

des Freundes, die jeder Mensch bei sich trägt, findet ihr spätes Echo in Hölderlins Frage nach den Freunden und in seiner Auszeichnung des Gesprächs.<sup>93</sup> Indem Heidegger das kommunikative Potential der dichterischen Sprache erkennt, gelingt ihm die Ausarbeitung einer Gemeinschaftskonzeption, deren Ursprung die unaufhebbare Differenz ist, die die Begegnung zwischen den Sprechenden allererst ermöglicht.

Vor diesem Hintergrund verschiebt sich auch die Volkskonzeption der *Rektorsrede* zu einer Sprachgemeinschaft, die sich nie aus sich selbst schöpfen kann, sondern ihr Eigenes nur in dauerhafter Auseinandersetzung mit dem Fremden – sowohl in der eigenen als auch in der fremden Sprache – als unabschließbaren Prozeß zu finden vermag.

## Die Verunstaltung der Aphrodite Zur Philosophie der Gegenwartskunst

Von Ulrich MÜLLER (Berlin)

Das Leben hat sich der Form vollständig entfremdet; das Ausdrucksvolle ist mit ihm nicht mehr vereinbar. Die Bildhauer der Form ... suchen jedes Mittel, um sich selber anders auszudrücken als wirklich durch die Form. Die Maler, mit ihrer scheinbaren Freiheit einer unbegrenzt vielfältigen Technik, handeln bewußt ohne sie. Sie begegnen der überlieferten Weisheit mit zufälliger Gleichgültigkeit und schaffen außerhalb der Form in einer tiefgründigen Anarchie.

Michel Tapié, *Un Art Autre:*

où il s'agit de nouveaux dévidages du réel, 1952.

Das 19. Jahrhundert war nicht nur die Epoche des Relativismus, des umfassenden Verstehenswollens, das den Sinn für die vergleichende historische Methode hervorbrachte. Es war zugleich das Zeitalter, in dem sich die Kunsttheoretiker auf die Wissenschaftlichkeit ihres Tuns besannen. Getrieben von der Neugier, zu erfahren, was es mit der ungeheuren Wirkung der beethovenschen Sinfonien auf sich hatte, worauf die zeitlose Faszination der shakespeare'schen Dramen beruhte und worin die Fremdartigkeit der japanischen Holzschnitte bestand, begannen Theoretiker wie Künstler, nach der molekularen Zusammensetzung des Fremden, Geheimnisvollen und Übermächtigen zu fragen. Auf diese Weise entstand ein eigenartiges Gemisch aus Analyse und Beschwörung, Wissenschaftlichkeit und Irrationalismus. Treffend skandiert der russische Dichter Ossip Mandelstam: „Verdeckter Buddhismus, innere Neigung, Wurmfraß. Das Jahrhundert bekannte sich nicht zum Buddhismus, doch es trug ihn in sich wie innere Nacht, wie Blindheit des Blutes, wie eine geheimnisvolle Furcht und eine schwindelmachende Schwäche. Buddhismus in der Wissenschaft unter der dünnen Maske des eiteln Positivismus; Buddhismus in der Kunst, im analytischen Roman der Brüder Goncourt und Flauberts; Buddhismus in der Religion – Buddhismus, der der Fortschrittstheorie aus allen Knopflöchern guckt, der den Triumph der neuesten Theosophie vorbereitet, welche nichts anderes ist als eine bürgerliche Fortschrittsreligion, die Religion des Apothekers, des Monsieur

<sup>93</sup> „Doch gut / ist ein Gespräch und zu sagen / Des Herzens Meinung, zu hören viel / Von Tagen der Lieb', / Und Thaten, welche geschehen.“ F. Hölderlin, *Andenken*, StA II, 1, 188f.

Homais, die sich, metaphysisch aufgetakelt, zu einer Weltreise aufmacht.“<sup>1</sup> In der Tat war es nicht immer leicht zu erkennen, worin sich die wissenschaftliche Auslegung eines Kunstwerks von einem literarischen Erguss unterschied. So wollte die Kunstkritik der Romantiker ganz bewusst selber Kunst sein, und die ersten musikalischen Analysen im modernen Sinne schrieb der Dichter E. T. A. Hoffmann. Nun stand jedoch außer Frage, dass die *Madame Bovary* und der *Kapellmeister Kreisler* auf andere Wirkungen zielten als eine literarhistorische Untersuchung oder eine musikologische Formanalyse. In der Wissenschaft regieren ein konsequentes Methodenbewusstsein und der Gesichtspunkt universaler Überprüfbarkeit, die durch dichterische Praxis und ästhetisches Einfühlungsvermögen nicht ersetzbar sind. Doch was war an einer abstrakten Klassifizierung der Künste so verlockend? Warum konnte es nicht bei der praktischen Erfahrung und dem Genuss von Kunst bleiben?

Was das 19. Jahrhundert dazu bewog, eine historisch-philologische Quellenkritik zu entwickeln und Lehrstühle für das Fach Kunstgeschichte zu errichten, läßt sich überwiegend durch die Freude am Entdecken erklären. Es sollte die spezifische Wirkungsweise der Kunstwerke nicht nur erfüllt, sondern auch in ihren Ursachen erforscht werden. Die Untersuchung des künstlerischen Schaffensprozesses versprach eine Freilegung der planerischen und rationalen Elemente dessen, was herkömmlicherweise der Intuition und dem Genie zugesprochen wurde. Die Gebildeten wollten besser verstehen lernen, wie sich die Kunst von der Wissenschaft einerseits, von der Alltagswirklichkeit andererseits unterschied und welche Wechselwirkungen zwischen ihnen bestanden. Um das diffus Geahnte, als erhaben und überwältigend Erlebte erkenntnistheoretisch durchleuchten zu können, bot sich den Kunsttheoretikern die naturwissenschaftliche Praxis an: das Analysieren, Klassifizieren, Sezieren und Messen solcher Vorgänge, die normalerweise unsichtbar ablaufen. Im Zuge dieser Verwissenschaftlichung des Ästhetischen wurden Historiografien und Geografien der Kunst erstellt, Künstlermonografien und -biografien verfasst, es wurde an quellenkritischen Werk- und Museumskatalogen gearbeitet, Werke und deren Zusammenhänge wurden interpretiert, die magischen, religiösen und sozialen Funktionen der Kunst und ihrer Präsentation analysiert. Zur Förderung und Sicherung dieser neuen Aufgaben diente die Gründung von Akademien, Kunstschulen und Museen.

Die Funktion all dieser Institutionalisierungen bestand letztlich darin, die Vielfalt und Flüchtigkeit künstlerischer Gegenwart kulturell zu bewahren und in ästhetische ‚Tatsachen‘ zu verwandeln. Durch kollektive Anstrengungen wie dem Erstellen von Werkeditionen, der Erforschung kreativer Entstehungsbedingungen und der Herausgabe periodischer Zeitschriften werden aus Faktensammlungen Kulturgüter. Diese Ergebnisse kunstwissenschaftlicher Forschung müssen stetig neu interpretiert, umgeschrieben und vermittelt werden, damit die untersuchten Phänomene nicht museal erstarren, sondern auf lebendige Weise gegenwärtig bleiben. Dennoch benötigen auch die sogenannten Geisteswissenschaften einen Kernbestand ‚gültiger‘ Tatsachen, ohne die jede Kulturkritik und jedes ästhetische Werturteil unverstänlich bliebe.

### 1. Technisierung und Verwissenschaftlichung der Kunst

Als Modell einer rationalen kunstwissenschaftlichen Arbeit bietet sich die Werkanalyse an. In ihr sind die Dimensionen des Allgemeinen und des Individuellen, der abstrakten Gesetzmäßigkeit und der anschauungsgebundenen Deutung immer schon miteinander verknüpft. Einerseits muss die ästhetische Analyse, um überprüfbar zu sein, empirisch vorge-

<sup>1</sup> O. Mandelstam, *Über Dichtung. Essays* (Leipzig und Weimar 1991) 69.

hen. Wie die Naturwissenschaften muss auch sie einen Teil der künstlerischen Phänomene isolieren und auf generalisierbare Merkmale hin untersuchen. Oft geschieht das mit Hilfe der Methoden des Vergleichs, der Messung und der Funktionsbestimmung. In diesem Arbeitsvorgang erzeugt der Wissenschaftler gewissermaßen eine strukturierte, ‚molekulare‘ Kunst. Deren Elemente und Formeigenschaften können mit der Herausnahme aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang verändert oder gar verfälscht werden. Denn das Ziel ist eine begrifflich stabilisierte und gesetzmäßig erklärte Kunst. Die Kunst selber hat bereits eine Antwort auf ihre analytische Untersuchung gegeben, indem sie sich die Funktion der Analyse als Konstruktionsmittel zu eigen gemacht hat. Heute wird mit Hilfe elektronischer Tonerzeugungsmaschinen komponiert, wird der Computer zur Bilderzeugung herangezogen, wird Sprache als bloß technisches Gestaltungsmittel eingesetzt. Aus Malern werden Installatoren, aus Komponisten Tontechniker und aus Literaten Experimentatoren. Sollte diese neuere Entwicklung zu einem allgemeinen Trend werden, so wären die Folgen für den ästhetischen Formbegriff erheblich: analog zur Umformung der Kunstwissenschaften in Analysewissenschaften, würde Form immer mehr zum technischen Konstrukt.

Allerdings wird dabei das interpretative Moment ästhetischer Analysen sträflich vernachlässigt. Eine technisch hergestellte und gestaltete Komposition muss keineswegs auch als solche gehört oder gesehen werden. Gerade wenn die konstruktionsbedingte Informationsdichte zu groß wird, ist sie vom Rezipienten nicht mehr wahrnehmbar. Folglich sucht er nach anderen Anhaltspunkten und Strukturierungshilfen, die vielleicht sogar außerhalb dessen liegen, was der Künstler an Wirkungen beabsichtigt hat. Die Wissenschaftlichkeit des Kunstprodukts wird also ‚verstehend‘ unterlaufen. Wissenschaftlich ist ein Werk insoweit, als es analytisch, das heißt nach Gesichtspunkten der immanenten Regelmäßigkeit und Folgerichtigkeit erklärbar ist. Doch jede Analyse erfolgt notwendig selektiv. Wie eine Landkarte nur in dem Maße aufschlussreich ist, als sie den Bedürfnissen ihrer Benutzer, Autofahrer, Radwanderer oder Weintrinker gerecht wird, so deckt eine Strukturanalyse nur die abstrakt klassifizierbaren und berechenbaren Ordnungszusammenhänge, die funktionale Organisation des künstlerischen Materials auf. Aber die ‚Form‘ des Werks, seine jeweils besondere Art der Materialverarbeitung, gerät dadurch noch nicht in den Blick. Denn die formale Komponente eines Kunstgebildes konstituiert sich auch durch dessen Beziehung zu anderen Gebilden, durch sein ästhetisches Umfeld, das der immanent analysierbaren Struktur einen interkulturellen Anstrich verleiht. Dieser ‚äußere‘ Aspekt, fassbar etwa als Gesellschaftlichkeit und Geschichtlichkeit der Kunst, entgeht der Gesetzesanalyse, die von ihm gleichwohl betroffen ist.

Die Angleichung der Form an die Methode bezeichnet sowohl ein Produkt der empirisch-wissenschaftlichen Kunstanalyse, als auch der Verwissenschaftlichung und Technisierung der Künste selber. Ob der durch die Maschinalisierung der Künste erzeugte Effekt der Formlosigkeit eine Besonderheit des Ästhetischen oder ein gesamtkulturelles Merkmal ist, mag hier unbeantwortet bleiben. Vieles spricht dafür, dass die hinter der Technisierung stehenden Marktmechanismen maßgeblich daran beteiligt sind. Insofern ist auch die Verwendung empirischer Untersuchungsmethoden und präziser Messinstrumente in den Kunstwissenschaften nicht weiter erstaunlich. Sie bezeugt nur die Abhängigkeit der wissenschaftlichen von der industriellen Produktionsweise. Weniger offensichtlich ist hingegen, dass die Analyse eine ganz spezifische Formstruktur hervorbringt. Durch die Verfahren der Verkürzung, der Isolierung und der Vergrößerung ist sie nicht nur mit kunsteigenen Vorgängen eng verbunden, sie schafft darüber hinaus präzisere Erkenntnis- und auch Gestaltungsmöglichkeiten. Unter diesem Aspekt waren Beethoven und Mondrian ausgesprochen analytische Künstler, Mozart und Balzac dagegen eher synthetische oder intuitive. Je leichter die Formstrukturen eines Werks operationalisierbar sind, desto differenzierter lässt es sich auslegen.

In einem rational rekonstruierbaren ästhetischen Phänomen werden Elemente vergrößert oder verkleinert, Formmodelle erkennbar, die es sonst nicht gäbe, Zusammenhänge verallgemeinerbar, die andernfalls einmalig blieben. Die Analyse fördert ihre eigene ‚wissenschaftliche‘ Form zutage, die sowohl von den Formen des künstlerischen Handelns, als auch von den Rahmenbedingungen der ästhetischen Forschung unterschieden ist. Die Formanalyse dient der präzisen Beschreibung und Deutung von Kunstwerken. Aber als wissenschaftliche Konstruktion beeinflusst sie die formale Dimension der Kunst selber: sobald ein ästhetisches Objekt analysiert ist, wirkt es sich als interpretiertes verändernd auf die künstlerische Landschaft aus. Die Formanalyse schafft sich gewissermaßen die Form, die sie braucht. Genauer gesagt, sie zielt auf eine Form, die operationalisierbar, verständlich und haltbar ist.

## 2. Entstehung und Bedeutung der Formanalyse

Dies ist keine Selbstverständlichkeit. Zwar vollzog schon das 19. Jahrhundert den Übergang vom kulturwissenschaftlichen Ansatz eines Jacob Burckhardt zur Formanalyse eines Heinrich Wölfflin. Doch das Interesse an der Form und der angestrebte Formtypus war vorwiegend auf die Strukturierung und rationale Durchdringung der überlieferten künstlerischen Materialien gerichtet, deren umfassende Kenntnis ein Gebot der Vernunft zu sein schien. Um die Freilegung und Erkenntnis der Form als solcher ging es dabei nicht. Gelang es den Kunstwissenschaften dennoch, sich das gewünschte Maß an ästhetischer Form zu verschaffen, so lag dies vor allem daran, dass die neubegründeten Formstrukturen und -typologien in einer engen Beziehung standen zur überlieferten Kunst einerseits und zum Stand der ökonomisch-technischen Produktivkräfte andererseits. In anderen Worten, es bestand eine sowohl künstlerische, als auch gesellschaftliche Nachfrage nach systematisierbaren und flexibel handhabbaren Formen. Ob es sich dabei um die medialisierte Form des wagnerschen Gesamtkunstwerks handelte oder um die funktionalisierte Form der ‚Bauhaus‘-Schule, um die ‚molekulare‘ Form, die sich als eine Ansammlung künstlerischer Elementarteilchen versteht, oder um die ‚digitale‘ Form, immer bestimmt eine von der Gesellschaft vorgegebene, von den Künstlern hernach angewendete Technik über die Eigenschaften der Form. Historisch trat die Formanalyse noch einmal hinter die Ikonographie und die Ikonologie zurück, die mit Warburg und Panofsky versuchte, Themen und Programme bildlicher Darstellungen begrifflich zu bestimmen oder namentlich zu klassifizieren.<sup>2</sup> Erst in jüngster Zeit richtete sich das Hauptinteresse der Kunstwissenschaftler wieder auf die Analyse, die heute noch die komplexen Beziehungen der Form zur Funktion, zur Interpretation und zum geschichtlichen Wandel einschließt. So erzeugt die wissenschaftliche Analyse ein breit gefächertes Spektrum ästhetischer Formtypen, die sämtlich ‚analytische‘ Formen sind. Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat ein bedenkenswertes Modell für die Verbindung ‚strukturalisierender‘ und ‚verstehender‘ Tätigkeiten vorgeschlagen, das sowohl den werkimmanenten Sinnbeziehungen, als auch den subjektiven Verstehensbedingungen gerecht wird. Sein am Modell der Literatur gewonnenes Konzept setzt die ‚strukturelle Analyse‘ immer dort bevorzugt ein, wo es um die Sicherung einer kohärenten Werkeinheit, um die distanzierte und rationale Nachschöpfung der wichtigsten Strukturen geht. Als besonders ergiebig erweist sich diese Methode in der Anwendung auf fremd gewordene, verschlüsselte und hermetische Werke. Solche hingegen, die auf Grund ihres aktualisierbaren ‚Sinnüberschusses‘ noch mühelos nacherlebt werden können, bedürfen vorrangig der Sinndeutung „von innen

<sup>2</sup> E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. H. Oberer u. E. Verheyen (Berlin 1985).

heraus“.<sup>3</sup> In ihr müssen die psychologischen Verstehensmotive, die das 19. Jahrhundert ausschließlich auf die Autoren bezog, ebenso für die Kunstrezipienten ermittelt werden: Die Erfahrung der historisch überlieferten Materialien muss mit der Erwartung des gegenwärtigen Publikums verbunden werden.<sup>4</sup> Nur so kann ein Bezugsrahmen erstellt werden, der es erlaubt, die bestehenden Kunstwerke nach ihrer formalen Struktur zu ordnen. Das heute überall konsensfähige Ordnungskriterium der formalen ‚Stimmigkeit‘ und ‚Folgerichtigkeit‘ ist weitgehend eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts. Die Begründung einer künstlerischen Daseinsform durch die Phänomenologie, einer Wirkungsform durch die Gestalttheorie und einer Entwicklungsform durch die Energetik hat dazu beigetragen, dass die künstlerischen Phänomene wissenschaftlich abgesichert werden können. Noch um 1850 herum war die Geschichte der Kunst eine überschaubare Anordnung unvergleichlich schöner und leicht klassifizierbarer Werke, die durch ihre Zugehörigkeit zu Gattungstraditionen definiert waren. Die Gattungen blieben konstant, waren insofern wiederholbar, die Einzelwerke dagegen galten als einmalig und unwiederholbar. Heute kehrt sich dieses Verhältnis allmählich um.<sup>5</sup>

Was an der Entdeckung der Form durch die Kunstwissenschaften besonders auffällt, ist die Gleichzeitigkeit dieses Vorgangs mit der expandierenden Marktwirtschaft und ihren Folgewirkungen. Die Kunst gerät in den Strudel der ökonomischen Konkurrenz, die bislang fraglos akzeptierten Regelpoetiken und Gattungsnormen beginnen sich aufzulösen. Daher ist es auch gar nicht verwunderlich, dass die Ablösung der Kunst von religiösen Thematiken und Darstellungsweisen ohne größere Konflikte erfolgte. Erheblichen Anteil an dieser Entschärfung hatte die Ästhetik, die, unabhängig von den neu entstehenden Kunstwissenschaften, an einer metaphysischen Dimension der Kunst festhielt, den theologischen Verlust kompensierte. Schopenhauer schrieb ihr die Fähigkeit zu, Raum- und Zeiterfahrungen außer Kraft zu setzen, für Nietzsche war sie ein ‚Stimulans‘ des Lebens, das einzig noch als ästhetisches gerechtfertigt sein sollte. Angesichts dieser Koexistenz von metaphysischer Emphase und rationalem Kalkül erscheint die Ablösung materialer Kunstkriterien durch strukturelle und die ‚Umformung‘ der göttlichen Schöpfungsmacht in die künstlerische Kreativität nur folgerichtig. Schwierig wurde es allerdings, wenn der verweltlichte Schaffensvorgang erklärt werden sollte. Auf Inspiration beruhend, behielt er den Charakter des Genialen, Dämonischen oder Rätselhaften. Doch weder Goethe, noch Theodor Hoffmann brauchten sich wegen der theologischen Abweichung oder Enthaltensamkeit ihrer literaturtheoretischen Grundüberzeugungen öffentlich zu rechtfertigen. Im Gegenteil, gerade die Nacht- und Schattenseiten der deutschen Romantik ließen noch genügend Raum für Spekulationen über das Transzendente, die kosmologische Ästhetik des Erzromantikers Schelling ist dafür ein sprechendes Beispiel.

Die ästhetische Philologie machte sich die Form als Ästhetik der künstlerischen Materialien zueigen. Es bedurfte aber noch zusätzlicher Hypothesen und Denkmodelle seitens der Wissenschaftler, um daraus praxisrelevante Folgerungen ableiten zu können. Ästhetisch war die formale Beschaffenheit der überlieferten Materialien, fassbar etwa an der Entstehung der neuen Gattung des Briefromans oder an der Erweiterung des Themenkatalogs über den sakralen Bereich hinaus, noch keine zureichende Erklärung für die wachsende Verselbständigung der Kunst gegenüber Kirche, Hof und Adel. Die hier benötigten Kategorien –

<sup>3</sup> G. Genette, Strukturalismus und Literaturwissenschaft, in: Dorothee Kimmich u. a. (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart* (Stuttgart 1996) 197 ff.

<sup>4</sup> R. Koselleck, *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze*, in: Chr. Meier u. J. Rüsen (Hg.), *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik*, Bd. 5 (München 1988) 13–61.

<sup>5</sup> T. Yamane, *Einmaligkeit in der Wiederholung: Überlegungen zu den neuen Massenmedien*, in: J. Fürkäs u. a. (Hg.), *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik* (Bielefeld 1993) 35–38.

Proportion und Symmetrie, Einheit in der Verschiedenheit, Integration der Teile eines Werks zu einer in sich stimmigen Ganzheit – sind solche der Formästhetik und nicht der Materialästhetik. Sie wurden bis zum 19. Jahrhundert in der Philosophie des Schönen entwickelt, nicht etwa in der Kunstgeschichte. Seit die philosophische Ästhetik auf das Schöne als Grundbegriff verzichtete, wurden dessen Momente als ‚innere‘ und ‚äußere‘ Form, als ‚Gestaltung‘ und ‚Erscheinung‘ voneinander unterschieden. Diese Möglichkeit einer typologischen Differenzierung der Form in Reihungs- und Entwicklungsformen, in plastische und logische, in darstellende und variierte Formen, ließ die Form zu einer Schlüsselkategorie der wissenschaftlichen Untersuchung von Kunst werden; denn auf diese Weise konnten begriffliche und empirische, sinninterpretierende und strukturanalysierende Verfahren miteinander verbunden und aneinander geprüft werden. Raymond Williams hat ein Bild von der Kultur der 1840er Jahre rekonstruiert und dafür keineswegs nur ästhetische, sondern auch soziale, politische und alltägliche Formen und Organisationen herangezogen. Er kommt zu dem überraschenden Ergebnis, dass das schöpferische Zentrum dieser Zeit nicht im Bereich der Kunst, sondern in den gesellschaftlichen Institutionen und in der technischen Entwicklung lag. Die besten Gedichte, so bemerkte der schottische Schriftsteller Thomas Carlyle 1842, seien die neuen Lokomotiven.<sup>6</sup>

### 3. Die Deformation der modernen Form

Die Religion und die platonische Metaphysik hatten zu dieser Zeit keinen nennenswerten Einfluss mehr auf die künstlerische Formbildung. Ansätze zu einer theologischen Ästhetik bei den ‚Nazarenern‘ oder in der Liturgiebewegung des 20. Jahrhunderts, die sich meistens auf den Begriff der Schönheit beriefen, blieben ohne größere Resonanz. Unterstützt durch die wissenschaftlich-technische und die gesellschaftlich-institutionelle Entwicklung hat sich der wissenschaftliche Formbegriff auch ästhetisch durchgesetzt. Sobald der analytisch homogenisierte Formtypus mit seiner strukturbestimmten Bemessungsgrundlage auf den Weg gebracht war, konnte ein umfassender Strukturalisierungsprozess beginnen, dem zwei verschiedene Richtungen offenstanden. Einmal konnte er sich als Verdichtung der Kunstwerke realisieren, wie sie in Gestalt ihrer Durchtechnisierung vor allem für die ästhetische Moderne, etwa bei Strawinsky, Picasso und Beckett, stilbildend geworden ist. Die beschleunigte Strukturverdichtung führte im Schlepptau eine ebenso rasante Formerneuerung. Neue Programme, Richtungen und Schulen schossen wie Pilze aus dem Boden, innerhalb weniger Jahrzehnte lösten Impressionismus, Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus – von Nebenbewegungen ganz zu schweigen – einander ab. Die Stilverwandlung, die Bewegung der Ablösung und des Gegeneinander, wurde wichtiger als die Ausbildung eines überlebensfähigen Stils. Strukturveränderung um ihrer selbst willen, so lautete das gemeinsame Formkonzept aller ästhetischen Parteien.

Natürlich führte dieses unübersichtliche Nach- und Gegeneinander von Maximen und Formstrukturen zu einer immensen Verunsicherung des Publikums. Erstmals wird die Art der Fiktionsbildung als radikal offen und ungewiss, aber auch als zufällig und beliebig erfahren. Der ständigen Verflüssigung überlieferter Sinnstrukturen seitens der Künstler entspricht eine krisenhafte Bewusstseinsstruktur auf Seiten der Rezipienten. Für den Dichter Charles Baudelaire ist das Schockierende, genauso wie das Hässliche und Groteske, künstlerisch endgültig salonfähig geworden. Ihm zufolge kann das moderne Kunstwerk nur noch

<sup>6</sup> R. Williams, Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur (Frankfurt a.M. 1983) 72.

Dauerhaftigkeit gewinnen, indem es sich im Kreislauf der Mode bewegt und mit den Formen des Banalen und Alltäglichen einläßt. Baudelaire ist zugleich einer der ersten, die das Wort Modernität prägten, und der erste, der es in der Kunst zur Geltung brachte, um deren neue Besonderheit zum Ausdruck zu bringen.<sup>7</sup> Sein eigentliches Problem bestand darin, wie die Poesie in der kommerzialisierten und technisierten Zivilisation noch möglich sei; wie sich der Dichter aus den negativen und zerstörerischen Tendenzen der Moderne wie Entpersönlichung, Entrealisierung und Absurdität retten könne. Baudelaire sieht diese Möglichkeit, wie er immer wieder betont, in der ‚Rettung durch Formen‘ gegeben.<sup>8</sup>

Am anschaulichsten spiegelt sich dieses Formbewusstsein in der zeitgenössischen Dichtung. In Baudelaires zu Recht berühmten „Fleur du Mal“ erscheint die Form als ein ökonomisch durchkomponierter Organismus, der sich auf die Verarbeitung nur weniger Themen konzentriert. Sind diese auch noch so spannungsreich und in sich zerrissen wie es die Titel der einzelnen Gruppen: „Spleen et Idéal“, „Tableaux Parisiens“, „Le Vin“, „Fleurs du Mal“, „Revolte“ und „La Mort“ signalisieren, die kosmisch angelegte Architektur bewahrt das Ganze davor, nichts als eine Sammlung romantischer Fragmente zu sein. „Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst“, so heißt es an einer eher unspektakulären Stelle, „dass das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und dass der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt“<sup>9</sup>. Vernunft und Kalkül, logische Strenge und mathematische Genauigkeit, das sind die Ideen, an denen sich Baudelaires Schöpfungen orientieren. Auch Guillén, Mallarmé und noch Valéry sind ihm darin gefolgt. Für sie alle bedeutete Schaffen planmäßige Arbeit, Dichten Aufbau einer formalen Ordnung. Doch dies sollte nicht der einzige Weg bleiben, den die Lyrik künftig einzuschlagen hatte. Wie bereits erwähnt, lag es nicht im Willen oder in der Fähigkeit aller modernen Künstler, dem ungeheuren Innovationsdruck, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf ihnen lastete, zu widerstehen. Bereits Rimbaud, dem oft vereinfachend nachgesagt wird, er habe Baudelaires Programme in Verse gegossen<sup>10</sup>, steigert die thematische Dissonanz und Zerrissenheit so sehr, dass sie nicht mehr in eine kohärente Ordnung integrierbar ist. Entsprechend dissonant waren auch die Urteile der Zeitgenossen über ihn. Sie reichten vom „brennenden Dornbusch“ (Gide) über den „Engel im Exil“ (Mallarmé) bis zum „pubertätsgestörten Jüngling“.<sup>11</sup>

Rimbauds Gedichte sind von chaosartiger Desorientierung und Schönheitsprovokation geprägt. Statt Rosen und Lilien werden der Tabak und die Kartoffelkrankheit besungen, der Kohlenrauch ersetzt die Sommernacht, Menschen treten als Gespenster auf. Verbrechen werden reizend, Verbannungen wonnevoll, Lieben hoffnungslos. Die disparaten Themen sind wirr aneinander gereiht, traditionelle Sinnstrukturen lösen sich in Bruchstücke und ir-reale Bilder auf. Alles bebt und brodeln in unmenschlicher Künstlichkeit und abgründiger Hässlichkeit. Es werden makabre Einzelheiten beschrieben: schwarze Geschwülste, grün um-ränderte Augen, eine Flagge aus blutendem Fleisch. Die Menschen haben es nicht nötig, einander zu kennen, sie sehen sich umringt von den Gespenstern des Waldesschattens, sie erleben einen verzweiferten Amor und einen tränenlosen Tod. Ihre Städte, Sennhütten aus Kristall und Holz, bewegen sich auf unsichtbaren Schienen und Rollen. In dem frühen Sonett ‚Vénus Anadyomène‘ schlägt der künstlerische Deformationstrieb einen Weg ein, dem

<sup>7</sup> C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques und l'Art romantique*, beide posthum 1868, in: ders., *Œuvres complètes*. Ed. J.-G. Le Dantec (Paris 1954).

<sup>8</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Hamburg 1979) 40.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> U. Franke, Artikel ‚Kunst, Kunstwerk‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Spalte 1400.

<sup>11</sup> H. Friedrich (wie Anm. 8) 61.

ein Großteil der modernen Lyrik bis in die Gegenwart nachfolgen sollte. Der Titel bezieht sich auf einen der schönsten Mythen des Altertums: die Geburt der Liebes- und Schönheitsgöttin Aphrodite aus dem schäumenden Meer. Der Sage nach soll Kronos, Sohn des Urpaares Uranos und Gaia, des Himmels und der Erde, seinen Vater auf Betreiben der rachesüchtigen Gaia – Uranos hatte die mit ihr gezeugten Kinder an geheimer Stätte verborgen – entmannt haben. Während aus den Blutstropfen, die auf die Erde fielen, die Erinnyen und die Giganten erwachsen, trieb das Glied des Himmelsgottes im Meer. Aus dem Schaum, der sich von ihm löste, entstand, so beschreibt es der Dichter Hesiod, die schönste aller Göttinnen und entstieg an der Felsenküste Zyperns dem Meer. Dieses Bild wird von Rimbaud mit anatomischer Genauigkeit zerstört. Aus einer grünen Blechbadewanne erhebt sich ein arg lädiertes Frauenkörper: die braunen Haare stark pomadisiert, der graue Hals fett, der kurze Rücken gekrümmt. Den speckig aufgeblähten Lenden sind die Worte ‚Clara Venus‘ eingraviert. Das Rückgrat ist leicht gerötet, und den Anus ziert ein schauderhaft-schönes Geschwür. Der ganze Körper stinkt entsetzlich.<sup>12</sup> Die skurrile Karikatur richtet sich gegen die selbstherrliche Schönheit der Schöpfungsmythen wie gegen alle überlieferten Formen. Die De-Formation der künstlerischen Formen entlarvt deren Anspruch auf absolute Schönheit und unvergänglichen Kulturwert als unwahr. Der Schock des Hässlichen kann seine befreiende Wirkung jedoch nur erreichen, wenn er den Blick auf die ideologiekritische Wahrheit lenkt, von der die verformende Form sich leiten läßt.

Doch wie kann die Form durch ihre eigene Unförmigkeit zerstört werden? Bleibt sie nicht auch als verstümmelte gleichwohl noch Form? Rimbauts Darstellungen sprengen die herkömmlichen Grenzen des Lyrischen. Hatte Baudelaire bei aller Traditionsfeindlichkeit seiner Motive und Bildsequenzen auf die konsequente Geschlossenheit der Gebilde gedrungen, so zielt Rimbaud auf ihre rückhaltlose Öffnung. Das lyrische Ich wird von einer unbekanntem Erregung erfaßt, Engel erscheinen als Zeichen einer unermesslichen Höhe. Die Unendlichkeit des Meeres wird zu einem grässlichen Ungeheuer. Schließlich verliert diese Weite alle Erhabenheit und mündet in reine Zerstörung. Doch was hat diese Selbstverwüstung der künstlerischen Form, die Zerprengung aller bekannten Strukturen, eigentlich verursacht? Und wie sehen die Konturen der neuen Form aus, die sich erst schemenhaft, als abstrakte Bewegungsrichtung abzeichnet? Deren Semantik noch von nächtlicher Dunkelheit umgeben ist, deren Syntax jedoch bereits Anzeichen einer einfachen, aber korrekten Technik erkennen lässt? Welche ferne und wilde Wahrheit ist es, die Aphrodite an ihrem bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Körper erfahren muss?

Die neue, sich selbst verzehrende Form meldet sich bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Wort. Es sind im wesentlichen drei miteinander verbundene Phänomene, die zu dem geführt haben, was sich, zwar noch nicht dem Wort, aber der Sache nach als Erfahrung von Modernität manifestierte: das wachsende Bewusstsein, in einer, an früheren Epochen gemessen, ganz andersartigen Zeit zu leben; der Vorgang der Stilisierung und Ästhetisierung von Erfahrungen in einer säkularisierten oder, wie Max Weber sagte, ‚entzauberten‘ Welt; und die Etablierung der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin.<sup>13</sup> Die neue Kunst wurde an ihrer Unabhängigkeit von materialen Eigenschaften und Werten sowie an ihrer Selbstständigkeit gegenüber den Traditionsmächten der Theologie, der Metaphysik und der Gattungstheorie erkannt. Seither galt die Form als ihr Proprium und

<sup>12</sup> A. Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und Deutsch, hg. u. übers. v. W. Küchler (Heidelberg 1982) 46 f.

<sup>13</sup> J. Jiménez, *Modernity as Aesthetics*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 4 (1995) 173–183.

wurde dementsprechend gefeiert, zunächst mit Lessing, später mit Kant. Für Schiller war die ästhetische Formerfahrung sogar eine unverzichtbare Voraussetzung für die Verwirklichung des aufklärerischen Ideals der freien und gerechten Gesellschaft. Noch als dieses Konzept zu scheitern drohte und die Französische Revolution bereits in ein Terrorregime umgeschlagen war, hielt Schiller an der Möglichkeit, ja sogar Notwendigkeit einer ästhetischen Verwirklichung des Ideals fest. Es gebe keinen anderen Weg, die Menschen vernünftig zu machen, als sie zuvor ästhetisch zu machen. Nur durch die Form könne die ästhetische Kultur die ‚äußere‘ Erfahrung als ‚innere‘ stilisieren und artikulieren. Weil die Ästhetik allererst in die Erfahrung der Form hineinführt, weist sie uns letztlich auch den Weg zu theoretischer Erkenntnis und zu moralischer Einsicht.<sup>14</sup> Die Form, und nicht nur die der Kunst, nimmt einen genuin ästhetischen Charakter an. In ihr wird die Natur nicht mehr abgebildet, sondern aufgebaut. Die Themen und Materialien sind nur noch Anlass, nicht mehr Zweck der ästhetischen Darstellung. Infolgedessen wird die Stilisierung abstrakter und die Gestalt der Produkte differenzierter. Die Kunst entfernt sich vom alltäglichen Leben, indem sie sich aus einer gesellschaftlichen Kraft in eine die Gesellschaft transzendierende Kraft verwandelt.<sup>15</sup>

Hat nicht letztlich diese Möglichkeit, das Naturschöne künstlich herzustellen, zu stilisieren, zu karikieren und zu verhässlichen, zu jener Verunstaltung der Aphrodite geführt, mit der der Triumphzug der neuen Form einen vorläufigen Höhepunkt erreichte? Musste die dumme und träge Aphrodite, wie sie Rimbaud böse und respektlos bezeichnet, vielleicht deshalb aus einem alten Blechsarg auferstehen und die Ausgeburt des Hässlichen verkörpern, weil das mythologisch überhöhte Schönheitsideal und die mit ihm verbundene ewige Gültigkeit angesichts der neuen Form, die alles Festgefügte dynamisch verflüssigte und das Altbekannte struktural zersetzte, als freche Lüge, als bloß menschliche Projektion erschien? Doch die neuzeitliche Kunst und ihr charakteristisches Merkmal, die eigenwillige Durchstrukturierung der Werke, wusste die schöne Aphrodite nicht nur zu provozieren und zu deformieren, es gelang ihr auch, diese Arbeit zu systematisieren und in ausgeklügelte Werke zu überführen. Der Werkbegriff selber wurde zur zentralen Bezugsinstanz künstlerischen Schaffens und Urteilens. Künstler wie Ästhetiker begannen, die neue Form des Werks mannigfaltig zu strukturieren, folgerichtig zu konstruieren und rational zu analysieren. Was Beethoven von seiner ‚Hammerklavier-Sonate‘ prophezeite, sie werde wegen ihrer Schwierigkeit von den Pianisten erst in 50 Jahren zu bewältigen sein, bezeugt den verbreiteten Wunsch, die Kunst am wissenschaftlich-technischen Fortschritt zu beteiligen. Das unreflektiert Übernommene sollte neu erprobt und das Zufällige in geplanter Arbeit aufgehoben werden. Nur durch dicht gewebte und schlüssig gebaute Werke könne die neue Form zur Humanisierung der gesamten Menschheit, nicht nur der Künstler, beitragen. Die Verdichtung, eine von der Technik ausgehende Strukturalisierungsbewegung, wurde zum wichtigsten Mittel für die praktische Umsetzung der am Werk orientierten Ästhetik.

#### 4. Kunstform in der Kulturindustrie

Für die Künstler wird die aus den Verdichtungen resultierende Einmaligkeit und Originalität ihrer Arbeiten zur Waffe im Konkurrenzkampf des neu entstandenen Kunstmarktes. In den vorkapitalistischen Gesellschaften war der individuelle oder kollektive Auftraggeber den Produzenten meistens bekannt, so dass die künstlerische Form den Erwartungen der

<sup>14</sup> F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (München 1967).

<sup>15</sup> H. Marcuse, Art as Form of Reality, in: L. Ray (ed.), Critical Sociology (L. Ray 1990) 52–58.

künftigen Rezipienten angepasst werden konnte. Unter den Bedingungen der offenen Kommerzialisierung muss der Künstler seinen Konsumenten und potentiellen Käufer gewissermaßen fingieren. In Zeiten, wo das Angebot die Nachfrage übersteigt, führt das veränderte ästhetische Bewusstsein in eine ausgeprägte Profilierungs- und Originalitätssucht: in den Manierismus.<sup>16</sup> Die vermittelnden Institutionen des Kunstmarkts tragen der neuen Form und ihrer verdichteten Struktur voll Rechnung. Ihr Ziel ist der Profit. Dafür sind formzerstörende Mittel, sofern sie zur rascheren Produktion neuer Formen führen, gerade recht. Ist eine ästhetische Ware den Güterumschlagsgesetzen optimal angepasst, so ist sie innovativ, aber nicht unbedingt kreativ; leicht verständlich, aber weniger sinnergiebig; schließlich massenhaft reproduzierbar, aber kulturell kaum haltbar. Die sichtbare, mediale Aufbereitung und suggestive Ankündigung von Werken wird wichtiger als ihr Gehalt, der Schein des Neuen dominiert über dessen wirkliche Bedeutung, und der Tauschwert, wie Marx sagt, frisst den Gebrauchswert auf. Dennoch bezeichnet der Warencharakter auch nach Marx nur ein, wenngleich wichtiges, Moment im Prozess der ästhetischen Warenzirkulation, das „Intervall zwischen Produktion und Konsumtion“.<sup>17</sup> Die Ausweitung der kunstvermittelnden Institutionen zur ‚Kulturindustrie‘ und die Entmündigung des Künstlers zum produktiven ‚Lohnarbeiter‘ wird zwar zur vorherrschenden Tendenz des Zeitalters. Aber es gibt auch noch den „unproduktiven“ Künstlertypus, der keine ‚Tauschwerte‘ und keine ‚Mehrwerte‘ schafft, der lediglich die Interessen und Bedürfnisse seiner individuellen und institutionellen Mäzene befriedigt, die ihn dafür mit Aufträgen, Stipendien und Preisen belohnen. Diese Seite der ökonomischen Kunststeuerung hat Marx, der kritisch an Gedanken von Adam Smith anknüpfte, etwas unterschätzt. Der Unternehmer als bedeutender Förderer, Sammler, Ankäufer und Museumsstifter ist heute keine Seltenheit mehr. Wie das Beispiel des Kölner Fabrikanten Peter Ludwig zeigt, handelt es sich dabei um gewichtige Manipulationen der künstlerischen Landschaft einer Großstadt, ja einer ganzen Nation, die keineswegs uneigennützig erfolgen. Insofern behält Marx letztlich doch Recht: Zunächst wird in die Kunst aufwendig investiert und selektiv ordnend eingegriffen. Ist der Kunstmarkt an einer bestimmten Stelle charakteristisch umgestaltet, sind Sammlungen mit berühmten Exponaten in die Hände eines Sponsors gelangt, mit dessen Namen sie nun verbunden werden, so kann dieser seinen Einfluss auf die lokale Kunst- und Kulturpolitik stetig ausdehnen. Er kann mit darüber bestimmen, welche Traditionen gepflegt, welche Stile ausgestellt, welche Bilder angeschafft und welche Künstler gefördert werden. Darüber hinaus kann er mittels gewinnorientierten An- und Verkaufs Gelder erwirtschaften, die entweder in sein Unternehmen fließen oder mit erheblicher Werbewirksamkeit der öffentlichen Kunstpflege übergeben werden. Von dieser Art der kommerziellen Kunstförderung profitieren sowohl der Unternehmer als auch der Künstler. Dieser in Form von kostenlosem ‚promoting‘, jener in Form von längerfristigen Werbeeinnahmen und kulturpolitischem Machtgewinn. Dabei entstehen in zunehmendem Maße Großunternehmen der Kunstvermarktung, die sich mit einem exklusiven ‚styling‘ umgeben. Das Flair des Besonderen, Auserwähltseins, das fortan zum Autorsein im Verlag X, zum Ausgestelltsein im Museum Y oder zum Vertretensein beim Festival Z dazugehört, stärkt das Selbstbewusstsein und nützt dem Ansehen des Produzenten wie der Institution. Auf der Strecke bleiben alle diejenigen, die nicht den „richtigen“, momentan gefragten, Musikstil vertreten, dem neuesten Lyriktrend anhängen und die erfolgreichen Ga-

<sup>16</sup> A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. I (München 1953) 350; A. Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance (München 1973).

<sup>17</sup> K. Marx / F. Engels, Theorien über den Mehrwert. Erster Teil. in: Werke (MEW) Bd. 26.1 (Ost-Berlin 1956–1968) 122 ff. und 377 ff. (Zitat : 132).

leristen zu überzeugen wissen. Und das ist in einem pluralistisch aufgefächerten Kunstbetrieb bei weitem die Mehrheit. Schließlich wird die charismatisch aufgebaute Person des Künstlers wichtiger als die Originalität seiner Handlungen, Ideen und Werke.<sup>18</sup>

Im Zeitalter der Massenmedien wird die Exklusivität der Kunstvermittler technisch noch verstärkt. Das Radio ist der bestzahlende Veranstalter für klassische Musik und Lyrik. Ohne Verlage erreichen Autoren nur einen Bruchteil ihrer potentiellen Leserschaft. Hinzu kommt, dass die Plätze und Zeiten für Kunst im Zeichen der wirtschaftlichen Rezession schrumpfen, die Angebote der wachsenden Zahl akademisch ausgebildeter Maler und Musiker aber steigen. Infolgedessen verändert sich die Qualität der marktbeherrschenden Produkte nicht nur äußerlich. Oft wird das Medium selbst zur ästhetischen Botschaft, ‚das Design bestimmt über das Sein‘.<sup>19</sup>

Die Professionalisierung der Kunstförderung ist vor allem auf die schnelle öffentliche Wirkung künstlerischer Praktiken gerichtet. Der geistige Entwicklungsstand der Kunst selber interessiert sie kaum. Allerdings sieht sich der Typus des konservativen, nur auf museale Bewahrung vergangener Kunstformen und Werte bedachten Unternehmers, wie ihn Konrad Fiedler beschreibt, im Aussterben begriffen. An die Stelle des väterlichen Mäzens ist inzwischen eine differenziertere Sichtweise getreten, die den vielfältigen Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlich-technischer Entwicklung, Marktgeschehen und künstlerischer Praxis Rechnung trägt. Die bahnbrechenden Ideen und innovativen Praktiken Einzelner wiegen in der Kunst natürlich schwerer als in Wissenschaft und Technik. Gleichwohl sind auch sie auf Museen und Konzertsäle angewiesen, um öffentliche Anerkennung zu erlangen. Auch sie müssen organisatorische Strategien der Verbreitung, Verschulung und Arbeitsteilung über sich ergehen lassen, wenn sie in der modernen Welt bestehen wollen. Die Künstlerindividuen allein können künstlerische Neuerungen „mit einem verhältnismäßig geringen Aufwand an Mitteln und Kräften“<sup>20</sup> nicht mehr durchsetzen.

Die erfolgreiche Innovation zeigt sich an der Form in deren Konkurrenzfähigkeit mit anderen Formen. Wer die technischen Reproduktionsmöglichkeiten dazu hat, wird eine eigenwillige oder neuartige Interpretation der Beethoven – Sonaten leichter und schneller vermarkten können, als jemand, der sich „nur“ mit Hilfe seines Könnens und individueller Auftritte zu behaupten sucht. Allein durch die gezielte Vorauswahl von Musikern durch die großen Plattenfirmen, die massive Werbung der Verlage für bestimmte Autoren, die Entwicklung von Bild- und Schnitttechniken in den Filmstudios verlagert sich die innovations-schaffende Tätigkeit zunehmend in den Technikbereich. Die verbleibenden Marktlücken werden von Meinungsforschern systematisch aufgespürt und sogleich wieder besetzt, sei es, um neue Kundenkreise zu gewinnen, oder sei es, um neue Bedürfnisse zu erzeugen. Besonders in den Bereichen Performance, Video und Film ist der Innovationsdruck, bedingt durch die beschleunigte Technikentwicklung, sehr groß. So kann ein einziger Film, etwa „Pulp Fiction“, ist er erst einmal zum Kultobjekt avanciert, einen völlig neuen Musikstil, in diesem Fall die „Surf-Musik“, eine Art des „Soft-Beat“, hervorbringen. Die ästhetische Form gerät in den Strudel rasch wechselnder Moden und Stilisierungsweisen, wird zum Faktor der ökonomischen Kalkulation. Bereits ein geringer Formunterschied, eine etwas andere Darstellungsart, richtig in Szene gesetzt und dem Publikum schmackhaft gemacht, genügen, um das elitäre Bewusstsein zu schaffen, sich von den Konsumenten anderer, „rückständiger“ Formen

<sup>18</sup> R. Moulin, *L'Artiste, l'Institution et le Marché* (Paris 1992) 364.

<sup>19</sup> U. Müller, *Formästhetik: Zum Verhältnis von Form und Regel in der Gegenwartskunst*, in: *Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie* 38 (2000) 21–44.

<sup>20</sup> K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (München 1971) 98 f. (Zitat: 132).

zu unterscheiden. In der Massenkultur dient das Ästhetische vorzugsweise der sozialen Abgrenzung.

Solche Überlegungen zeigen deutlich, dass die fiedlersche Unterscheidung von Künstlern als autonomen Schöpfern und deren bloß geschäftlichen, erzieherischen oder kulturpolitischen Epigonen in der Praxis nicht mehr tragfähig ist. Technische Verdichtung und Medialisierung, Kommerzialisierung durch formale Auffälligkeiten an der Oberfläche eines Produkts, aber auch die Allgegenwärtigkeit der Technik im Alltagsleben haben die Grenzen zwischen künstlerischer und technisch-wissenschaftlicher Kreativität verwischt. Die für die wissenschaftliche Arbeit charakteristische technische oder ‚funktionale‘ Form setzt sich vermittels der vom Markt protegierten Technikverfahren auch in der Kunst immer mehr durch. Viele Werke sind heute nur noch technische Konstrukte. In computere erzeugten Viertelton-Kompositionen und im Experimentalfilm, in der Klanginstallation und in der Multi-Media-Performance beherrscht das Wie der Herstellung das sichtbare oder hörbare Was vollkommen. Augen, Ohren und menschliche Hände sind an solchen Produktionen kaum noch beteiligt, die Kreativität geht an die Maschine über. Formal vollkommen durchsichtig konzipiert und konstruiert, lassen sich dergestalt geschaffene Werke in ihren Formstrukturen jederzeit überprüfen, neuprogrammieren, ab- oder umbauen. Im Zeichen technischer Beherrschung kann beliebig verkompliziert oder vereinfacht werden. Unvergleichlich strukturierte Werke sind genauso möglich wie schablonenhafte Serienprodukte. Nach und nach fließen solche Formstrukturen in die neuere Kunst ein. Die funktionale Form erobert deren Werke, so wie sie die Bereiche des täglichen Lebens erobert hat. Was in diesem Vorgang an kreativem Potential gewonnen wird, geht an menschlicher Kreativitätsbeteiligung verloren. Es ist noch unentschieden, ob sich die verstärkte Wechselwirkung zwischen der Technik und dem künstlerischen Individuum für die Kunst fruchtbar auswirken wird.

Im Unterschied zur nicht-methodisierten Kreativität ermöglicht die Technik eine formale Durchgestaltung und Durchsichtigkeit der Werke, an die eine bloß spontane oder intuitive Schaffensweise nicht heranreicht. Im „normalen“ Leben dienen Techniken bestimmten, meist praktischen Zwecken, zu deren Realisierung sie entwickelt wurden. In der Kunst dagegen verlieren sie die konkrete Zweckgebundenheit zugunsten einer unabhängigen Strukturalisierung. Das Kunstwerk ist, wie Kant sich ausdrückte, eine Form der ‚Zweckmäßigkeit ohne Zwecke‘; modern gesagt, die fiktive Konstruktion oder De-Konstruktion in einem überlieferten ästhetischen Material.<sup>21</sup> Die Einbettung der Technik in den ästhetischen Formzusammenhang eröffnet neue und erweiterte Spielräume für ihre Behandlung und Anwendung. Je nachdem, ob sie im Werk eine verknüpfende, eine verarbeitende oder eine ordnende Funktion erfüllen soll, muss sie begrenzt, umfassend oder prägnant eingesetzt werden. Unter den ästhetisch aufgebauten Konstruktionen, eingebauten Techniken, herangezogenen Materialien und Themen, umgesetzten Gefühls- und Wertvorstellungen, die in der Wechselwirkung mit analog verwendeten Modellen in der Wissenschaft und im Alltag in die Kunstwerke einfließen, ist die Formdimension wahrscheinlich die grundlegendste. Als Syntheseleistung ersten Ranges bildet sie die unverzichtbare Voraussetzung dafür, dass aus mindestens zwei wahrnehmbaren Elementen, gleich welcher Art, ein ästhetisches Gebilde werden kann. Indem sie neben den individuellen auch die generalisierbaren Merkmale eines Kunstwerks in ihre Ordnungsfunktion mit einbezieht, betrifft sie ebenso die Beziehungen, die das Ästhetische mit den außerästhetischen Phänomenen des Alltags, der Wirtschaft, der Technik und der Wissenschaft verbindet.

<sup>21</sup> U. Müller, ‚Aufbau‘ und ‚Abbau‘ als ästhetische Begriffe, in: Semiosis. Internationale Zeitschrift für Semiotik und Ästhetik 81/82 (1996) 61–79.

### 5. Formkriterien der Gegenwartskunst

Die im Zuge der industriellen Revolution ausdifferenzierte Technik bot den Künsten ein bislang unbekanntes Befreiungspotential, verlangte ihnen aber auch eine beträchtliche Unterwerfungsbereitschaft unter diese neue soziale Macht ab. Die Entwicklung der Instrumente führte zu einem Produktivitätszuwachs und zu einer Steigerung der Farbwerte in der Orchestermusik. Doch zugleich führte sie zur Anpassung an den Geschmack eines großen, anonymen Massenpublikums, Experten, Dilettanten und Laien eingeschlossen, für das nunmehr komponiert und gespielt wurde. In der Poesie äußerte sich die befreiende Wirkung der technischen Entwicklung in der Abwendung von Rhythmusregeln und Stilidealen sowie in der Romantisierung des Wortschatzes hin zu Herz- und Gefühlsorientiertheit.<sup>22</sup> Erkauft wurde sie durch den zunehmenden Verlust ihrer öffentlichen Bedeutung, den Rückzug in eine private Welt: die des Wunderbaren, Phantastischen und Skurrilen. Wenn sich ästhetische Normen heute noch auf Formstrenge und Formökonomie beziehen, so tun sie dies weitgehend kunstimmanent, das heißt in lebendiger Wechselwirkung mit den Formkriterien, die technische Kunstwerke bereits enthalten. Ästhetische Strukturierung bedeutet im technischen Zusammenhang nicht nur Verdichtung aller künstlerischen Faktoren, sondern auch größere Beweglichkeit, bedingt durch das Zusammenspiel von technisch-sozialen und ästhetisch-formalen Gesichtspunkten bei der Konstruktion von Werken aus Materialien, Werten, Gefühlen und Kenntnissen. Beweglichkeit ist also keine bloß technische Besonderheit, die mit Hilfe entsprechender Virtuosität perfektionierbar wäre. Als Ergebnis vorausgegangener Strukturierungsleistungen wird sie zum ästhetisch wichtigsten Formprinzip, einer weithin geschätzten und angestrebten Eigenschaft ästhetischer Objekte. Deren materiale und fiktionale Bestandteile sollen beliebig frei kombiniert werden, um leichter (re)produzierbar und vermarktbar zu sein. Beweglichkeit als ästhetischer Wert ist für die meisten Leute zum Kennzeichen der Modernität und Zeitgemäßheit von Kunstwerken geworden. Innovationen allein reichen nicht aus, um zu reüssieren, und nur wer erfolgreich ist, ist auch zeitgemäß. Dazu bedarf es aber noch der Angepasstheit ästhetischer Objekte und Praktiken an die der Gesellschaft, welche auf Flexibilität und Schnelllebigkeit setzt. Auch in der Kunst überleben die dauerhaften Werte nur noch im Museum. Die Gegenwart verlangt nach abwechslungsreichen Kurzformen, nach auffälligen, aber flüchtigen Gedankenblitzen. Nicht nur die ‚dekonstruktive‘ Kunst, wie zu vermuten wäre, sondern auch die ‚konstruktive‘ nimmt die Form der Mobilität an, als Rauminstallation, als Klangenvironment oder als Aktionstheater. Hinsichtlich ihrer Beweglichkeit übertrifft die Kunst demnach alle gesellschaftlichen Institutionen, die mit ihrer Förderung, Verbreitung und Vermarktung befasst sind.<sup>23</sup>

Ein weiteres vorherrschendes Formkriterium, das durch die verstärkte Marktkonkurrenz in die künstlerischen Techniken hineingetragen wurde, ist die Formökonomie, die sparsame Verwendung der Form. Form im Zeitalter der Kapitalisierung und Technisierung, zumal wenn sie neu sein soll, ist zu einem knappen Gut geworden, das aber reichlich produziert werden muss. Es steht also immer weniger Zeit für die Erfindung immer zahlreicherer Formen zur Verfügung. Infolgedessen werden die ästhetischen Produktionsmethoden rationalisiert, standardisiert und damit reproduzierbar gemacht. Angesichts des künstlerischen Einsatzes von Synthesizern und Computern, der Ästhetisierung von Alltagsgegenständen und der zunehmenden zeitlichen wie örtlichen Beschneidung der Künste, hat der zur Methode

<sup>22</sup> C. Caudwell, *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik* (Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1975) 118ff.

<sup>23</sup> U. Müller, *Von der entfesselten Fiktion zur flüchtigen Erscheinung. Über Gegenwartsbedingungen einer ästhetischen Formtheorie*, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2000), 5–26.

erhobene Zufall fast noch eine befreiende, zumindest erfrischende Wirkung – weil das Ergebnis dieser Technik nicht im Voraus berechenbar ist. Doch auch hier wird die Form auf ein Minimum reduziert, nahezu unsichtbar gemacht. In der Verknappung gibt sich die Form als eine ‚Tochter‘ der Zeit zu erkennen. Sie verschwindet bis zur Ununterscheidbarkeit von der Natur, der Wirklichkeit oder der Welt, vor oder gegen die sie gesetzt ist. Damit wird sie zum Gegenteil dessen, was eine lange, von Platon bis Paul Klee reichende Tradition unter der ‚organischen Form‘ verstand.<sup>24</sup> Die zeitgenössische Form hingegen ist eine dynamisch geöffnete und versuchsweise zusammengesetzte, mehr Stück-Werk als Organismus. Erkennbar an ihrer Durchsichtigkeit, technischen Verfügbarkeit oder Berechenbarkeit liefern die Skulptur-Bilder Frank Stellas und die ‚stochastischen‘ Kompositionen Iannis Xenakis‘ plastische Beispiele für den neuen Technizismus, der sich mit der innovativen Beweglichkeit trefflich verbindet. Im Zeichen der verstärkten Marktkonkurrenz und der beschleunigten Technologieentwicklung ‚hat die Form keine Zeit‘ mehr zur Entfaltung und keinen Raum mehr, um zu wachsen. Formale Gestaltung wird zur Rechenaufgabe, die vom Verbraucher des Endprodukts oft gar nicht mehr nachvollziehbar ist. Die Gestalten verlieren an Prägnanz und Schärfe, weil es dem Künstler vorwiegend um die folgerichtige, quasi naturwissenschaftliche Anwendung einer in sich schlüssigen, meist abstrakten Konzeption geht und weniger um die Hervorbringung sprechender, ausdrucksstarker und interpretationsbedürftiger Werke. Der Sprachcharakter stellt sich eher zufällig oder beiläufig ein; ein prononcierter Ausdruck wird gemieden, weil er an Gefühle in einer gefühlsindifferenten Zeit appelliert; und Interpretationen sind bei den meisten Leuten nicht gefragt, weil sie Zeit, Energie und Kenntnisse erfordern, die lieber in die Karriere oder in den Sport investiert werden.

Wenn also Beweglichkeit und Flüchtigkeit zu den heute vorherrschenden Normen der ästhetischen Form geworden sind, so verdanken sie ihren Aufstieg den drei großen gesellschaftlichen Kräften Technisierung, Institutionalisierung und Kommerzialisierung, die sich wechselseitig beeinflussen und überschneiden.<sup>25</sup> Der ökonomische Faktor ist vielleicht der wichtigste, weil er auf sämtlichen Ebenen der gesellschaftlichen Fabrikation von Kunst angetroffen wird. Ob bei der Entscheidung eines Opernhauses für ein bestimmtes Repertoire, bei der Herstellung von Samplern mit Popmusik-Songs, oder bei der Auswahl von Romanmanuskripten durch Verlagslektoren, der mögliche finanzielle Gewinn ist ein wichtiger Gesichtspunkt, der sich indirekt beschneidend auf die ästhetische Form auswirkt. Der institutionelle Faktor wiederum bestimmt wesentlich mit darüber, wer ein Künstler wird, wie er es wird und wie er seine Kunst ausüben, seine Werke produzieren, aufführen und verbreiten kann. Musiker benötigen in der Regel eine kostenintensive akademische oder professionelle Ausbildung, um sich im Konzertleben behaupten zu können. In dieser künstlerischen Vorbereitungsphase wird nicht nur der Komponist, Orchestermusiker, Tonmeister und Musikpädagoge geformt, es wird auch die Art seiner künftigen Formbildung und Formbeurteilung vorgeprägt. SchriftstellerInnen kommen zwar ohne einen derart reglementierten Unterricht aus. Doch wie der schwierige Durchbruch der Frauen in diese Berufsgruppe im 19. Jahrhundert zeigt, bedarf es auch hier sozialer Mindestvoraussetzungen wie Zeit, Geld und ein abgeschlossenes, ruhiges Arbeitszimmer. In unserem Zusammenhang entscheidend ist die Tatsache, dass die Jahrhunderte dauernde Randstellung der Frauen in der Literatur zu eigenen Formbildungen geführt hat, die von denen der Männer erheblich abweichen.<sup>26</sup> Nachdem im 18. Jahrhundert das System der privaten Gönner- und Auftraggeberschaft durch die neue ökonomi-

<sup>24</sup> P. C. Ritterbush, Organic form: aesthetics and objectivity in the study of form in the life sciences, in: G. S. Rousseau (ed.), Organic form. The life of an idea (London and Boston 1972) 26–59.

<sup>25</sup> J. Wolff, The Social Production of Art (Houndmills etc. 1993) 32–48.

<sup>26</sup> E. Moers, Literary Women (New York 1977).

sche Macht der Verleger und Buchhändler abgelöst worden ist, sehen sich die Schriftstellerinnen und Schriftsteller zunehmend einer isolierten und ungesicherten Arbeitssituation ausgesetzt. Um mit dem Beruf ihre Existenz zu betreiben, stehen den künstlerisch Tätigen im wesentlichen zwei Möglichkeiten offen: entweder sie begeben sich in die Obhut sogenannter Multiplikatoren, Kunsthändler, Galeriebesitzer, Museumskuratoren und Zeitungsherausgeber, die alle über die Form des geschaffenen Werks mitbestimmen. Oder sie geben ihren künstlerischen Eigenanspruch ganz auf und produzieren Massenware, schreiben Drehbücher fürs Fernsehen, fotografieren für Werbeagenturen oder malen Auftragsbilder für Industriekonzerne. Welcher der beiden Wege die größeren Aussichten bietet, das Künstlerdasein ohne psychische Defekte zu überstehen, kann wohl nur jeder für sich beantworten. Der technologische Faktor schließlich bewirkt in enger Wechselwirkung mit dem institutionellen eine Entkopplung von Formschöpfung und Formwahrnehmung, Formproduktion und Formkonsumtion. Die massenhafte Reproduktion von Musikstücken auf Tonträgern vernichtet die konkreten räumlichen, akustischen und psychischen Bedingungen ihrer Aufführung. Indem Bilder auf Katalog- und Poster-Formate gebracht und ‚preiswert‘, aber vergrößernd wiedergegeben werden, verlieren sie an nuancierter Farbabstufung, an Glanz und Ausdrucksintensität, sie werden im öffentlichen Bewusstsein zu anderen Werken. Niemand, der heute den ‚Louvre‘ besucht, kann die „Mona Lisa“ unvoreingenommen betrachten. Und wer kann sich schon dauerhaft an das Wie jener Augenblicke erinnern, in denen er unter den erschwerten Bedingungen einer vielbesuchten Ausstellung das Original von Vermeers „Liebesbrief“ sehen konnte?

Die technische Auseinanderdividierung von geschaffener und wahrgenommener Kunstform, besonders bemerkbar an den aufführungsgebundenen Künsten der Musik, des Theaters und des Films, bedingt eine nochmalige Verstärkung des Formstandards Beweglichkeit. Größere technische Ressourcen und ein hohes Maß an medialer Aufführbarkeit und Umsetzbarkeit, steigert die Experimentierfreude und fördert die Lust auf ungewöhnliche, provozierende oder gar entstellende Bearbeitungen. Andererseits gibt es keinen Grund, die mit dem ästhetischen Gebrauch der Technik verbundenen Hoffnungen und Befürchtungen zu hoch zu schrauben. Denn die Kunst besaß schon immer eine ausgeprägte Affinität zur Technik, die sie sich fruchtbar aneignen konnte, ohne dadurch ihren ästhetischen Charakter zu verlieren. Weder hat Mozart seine Musik durch den reichhaltigen Einsatz der neu erfundenen Klarinetten verdorben, noch hat die ‚Piquage‘ des 20. Jahrhunderts, eine von dem Italiener Fontana entwickelte Technik des Aufschlitzens von Leinwandflächen, zu einer generellen Zerstörung des Tafelbilds geführt. Eher wäre von einer Erweiterung des Kunstbegriffs und einer Zunahme origineller Formbildungsweisen zu sprechen. Ich wage hier eine Prognose: Selbst wenn der Übergang vom Maschinenzeitalter in das der Informationstechnologien den Übergang vom Schriftstück zur Druckerpresse an Bedeutung und an Auswirkung einst übertreffen sollte, auch künftig wird ein entsprechend gebildeter Hörer die gelungene Interpretation von der entstellenden, ein kritischer Leser die individuelle Sprache von der bloß modischen und der Kunstkenner das Original vom Remake unterscheiden können. Gewiss gibt es heute auch auf Grund der Technik mehr ästhetisch rezipierende Laien als früher. Aber dies allein ist noch nicht zu bedauern. Denn erstens ist auch die Zahl der Experten gestiegen, wengleich in geringerem Umfang; und zweitens ist ästhetisches Lernen im Prinzip auch mit einer verantwortungsvollen Verwendung der elektronischen Medien möglich.

### *6. Perspektiven der technisierten Form*

Auch die technisierte Form wird die Menschen, für deren zweckfreie Wahrnehmung und Verwendung sie ja schließlich geschaffen worden ist, nicht dauerhaft ausschalten können.

Zumal als Erlebnis- und Unterhaltungsform unterliegt auch sie den zeitlichen Vorgängen der Abnutzung und Erschöpfung wie den anthropologischen Forderungen nach Abwechslung, Frische und Vermeidung von Überdruß. Im Arbeitsleben, im Alltag und in der Wissenschaft dient die Technik der Konstruktion nützlicher Artefakte; in der Kunst dagegen verhilft sie zur Schaffung nutzloser Werke. Die Freizeitindustrie mit ihrer Erzeugung von Sport, Spiel und Spannung liegt gewissermaßen zwischen den beiden Fronten der Technik-anwendung, überschneidet sich aber stärker mit dem ästhetischen Bereich.<sup>27</sup> Für dessen Bewegungsintensivierung und Formverringering übernimmt sie die Rolle eines Vorreiters, aber auch Verstärkers. Doch wenn die dadurch bewirkte Entformalisierung, die Verflüssigung und Reduzierung der ästhetischen Form auf einen minimalen Restbestand, nicht nur bestimmten sozialen Gruppen, den Jung-Dynamischen, den Stressgeplagten oder den Abenteuerlustigen, zugute kommen soll, wenn sie auch die einsamen Hörerinnen und Hörer, Seherinnen und Seher, Leserinnen und Leser mit ihren ganz persönlichen Vorstellungen, ausgefallenen Vorlieben und ungewöhnlichen Interessen erreichen will, dann muss sie zu einer neuen Differenzierung und Strukturierung zurückfinden. Sie muss das Entformalisierte als Flüchtiges individuell gestalten und damit erneut ‚formen‘.

Die Auflösung der Form ist ein gängiger Topos, der von der neueren Moderne, die viele auch Postmoderne nennen, noch in den des Endes der Kunst selber überführt worden ist. Das veränderte Formbewusstsein begrifflich zu fassen, heißt demnach, den Formabbau sprachlich einzufangen. Nichts anderes macht ein Lexikon. Doch „ein Lexikon sollte an dem Punkt beginnen, wo es nicht mehr mit der Bedeutung, sondern nur noch mit dem Gebrauch der Wörter befasst ist. So ist ‚formlos‘ nicht nur ein Adjektiv mit einer bestimmten Bedeutung, sondern ein herabsetzender Ausdruck, der die allgemeine Forderung enthält, dass alle eine Form haben muss.“<sup>28</sup> So überzeugend diese Auffassung auch immer sein mag, der Begriff des Formlosen erschöpft sich nicht in reiner Pragmatik. Genausowenig wie der Begriff des Chaotischen kann er auf ein stabiles Bedeutungsmoment verzichten, das darin besteht, einen nicht näher qualifizierbaren Zustand zu bezeichnen. Nur durch die Vorgabe eines festen und insofern wiederholbaren Formmoments, das heute verstärkt mit Hilfe der Mathematik und der Technik gebildet wird, läßt sich die Formveränderung als solche überhaupt wahrnehmen. Auf der anderen Seite bedarf die konstante und in der modernen Erlebniskultur nur noch verstärkte Formerneuerung besonderer Entwicklungs- und Anwendungsmöglichkeiten, um nicht stillzustehen. Die alles andere ausschließende Einheitsform hätte keine Zukunft. Daher ist die von der Aphrodite verkörperte Schönheit tatsächlich ein Mythos der idealen Form und kein natur- oder gottgegebenes Maß. In ihm spiegeln sich nur die ästhetischen Normen einer starren, hierarchisch aufgebauten Gesellschaft, die ihn anstelle kreativer Formen hervorgebracht hat. Wenn in nachfolgenden Zeiten auf diesen Mythos zurückgegriffen wurde, um ihn wiederzubeleben, zu variieren oder zu zerstören, so geschah dies oft auch, um selber der Formlosigkeit und damit der Kunstvernichtung zu entgehen. Denn warum sollte der Zerstörung des Naturschönen durch die menschliche Zivilisation und der Verabschiedung des Kunstschönen durch die Moderne nicht die Verbannung der Kunstform als solcher nachfolgen? Angesichts der zunehmenden Technisierung und Verwissenschaftlichung der Künste muß diese wenig schöpferische Form der Zerstörung jedenfalls für wahrscheinlicher gehalten werden als die Geburt einer neuen Aphrodite aus dem Schaum unserer verschmutzten Meere.

<sup>27</sup> H. Steinert, Kulturindustrie (Münster 1998).

<sup>28</sup> G. Bataille, ‚Informe‘, aus: ders., *Critical Dictionary* (Paris 1929–30). Zitiert nach: C. Harrison and P. Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford 1992) 475.