgängig fundiert ist, erkennt sie die Idee der Einheit als ihr selbst unverzichtbar eingeschrieben.

Von diesem erstmals im Frühidealismus formulierten Modell von Vernunft läßt sich aber, so meine ich, eine Brücke zur Transzendentalphilosophie Kants

<sup>13</sup> J. Habermas, Nachwort, in: M. Horkheimer/Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (Frankfurt a. M. 1986) 288.

<sup>14</sup> Vgl. insbesondere D. Henrich, Hegel und Hölderlin, in: ders., Hegel im Kontext (Frankfurt a. M. 1981) 9–41.

<sup>15</sup> Vgl. vor allem M. Frank, Der unendliche Mangel an Sein (Frankfurt a. M. 1975) 19–32, sowie ders., Das individuelle Allgemeine (Frankfurt a. M. 1977) 87–145.

<sup>16</sup> Vgl. J. P. Sartre, L'être et le néant (Paris 1943) 27–30.

<sup>17</sup> Vgl. Hölderlin Werke und Briefe, hg. von F. Beißner u. J. Schmidt, Bd. 2 (Frankfurt a. M. 1969) 591 f.

schlagen. Denn die unmittelbare Einheit des Selbstbewußtseins zerstört sich als Einheit in der Vermittlung durch Reflexion und läßt der Vernunft daher, im Sinne Kants, nur den Grenzbegriff einer Idee absoluter Einheit denken. Der Mangel eines absoluten Vernunftbegriffs impliziert aber notwendig den Prozeß der Hermeneutik: denn die Vernunft sieht sich auf ein unendliches Streben verwiesen, in dem sie um intersubjektive Verständigung ringt. Doch ohne die Orientierung an einem nicht-relativen Einverständnis, d. h. ohne die Idee von Einheit und Wahrheit, könnten sich unterschiedliche Aussagen gar nicht widersprechen. Es täuscht sich, wie M. Frank zu Recht betont, wer die Moderne oder gar Postmoderne mit der Ablösung vom Gedanken des Absoluten beginnen lassen möchte.<sup>18</sup> Die weitreichenden Konsequenzen einer so skizzierten Idee der Vernunft sollen im letzten Teil für das Verhältnis von Philosophie und Kunst fruchtbar gemacht werden.

4. Ich wende mich nun innerästhetischen Problemstellungen zu. Wie die Avantgardebewegungen der Kunst bis heute manifestieren, konnte und wollte die Kunstpraxis offenbar nicht einlösen, was die traditionelle philosophische Ästhetik als Bestimmung dessen, was Kunst sei, verfügen wollte. Denn mit dem Ende der klassischen Konzeptionen der philosophischen Ästhetik fällt von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an eine autonome Entwicklung der Künste zusammen, die bis heute fort dauert, und in der die Kunst auf ihrer Eigenständigkeit beharrt. Ich gebe für diesen Zusammenhang einige Hinweise.

Seit den Konstruktionen des Kubismus und Futurismus, d. h. der abstrakten Verformung der gegenständlichen Welt, und seit den Readymades in den Spuren Duchamps, d. h. der Versetzung eines Objekts aus einer alltäglichen Umgebung in einen Kunstzusammenhang, etwa von Museen und Galerien, kommt es in modernen Kunstäußerungen zur Auflösung der traditionellen Werkeinheit in ihrer geschlossenen Gestalt und harmonisch-schönen Verbindung der Teile zu einem Ganzen. Die dadaistischen Vexierbilder und die surrealistischen Schocks haben die Sprengung der Einheit des Kunstwerkes selber planmäßig in ihren irritierenden Formen zum Thema der Kunst erhoben. Die unterscheidbaren Epochen der Moderne überbieten sich gegenseitig in ihren aktionistischen Praktiken, die als Happenings und Events Kunst in einen Prozeß vieldimensionaler Gestaltwerdung transformieren. Darin zielt moderne Kunst nicht nur auf eine konsequente Enttäuschung der Rezeptionshaltung des Betrachters, sondern ebenso auf die Auflösung jeder festen Grenzziehung zwischen vertrauter Realität und ästhetischen Phänomenen im Sinne der traditionellen Werkkategorie.

Angesichts von Feuerwehrschräuchen, Badewannen und Blechdosen, die vielleicht zu einer Montage gehören; wo die Ansammlung von Erde künstlerische Äußerung oder nichtssagender Abfall sein kann; wo das, was uns unmittelbar

<sup>18</sup> Vgl. M. Frank, Die Dichtung als „Neue Mythologie“, in: *Mythos und Moderne*, hg. von K. H. Bohrer (Frankfurt a. M. 1983) 15–41; M. Frank, *Zwei Jahrhunderte Rationalitätskritik und ihre „postmoderne Überbietung“*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hg. von D. Kamper u. W. v. Reijen (Frankfurt a. M. 1987) 99–122.

umgibt, wiederkehren kann als Kunstgegenstand, in solch modernen Kunstszenerien nehmen sich traditionelle Vorstellungen, wie Hegels Bestimmung der Kunst als sinnlichem Scheinen der Idee im Schönen als reichlich ungereimt und unvereinbar aus. Platons Metapher der Kunst als Spiegel des Lebens, übertragen auf die gegenwärtige Kunstszene, nimmt nicht minder erschreckende, wenn nicht entlarvende Züge an.

Diese Diskrepanz von traditioneller Kunsttheorie und avantgardistischer Kunstwirklichkeit hat schließlich dazu geführt, daß man von seiten der Philosophie theoretische Überlegungen zur Kunst privaten Formen der Künstlerästhetik überließ, die die Protagonisten jener künstlerischen Bewegungen formulierten. Die Theorieschwäche und der zwangsläufige Subjektivismus der Künstlerästhetiken finden heute ihren prägnantesten Nachhall in Schriften der sog. Postmoderne.<sup>19</sup>

Man darf freilich nicht übersehen, daß schon Nietzsche als Zeitgenosse der Symbolisten und Anhänger des *L'art pour l'art* ästhetische Phänomene nicht mehr auf traditionelle Formen einer Ästhetik des Schönen verpflichten wollte. Die Kritik am traditionellen Ideal ästhetischer Harmonie und ästhetischer Stimmigkeit von stilistischen, formalen und traditionellen Bedeutungskriterien der Kunst, verbindet sich aber zugleich, wie hier ausdrücklich betont werden muß, mit der Kritik der Subjektphilosophie; deren Ausdruck sei nämlich ein Denken, in dem das Subjekt unter dem Ideal der Versöhnung alle Brüche und Momente des Widerständigen im Objekt, d. h. der Natur unterdrücke und unter die Prävalenz des Geistigen zwingt. Demgegenüber sei die Kunst der Avantgarde, so etwa in Lyotards „affirmativer Ästhetik“,<sup>20</sup> eine Kunst des Experimentellen, d. h. von vielfältigsten stofflichen Gestaltungen. Die unabsehbare Reihe heterogener Möglichkeits- und Wirklichkeitsbildungen umschreibt sich als Ästhetik des Erhabenen,<sup>21</sup> die nichts Erbauliches mehr meint, sondern eine Unendlichkeit experimenteller Materialentwürfe.

Wichtig für die hier erörterte Fragestellung ist, daß die Ästhetik des Erhabenen und die moderne Kunst aufgeboten werden, Vermittlung mit dem Intelligiblen zu wehren, das Vernünftige in Frage zu stellen und das Subjekt der Nichtigkeit auszusetzen.

Gänzlich anders hatte Kant, analog seiner Genieästhetik, die Idee des Erhabenen als Kraft des menschlichen Geistes zum Ausdruck bringen wollen, der gegen die Erschütterungen der Natureindrücke, die ihn sinnlich affizieren, seinen ganzen Widerstand mobilisiert und sich zu behaupten sucht. Denn die sinnlichen Natureindrücke drängen sich der Vernunft, ich zitiere Kant, gleichsam wie „ein

<sup>19</sup> Vgl. R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung* (Frankfurt a. M. 1989); *Perspektiven der Kunstphilosophie*, hg. von F. Koppe (Frankfurt a. M. 1991).

<sup>20</sup> F. Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, übers. von E. Kienle u. J. Kranz (Berlin 1982); W. Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart 1990).

<sup>21</sup> Vgl. insbesondere *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hg. von Ch. Pries (Weinheim 1989).

Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“<sup>22</sup> auf; dagegen sucht sich das intelligible Ich zu behaupten, ist bestrebt, seine Größe zu betonen und zur Geltung zu bringen.

Anders als Lyotard, versucht Adornos Ästhetik, wohl die letzte große Ästhetik dieses Jahrhunderts, zwar auch eine Transformation des Begriffs des Erhabenen bei Kant. Doch hält Adorno an der Idee der Versöhnung des Geistigen und Natürlichen fest, d. h. Adorno versucht eine Verbindung von traditioneller Ästhetik des Schönen und moderner Ästhetik des Erhabenen. Gegen Kant erhebt Adorno den Vorwurf, daß seine Idee des Erhabenen gegen die Natur gerichtet sei, gegen die sich der intelligible Geist des Menschen in instrumenteller Haltung zu behaupten suche. Doch sucht Adorno gleichzeitig festzuhalten: „Kants Theorie des Erhabenen antizipiert am Naturschönen jene Vergeistigung, die Kunst erst leistet.“<sup>23</sup>

Indem daher das Disparate und Heterogene der Natur, die „ungemilderte Negativität“,<sup>24</sup> wie Adorno sagt, Eingang findet in künstlerische Gestaltungen, wird das negativ Erhabene zum Konstituens ästhetischer Realisierungen von Kunst selbst. Dies führt in der Folge zur offenen Formgestaltung der Kunstwerke, die sich aus traditionellen Formkonventionen zu lösen suchen.

So betrachtet, wird das Kunsterhabene zur Negation der harmonischen Durchdringung von Sinnlichem und Geistigem im Sinne des idealistisch-absoluten Schönheitsbegriffs. In der Negation des bloß schönen Scheins sieht aber Adorno, und dies ist ein bestechender Gedanke, nicht die Negation des Schönen schlechthin; vielmehr begreift sein produktionsästhetischer Standpunkt das Erhabene, wie man sagen könnte, als eine Möglichkeitsbedingung dessen, was in der modernen Kunst noch Schönheit zu heißen vermag.<sup>25</sup> Mit der ästhetischen Integration des Heterogenen wird die moderne Kunst in den Augen Adornos nur als erhabene noch schöne Kunst genannt werden können. Anders gesagt: die ästhetische Dialektik von Erhabenem und Schöner als den beiden Polen ästhetischer Gestaltungen ist nur noch Ausdruck einer gebrochenen Einheit von Geistigem und Stofflichem; die Idee ihrer Versöhnung wird weder einseitig ins absolut Intelligible, wie bei Hegel, noch ins archaisch Natürliche, wie bei Nietzsche, verlegt. Es ist das, wie mir scheint, idealistische Erbe im Denken Adornos, weshalb er an der, wie er einschränkend sagt, „schwarz verhängten“<sup>26</sup> Idee des Absoluten als Versöhnung von Geist und Natur, von Schönheit und Erhabenheit festhält.

Wenn die Affirmation des Endlichen und Negativen nicht Anspruch auf letzte Wahrheit sein soll, wenn die Natur im Geiste nicht letztlich zur Naturverfallenheit des Geistes führen soll, dann wird man Adorno wohl zustimmen können,

<sup>22</sup> I. Kant, Kritik der Urteilskraft (KU), B 22.

<sup>23</sup> Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie (Frankfurt a. M. 1970) 143.

<sup>24</sup> Ebd. 296.

<sup>25</sup> Vgl. A. Wellmer, Adorno, die Moderne und das Erhabene, in: Perspektiven der Kunstphilosophie, a. a. O. 165–190.

<sup>26</sup> Th. W. Adorno, a. a. O. 204.

wenn er „das Glück der Kunst einzig in der Fähigkeit des Standhaltens“<sup>27</sup> gegenüber den Entzweigungen der Moderne sieht.

Adorno beabsichtigt dabei wohl, der kantischen Idee des „Widerstands gegen das Interesse der Sinne“<sup>28</sup> im Begriff des Kunsterhabenen gerade Rechnung zu tragen; und dies gerade gegenüber dem „Entsetzlichen“ und „Unverständlichen“,<sup>29</sup> wie Nietzsche das Erhabene nennt. Nicht nur die Literatur Becketts, gerade auch die Musik nennt Adorno als herausragende Beispiele, das Negative durch den Widerstand künstlerischer Gestaltungen zu bannen.

Indem freilich Adornos ästhetischer Standpunkt erkaufte ist um den Preis, daß die Idee der Versöhnung der Philosophie selbst abgesprochen werden muß, erscheint mir dieses Unternehmen höchst zweifelhaft. Und von Adornos radikaler Kritik instrumenteller Rationalität her gesehen, wirkt die Einseitigkeit der gesellschaftskritischen Funktion, die Adorno der Kunst zuschreibt, als Fremdbestimmung der Kunst.

5. Meine bisherigen Überlegungen lassen sich, wie in einem Spiegelbild, zusammenfassen: die innerphilosophische Aporie der Vernunft, aus der sich die Kunst gegen die Philosophie, wie bei Nietzsche und Adorno, zu behaupten hofft, ist vom Eigenrecht philosophischen Selbstverständnisses her inakzeptabel; umgekehrt ist es aus innerästhetischer Perspektive, angesichts moderner Kunstpraxis, wohl nicht mehr überzeugend, Kunstwerke als wahren Ort der Versöhnung der Moderne zu substantialisieren und einen ontologischen Vorrang des Kunstobjekts gegenüber der ästhetischen Erfahrung des Subjekts zu behaupten.

Von diesen Einschränkungen her gesehen wird man in mehrfacher Hinsicht an die erstaunliche Aktualität der Ästhetik Kants erinnert. Gerade im Blick auf zeitgenössische Phänomene der Kunst scheint der methodische Versuch Kants, allein aus verschiedenstem Material des Objekts dessen ästhetische Wirkungen im Subjekt zu analysieren, aussichtsreich für Möglichkeiten ästhetischer Kommunikation von Kunstwerk, Rezipienten und Künstler. Kant verzichtet nämlich mit Absicht aus kritizistischer Vorsicht darauf, zu sagen, was es sei, was ästhetische Eindrücke im rezipierenden Subjekt hervorruft. Damit sieht Kant von einem substantiellen Werkbegriff als Voraussetzung ästhetisch-imaginären Bewußtseins ab.

Es käme allerdings, ohne daß ich dies hier entfalten könnte, darauf an, in Kants rezeptionsästhetisch orientiertes Denkmodell ästhetische Bestimmungen einzutragen, die in produktionsästhetischer Hinsicht als unverzichtbar erscheinen, soll die Selbständigkeit ästhetischer Gegenstände als Basis ästhetischer Erfahrung sich aus philosophischer Perspektive nicht doch wieder verflüchtigen.

In freiem Anschluß an Kants Ästhetik, die dem ästhetischen Schein der Kunst neue Bedeutung zusprach und Wahrheitsansprüchen der Philosophie über-

<sup>27</sup> Ebd. 66.

<sup>28</sup> I. Kant, KU, B 115.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, Werke, Bd. 1, a. a. O. 49, 238.

schwengliche Möglichkeiten absprach, und d. h. auch, basierend auf der aporetischen Situation von Philosophie und Kunst in der Moderne, sollen meine Überlegungen in die *These* der gegenseitigen Ergänzung von ästhetisch-imaginärer Anschauung und philosophischem Begriff münden. Denn weder der Vernunft noch der Kunst ist es möglich, anders denn um den Preis der Selbstaufgabe oder des Absolutheitsanspruchs je einer Seite die Idee der Einheit und der Versöhnung der entzweiten Moderne aus sich verbürgen zu können. Und im Gegensatz zu Nietzsches und Lyotards ästhetischem Eskapismus neigt Kants kritischer Alsbob-Vorbehalt von Versöhnung wohl auch weniger zu ideologischen Überfrachtungen und widersteht wohl eher der Versuchung, sich im Glanz ästhetischen Scheins von der anstrengenden Auseinandersetzung mit der schwierigen Welt und ihren Entzweigungen zu dispensieren und zu entlasten.

Bevor ich abschließend die These meiner Überlegungen näherhin erläutere, möchte ich, da Mißverständnisse hier häufig anzutreffen sind, kurz andeuten,<sup>30</sup> worin das ästhetisch-imaginäre Bewußtsein eigentlich besteht.

In der Begegnung mit Kunstwerken, dies macht Kants Ästhetik klar, geht es um die ästhetische Selbstentfaltung des Subjekts, das sich nicht, wie bei Nietzsche, selbst preisgibt durch Regression in Natur, sondern das Fremde sich anzueignen sucht, und in der ästhetischen Einstellung in seiner ganzen Sensibilität sich neuen Wirklichkeitserfahrungen öffnet. Wer daher z. B. auf einem Gemälde nur sieht, was Kant ein Angezogenwerden durch Reize, Annehmlichkeit oder Rührung nennt, wer ästhetische Erfahrung von Kunst also gleichsetzt mit dummer Sinnenlust, der gleicht jenem Banausen, dem vor einem Stilleben das Wasser im Munde zusammenläuft, wenn er etwa realistisch dargestellte Früchte wahrnimmt. Was das Kunstwerk zu einem Gegenstand ästhetischen Wohlgefollens macht, ist gerade nicht das, was ihm als Wirklichem und Sinnenfälligem zukommt. Real sind die Ergebnisse der Pinselstriche, die Einfärbung der Leinwand, die Körnung, der Firnis, die man auf die Farben aufträgt usw. Was ästhetische Schönheit meint, ist jedoch gerade kein Erfahrungsbegriff.

Die *vision esthétique*, wie Jean Paul Sartre in seinem leider viel zu wenig gelesenen Werk „l'Imaginaire“ sagt, meint anderes: „Was schön ist, ... das ist ein Sein, das sich nie der Wahrnehmung zugänglich erweist und das seiner Natur gemäß, von der Wirklichkeit isoliert ist ... Wenn man das Rot auf einem Gemälde erfaßt, erfaßt man es trotz allem als Teil eines irrealen Gesamt, und als diese imaginäre Einheit ist es schön.“<sup>31</sup> Wer sich vom Schönen also angezogen fühlt, wendet sich einer imaginären Wirklichkeit zu, die im freien Spiel der Reflexion die gegenständliche Welt transzendiert und eine imaginäre Vorstellungswelt entstehen läßt. Der ästhetische Gegenstand appelliert an die Phantasie, die sich sinnlich angesprochen fühlt und erst ins ästhetische Bewußtsein des Subjekts hebt und darin leistet, was imaginär Schönheit genannt wird. Schönheit und Erhabenheit

<sup>30</sup> Vgl. hierzu R. Bubner, a. a. O., sowie zum folgenden M. Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik (Frankfurt a. M. 1989).

<sup>31</sup> J. P. Sartre, L'imaginaire (Paris 1940) (dt. 1971) 240 f.

spiegeln daher nur vor, wie Kant sagt, als ob die Einheit von Sinnenwelt und intelligibler Welt gelungen wäre. Was Kant primär nur dem ästhetisch-imaginären Bewußtsein zuspricht, findet aber, wie ich denke, zugleich seine Entsprechung im Rätselcharakter der Kunstwerke selbst. Wenn Adorno sagt, daß die „Unbestimmtheitszone zwischen dem Unerreichbaren und Realisierten“ das Rätsel der Kunst ausmache<sup>32</sup> und ergänzt, daß „durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich (das Kunstwerk) an deutende Vernunft“<sup>33</sup> wende, dann trifft dies genau die gegenseitige Ergänzungsbedürftigkeit von ästhetischer Erfahrung und philosophischer Interpretation.

Genau dies hatte aber auch Kant im Sinn, wenn er in der Schönheit als „ästhetischer Idee ... das genaue Gegenstück zu einer reinen Vernunftidee“<sup>34</sup> sah, der gerade umgekehrt keine Anschauung entsprechen könne. Ästhetische Anschauung und philosophischer Begriff zusammen greifen, so könnte man sagen, in äußerster Anstrengung aus auf eine Synthesis, die sich nur enthüllt, als ob sie erreichbar wäre und die sich, indem sie sich zu enthüllen scheint, zugleich verbirgt. In diesem Zusammenhang kommt Kants „ästhetische Idee“ der Schönheit als Darstellung des Undarstellbaren zum Vorschein: denn die Unausdeutbarkeit der unendlichen Sinnfülle des Kunstwerks, ihre rätselhafte Unbegreiflichkeit, spielt indirekt an auf die Undarstellbarkeit der Vernunftidee absoluter Einheit, die die Kunst gerade darzustellen sucht, aber nur rätselhaft widerzuspiegeln vermag.

Mit dem unerschöpflichen Zauber des Rätselcharakters der Kunstwerke bleibt aber auch der ästhetischen Erfahrung unzugänglich, was diese in Momenten beglückender oder verstörender Begegnung mit Kunst eigentlich erfährt. Es gibt keine Präsenz jener Einheit und Versöhnung für ein ästhetisches Bewußtsein des Subjekts. Dieses kann sich die Einheit seiner und der Natur nicht vergegenwärtigen, eine solche entzieht sich ästhetischer Erfahrungsmöglichkeit und vermittelt nur momenthafte Eindrücke, als ob Anschauung und Begriff zur Einheit verschmolzen wären.

Will Begegnung mit Kunstwerken daher nicht in emotiver Überschwenglichkeit ersticken, bleibt ästhetische Erfahrung, die Kant blind nennt, angewiesen auf verstehendes Eindringen in die Kunstwerke und philosophische Reflexion. Umgekehrt bleibt der philosophische Gedanke seinerseits leer, wie Kant sagt, ohne ästhetische Kunstanschauung. Wie diese befangen bleibt im ästhetischen Schein und als ästhetische Anschauung des Schönen und Erhabenen nicht wirklich weiß, was sie erfährt, so vermag der fragmentarische Charakter philosophischen Wissens die Idee der Einheit von Anschauung und Begriff, d. h. die Idee der Wahrheit nur ex negativo zu formulieren.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Th. W. Adorno, a. a. O. 294.

<sup>33</sup> Ebd. 193.

<sup>34</sup> I. Kant, KU, B 193 f.; vgl. hierzu und zum folgenden M. Frank, Einführung, a. a. O. 80, 90, 102 passim.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu A. Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne (Frankfurt a. M. 1985) insbes. 13 f., sowie 153 ff.

In diesem Aspekt liegt wohl der gegenseitige Verweisungszusammenhang von ästhetischer Selbst- und Welterfahrung und philosophischem Begriff begründet. Denn nur gemeinsam, wenn in gegenseitiger Ergänzung Kunst und Philosophie einander zuarbeiten, werden sie der Macht der Entzweiung standhalten und die Idee der Wahrheit und Versöhnung bewahren können.

Adorno hat, wohl im Anschluß an Kants Ästhetik, versucht, die aporetische Situation von Philosophie und Kunst in der Moderne zu formulieren: „Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.“<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Th. W. Adorno, a. a. O. 191.