

Joachim Stiller

Jörg Zimmermann:
Das Schöne

Alle Rechte vorbehalten

Jörg Zimmermann: Das Schöne

Ich möchte hier einmal den Text „Das Schöne“ von Jörg Zimmermann wiedergeben. Der Text ist enthalten in:

- E. Martens und H. Schnädelbach (Hrsg.): Philosophie – Ein Grundkurs (Band 1), S.349-394

In dem Text geht es um die Ästhetik und die Frage: Was ist Schönheit.

Hier eine kurze Inhaltsangabe:

- 8 Das Schöne
- 8.1 Dialektik des Schönen
- 8.2 Platonischer Stufenweg: Das Schöne als Idee
- 8.3 Subjektivierung und Individualisierung des Schönen im Zeichen der Geschmackskritik
- 8.4 Historisierung des Schönen im Zeichen spekulativer Geschichtsphilosophie
- 8.5 Gegenbegriffe zum Schönen und das Selbstverständnis der Moderne
- 8.6 Ästhetische Erfahrung
- 8.7 Das Naturschöne

8. Das Schöne

Die folgende Darstellung ist begriffsgeschichtlich angelegt; denn kaum eine der überlieferten philosophischen Grundkategorien trägt so sehr die Signatur historischen Wandels wie das Schöne. Da dieser Begriff überdies mit dem Zerfall der großen idealistischen Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Zentrum an die Peripherie des Diskurses gerückt ist, kann er für die Bestimmung der Aufgabenstellung heutiger Ästhetik nur noch eine untergeordnete Rolle beanspruchen. Eine Begriffsgeschichte des Schönen lässt sich also nicht mit einer Einführung in die Ästhetik identifizieren. Problematisch ist dies allerdings nicht erst angesichts der 'nicht mehr' schönen Künste des 20. Jahrhunderts. Schon die in ihrer Wirkung kaum zu überschätzende aristotelische Poetik war nicht um den Begriff des Schönen, sondern um Begriffe wie Kunst (*techné*), künstlerisches Schaffen (*poesis*), künstlerische Darstellung (*mimesis*) und affektive Wirkung (*karthasis*) zentriert.. Sie muss daher im Folgenden weitgehend unberücksichtigt bleiben, obwohl sie in einer Geschichte der Ästhetik einen beträchtlichen Raum beanspruchen könnte. Allerdings können in dem zur Verfügung stehenden Rahmen nicht einmal alle wirkungsgeschichtlich bedeutsame Konzeptionen des Schönen zu Wort kommen. Die Auswahl der Beispiele unterliegt nicht zuletzt systematischen Gesichtspunkten. Dabei umschreibt die an den Anfang gestellte Sokratische Dialektik des Schönen die wesentlichen Positionen des argumentativen Feldes so gut, dass es eigentlich keines weiteren Orientierungsschemas bedarf.

Analytisch geschulte Leser werden vielleicht ein Kapitel vermissen, das sich ausdrücklich der Frage widmet, wie das Wort 'schön' gebraucht werden kann. Eine Rekapitulation der alltagssprachlich üblichen Redeweisen könnte in der Tat recht eindrucksvoll den Bedeutungsschwund einer einstmals so erhabenen Kategorie dokumentieren. ('Schön, dass wir und treffen, Wendriner. Wirklich schön praktisch hier. Und das schöne Wetter, und die schöne Aussicht, und dieser schöne Landwein!' (Kurt Tucholsky). Üblicherweise lautet die analytische Frage: Welchen Sprechakt vollziehen wir, wenn wir etwas schön nennen? Die Skala der Möglichkeiten reicht hier von der bloßen Gefälligkeitsbekundung ("oh, wie

schön!") bis zur expliziten ästhetischen Wertung, die eine u.U. sehr komplexe argumentative Begründung voraussetzt. Diese Funktion des Wortes 'schön' wird am Beispiel der Geschmackskritik ausführlicher zur Sprache kommen. Detailprobleme ästhetischer Argumentation bleiben jedoch ausgespart, weil sie eher eine methodische als eine sachliche Bedeutung haben. Wenn es aber vor allem um mögliche inhaltliche Gesichtspunkte geht, dann wird die Analyse des Wortgebrauchs schließlich doch an Konzeptionen des Schönen zurückverwiesen, wie sie sich im Verlauf der Geschichte herausgebildet und im philosophischen bzw. ästhetischen Diskurs kritisch aneinander abgearbeitet haben.

8.1 Dialektik des Schönen

Ästhetik als philosophische Disziplin konstituiert sich erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Diskussion über das Schöne ist tiefer in der Tradition verankert. Sie nimmt von der platonischen Philosophie ihren Ausgang, und es ist nicht nur aus wirkungsgeschichtlichen Gründen sinnvoll, sich genauer mit dieser dialogisch-dialektischen Erörterung des Schönen auseinanderzusetzen.

Das griechische Wort *kalos*, das von alters her mit 'schön' übersetzt wird, begegnet uns vorplatonisch in verschiedenen Zusammenhängen. Dass Aphrodite als "schöne Göttin" bezeichnet wird, leuchtet auch heute noch ein; dass aber - nach einem Vers der Sappho - manche meinen können, "Fußvolk" sei "das Schöne auf der dunklen Erde", wird uns eher irritieren, erst recht die Beispiele, die ein sophistischer Text für das Wortpaar *kalos* - *aischros* (schön - hässlich) anführt: Freunde und Mitbürger zu töten sei "hässlich", Feinde zu töten dagegen "schön". Das soll doch wohl heißen, dass es moralisch geboten oder zumindest der Sitte gemäß ist. Andere Beispiele zeigen, dass *kalos* auch das Brauchbare oder Zweckdienliche bezeichnen kann. Solche möglichen Gebrauchsweisen spielen in jenem frühen platonischen Dialog eine Rolle, in dem Sokrates mit dem Sophisten Hippias darüber streitet, "was das Schöne sei" (Hippias I, 287 e). Damit zwingt Sokrates seinen Kontrahenten von vornherein eine bestimmte Art der Fragestellung auf: Er möchte nicht wissen, was von irgendwem zu irgendeinem Zeitpunkt 'schön' genannt worden ist; ihn interessiert vielmehr das *allgemeine Wesen des Schönen* oder das Schöne "an sich". Unter dieser Voraussetzung kann er alle von Hippias angebotenen oder von ihm selbst probeweise vorgeschlagenen Exemplifikationen und Definitionen als unzulänglich zurückweisen.

Das für Hippias nächstliegende Beispiel ist das 'schöne Mädchen'. Sokrates nennt ergänzend die "schöne Stute", die "schöne Leier", schließlich die "schöne Kanne", und es wäre sicher des Nachdenkens wert, warum er gerade diese Reihenfolge wählt. Hippias fällt auf, dass Mädchen, Statue, Leier, Kanne das Schöne nicht in derselben Hinsicht exemplifizieren. Er erkennt das Problem der *Rangordnung* und der *Kriterien*, die eine solche Rangordnung begründen können: 'schön', 'schöner', 'am schönsten'. Sokrates kompliziert das Problem, indem er auf die Abhängigkeit der vergleichenden Beurteilung vom *Standpunkt* des Beurteilenden hinweist. Heraklit habe recht mit der Behauptung, dass der schöne Affe hässlich sei, verglichen mit dem menschlichen Geschlecht (Hippias I, 289 a). Aber gilt das nicht nur aus der Perspektive dieses Geschlechts? Im Vergleich mit einer Göttin könnte das von Hippias an die Spitze der Rangordnung gestellte schöne Mädchen durchaus hässlich sein. Je nach Standpunkt ist also das Schöne hässlich und das Hässliche schön. Gleichwohl möchte Sokrates hier keinem Relativismus das Wort reden. Deshalb bringt er die *Differenz von Sein und Schein* ins Spiel: Etwas könne (objektiv) schön sein, ohne (subjektiv) als schön zu gelten. Das Schöne sei unabhängig von dem, "was die meisten Menschen für schön halten" (Hippias I, 299 a). Dass wir in aller Regel behaupten, etwas "ist schön" und nicht: etwas "scheint schön zu sein", ließe sich a mit dem Hinweis auf die selbstverständliche Geltung sozial verankerter Konventionen erklären. Allerdings betont Sokrates, dass es hier kaum einen dauerhaften

Konsens gibt. Über das Schöne herrsche Streit und Zank, - "mehr als über irgend etwas anderes", und zwar "sowohl zwischen den Einzelnen als auch öffentlich zwischen den Staaten" (294 d).

Das Problem der Konventionalität tritt in den Vordergrund, wenn man den Begriff des Schönen durch Gleichsetzung mit dem Schicklichen (*to prepon*) zu präzisieren versucht. Gerade die Sophisten hatten gesagt: "So wirst du in der Welt noch manche Sitte seh'n und beobachten. Dasselbe gilt nicht überall für unschicklich/hässlich (*aischros*) und schicklich/schön (*kalos*). Willkürlich wechselnd machen Zeit und Ort das gleiche hier unschicklich und dort schicklich" (Oelmüller 1982, 96 f.). Das Schöne erscheint hier als Modesache, wie es die im Dialog angeführten Beispiele - schöne Kleider und Schuhe - nahelegen. Sokrates nennt damit zugleich das stärkste Argument gegen seine eigene Position, kann es aber elegant überspielen, weil sich der Sophist Hippias inzwischen unter dem Eindruck der eindringlich wiederholten Frage nach dem Wesen des Schönen fast schon zum Sokratismus bekehrt hat. Er billigt also die Zurückweisung der Gleichsetzung von "schöne" und "schicklich"; denn beides kann Sokrates zufolge nur identisch sein, wenn das wesentlich und allgemeingültig Schöne "immer von allen dafür gehalten" würde, - was aber eben faktisch nicht der Fall ist (Hippias I, 294 c).

Ein anderer Präzisierungsversuch setzt das Schöne gleich mit dem, "was uns Vergnügen macht" (297 e). Diese Formel abstrahiert zunächst ganz vom Objekt und bezieht sich stattdessen auf den Zustand des Subjekts: Das Schöne erscheint als Empfindungsqualität, die dann wiederum auf das Objekt projiziert werden kann, das sie üblicherweise hervorruft. Uns ergötzen z.B. "schöne Menschen und so auch alle Kunstwerke, Gemälde und Bildnereien", desgleichen "schöne Töne, die gesamte Musik und Reden und Dichtungen" (298 a). Erstmals wird also die Kunst als Bereich des Schönen hervorgehoben. Bemerkenswert ist auch die Abgrenzung der "niederen" Sinne des Geruchs und Geschmacks von den "höheren" Sinne des Gesichts und Gehörs; sie wird uns sehr viel später bei Kant in der "Kritik der Urteilskraft" (KdU) als Unterscheidung des Angenehmen vom Schönen wiederbegegnet (KdU §§ 3 ff.). Wie zu erwarten war, wird auch diese hedonistische Auffassung des Schönen - ebenso wie eine Reihe anderer Definitionsversuche - als inadäquat zurückgewiesen. So endet die dialektische Erörterung des Sokrates mit der Beteuerung, dass er eben nicht wisse, was das Schöne sei. "Was wenigstens das Sprichwort meint, dass das Schöne schwer ist, das glaube ich nun zu verstehen" (Hippias I, 304 e).

Der Dialog "Hippias minor" entwickelt in nuce die Struktur, die der philosophische Diskurs über das Schöne bis ins 19. Jahrhundert hinein haben wird. Entscheidend für die Frage nach dem *Geltungscharakter des Schönen* ist vor allem der Gegensatz zwischen einer am unveränderlichen "Wesen" orientierten *essentialistischen* Begründung und einer am Wandel von Konventionen orientierten *relativistischen* Begründung. Platon unterstellt, dass es ein absolut Schönes gibt, das als Maßstab für alles nur relativ Schöne fungiert. Das Absolute selbst bleibt allerdings undefinierbar. Denn jede Definition müsste ja zumindest von sprachlichen Konventionen Gebrauch machen, deren Geltung wiederum je nach Kontext schwanken könnte. In späteren Dialogen geht Platon dann doch über eine solche negative Ausgrenzung des Absoluten hinaus: Das Schöne wird als Idee bestimmt, die alles konkret existierende Schöne an ihrem Glanz mehr oder weniger stark teilhaben lässt.

Die Unterscheidung zwischen essentialistischer und relativistischer Begründung ist fundamentaler als die Unterscheidung zwischen *objektiven* und *subjektiven* Kriterien der Geltung des Schönen. Eine essentialistische Begründung fordert letztlich immer objektive Kriterien, während eine relativistische Begründung alle behauptete Objektivität ihrerseits von der Anerkennung bestimmter Konventionen abhängig macht, deren Geltung nie für alle Zeiten unterstellt werden kann. Schließlich lassen sich die - essentialistisch oder relativistisch - eingeführten objektbezogenen Kriterien in *formale* und *inhaltliche* Bestimmungen des Schönen unterteilen, auch wenn es nicht immer leicht ist, hier eine eindeutige Trennungslinie

zu ziehen. Diese in unserem Dialogbeispiel noch nicht angesprochene, aber in anderen platonischen Dialogen angedeutete Unterscheidung wird später vor allem in der Auseinandersetzung zwischen formorientierten und inhaltorientierten Kunsttheorien eine Rolle spielen.

Obwohl sich im historischen Rückblick der Relativismus augenfällig zu bestätigen scheint und immerhin schon seit der Sophistik vertreten worden ist, haben Philosophen immer wieder versucht, die absolute Geltung des Schönen nachzuweisen. Dies entspricht jenem ontologisch-metaphysischen Selbstverständnis der Philosophie, das auch den Diskurs über das Schöne und die Kunst bis zum Ausgang des neuzeitlichen Idealismus beherrscht hat. Hegels Ästhetik repräsentiert den in Anspruch und Ausführung nicht mehr zu überbietenden Abschluss dieser ganzen Entwicklung. Allerdings existieren mit dem Empirismus und dem Kritizismus zumindest seit dem 18. Jahrhundert wirkungsvolle Gegenströmungen, die in Verbindung mit dem im 19. Jahrhundert herrschenden Historismus schließlich alle essentialistischen Positionen mehr oder weniger obsolet erscheinen lassen.

Eine wichtige Voraussetzung des Essentialismus ist die Unterstellung einer *obersten Normgebenden Instanz*, heißt diese nun „Gott“, „Natur“ oder „Weltgeist“, während für den Relativismus – gemäß dem Satz des Protagoras – der Mensch das Maß aller Dinge ist. Vor allem Nietzsche hat sich hier zum Anwalt einer modernen Sophistik gemacht. („Das ‚Schöne an sich‘ ist bloß ein Wort, nicht einmal ein Begriff“: Nietzsche Bd. II, 1001). Die offensichtlichen Schwächen des Essentialismus zwingen uns allerdings noch nicht dazu, umstandslos eine relativistische Position akzeptieren zu müssen. Um den Geltungscharakter des Schönen zu bestimmen, genügt es nicht, auf eine Vielzahl faktisch vorhandener Kriterien, Normen, Konventionen in verschiedenen Zeiten und Gesellschaften zu verweisen. Solche Kriterien, Normen, Konventionen sind vielmehr in einen Diskurs einbezogen und werden dadurch zu Momenten eines weitreichenden argumentativen Zusammenhangs, Sie können gut oder schlecht begründet sein, miteinander konkurrieren oder einander ergänzen. Auch ein Relativist sieht sich mit verschiedenartigen Geltungsansprüchen konfrontiert und muss die Konventionen, die er anerkennt, gegebenenfalls im Diskurs gegen Kritik verteidigen. Die *Prinzipien* rationaler Argumentation sind als letztlich der Maßstab, an dem sich der Geltungscharakter eines bestimmten Begriffs des Schönen bemisst, und das schließt die Reflexion auf historische und soziale Voraussetzungen der Geltung ausdrücklich ein.

Man mag diese Position als *Kritizismus* bezeichnen, weil sie und zumindest in Umrissen erstmals in Kants „Kritik der Urteilskraft“ begegnet und sich gleichermaßen als Kritik essentialistischer und relativistischer Ansätze verstehen lässt. Sie ist freilich durch hermeneutische und ideologiekritische Gesichtspunkte zu ergänzen, wie sie erst in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts entfaltet worden sind. Dabei geht es weniger darum, bestimmte Auffassungen des Schönen *in toto* zu widerlegen, als die Funktion zu klären, die sie in der Entwicklung des Diskurses erfüllen. So zeigt sich, dass sich auch die allgemeinen Wesensdefinitionen des Schönen entgegen dem „monologischen“ Selbstverständnis mancher Philosophen im Verlauf des Diskurses verändern und sich auf neue Weise mit der Erfahrung vermitteln lassen. Im Diskurs wird schließlich auch entschieden, ob der Begriff des Schönen bei aller Variabilität der definierenden Kriterien überhaupt noch tauglich ist, das jeweils ausgegrenzte Erfahrungsfeld adäquat zu repräsentieren. In eine solche „Existenzkrise“ gerät das Schöne spätestens in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Allerdings bleibt die Möglichkeit, den Diskurs über die moderne Kunst im Zeichen der *Negation des Schönen* zu führen, wie es vor allem Adorno versucht hat. Diese Entwicklung wird im weiteren (8.5) zumindest in ihren Grundzügen rekonstruiert.

8.2 Platonischer Stufenweg: Das Schöne als Idee

Die vor allem in den Dialogen "Symposion" und "Phaidros" entwickelte essentialistische Konzeption des Schönen umfasst eine Folge von Rangstufen, deren niedrigste durch das Schöne der sinnlichen Wahrnehmung (aisthesis) und deren höchste durch die Idee des Schönen - "an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend" (Symposion 211 b) - repräsentiert wird. Der Idee, die die Seele einstmals vor ihrer Fesselung durch einen vergänglichen Körper in ihrer ganzen Reinheit erblickt hat (Phaidros 250 d), am nächsten steht das Schöne der geistigen Erkenntnis (noesis); zur höheren Region gehört außerdem das Schöne seelischer Charaktere und sittlicher Handlungsweisen, so dass wir das dem Menschen zugängliche Schöne als Trias von ästhetisch Schöner, ethisch Schöner und noetisch Schöner auffassen können.

Insgesamt ist der platonische Stufenweg durch eine Reihe von begrifflichen Entgegensetzungen bestimmt, die jeweils normativ als Ausdruck einer Fülle oder eines Mangels an Sein verstanden werden müssen: So führt der Weg vom Relativen zum Absoluten, vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Äußeren zum Inneren, vom Vielen zum Einen, vom Komplexen zum Einfachen, vom Realen zum Idealen, vom Sinnlichen zum Geistigen. Die unbedingte Parteinahme für das Absolute und alles, was ihm in seinem Seinsrang nahesteht, verbindet sich mit einer entsprechend rigorosen Kritik der anderen Seite, insbesondere jenes Schönen, das noch "voll menschlichen Fleisches und Farben und anderen sterblichen Flitterkrames" ist (Symposion 211 e). Das rein geistig Schöne erscheint daher auch als Ausdruck von Herrschaft, Gesetz, Ordnung.

Es soll die Ansprüche des ästhetisch Schönen abwehren, vor allem in seiner erotischen Suggestivität, in der es lebensweltlich seinen Ursprung hat: Denn "was hier seinen Namen trägt" und "was die Menge für das seligste hält" (Phaidros 571 c); es steht für Chaos, Maßlosigkeit, Anarchie. Der Aufstieg zur Idee erfordert also eine entschiedene Distanzierung von der Triebbasis des Schönen, die erst wieder von dem Antiplatoniker Nietzsche in den Vordergrund gestellt werden wird.

Allerdings mag es verwundern, dass Platon auch noch das noetisch Schöne mit Hilfe einer erotischen Metaphorik beschreibt: Produkt philosophischer "Zeugungskraft", die im Gegensatz zu plötzlicher und dem Augenblick verhafteter sexueller Überwältigung eine "dauernde und reine Lust schmecken" lassen soll (Politeia 586 a). In der Sphäre des ästhetisch Schönen besteht die erste Distanznahme vom triebhaften Begehren im Übergang zum bloßen Anschauen des schönen Körpers und in der Verlagerung der Aufmerksamkeit vom individuellen Liebesobjekt, das "jeder sich nach seiner Gemütsart wählt" (Phaidros 252 a), zum Schönen "in allen Körpern" im Sinne eines allgemeinen Formgesetzes, wie es von allem Polyklet mit seinem "Kanon" künstlerisch zu realisieren versuchte.

Dieses Beispiel gibt uns Gelegenheit, zur platonischen Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Schönerm überzugehen. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass das griechische Wort *techné* und sein lateinisches Äquivalent *ars* nicht nur und nicht einmal in erster Linie das umfasst, was wir heute unter "Kunst" verstehen, sondern alle Arten handwerklicher "Kunstherrlichkeit", die ein Wissen um allgemeine Regeln der Realisierung voraussetzt. Im mittelalterlichen System der "freien Künste" (*artes liberales*) liegt der Akzent sogar ganz auf der Seite des Wissens. So galt z.B. nur die mathematisch demonstrierbare "theoretische" Musik als "freie Kunst", nicht aber ihre der Unreinheit des materiellen Klanges verhaftete instrumentale Realisierung. Auf der anderen Seite hatten schon die Sophisten zwischen Künsten unterschieden, die "für die Notdurft des Lebens nützlich" sind, und solchen, die dem Vergnügen dienen und daher "keinen Nutzen für das praktische Leben" haben. Die Dichter z.B. machten "die Dichtungen nicht im Hinblick auf die Wahrheit, sondern zur Freude des Menschen" (Tatarkiewicz 1979, 132). Auch bei Platon gibt es eine begriffliche Zäsur innerhalb des Bereiches der Kunst: Er fasst Dichtung, Malerei, Skulptur

und Musik zur Gruppe der musischen Künste zusammen (Nomoi 668 a). Diesen Künsten nun steht zumindest der späte Platon sehr misstrauisch gegenüber, denn er weiß um ihre Wirkung auf Triebe, Bedürfnisse und Leidenschaften. Um solcher Wirkung zu begegnen, werden ethische und noetische Angemessenheit zu den entscheidenden Kriterien der Beurteilung erhoben. Zuerst müsse man wissen, "was das nachgebildet sei" (Nomoi 669 a). Kunst wird also stets als Nachahmung (mimesis) von etwas verstanden, das dem Geist des Künstlers inhaltlich-begrifflich oder formal strukturell vorgegeben ist. Vollkommene Nachahmung ist aus platonischer Sicht eigentlich nur die Kunst des göttlichen Werkbildners (demiourgos); er allein ist im Besitz jenes idealen Urbildes, das in der Mannigfaltigkeit der ästhetisch erscheinenden Abbilder nur mehr oder weniger getrübt zum Ausdruck kommen kann.

Produziert ein menschlicher Werkbildner wie der Tischler immerhin noch Abbilder, die sich zumindest der Intention nach auf ein Urbild beziehen, so orientiert sich der musische Nachbildner lediglich an dem, was schon Abbild ist; seine Kunst ist also am weitesten von der Wahrheit entfernt (Politeia 598 b). Sie gibt nur bestimmte "Ansichten" wieder, bildet nicht nach, was "ist", sondern was aus einem subjektiven Blickwinkel so "erscheint". Platon denkt hier offensichtlich vor allem an die Malerei; dies zeigt auch sein Hinweis auf die Möglichkeit einer illusionistischen Täuschung von "Kindern und unklugen Leuten", die die Nachbildung eines Gegenstandes für den Gegenstand selbst halten. Deshalb auch wird die nichtillusionistische und überdies mathematischer Formstrenge nachkommende Kunst der Ägypter ausdrücklich als Vorbild empfohlen (Nomoi 656 d).

Besonders kritisch beurteilt Platon die Dichtung, weil sie durch die Schilderung vernunftloser Seelenzustände zu gefährlicher Identifikation verleitet, so dass unter ihrem Einfluss "Lust und Unlust im Staate das Regiment führen" würden und nicht das Gesetz, das eine "vernünftige und ruhige Gemütsverfassung" verlangt (Politeia 607 a/604 e). Aus diesem Grunde wird auch eine Musik verworfen, die zur Schnelligkeit, zu "an stoßlosem Fließen" und zu "tierischen Lauten" tendiert (Nomoi 669 e). Im Kampf gegen diejenigen, die "behaupten, die Lust bestimme den Wert der musischen Kunst" (Nomoi 668 c), sieht sich Platon genötigt, das Schöne nahezu mit dem Guten und Wahren zu identifizieren. Die wechselseitige Verschränkung des Guten, Wahren, Schönen äußert sich nicht zuletzt in der zentralen Rolle, die der Begriff der Harmonie in der platonischen Kunstauffassung spielt:

Als universales Proportionsgesetz ist Harmonie der sinnfälligste Ausdruck von Einheit, Reinheit, Unveränderlichkeit, als des "immer an und für sich" Schönen im Gegensatz zu dem, das nur "in Beziehung auf etwas" schön ist (Philebos 51 c/d). Unüberbietbar ist die Harmonie des Kosmos - des "Schönsten alles Gewordenen", Schöpfung des "besten aller Urheber" (Timaios 29 a); sie repräsentiert gleichermaßen die oberste ästhetische, ethische und noetische Norm. Dabei stiftet der vieldeutige Gebrauch des Begriffs ein Netz analogisch-metaphorischer Verweisungen, durch die alle Bereiche des Seins zueinander in Beziehung gesetzt werden können: Die zahlhafte Ordnung der komischen Architektur tönt wider als kosmische Musik, als "Sphärenharmonie"; sie spiegelt sich in der Harmonie des Leibes und der Seele, die wiederum Vorbild für die Nachahmungen des Künstlers ist, sei es als Proportionsgesetz der Skulptur, das sich im "Baukörper" der Architektur wiederholt, sei es als harmonische Ordnung der Töne in der Musik, als metrische Ordnung der Silben in der Poesie, aber auch als inhaltlich verstandene Nachahmung einer ethisch "wohlgeordneten" Seele.

Zwar hat schon Aristoteles diese wuchernde harmonikale Metaphorik vor allem in ihrer Anwendung auf den Bereich des Ethos als "ungereimt" zurückgewiesen (De anima 408 a); sie bleibt dennoch wirkungsgeschichtlich von größter Bedeutung, wobei die Vieldeutigkeit der Begriffe eine entsprechend vielseitige Auslegung ermöglicht. Grundsätzlich lassen sich zwei Tendenzen feststellen: Das harmonikal verstandene ethisch Schöne und noetisch Schöne wird definitiv vom ästhetisch Schönen getrennt, oder aber Idee und Harmonie werden von vornherein im Hinblick auf ihre sinnliche Erscheinung gewürdigt, so dass das ästhetisch Schöne gegenüber dem ethisch Schönen und noetisch Schönen in den Vordergrund treten

kann. Entspricht die erste Tendenz dem sinnenfeindlichen Spiritualismus des christlichen Mittelalters, so prägt die zweite Tendenz vor allem das eher weltzugewandte Denken der Renaissance, das mit der Kunst der Antike auch den platonischen Idealismus "wiederentdeckt" und entsprechend umgestaltet hat.

Diese Umgestaltung kann sich allerdings darauf berufen, dass Platon das Geistige in Begriffen artikuliert, die der sinnlichen Sphäre entnommen sind: Das Schöne, Gute, Wahre soll als Idee "geschaut" werden. In diesem Sinne spricht auch die christliche Philosophie von der "Selbstanschauung" Gottes in seiner Schöpfung, einem Akt der Intuition, in dem begriffliches Wesen und sinnliche Erscheinung zur Deckung kommen.

Dieser im Begriff der Idee liegende Doppelcharakter begegnet uns in der Philosophie des Augustinus als Kampf eines inneren geistigen Auges mit dem äußeren sinnlichen Auge:

"Schöne und mannigfache Formen, leuchtende und liebliche Farben lieben meine Augen. Doch sie sollen meine Seele nicht fesseln." Daher soll geistiges Licht an die Stelle des körperlichen Lichtes treten, das "blinden Liebhabern das Erdenleben mit lockender, gefährlicher Süßigkeit würzt" (Confessiones X, 285 f.).

Schließlich wird Gott selbst in die Paradoxie des sinnlich Unsinnlichen hineingezogen: "Aber was leibe ich, wenn ich dich liebe? Nicht Körperschönheit und vergängliche Zier, nicht den Strahlenglanz des Lichts, so lieb den Augen, nicht köstlichen Wohlklang so vieler Instrumente, nicht den süßen Duft von Blumen, Salben und Spezereien, nicht Manna und Honig, nicht Glieder, die zur Umarmung locken - nein, das liebe ich nicht, wenn ich dich liebe, meinen Gott. Und doch ist's eine Art von Licht, von Stimme, von Duft, Speise, Umarmung meines inneren Menschen. Was da meiner Seele leuchtet, fasst keine Raum, was da erklingt, verhallt nicht in der Zeit, was da duftet, verweht kein Wind, was da mundet, verzehrt kein Hunger, was da fesselt, trennt kein Überdruß. Das ist's, was ich liebe, wenn meinen Gott ich leibe." (Confessiones X, 251)

Das Ästhetische schreibt sich also auch jener spiritualistischen Erfahrung ein, die es so entschieden verbannen möchte. Zweideutig steht das Schöne zwischen höchstem Genuss in Gott und sündiger Verlockung, und vielleicht hat Kierkegaard recht mit der Behauptung, dass das sinnlich-erotische Moment des Schönen durch den christlichen Versuch seiner Austreibung erst ausdrücklich "gesetzt" worden ist (Kierkegaard 1960. 74 f.).

Das Paradox einer sinnlichen Erkenntnis des Unsinnlichen konnte auch die Einschätzung der Kunst in der einen oder anderen Richtung beeinflussen. Statt der von Platon betonten Entfernung von der reinen Idee des Schönen ließ sich das Moment der Teilhabe (methexis) hervorheben, durch das noch der vergänglichste Schein am Sein partizipiert. Begriffsstrategisch besonders wirkungsvoll war die Ablösung der ontologischen Deutung des Verhältnisses von Abbild und Urbild durch eine psychologische Deutung im Kontext des künstlerischen Schaffensprozesses: Als Phidias die Statue des Zeus und der Athene schuf, habe er "keinen (wirklichen) Menschen betrachtet, den er hätte nachbilden können, sondern in seinem eigenen Geist wohnte eine erhabene Vorstellung der Schönheit; die sah er an, in sie versenkte er sich, nach ihrem Vorbild lenkte er Kunst und Handlung". Woher aber nimmt der Künstler seine Vorstellung, sein Urbild, seine Idee? Den sich auf Platon berufenden Kunsttheoretikern der Renaissance gilt jedenfalls ein nicht durch die Sinne vermittelter Zugang zur Idee als suspekt. "Es flieht den erfahrungslosen Geist jene Idee der Schönheit, welche kaum die Wohlerfahrensten zu erkennen vermögen" (Alberti 1877, 150).

Mit der kunsttheoretischen Verankerung des Prinzips Erfahrung wird sinnliche Wahrnehmung (aisthesis) endgültig als notwendiges Moment des Schönen anerkannt. Bedeutsam wird auch die Rechtfertigung eines ästhetischen Perspektivismus im Sinne einer Vielzahl möglicher Annäherungen an die Idee. So stellt sich schließlich die Frage, ob überhaupt noch von einem absoluten Maßstab des Schönen die Rede sein kann. Diese Problemsituation ist von Dürer besonders eindringlich dargestellt worden:

"Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk[e] auszugießen... Ein schönes Bild zu machen, kannst du von einem Menschen nit abnehmen. Denn es lebt kein Mensch auf Erden, der beschliesslich sprechen möchte, wie die allerschönste Gestalt des Menschen möchte sein. Niemand weiss das denn Gott allein. Die Schöne zu beurteilen, davon ist zu ratschlagen. Nach Geschicklichkeit muss man sie in ein jeglich Ding bringen. Denn wir sehen in etlichen Dingen ein Ding für schön an, in einem anderen wäre es nit schön. Schön und schöner ist uns nit leicht zu erkennen. Denn es ist wohl möglich, dass zwei unterschiedliche Bild[er] gemacht werden, keines dem anderen gemäß, dicker, dünner, dass wir nit wohl beurteilen können, welches schöner sei. Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nit; wiewohl sie vielen Dingen anhängt... Etwas schön zu heißen, will ich hier also setzen, wie etliche "recht" gesetzt sind: Also was alle Welt für recht schätzt, das halten wir für recht. Also doch auch, was alle Welt für schön achtet, das wollen wir auch für schön achten und uns des fleissen zu machen... Es ist mancherlei Unterschied und Ursach[e] der Schönheit. Wer die bewähren kann, dem ist desto mehr zu glauben. Soviel der Gebrechlichkeit ausgeschlossen wird, so viel bleibt der Schöne desto mehr im Werk. Keiner glaub[e] sich selber zuviel. Denn viele merken mehr als einer. Wiewohl das auch möglich ist, dass etwa einer mehr versteht den andere Tausend, so geschieht es doch selten." (Dürer, 208)

Dürers Berufung auf Platon ist zwar ein eindrucksvolles Zeugnis für die Beziehungen zwischen Philosophie und konkreter kunsttheoretischer Reflexion; sie dokumentiert aber auch einen letztlich gegen die Voraussetzungen des Platonismus gerichteten epochalen Umbruch: Die Frage nach dem absoluten Maßstab tritt zurück hinter der Orientierung an der Mannigfaltigkeit von Realisierungsmöglichkeiten des Schönen und der Strittigkeit seiner Beurteilung im Diskurs, so dass die Frage, welche künstlerische Realisierung "schöner" sei, nicht mehr eindeutig entscheidbar ist.

8.3 Subjektivierung und Individualisierung des Schönen im Zeichen der Geschmackskritik

Schon Sokrates hatte in seiner Unterhaltung mit Hippias auf den Mangel an Konsens über die Geltung des Schönen hingewiesen, um sich dann allerdings ganz auf die Frage zu konzentrieren, was das Schöne "an und für sich" sei. Mit der Abwendung von diesem ontologisch-metaphysischen Vorverständnis des Schönen rücken die subjektiven Voraussetzungen ästhetischer Erfahrung in den Mittelpunkt der philosophischen Diskussion. So steht vor allem das 18. Jahrhundert im Zeichen der sogenannten "Geschmackskritik" (vgl. Kleine 1967; Bäumler 1967). Schon der Begriff ist eigentlich eine Provokation, assoziiert er doch zumindest metaphorisch die sublimsten Produkte der Kunst mit der von Platon verachteten "niedrigsten" Ebene des Sinnlichen. Jedenfalls büßen Vernunft und Verstand ihre bisher so selbstverständliche Rolle als Beurteilungsinstanz zunehmend ein. Vor allem wird die Ableitbarkeit des Schönen aus vorgegebenen allgemeinen Regeln und deren intersubjektive Verbindlichkeit in Frage gestellt."

„Es scheint, dass dieses eine der Hauptursachen sei, weswegen man dieses ästhetische Beurteilungsvermögen gerade mit dem Namen des Geschmacks belegt hat. Denn, wie mag mir jemand alle Ingredienzien eines Gerichts herzählen, und von jedem bemerken, dass jedes derselben mir sonst angenehm sei, auch oben ein die Gesundheit dieses Essens mit Recht rühmen: so bin ich gegen alle diese Gründe taub, versuche das Gericht an meiner Zunge und

meinem Gaumen und darnach (nicht nach allgemeinen Prinzipien) fälle ich mein Urteil." (Kant, KdU § 33, 378 f.)

Der Akzent der Diskussion verlagert sich also nicht nur vom Objekt zum Subjekt, sondern auch von der Frage nach den Kriterien des Schönen zur Frage nach den Voraussetzungen, Methoden und Zielen ästhetischer Beurteilung. Dennoch lassen sich hier direkte und indirekte Bestimmung[en] nicht definitiv voneinander trennen: Ob und in welchem Sinne über Geschmack zu streiten oder nicht zu streiten sei, hängt auch davon ab, was überhaupt unter "ästhetischer Erfahrung" verstanden wird und an welchen Aspekten des Objekts sie sich orientieren soll." (Zimmermann)

Anmerkung: Der Begriff Geschmack hat zwei Seiten: er meint zum einen den ästhetischen Genuss und zum anderen die Gaumenfreuden. Kant hat den Fehler gemacht, beides in Eins zu sehen. Hier gilt es aber gerade, zu differenzieren zwischen dem ästhetischen Geschmacksurteil und dem kulinarischen Geschmacksurteil. Richtig ist lediglich, dass beide rein subjektiv sind. Die Geschmäcker sind eben verschieden

In der Kontroverse zwischen Empiristen, Rationalisten und Kritizisten sind neben formal-argumentationslogischen immer auch inhaltlich-normative Gesichtspunkte im Spiel. So fordert die rationalistische Ästhetik, dass das Subjekt hinter dem Objekt, das Besondere hinter dem Allgemeinen zurückzutreten habe. Der individuell urteilende Geschmack könne also nur eine vorläufige und sekundäre Rolle bei der Beurteilung des Schönen spielen. Er sei gleichbedeutend mit der „Fertigkeit, von der Schönheit eines Gedichts, Gedankens oder Ausdrucks recht zu urteilen, die man größtenteils nur klar empfunden, aber nach den Regeln selbst nicht geprüft hat“ (Gottsched 1977,125). Das Geschmacksurteil wäre demnach im Prinzip immer durch ein Verstandesurteil zu ersetzen, das die Bedingungen des Urteils explizit macht und als intersubjektiv gültig erweist. Denn die Kunst soll dem „bloßen Eigensinn des Menschen“ entzogen bleiben; ihre Regeln sollen „in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst“ ihren Grund haben. Als „Quelle aller Schönheit“ gilt, durchaus im Einklang mit der platonischen Tradition, das „genaue Verhältnis, die Ordnung und das richtige Ebenmaß der Teile“ (Gottsched 1977, 123/132).

Demgegenüber hat das Geschmacksurteil für die empirische Ästhetik gar keine genuine Beziehung zum Verstand; es sei vielmehr Funktion irrationaler Vermögen: der sinnlichen Empfindung, des Gefühls und der Einbildungskraft. Deren Äußerung aber könne keinerlei objektive Geltung und intersubjektive Verbindlichkeit beanspruchen, so dass zwischen verschiedenartigen ästhetischen Beurteilungen desselben Objekts logisch gar kein Widerspruch bestehe. „Schönheit ist keine Qualität in den Dingen selbst; sie existiert lediglich im Geist dessen, der sie betrachtet; sie existiert lediglich im Geist dessen, der sie betrachtet; und jeder Geist nimmt eine andere Schönheit wahr“ (Hume, Bd. II, 252). Über Geschmack lässt sich also nicht streiten.

Anmerkung: Richtig: über Geschmack lässt sich nicht streiten. Ich nehme damit den Standpunkt der Empiristen ein, zumindest in dieser Frage. Ich vertrete einen – sogar radikalen – ästhetischen Subjektivismus.

Wie aber vergewissern wir uns überhaupt der Verschiedenheit unserer Schönheitsempfindungen? Setzen wir nicht voraus, dass wir uns im Medium einer intersubjektiv verbindlichen Sprache über die Kriterien solcher Verschiedenheit verständigen können? Also ließe sich über Geschmack doch streiten. So überzeugend die empiristischen Argumente wirken, wenn es darum geht, die rationalistische Forderung nach Ableitbarkeit des Geschmacksurteils aus allgemeinen Regeln zurückzuweisen, so fragwürdig erscheint die

Position des Empirismus, wenn sie eine bloße Empfindungsäußerung zum alleinigen Inhalt ästhetischer Beurteilung erklärt. Nun spricht Hume allerdings auch von einer faktisch existierenden Norm des Geschmacks (*standard of taste*) und erkennt damit an, dass es bei aller Subjektivität im Einzelnen insgesamt doch einen bemerkenswerten Konsens in der Beurteilung des Schönen gibt. Die Berufungsinstanz für die Geltung dieser Norm ist wiederum das Urteil erfahrener Kritiker und auf Seiten des Objekts jene Reihe von ‚Meisterwerken‘, die in einem lang währenden Prozess kritischer Beurteilung, die in einem lang währenden Prozess kritischer Beurteilung den Test der Zeit (*test of time*) bestanden haben (Hume, Bd. III, 256 ff.).

Die Kontroverse zwischen Rationalismus und Empirismus bildet den Ausgangspunkt für Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘, die in ihrer Hinwendung zum Subjekt ästhetischer Erfahrung zunächst der empiristischen Argumentationslinie folgt.

„Um zu unterscheiden, ob etwas schon sein oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.“ (Kant, KdU § 1, 279)

Für Kant ist diese Aussage weder eine empirische Feststellung, noch eine normative Festsetzung, sondern eine „transzendente“ Aussage, die sich auf die bloße Form ästhetischer Erfahrung bezieht. Er spricht auch von einer „Erklärung des Schönen“ nach seinen verschiedenen „Momenten“, die wiederum der in der „Kritik der reinen Vernunft“ erläuterten Kategorientafel entsprechen. So bezieht sich das erste Moment der Erklärung auf die „Qualität“ des ästhetischen Urteils, das heißt zunächst: auf die Bedingungen seiner Bestätigung oder Widerlegung. Eigentlicher Zielpunkt ist jedoch die Qualifizierung des subjektiven Zustands, der einer „reinen“ Äußerung des Geschmacks adäquat ist.

„*Geschmack* ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Missfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.“ (KdU § 5, 288)

Durch das Moment der Interessellosigkeit soll das Wohlgefallen am *Schönen* einerseits vom Wohlgefallen am *Angenehmen*, andererseits vom Wohlgefallen am *Guten* unterschieden werden. Moralisierende Erwägungen, etwas über den „Schweiß des Volkes“, der beim Bau eines schönen Palastes vergossen wurde, sollen ebenso wenig eine Rolle spielen wie das Interesse an der „Existenz der Sache“, wobei Kant offensichtlich an den Darstellungsgehalt mimetischer Kunst denkt. Wer angesichts eines Stilllebens Appetit auf die dargestellten Früchte bekäme, wäre also ein Banause. Er würde das Schöne mit dem Augenschein verwechseln, das „vergnügt“ und nicht bloß in der Vorstellung „gefällt“ (§ 3, 283). Die rein *reflexive* ästhetische Lust soll vom ‚groben‘ Sinnengenuss, die beherrschte Distanznahme vom vulgären Appetit unterschieden werden. Man wird diese Konstruktion einer Lust, die kein Vergnügen bereiten soll, kaum noch als eine bloß formale Bestimmung ansehen können, sie erinnert zu stark an die platonische Disziplinierung des Sinnlichen mit all ihren normativen Konsequenzen.

Überzeugender wirkt der Hinweis auf die Reflexivität des Geschmacks im Zusammenhang mit der Erläuterung des zweiten Moments der ‚Erklärung des Schönen‘, das sich auf die ‚Quantität‘ des ästhetischen Urteils im Sinne seines möglichen Geltungsbereichs bezieht: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“ (KdU § 9, 298). Die Hervorhebung der Begriffslosigkeit scheint dem Empirismus, die Betonung der Allgemeinheit dem

Rationalismus recht zu geben. Wie ist beides zusammenzudenken? Das Paradoxe der Formulierung schwindet, wenn wir „ohne Begriff“ durch „nicht bloß nach Begriffen“ (§ 8, 294) ersetzen; denn die entscheidende Kritik an der empiristischen Reduktion des Schönen auf eine gänzlich private Empfindungsqualität ohne jeden Objektivitätsanspruch besteht eben in der Feststellung, dass ästhetische Urteile ein Nachdenken darüber erfordern, warum und in welcher Hinsicht etwas ‚schon‘ ist.

Anmerkung: Kant hätte besser so gesagt: Schön ist das, was ohne Ansehung des Begriffs gefällt. Aber nicht, was „allgemein“ gefällt. Sondern so: Schön ist, was gefällt. Möglicher Weise hatte Kant dies sogar im Sinn, war dann aber von sich selbst so erschrocken, dass er einen Rückzieher machte. Denn bisher war das ästhetische Geschmacksurteil rein subjektiv. Aber in dem Moment, wo er hätte Nägel mit Köpfen machen müssen, macht er einen Rückzieher, und unterstellt dem reinen Geschmacksurteil „allgemeine“ Gültigkeit. Und eben das passt hier nicht ins Konzept und ist absolut überflüssig. Allein der Satz von der angeblichen Allgemeingültigkeit des ästhetischen Geschmacksurteils scheint mir hier der eigentliche Stolperstein in der allgemeinen Rezeption der KdU zu sein.

Sofern Geschmack relativ wird, lässt er sich also durchaus auch begrifflich artikulieren und im Diskurs zur Diskussion stellen. Dass sich Kant dennoch weigert, hier von ‚Begründung‘ zu sprechen, hängt mit seiner einseitigen Orientierung am Ideal einer logisch zwingenden Ableitung aus allgemeinen Regeln zusammen. Dass niemand „genötigt“ werden sollte, „etwas für schön anzuerkennen“ (§ 8, 294), impliziert aber noch nicht den Verzicht auf Argumentation. Allerdings kommt im ästhetischen Diskurs der sinnlichen Evidenz im Sinne einer Überprüfung von Argumenten an e individueller konkreter Erfahrung ein besonderer Stellenwert zu. Das setzt der Übertragbarkeit ästhetischer Urteile auf ‚vergleichbare Fälle‘ sehr enge Grenzen.

„Wenn mir jemand sein Gedicht vorliest, oder mich in ein Schauspiel führt, welches am Ende meinem Geschmack nicht behagen will, so mag er den *Batteux* oder *Lessing*, oder noch ältere und berühmtere Kritiker des Geschmacks, und alle von ihnen aufgestellte Regeln zum Beweise anführen, dass sein Gedicht schon sein; auch mögen gewisse Stellen, die mir eben missfallen, mit Regeln der Schönheit (so wie sie dort gegeben und allgemein anerkannt sind) gar wohl zusammenstimmen; ich stopfe mir die Ohren zu, mag keine Gründe und [kein] Vernünfteln hören und werde eher annehmen, dass jene Regeln der Kritiker falsch seien, oder wenigstens hier nicht der Fall ihrer Anwendung sei, als dass ich mein Urteil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen, da es ein Urteil des Geschmacks und nicht des Verstandes oder der Vernunft soll.“ (KdU § 33, 378)

Andererseits sagt Kant jedoch, dass uns „das uns ungünstige Urteil anderer mit Recht in Ansehung des unsrigen bedenklich machen“, dass es uns also zur Revision unseres ersten Urteils veranlassen kann, wenn wir den Fall im Lichte neuer Argumente nunmehr anders betrachten. So gesehen gibt es also auch im ästhetischen Diskurs keine schlechthin unbegründbaren Urteile. Was als ‚sinnliche Evidenz‘ gilt, ist stets durch den reflexiven Kontext mitbestimmt, in den das jeweiligen Geschmacksurteil eingebettet ist.

Dies lenkt wiederum den Blick auf den in jener Formulierung enthaltenen Bezug auf Allgemeinheit. Sie sei gleichbedeutend mit einem Anspruch auf ‚jedermanns Einstellung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, tun); es *sinnet* nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen er die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beitritt erwartet“ (§ 8, 294). Verzichtet man auf das hier viel zu strenge logische Begründungsideal und konzедiert man, dass auch die

Beglaubigung durch eine individuelle konkrete Erfahrung als Begründungsmoment fungieren kann, so ließe sich diese Eigentümlichkeit des Geschmacksurteils ganz anders formulieren: Als ein Fall der Regel sind ästhetische Urteile so zu begründen, dass sie mit Recht allgemeine Zustimmung ‚ansinnen‘ können. Andererseits scheint die Verpflichtung zu einer argumentativen Begründung nirgends so gering zu sein wie im Bereich ästhetischer Erfahrung. Verhalte ich mich ‚irrational‘, wenn ich sage, dass mir etwas gefällt, ohne weitere Gründe anzugeben?

Kant versucht, den Gegensatz von bloßer Gefallensbekundung und ausführlicher Reflexion wiederum mit der Unterscheidung zwischen dem Angenehmen und Schönen in Verbindung zu bringen.

„In Ansehung des *Angenehmen* bescheidet sich ein jeder: dass sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, dass er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke... In Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: *ein jeder hat seinen eigenen Geschmack* (der Sinne).“ (KdU § 7, 289/290)

Kant schlägt sogar eine besondere Sprachregelung vor: Man solle stets sagen, etwas sei *für mich* angenehm, um diese Privatgeltung zu verdeutlichen. Im Falle eines reflexiv bestimmten Urteils über Schönes wäre ein solcher Zusatz widersinnig. „Wer etwas für schön erklärt, will, dass jedermann dem vorliegenden Gegenstand Beifall geben und ihn gegebenenfalls für schön erklären *solle*“ (§ 19, 350)

Anmerkung: Kant verstrickt sich in einen weiteren Widerspruch, wenn er zunächst nur sagt, dass dasjenige schön sei, was „ohne Ansehung des Begriffs“ allgemein gefalle, um dann zu sagen, das nur das „reflexive“, also begriffliche Geschmacksurteil Allgemeingültigkeit für sich beanspruche. Was denn jetzt? Meines Erachtens ist beides falsch; das Geschmacksurteil bleibt subjektiv, und damit reine Privatsache.

Lassen sich aber nicht auch Urteile über Angenehmes reflexiv begründen, so dass sie Anspruch auf Zustimmung anderer erheben können? So mag ein Gastrokritiker manchen Restaurantbesitzer das Fürchten lehren, wenn er Produkte der Kochkunst in der Zeitung rezensiert und Einfluss darauf nimmt, ob ein bestimmtes Lokal eher frequentiert oder gemieden wird. Spielt aber auf der anderen Seite, im Felde der Kunstkritik, das individuell prüfende Ohr oder Auge nicht eine ähnliche Rolle wie die individuell prüfende Zunge oder Nase? Und wie ein Kunstkenner das Urteil eines Banausen mit dem Hinweis auf dessen mangelnde ästhetische Erziehung als inkompetent zurückweisen mag, so könnte auch ein Weinkenner die Urteilsfähigkeit dessen anzweifeln, der ein gepanschtes Moseltröpfchen allen anderen Weinen vorzieht, weil es so angenehm süß schmeckt. Kant räumt ein, dass man jemandem auch in Bezug auf das Angenehme Geschmack zu oder absprechen könne – „und zwar nicht in der Bedeutung als Organsinn, sondern als Beurteilungsvermögen in Ansehung des Angenehmen überhaupt“. Die hier möglicherweise unterstellte Allgemeinheit der Geltung sei jedoch nur eine empirisch-relative, keine transzendental-unbedingte Allgemeinheit (§ 7, 290/291). Die Beispiele zeigen demgegenüber, dass sich hier eigentlich keine scharfe Grenze ziehen lässt.

Das dritte Moment der ‚Erklärung des Schönen‘ bezieht sich auf die ‚Relation‘ des Geschmacksurteils und lenkt zugleich den Blick auf jene Aspekte des Objekts, die im Subjekt das ‚Gefühl der Lust oder Unlust‘ hervorrufen und sich dadurch in den ästhetischen Reflexionsprozess einbeziehen lassen: „*Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie, *ohne Vorstellung eines Zwecks*, an ihm wahrgenommen wird“ (KdU § 17, 319).

Eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck wirkt zunächst ähnlich paradox wie ein Wohlgefallen ohne Interesse. Tatsächlich sind beide Momente eng miteinander verbunden. Denn die Orientierung an Zwecken setzt immer ein Interesse voraus; der ästhetische Zustand aber wurde von Kant gerade durch seine „Interesselosigkeit“ definiert: „Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit“ (KdU § 13, 302).

Zu solcher Unparteilichkeit gehört die Abstraktion von allen Zweckgesichtspunkten, denen das Schöne unterworfen werden könnte. Dann zählen seine praktische Nützlichkeit und seine teleologisch als ‚Systemzweck‘ bestimmbare Vollkommenheit, aber auch seine mögliche emotionale Wirkung: ‚Reiz‘ und ‚Rührung‘ trüben die Reinheit des ästhetischen Urteils. Kants Purismus wendet sich damit gegen all jene Kriterien, die seit der Antike zur Rechtfertigung der Kunst herangezogen worden waren: dass sie nämlich nützen (*prodesse*), belehren (*doxere*), erfreuen (*delectare*) und – im Sinne der Rhetorik – die Gemüter bewegen (*movere*) solle. Terminologisch manifestiert sich die Überzeugung, dass das Schöne nur ‚um seiner selbst willen‘ geschätzt werden dürfe, in der Unterscheidung zwischen *freier* und *bloß anhängiger* Schönheit. „Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus“ (KdU § 16, 310). Kants Beispiele sind Blumen als „freie Naturschönheit“, aber auch die „ganze Musik ohne Text“, die er allerdings an anderer Stelle verdächtigt, eher Anlass des Vergnügens als der Reflexion zu sein (Anmerkung zu § 53, 434 ff.).

Was ist aber nun genauer unter einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck zu verstehen? Kant bestimmt sie einerseits als „das Formale in der Vorstellung eines Dinges, d.i. die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem“, andererseits als „eine gewisse Zweckmäßigkeit des Vorstellungszustandes im Subjekt“, d.h. als harmonisches Zusammenspiel der verschiedenen in ästhetischer Erfahrung involvierten „Gemütskräfte“ (§ 15, 308; vgl. §39,388). Ein aufschlussreiches Beispiel ist das Formale der bildenden Kunst, In dieser sei nämlich die *Zeichnung* das Wesentliche, „in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriss illuminieren, gehören zum Reiz“ (§ 14, 304). Können gezeichnete Formen aber nicht auch ‚empfunden‘ werden, und tragen Farben nicht auch zur ‚formalen‘ Gestaltung bei? Noch merkwürdiger berührt uns die Behauptung, dass nur „einfache“ Farben, bei denen man keinen Maßstab der Beurteilung ihrer möglichen Reinheit habe (§ 14, 304). Wir erkennen an solchen Beispielen, dass es in der Ästhetik mit der Aufstellung allgemeiner Thesen nicht sein Bewenden haben kann; sie bedürfen stets auch einer überzeugenden Exemplifikation. So ist die mögliche Fruchtbarkeit einer an der Form von Kunstwerken orientierten ästhetischen Analyse erst durch Theoretiker wie Hanslick, Wölfflin oder Šklovskij erwiesen worden, die ihre Thesen von Anfang an auf ein konkretes Erfahrungsfeld mit einem gewissen Recht gegenüber Kant erhoben hat: Seine Ausführungen erwecken den Eindruck, als ob er das Schöne „ganz und gar nur vom Hörensagen, nicht unmittelbar kannte“ (Schopenhauer 1960, Bd. I, 710).

Wenden wir uns nun noch dem vierten Moment der ‚Erklärung des Schönen‘ zu, das sich auf die „Modalität des Wohlgefallens“ bezieht: „*Schön* ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens erkannt wird“ (KdU § 22, 324). Dieses Moment ist wiederum eng mit dem Moment der jedermann ‚angenommenen‘ Allgemeinheit der Geltung eines ästhetischen Urteils verbunden. Die Notwendigkeit, die Kant meint, hat eine deutlich normative Färbung: „Wer etwas für schon erklärt, will, dass jedermann dem vorliegenden Gegenstände Beifall geben und ihn gleichfalls für schon erklären *solle*. Das *Sollen* wird also selbst nach allen Datis, die zur Beurteilung erforderlich werden, doch nur bedingt ausgesprochen“ (KdU § 19, 320). Appelliert werde an die „unbestimmte Norm eines Gemeinsinns“, ohne dass daraus gefolgert werden muss, dass tatsächlich jeder mit unserem Urteil übereinstimmen werde, wenn er nur die Bedingungen realisiert, unter denen wir unser Urteil gefällt haben (vgl. § 22, 323).

Mit der Annahme eines *ästhetischen Gemeinsinns (sense communis aestheticus)* finden auch praktisch-normative Gesichtspunkte Eingang in die transzendente Erörterung: Es gehört zum Prozess der Aufklärung, sich von privater Borniertheit im Urteilen zu befreien und zu versuchen, den Anspruch ästhetischer Erfahrung „allgemein mitteilbar“ zu machen (KdU § 40, 392). Dies erfordert wiederum eine „Kultur der Gemütskräfte“, die als Entfaltung der „Humanität“ die „der Menschheit angemessene Glückseligkeit“ darstellt (§ 60, 454). Aus einer solchen Perspektive können dann auch die zunächst analytisch getrennten Bereiche des Theoretischen, Praktischen und Ästhetischen als ‚Einheit‘ verstanden werden. So kulminiert Kants Untersuchung über den Geschmack in einer Definition des Schönen, die seine Funktion im Gesamtprozess der Aufklärung hervorheben soll: Das Schöne sei „Symbol des Sittlich-Guten“, und die „wahre Bedeutung zur Gründung des Geschmacks“ bestehe in der „Entwicklung sittlicher Ideen“ bzw. der „Kultur des moralischen Gefühls“, „da, nur wenn mit diesem die Sinnlichkeit in Einstimmung gebracht wird, der echte Geschmack eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann“ (KdU § 59, 461/§ 60, 465).

Man kann allerdings mit guten Gründen darüber streiten, ob eine solche Unveränderlichkeit in Sachen des Geschmacks überhaupt erstrebenswert ist und ob nicht vielmehr gerade der Wechsel möglicher Blickrichtungen das Lebenselement des ästhetischen Diskurses ausmacht. Es wurde schon angedeutet, dass die indirekte Bestimmung des Schönen im Sinne einer Analyse ästhetischer Urteile nicht ohne ein bestimmtes inhaltliches Vorverständnis des Schönen nach der Seite des Objekts möglich ist. So geht die im 18. Jahrhundert sich abzeichnende *Subjektivierung* des Schönen mit einer *Individualisierung* des Schönen als objektiver Erscheinung einher, die schließlich dazu führt, dass das Allgemeine der Gattung hinter dem Besonderen des einzelnen Kunstwerks zurücktritt. Schon der Rationalismus war sich der Spannung zwischen logisch-begrifflicher Abstraktion und ästhetisch-sinnlicher Konkretion wohlbewusst. So hatte Leibniz betont, dass sich die Sinnesanschauung auf eine „unermessliche Feinheit der Dinge“ beziehe, „die stets und überall eine wirkliche Unendlichkeit in sich schließt“. Man könne sie nur durch Beispiele kennenlernen (Leibniz 1959, Bd. III-1, Vorrede XXIX und 455). Bezeichnenderweise markiert die ästhetische Beurteilung am sinnfälligsten die Grenze einer rein begrifflichen Bestimmung: Hier gebe es ein ‚Ich weiß nicht was‘, das uns befriedigt oder abstößt (Bd. I, 126 f.). Dieser Bereich des Konkreten, Besonderen Individuellen wird von Baumgarten zum Gegenstand einer neuen philosophischen Disziplin – der *Ästhetik* – erhoben. Der logischen Wahrheit wird eine ästhetische Wahrheit (*veritas aestetica*) gegenübergestellt, und diese wiederum wird vor allem an der Erfahrung des Kunstwerks exemplifiziert: „Der schöne Geist gehet in der ästhetischen Wahrheit immer herunter bis auf singularia“ (Baumgarten 1907, II, § 441). Aus der Perspektive des „schönen Geistes“ ist das Individuelle stets dem Allgemeinen vorzuziehen. Unbelastet von Systemzwängen bekennt sich die empiristische Ästhetik zur Individualisierung des Schönen. So versucht Burke ein für allemal die Ansicht zu widerlegen, dass eine rational kalkulierbare Harmonie das Wesen des Schönen sei.

„Alle Proportionen, alle quantitativen Anordnungen, sind für den Verstand gleich, denn aus allen ergeben sich für ihn dieselben Wahrheiten – aus den größeren wie den kleineren, aus der Gleichheit wie aus der Ungleichheit. Aber Schönheit ist sicher keine Idee, die mit Messung zusammengehörte, und ebenso wenig hat sie mit Rechnung und Geometrie zu tun.“ (Burke 1980, 129)

Das Konkrete, Besondere, Individuelle lässt sich nicht auf allgemeine Begriffe oder Zahlengesetze reduzieren.

Bezogen auf die Bedingungen der Produktion des Schönen äußert sich diese Abwendung vom Allgemeinen zugunsten des Individuellen in der Lehre vom *Originalgenie*, das keinem Regelzwang gehorchend exemplarische Werke schafft, die den weniger originellen Köpfen

später als Muster dienen können. Diese besonders wirkungsvoll von Young (1759) vertretene Lehre hat ebenso wie die Burksche Kritik des harmonikalen Denkens in Kants „Kritik der Urteilskraft“ Eingang gefunden. Tatsächlich erklärt sich die Emphase, mit der hier versichert wird, dass ästhetische Urteile immer „einzelne“ Urteile sind, nur vor dem Hintergrund eines Verständnisses von ästhetischer Erfahrung, nach dem es letztlich immer auf das Individuelle und nicht auf das Allgemeine ankommt – ganz im Gegensatz zum Standpunkt rationalistisch orientierter Ästhetiker, die fordern, „nicht das Individuelle, sondern die Gattungen zu untersuchen, allgemeine Merkmale und umfassende Erscheinungsweisen festzustellen“.

Unter dem Eindruck der Lehre vom Originalgenie entwickelte Kant eine Definition des Schönen, die die subjektiven Voraussetzungen ästhetischer Erfahrung mit den Bedingungen ihrer produktiven Objektivation im Kunstwerk verknüpft. Im Gegensatz zum Produkt der „mechanischen“ Kunst, das aus der Anwendung allgemeiner Regeln resultiert, soll das Produkt der „schönen“ Kunst „von allem Zwang willkürlicher Regeln“ so frei scheinen, „als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“ (KdU ³ 45, 404). Die Formulierung überrascht zunächst, da Kant doch in seiner theoretischen Philosophie „Natur“ als Inbegriff der Gesetzmäßigkeit aller Gegenstände möglicher Erfahrung bestimmt hatte. Diese rationale Seite der Natur interessiert hier jedoch nicht: Ästhetisch sei nicht der für den Verstand durchschaubare „Pfeffergarten“ mit seinen parallel verlaufenden Stangenreihen, sondern eine „an Mannigfaltigkeiten bis zur Üppigkeit verschwenderische Natur, die keinem Zwang künstlicher Regeln unterworfen ist“ und daher dem „Geschmacke für beständig Nahrung geben“ kann (KdU, Allgemeine Anmerkungen zum ersten Abschnitt der Analytik, 327). Das Individuelle wird also gleichermaßen am Naturschönen wie am Kunstschönen exemplifiziert.

Allerdings soll Individualität auch nicht mit Regellosigkeit und Anarchie identisch sein: Einerseits ist für Kant das Genie als Schöpfer des individuellen, singulären, originären Kunstprodukts zur *Abweichung* von vorgegebenen allgemeinen Regeln „gleichsam privilegiert“; durch „ängstliche Behutsamkeit“ könne das „Unnachahmliche seines Geistesschwunges“ nur leiden (KdU § 49, 419). Andererseits gibt es für ihn keine schöne Kunst, „in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, und als etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache“. „Seichte Köpfe“ seine eben jene, die glauben, dass sie „nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde“ (KdU § 47, 409).

Die Spannung zwischen Regelkonformität und individueller Freiheit versucht Kant schließlich dadurch zu mildern, dass er beide Aspekte im Begriff einer Regel zusammendenkt, die nur einen einzigen legitimen Anwendungsfall hat: eben das einzigartige Produkt des Genies. Eine solche „individuelle“ Regel könne „in keiner Formel abgefasst zur Vorschrift dienen“, sie müsse vielmehr nachträglich „vom Produkt selbst abstrahiert“ werden (KdU § 47, 409).

Die Reflexion auf die Bedingungen ästhetischer Produktion führt zu einer neuen Definition des Schönen, die später von der romantischen Ästhetik weiterentwickelt worden ist: „Man kann überhaupt Schönheit den *Ausdruck* ästhetischer Ideen nennen“ (KdU § 51, 421). Genie sei daher vor allem das „Vermögen zur Darstellung ästhetischer Ideen, die wiederum am Produkt als „ästhetische Attribute erscheinen. Das Vermögen zu ihrer Realisierung ist die *Einbildungskraft*.

„Unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (KdU § 49, 413 f.)

Diese Formulierung wirkt wiederum paradox, wenn man bedenkt, dass Kant hier vor allem an die Dichtung denkt, die sich doch notwendigerweise der Sprache bedienen muss, um ihre ästhetischen Ideen zu realisieren. Tatsächlich sind zwei verschiedene Konzeptionen von Sprache im Spiel: eine logisch-analytische Sprache der bestimmten Begriffe und eine ästhetisch- imaginative Sprache der vielfältigen metaphorischen und assoziativen Verweisungen, deren Bedeutung nie definitiv festzulegen ist, die daher stets Anlass zu neuen Interpretationen geben können. Das Verhältnis von Sprache und ästhetischer Erfahrung wird von Kant allerdings nicht explizit thematisiert, weil er die Produktion und Rezeption ästhetischer Ideen letztlich als einen bewusstseinsimmanenten Prozess begreift, dessen sich die Zeichen der Sprache nur in einem ‚äußerlichen‘ Sinne bemächtigen können. Dass die „Vorstellungen der Einbildungskraft“ irgendwie sprachlich bzw. zeichenhaft bestimmt sein müssen, deutet immerhin der Vorschlag an, die schönen Künste nach der „Art des Ausdrucks“ einzuteilen,

„dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d.i. nicht bloße ihren Begriffen nach, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen. Dieser besteht in dem *Worte*, der *Gebärdung*, und dem *Tone* (Artikulation, Gestikulation, Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mitteilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen“ (KdU § 51, 422).

Hier kündigt sich die Möglichkeit einer zeichentheoretischen Differenzierung des Schönen als ‚ästhetische Idee‘ an, wie sie im Detail erst in neuerer Zeit durchgeführt worden ist.

Anmerkung: Alles in Allem scheint mir Kant völlig überhöhte Vorstellungen vom Schönen zu haben. Die Muse scheint ihn jedenfalls nicht geküsst zu haben.

8.4 Historisierung des Schönen im Zeichen spekulativer Geschichtsphilosophie

Dass Kriterien und Geltungscharakter des Schönen je nach Zeit und Ort wechseln können, hatten erstmals die Sophisten hervorgehoben. Eine solche *Relativierung* ist jedoch nicht mit *Historisierung* gleichzusetzen. Die historische Betrachtung des Schönen stellt verschiedene Kriterien, Normen, Konzeptionen nicht einfach nebeneinander, sondern bestimmt sie in ihrem entwicklungs- und wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang. Die platonische Wesensdefinition des Schönen negierte dessen mögliche Historizität. Das zeit- und ortsabhängige Schöne trat daher hinter dem zeitenthobenen Glanz der Idee zurück. Zwischen der Beschreibung der Vielfalt konkret lokalisierbarer Kunstformen und der spekulativ-metaphysischen Konstruktion besteht aus dieser Sicht also kein direkter argumentativer Zusammenhang. Auf historische Exempel konnte allerdings auch Platon nicht ganz verzichten, wie seine Auszeichnung der hieratisch-strengen ägyptischen Kunst beweist.

Radikaler noch von der Geschichte abgekehrt ist das Denken des Mittelalters, insofern es das Schöne vor allem an der ‚unvergänglichen‘ göttlichen Schöpfungsordnung exemplifizierte. Zum ausdrücklichen Problem wird der historische Charakter des Schönen durch die ‚Wiederentdeckung‘ der antiken Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus. Denn hier wird eine bestimmte Epoche als diejenige ausgezeichnet, in der die Idee des Schönen vorbildliche verwirklicht war, so dass gefragt werden muss, in welchem Sinne die gegenwärtige Epoche noch jenem Vorbild verpflichtet sein und ihm folgen kann. Die beginnende Aufklärung steht im Zeichen des Streites einer Partei der ‚Alten‘, die die

unbedingte Gültigkeit der Antike verteidigt, und einer Partei der ‚Modernen‘, die diese Gültigkeit bestreitet (vgl. Jauß 1964). Man einigt sich schließlich darauf, dass alte und moderne Epoche nicht am gleichen Maßstab zu messen seien. Die Anerkennung eines geschichtlich geprägten „relativen Schönen“ (Beau relatif) verhindert jedoch nicht, dass weiter nach dem „absoluten Schönen“ (Beau absolu) gesucht wird. So fungiert im 17. und 18. Jahrhundert vor allem die *Natur* als jener zeitenthobene Maßstab, an dem sich die Kunst als „Nachahmung schöner Natur“ orientieren soll. Während sich die rationalistische Ästhetik auf diese Weise der notwendig gewordenen historischen Reflexion entzieht, begnügt sich die empiristische Ästhetik in der Regel mit der schlichten Relativierung des Schönen. Ausgeblendet bleibt die Geschichte schließlich auch in der kritischen Transzendentalphilosophie, die ihre Problemstellung ja ausdrücklich als eine rein formale betrachtet. So kommen die Anstöße zu einer Historisierung des Schönen zunächst weniger aus dem Bereich der Philosophie als aus dem Bereich der Kunst- und Literaturgeschichte, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eigenständige Disziplin etablieren und sich insbesondere in der Romantik eng mit einer neuen spekulativen Geschichtsphilosophie verbinden.

Ein früher Repräsentant dieser Verbindung ist Herder. Er sieht das Schöne in einer Mannigfaltigkeit konkreter historischer Ausdrucksformen verwirklicht: jede menschliche Vollkommenheit sei „national, säkular und, am genauesten betrachtet, individuell“ (Herder, Bd. V, 505). Seine Darstellung der „Geschichte des Schönen“ steht im Kontrast einer allgemeinen Bildungsgeschichte des Geistes, die sich wiederum als Abfolge irreduzibler Individualitäten lesen lässt. Jedoch sollen sich nicht nur „aus sich selbst heraus“ verstanden, sondern auch am spekulativ gesetzten Ziel der Geschichte gemessen werden, also daran, ob sich den Weg der Bildung „ins Bessere oder Schlechtere“ weisen (Herder, Bd. XVIII, 6). Typisch für derartige Ansätze ist außerdem die ausgiebige Verwendung *organologischer Metaphern*: Geschichte durchläuft die Stadien des Keimens, der Reife und des Verfalls, so dass im Extremfall die Linearität der historischen Zeit in eine Folge von Zyklen aufgelöst, Kulturgeschichte zum Moment einer umfassenderen Naturgeschichte erklärt wird.

Eine ausführlichere systematische Bestimmung des Verhältnisses von Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik enthalten August Wilhelm Schlegels 1801 begonnene Vorlesungen über „schöne Literatur und Kunst“. Ästhetische Reflexion müsse Geschichte, Theorie und Kritik miteinander verbinden, „weil sie schlechthin nicht ohne einander bestehen können, und eins immer nur durch Vermittlung des anderen bearbeitet und vervollkommenet werden kann“ (A. W. Schlegel 1963, 9). Geschichte der Kunst allein verliert sich in „zwecklose und ermüdete Überhäufung“. Deshalb soll ihr die Theorie Prinzipien für die Auswahl der Beispiele liefern (ebd. 16). Theorie wiederum muss sich am Lauf der Geschichte orientieren,

„weil ihre Gegenstände nicht von der Art sind, dass sie nach dem bloßen Begriff erkannt werden können, sie muss also immerfort auf die Gegenstände selbst hinweisen; und weil die Aufgabe der schönen Kunst sämtlich von der Art sind, dass ihre Möglichkeit nur durch die wirkliche Lösung eingesehen wird. Sie muss mithin, sowohl ihrer Verständlichkeit als auch ihrer Beglaubigung wegen ihren Begriffen eine Reihe entsprechender Anschauungen unterlegen, welche ihr die Geschichte darbietet.“ (A. W. Schlegel, 19)

Schlegel begegnet damit auch Einwänden, die Künstler gegen die Abstraktionen einer ahistorisch argumentierenden Ästhetik erhoben hatten. Gleichwohl hält Schlegel am spekulativen Bezugspunkt einer „Idee des Schönen“ fest.

„Die Theorie beweist, was geschehen soll, sie geht dabei von der allgemeinsten und höchsten Forderung aus und kommt von da immer mehr aufs Besondere, ohne je ganz zum Individuellen gelangen zu können. Die Historie wird von einer individuellen Erscheinung zur

anderen fortgeleitet, wobei aber das Allgemeinste und Höchste immer unsichtbar gegenwärtig ist: zur vollständigen Erscheinung würde es nur in dem Ganzen kommen, welches sie nie vollständig aufstellen kann... Es ist dieselbe Evolution des menschlichen Geistes, welche der Philosoph in der ursprünglichsten Handlung desselben als eins und unteilbar begriffen aufsucht und ihre Gesetze darlegt, und die der Historiker von Zeitbedingungen abhängig und in einem unendlichen Prozess realisiert, vorstellt.“ (A. W. Schlegel, 18)

Das verbindende Mittelglied zwischen Theorie und Geschichte aber ist *Kritik* als die „Fertigkeit, Werke der schönen Kunst zu beurteilen“ (25); sie lässt sich nicht auf allgemeine Regeln bringen, sondern reflektiert immer auch einen individuellen Standpunkt ästhetischer Erfahrung (vgl. 29). Dem korrespondiert die *Maxime*, jedes Kunstwerk einerseits „von seinem Standpunkt aus“ zu würdigen. „Es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, in seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig sein kann“ (20).

Umfassendster Ausdruck einer Verbindung von Geschichte und Theorie des Schönen im Horizont spekulativer Geschichtsphilosophie ist die Ästhetik Hegels, die uns allerdings nur in der posthum erschienenen Nachschrift eines Schülers vorliegt (...). Sie bildet zugleich den Höhepunkt und Abschluss einer Tradition, die mit der platonischen Begründung des Schönen als Idee begonnen hatte und sich trotz aller Kritik, vor allem von Seiten des Empirismus bis ins 19. Jahrhundert hinein behaupten konnte.

Innerhalb dieser Tradition bildet die Hegelsche Historisierung des Schönen allerdings auch eine deutliche Zäsur: Sie betrifft vor allem die nicht in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts selbstverständliche Rolle der Natur als „Vorbild“ der Kunst die gleichsam das einigende Band zwischen dem methodologisch so divergierenden Ansätzen des Rationalismus, Empirismus und Kritizismus darstellte.

Hegel trennt endgültig das „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene“ *Kunstschöne* von einem *Naturschönen*, das an der historischen Entfaltung des Geistes nicht teilhaben kann oder doch nur als „Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen“ (Hegel 1965Bd. I, 14). Wenn Hegel vom Schönen spricht so meint er also in erster Linie das Kunstschöne. Dessen genauere Bestimmung ist so sehr mit den Grundlagen einer dialektischen Metaphysik des Geistes verschränkt dass wir hier nur einige Aspekte näher beleuchten können. Allgemeiner Beurteilungsmaßstab der Hegelschen Historisierung des Schönen ist jener spekulativ anvisierte Punkt der Geschichte, in dem der Geist als „absoluter“ Geist seine Vollendung erreicht hat. „Die Bewegung, die Form seines Wissens von sich hervorzubringen, ist die Arbeit, die er als wirkliche Geschichte vollbringt... Das Ziel, das absolute Wissen, oder der sich als Geist wissende Geist hat zu seinem Weg die Erinnerung der Geister, wie sie an ihnen selbst sind und die Organisation ihres Reiches vollbringen.“ Die spekulative Geschichte des Geistes ist also Vermittlung seiner vielfältigen Manifestationen in der realen Historie mit seiner von der Philosophie zu leistenden begrifflichen Bestimmung und Systematisierung. Daraus folgt dass das allseitig entfaltete philosophische Wissen die höchste Stufe darstellt, die der Geist überhaupt erreichen kann. Dass die ganze Bewegung der Geschichte „einen Fortgang zum Besseren Vollkommeneren“ bedeutet, wird von Helge als selbstverständlich unterstellt. Dabei gestattet es ihm seine dialektische Form der Darstellung, auch jene Erscheinungen, die dem Postulat eines kontinuierlichen Fortschritts zu widersprechen scheinen, als letztlich geradezu bewegungsfördernde Widersprüche in den geschichtlichen Gesamtprozess zu integrieren. Das Hegelsche System vereinigt auf diese Weise eine außerordentliche Stofffülle mit einer durchgängig strengen Gliederung und normativen Bewertung. Sie macht auch die Lektüre seiner Ästhetik gleichermaßen anregend und provozierend, und selbst ein entschiedener Antidialektiker wir eingestehen müssen, dass dieses Werk nach Anspruch und Durchführung bis heute nicht übertroffen worden ist.

Wie ist nun das „weite Reich des Schönen“ (Hegel 1965, Bd. I, 13) aus der Perspektive Hegels näher charakterisieren? Grundsätzlich lassen sich drei Aspekte einer zugleich historischen und systematischen Bestimmung unterscheiden:

Erstens repräsentiert das Schöne als solches eine notwendige Entwicklungsstufe des Geistes, und zwar als „nächste unmittelbare Selbstbefriedigung des absoluten Geistes“ (Bd. I, 110)

Zweitens entfaltet sich das Schöne seinerseits als Folge verschiedener Stufen, die als „Kunstformen“ zu bezeichnen sind (Bd. I, 82).

Drittens unterliegt die Realisierung der verschiedenen Kunstformen „in bestimmtem sinnlichen Material“ einer historischen Dynamik im Sinne einer jeweils epochal begrenzten Dominanz einzelner Künste (Bd. I 88).

Diese drei Aspekte bedingen sich wiederum wechselseitig, da Hegel in jedem Falle Geschichte und System zusammenzudenken versucht. Auch lässt sich jede Entwicklungsstufe oder Ausdrucksform des Schönen gemäß dem berühmten dialektischen Dreischritt weiter Differenzieren, wobei die organologische Metaphorik – Beginn, Reife, Auflösung – eine zentrale Rolle spielt. Aufgrund der Einordnung des Materials in verschiedene Darstellungsstrategien ergeben sich bei aller Fortschreitung im Ganzen stets auch Korrespondenzen zwischen historisch voneinander getrennten Manifestationen des Schönen, so dass das System der Hegelschen Ästhetik durchaus in wechselnden Richtungen ‚gelesen‘ werden kann. Das versöhnt ein wenig mit dem zweifelhaften Moment der Geschichtsdiagnostik.

Angesichts der von Kant betonten Eigenständigkeit ästhetischer Erfahrung erscheint die dem ersten Historisierungsaspekt entsprechende Bestimmung des Schönen als unterster Stufe in der Entwicklung des absoluten Geistes wie ein Rückfall in den Platonismus. Denn das Schöne wäre dann wiederum nur ein unvollkommener Ausdruck des *Wahren*, der als „Wissen in Gestalt und Form des Sinnlichen“ zugunsten des „vorstellenden Bewusstseins“ der Religion und des „freien Denkens“ der Philosophie überschritten werden muss (Hegel 1965, Bd. I, 108). Diese ‚kognitivistische‘ Auffassung des Schönen hat allerdings nicht nur einen ontologischen, sondern auch einen methodischen Sinn: Sie soll die Zuständigkeit der Philosophie für diesen seit dem Empirismus als „irrational“ geltenden Bereich des Geistes unterstreichen. Denn wenn das Schöne „nur eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren“ ist, dann muss es „dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffs ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen stehen“ (Bd. I, 99). Hegel unterstellt also wie schon der Rationalismus, dass die Geltung des Schönen begrifflich eingeholt werden kann. Nur fasst er das Verhältnis von *primärer ästhetischer Erfahrung*, wie sie sich vor allem in der Produktion von Kunstwerken manifestiert, und *philosophisch begründeter ästhetischer Reflexion* seinerseits als ein geschichtlich bestimmtes Verhältnis auf: Erst in der Epoche der Philosophie, in der die Kunst „nach der Seite der höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ ist, wird sie ausdrücklich zum Gegenstand „denkender Betrachtung“ (Bd. I, 22). Das tut zwar der antiken Lehre vom Schönen und der Kunst, der auch Hegel viel verdankt, ein wenig unrecht, ist aber insofern plausibel, als die allgemeine ‚Reflexionshaltung‘ eher ein Kennzeichen der Neuzeit ist.

Aus heutiger Perspektive bedeutsamer ist die Spezifizierung der These am Wandel der Bedingungen ästhetischer Produktivität: In einer geschichtlichen Situation, in der begriffliches Wissen und wissenschaftliche Erkenntnis zur „höchsten Form des Geistes“ geworden sind, müsse sich auch der Künstler um eine solche Reflexionshaltung bemühen.

„Die ganze geistige Bildung ist von der Art dass er selbst innerhalb solcher reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse steht und nicht etwa durch Willen und Entschluss davon abstrahieren oder durch besondere Erziehung oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das Verlorene wieder ersetzende Einseitigkeit erkünsteln und zuwege bringen kann.“ (Hegel 1965, Bd. I, 22)

Dieser Hinweis auf die Situation des ‚modernen‘ Künstlers verweist wiederum auf den zweiten Aspekt der Hegelschen Historisierung des Schönen: Der Stufenweg vom sinnlich-ästhetischen zum begrifflich-philosophischen Wissen erweist sich innerhalb der Entwicklung der Kunst als fortschreitende *Vergeistigung des Sinnlichen* bis zu einem Punkt, an dem der Künstler die Kunst als „freies Instrument“ betrachtet, das er „in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sein, gleichmäßig handhaben kann“, so dass seine Werke weniger als in sich geschlossene, sinnlich konkrete Gebilde denn als vielfältig interpretierbare Spiegelungen seines individuellen Geistes erscheinen (Bd. I, 579). Eine solche Herabsetzung des Sinnlichen, Stofflichen Materiellen zum bloßen Anlass für die willkürlich schaltende Subjektivität des Künstlers ist für Hegel allerdings eher ein Verfallssymptom, weil die höchste Aufgabe der Kunst gerade in einer vollkommenen Vermittlung oder „Versöhnung“ des Sinnlichen und Geistigen innerhalb der Sphäre des absoluten Geistes bestehen soll.

„Das Kunstwerk steht in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes Materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein Ideelles, dass aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist.“ (Bd. I, 48)

Diese vollkommene Vermittlung markiert zugleich die Mitte in der historischen Entwicklung der einzelnen Kunstformen: das *Klassische*, das aus dem *Symbolischen* hervorgeht und seinerseits vom *Romantischen* abgelöst wird. Eine solche Schematisierung der gesamten Kunstgeschichte mag uns heute ziemlich abenteuerlich und empirisch alles andere als fundiert erscheinen; sie markiert dennoch innerhalb der philosophischen Ästhetik einen deutlichen Fortschritt, zumal die weitere Differenzierung der Kunstformen eine beträchtliche Flexibilität gegenüber dem historischen Material verrät. Auch hält sich Hegel im Interesse konkreter ästhetischer Reflexion nicht immer an den vorgegebenen systematischen Rahmen, ja er nimmt sogar Widersprüche in Kauf, die sich nicht einmal mehr dialektisch rechtfertigen lassen. Man wird daher der Bedeutung dieser Ästhetik eigentlich erst gerecht, wenn man sie auch gegen den Strich liest und den Aufschlusswert des Einzelnen gegenüber dem dogmatischen Grundzug des Ganzen verteidigt.

Eine solche ‚gegensinnige‘ Lektüre lässt nun gerade die ‚Mitte‘ der ästhetischen Systems – die Norm des Klassischen und die ihr entsprechende Definition des Schönen als Ideal, das „wie ein seliger Gott dasteht“ (Bd. I, 159) – in einem kritischen Licht erscheinen. Hier ist Hegel überdies wenig originell, weil er im Grunde nur die schon von Winkelmann wirkungsvoll formulierte klassizistische Kunstauffassung wiederholt und – ähnlich wie der späte Goethe – aus einer Abwehrhaltung gegenüber der Romantik heraus entschieden überzeichnet. Allerdings muss Hegel in jedem Fall eine bestimmte Definition des Schönen als ‚absolute‘ Norm auszeichnen, weil er wie einstmals Platon ausmachen will, „was das Schöne überhaupt“, d. h. „seinem Wesen und Begriff nach“ ist (Bd. I, 29/32). Dieser Wesensbegriff des Schönen gilt ihm als „eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung“; er möchte ihn „der Notwendigkeit nach herleiten“ und sich dadurch allem im ästhetischen Diskurs zutage tretenden Streit verschiedener ‚Ansichten‘ vom Schönen entziehen (Bd. I 35/28)

Die berühmte Formel: das Schöne sei das „sinnliche Scheinen der Idee“ (Bd. I, 117), distanziert sich zwar von Platons Wesensbegriff, indem sie das *ästhetisch* Schöne als eigentliche Form des Schönen auszeichnet; sie legitimiert damit aber nur eine Auffassung philosophisch, die in der Praxis ästhetischer Produktion und Rezeption längst selbstverständlich geworden war.

Die durch das Schöne markierte ‚Mitte‘ zwischen Sinnlichem und Geistigem ist gleichbedeutend mit der Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, Äußerem und

Innerem, Form und Inhalt, Gestaltung und Idee. Vollkommen gelingt diese Vermittlung nur der klassischen Kunstform, so dass die ihr vorausgehende symbolische Kunstform wie die ihr nachfolgende romantische Kunstform jeweils durch eine mehr oder weniger starke Diskrepanz der beiden zu vermittelnden Seiten des Schönen gekennzeichnet ist. „Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt“ (Bd. I, 82).

In der *symbolischen Kunstform* hat „die Idee die Form noch in sich selbst nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach“ (Bd. I 83). Unruhe Maßlosigkeit Phantastik, Grotteske, Rätselhaftigkeit sind die Charaktere ihrer Erscheinung. „Die wahre Schönheit daher dürfen wir auf diesem Felde trüber Verwirrung nicht suchen“ (Bd. I, 327). Historisch wird diese Stufe der Entfaltung des Schönen in seiner eher negativen Bestimmtheit vor allem durch die ägyptische Kunst repräsentiert, deren Werke in ihrer „geheimnisvollen Symbolik“ das „objektive Rätsel selbst“ darzustellen scheinen „vieldeutige Verknüpfungen“, die „Bedeutung und Gestalt durcheinander schlingt“ und „Mannigfaches anzeigt oder darauf anspielt“ (Bd. I 352/351).

Die *Klassische Kunstform* nun bringt das Schöne als *Ideal* in adäquater Weise zum Ausdruck d. h., sie realisiert „was die wahrhaftige Kunst ihrem Begriff nach ist“ als „schlechthin angemessene Einheit von Inhalt und Form“ (Bd. I, 413/297). Da diese Einheit wiederum mit der vollkommenen Individualisierung des Allgemeinen identisch sein soll bildet das Menschliche den Mittelpunkt des Klassischen (Bd. I 418), genauer: die *menschliche Gestalt* als „natürlich gestaltetem Dasein der freien individuellen Geistigkeit“ und „einzig für den Geist angemessener sinnlicher Erscheinung“ (Hegel 1965, Bd. I, 84 f.). Daher ist für Hegel das Klassische vor allem in der Skulptur des perikleischen Zeitalters verwirklicht in der „der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Äußerlichkeit so formiert dass er in sich selbst gegenwärtig wird und die gemäßige Gestalt seiner eigenen Inneren darin erkennt“ (Bd. II, 95). Nur in Griechenland ist die Kunst der „höchste Ausdruck für das Absolute“ gewesen (Bd. I 423): individualisierende Darstellung des Göttlichen in den plastischen Gestalten eines Apollo oder einer Aphrodite. Kann dieses Individuelle letztlich auch nur ästhetisch erfahren werden so möchte Hegel doch den Spielraum freien künstlerischen Ausdrucks so weit wie möglich einengen um die Herrschaft des Gedankens den Führungsanspruch des Wahren gegenüber dem Schönen sicherzustellen. Setzen wir z.B. als *Inhalt* die „wesentliche Differenz des Menschlichen und Tierischen“, so kann diese Differenz in der Ausarbeitung des Kopfes einer Skulptur nur durch die *Form* des „griechischen Profils“ angemessen realisiert werden: Durch den „sanften ununterbrochenen Zusammenhang der geistigen Stirn und der Nase“ wird der untere, dem Tierischen zugehörige Gesichtsteil „zum System des Geistigen herübergezogen“ und erhält damit selbst einen „geistigen Ausdruck und Charakter“. Der Einwand, dass Chinesen Juden und Ägypter ganz andere Nasen für schön halten wird als „oberflächliches Gerede“ abgetan. Das griechische Profil sei keine zufällige Form sondern komme dem „Ideal der Schönheit an und für sich“ zu (Hegel 1965, Bd. II, 113).

Dieses Beispiel dokumentiert besonders sinnfällig die Problematik einer Ästhetik die die Realisierung des Schönen an einer absolut verbindlichen Norm orientieren möchte. Tatsächlich markiert Hegels Definition des Schönen mitsamt ihren Ableitungen und Exemplifikationen nur eine bestimmte ihrerseits historisch überholbare Position innerhalb des ästhetischen Diskurses, der nie definitiv abzuschließen ist, so dass ‚dasselbe‘ immer wieder neu zur Diskussion gestellt werden kann. So haben spätere Interpreten das von Winckelmann, Hegel und Goethe entworfene Bild des klassischen Griechentums als Fiktion zurückgewiesen. Nietzsche nennt es eine „jämmerliche Schönfärberei ins Ideal“, die dem „verwegenen Realismus und Immoralismus“ der Hellenen zuwiderlaufe (Nietzsche 1966, Bd. II, 1028 f.). Auch dieser Deutung lässt sich mit guten Gründen widersprechen. Jener Anschein von Vertrautheit und Eindeutigkeit den die Antike im Zeichen einer ‚humanistischen‘ Bildung besaß, hat sich jedenfalls als trügerisch erwiesen. Etwas von Irritation klingt sogar bei Hegel

an, wenn er bemerkt, dass die klassischen Göttergestalten über ihre freie, vollendete Schönheit zu trauern scheinen (Hegel 1965, Bd. I, 468=).

Die Trauer der Götter antizipiert gleichsam den Untergang des Klassischen in der *Romantischen Kunstform* die für Hegel die gesamte Entwicklung der Kunst vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart umfasst. Die „leibliche“ Schönheit wird von der „geistigen“ Schönheit abgelöst (Bd. I, 520); die Ausdrucksmöglichkeiten der künstlerischen Form bleiben nun hinter einem Inhalt zurück, der vor allem als „inhaltliche Gestalt der Seele in sich selbst“ erscheint (Bd. I, 511). Seele, Innerlichkeit, Subjektivität machen also den Kern des Romantischen aus. Sein Grundton sei „musikalisch“ und „lyrisch“ (Bd. I, 508).

Diese Bestimmung verweist auf die Verbindung des zweiten mit dem dritten Aspekt der Hegelschen Historisierung des Schönen: Da die einzelnen Künste aufgrund ihrer je verschiedenen Darstellungsmittel das Verhältnis von Form und Inhalt in unterschiedlicher Weise realisieren, können die Charaktere des Symbolischen, Klassischen und Romantischen auch nicht in jeder Kunst gleichermaßen adäquat zum Ausdruck kommen. Obwohl die einzelnen Künste schon in vorantiker Zeit koexistieren ist ihre Rolle im Gesamtsystem der Kunst für Hegel doch insofern historisch geprägt als je nach dem Entwicklungsstand des ästhetischen sich artikulierenden Geistes ein bestimmtes Medium der Darstellung gegenüber allen anderen ausgezeichnet werden kann. So ist die *Architektur* das dem Symbolischen besonders adäquate Medium denn ihr Material ist das „an sich selbst Ungeistige die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie“ (Hegel 1965 Bd. II, 17). Sie kann also am ehesten das bloße Suchen nach angemessener Darstellung eines geistigen Inhalts zum Ausdruck bringen. Demgegenüber repräsentiert die *Skulptur* die vollkommene Vermittlung von Form und Inhalt im Sinne des Klassischen wie es weiter oben ausführlicher erläutert wurde. So bleiben *Malerei*, *Musik* und *Poesie* als die dem Romantischen entgegenkommenden Darstellungsmedien wobei diese Reihenfolge ihrerseits als Wechsel in der historischen Dominanz zu lesen ist. Als Zeichen „innerer Anschauungen und Vorstellungen“ entsprechen Farbe, Ton und Wort dem vom Romantischen grundsätzlich geforderten Überfluss des Inneren gegenüber dem Äußeren. Jedoch bleibt die *Malerei* am stärksten an äußerer Sichtbarkeit orientiert und befreit die Kunst lediglich von der der Architektur und Skulptur eigentümlichen „sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen“ (Bd. I 93). Das Material der *Musik*, „obschon noch sinnlich geht zu noch tieferer Subjektivität und Besonderung fort“. Sie bildet den Mittelpunkt des Romantischen während die *Poesie* wegen der „abstrakten Geistigkeit“ ihres Materials schon ein Medium ist, in dem die Kunst „auch über sich selbst hinaussteigt“ und „in die Prosa des Denkens hinübertritt“. Die Bedeutung der Poesie liegt daher in der Macht, mit welcher sie „das sinnliche Element dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft“ (Bd. I 94). Sie ist damit zugleich die „dem Inhalte nach reichste unbeschränkste Kunst“ – „die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist“ (Hegel, 1965, Bd. II, 19). Sie legt sich wiederum als Trias von epischer lyrischer und dramatischer Poesie auseinander, wobei das *Epos* die Brücke zur Objektivität der Malerei, die *Lyrrik* die Brücke zur Subjektivität der Musik schlägt, so dass das *Drama* als reinstes Medium einer „wahrhaften Kunst des Geistes“ erscheint: Darstellung des Schönen in seiner „vollständigsten und tiefsten Entwicklung“ (Bd. I, 203).

Die Auszeichnung des Dramas als der höchsten Stufe der Kunst überhaupt (Hegel 1965, Bd. II, 512) scheint nun der Auszeichnung der Skulptur als vollkommener Realisierung des Schönen im Sinne der klassischen Einheit von Sinnlichem und Geistigem zu widersprechen. Tatsächlich handelt es sich hier um miteinander konkurrierende Perspektiven der Betrachtung. Die Auszeichnung der Skulptur entspricht der Absicht im „Reich des Schönen“ selbst eine absolute Mitte zu markieren, während die Auszeichnung des Dramas eine geschichtliche Situation widerspiegelt in der die Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung“ für uns längst eine vergangene Stufe des Geistes darstellt und zugunsten einer allseitigen „Reflexionsbildung“ überschritten ist. Das Medium der Reflexion aber ist die *Sprache*; sie ist

Poesie und Philosophie gemeinsam. Innerhalb der poetischen Gattungen kommt wiederum das *Drama* dem Hegelschen Selbstverständnis besonders entgegen, weil es sich am sinnfälligsten in den Kategorien einer prozesshaften Dialektik darstellen lässt. Das hat weitreichende Konsequenzen für den Begriff des Schönen, der nun gar nicht mehr so eindeutig erscheint: Während die Skulptur das Schöne als in sich ruhende, selbstgenügsame Harmonie repräsentiert, wird das Schöne im Medium des Dramas zu einer in sich antagonistischen dynamischen Kategorie, die zu ihrer adäquaten Realisierung stets auch jener Momente bedarf die die harmonische Einheit des Werkes gefährden. Als globale ästhetische Kategorie lässt sich das Schöne nur dadurch ‚retten‘, dass die *Negation* des Ideals in seine Entfaltung eingeschlossen wird.

„Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Kollision stört diese Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selbst verletzt, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin liegen, dass sie einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehen lässt damit sich aus ihr durch Lösung der Konflikte die Harmonie als Resultat ergebe und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche.“ (Bd. I, 203)

Die poetische Darstellung solcher Zerrissenheit könne, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Hässlichkeit als solcher“ fortgehen.

Mit einer solchen Harmonisierung der Kunst durch alle Gegensätze hindurch versucht Hegel jener seit der empirischen Kritik am harmonikalen Denken sich abzeichnenden *Krise des Schönen als Grundkategorie philosophischer Ästhetik* zu begegnen – eine Krise die nicht zuletzt in der romantischen Opposition gegenüber dem Klassizismus zum Ausdruck gekommen war. Hegel verhält sich hier höchst zweideutig: Einerseits übernimmt er wesentliche Elemente der frühen Romantik, wenn er die Kunst seiner Zeit durch Begriffe wie Innerlichkeit und Subjektivität bestimmt und diese Charakterisierung sogar auf die gesamte nachantike Kunst ausdehnt; andererseits wird er nicht müde, gegen die Negativität romantischer Ironie zu Felde zu ziehen die mit der „Eitelkeit alles Sachlichen Sittlichen und in sich Gehaltvollen“ und der „Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden“ identisch sei (Bd. I, 74). Ebenso kritisch wendet sich Hegel gegen ein der klassizistischen Idealisierung widersprechendes *realistisches* Kunstverständnis: Das „Reich des Schönen“ vertrage sich nicht mit der Prosa des alltäglichen Lebens. „Auf dem idealen Boden der Kunst muss die Not des Lebens schon beseitigt sein“ (Bd. I, 252).

Die Negation des Schönen hat also viel Facetten, die allen Harmonisierungsversuchen zum Trotz immer stärker in den Vordergrund treten. Eine Umwertung der Werte kündigt sich an die schließlich zur Abkehr von den in der Tradition herrschenden ästhetischen Normen und Leitbildern führt.

8.5 Gegenbegriff zum Schönen und das Selbstverständnis der Moderne

Hegels Versuch einer dialektischen ‚Rettung‘ des Schönen erinnert uns daran dass dieser Begriff von Anfang an immer auch durch das charakterisiert ist was er ausschließt: das *Hässliche* als Negation des Schönen schlechthin (vgl. Jauß 1968; Wiegand 1967), oder jene Begriffe, die innerhalb des positiv ausgegrenzten Bereichs ästhetischer Erfahrung mit dem Schönen konkurrieren und damit seine Geltung mehr oder weniger stark einschränken: das *Erhabene*, das *Charakteristische* oder das *Interessante*.

Die Frage, in welchem Sinne und Ausmaß die Kunst das Hässliche darstellen dürfe, wird schon in der Antik diskutiert. Platon nimmt hier erwartungsgemäß den rigorosen Standpunkt ein: Wie das Schöne mit dem Guten und wahren verschwistert ist, so das Hässliche mit dem Bösen und Falschen. Seine Darstellung unterliegt also dem strengsten Verdikt. So darf die auch hässliche Charaktere schildernde Komödie im Platonischen Idealstaat nicht einmal von Sklaven aufgeführt werden (*Politeia* 395 e). Der liberalere Aristoteles dagegen erlaubt die Darstellung des Hässlichen, sofern es „nicht schmerzt und nicht verletzt“ (*Poetik*, 5. Kapitel, 29).

Für das christliche Mittelalter ist das Hässliche wiederum vor allem ein moralisches Problem. Wie das Böse ist es durch seinen Mangel an Sein bestimmt. Durch seine Kontrastfunktion kann es allerdings das Schöne umso wirkungsvoller erscheinen lassen.

„Denn wie ein Gemälde am rechten Platz die dunklen Schatten trägt, ebenso ist die Gesamtheit der Dinge, wenn man sie richtig zu betrachten weiß, auch mit den Sündern schön, obwohl die Sünder, wenn man sie allein betrachtet, durch ihre Hässlichkeit das Bild entstellen.“ (Augustinus, *Soliloquia* I, 2, 3; zit. Nach Wiegand 1967, 21)

Als spezifisch ästhetisches und kunsttheoretisches Problem wird der Begriff des Hässlichen erstmals im 18. Jahrhundert ausführlicher diskutiert. Lessing widmet ihm im „Laokoon“ mehrere Kapitel. Er erlaubt die Darstellung des Hässlichen in der Dichtung sofern es als Kontrast zum Vollkommenen eingesetzt wird (Lessing, Kap. XXII, 388). Die unvermittelte auf die Sinne wirkende Malerei soll sich dagegen der Darstellung hässlicher Formen enthalten, weil sie „unserem Geschmack an Ordnung und Übereinstimmung“ widerstreitet und Abscheu erweckt (Kap. XXIV, 391). Erwähnt werden nicht die Charaktere des *Ekelhaften*, des *Lächerlichen*, des *Schrecklichen* und des *Grässlichen*, deren Existenz in der Kunst nicht zu leugnen ist, die jedoch in eine am Begriff des harmonisch Schönen orientierte Ästhetik nicht integriert werden können.

Seine Funktion als Grundkategorie büßt das Schöne erstmals in der empirischen Ästhetik ein. So vermag es sich bei Burke kaum noch neben dem *Erhabenen* zu behaupten, das nunmehr als ästhetisch positiv besetzter Begriff die Funktion des traditionell negativ besetzten Hässlichen übernimmt. Burke weist im Übrigen ausdrücklich darauf hin, dass das Hässliche mit dem Erhabenen verträglich sei (Burke, 160). Zur Schwächung des Schönen trägt aber auch seine interne Neubestimmung bei: Der alten metaphysischen Würde beraubt, regrediert seine Erscheinung zum Kleinen Zarten Anmutigen, Niedlichen (ebd., 152 ff.). Umso wirkungsvoller hebt sich davon das Erhabene ab, dessen Bestimmungsmoment insgesamt die Negation all jener Eigenschaften ausmachen die bisher dem Schönen zugesprochen werden: Harmonie, Vollendung Klarheit Ordnung Maß. Eigenschaften des Erhabenen sind Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen, Übersteigung allen Maßes durch Riesenhaftigkeit und Unendlichkeit (ebd., 107 ff.). Bezogen auf das Subjekt ästhetischer Erfahrung bewirkt das Erhabene die paradoxe Empfindung eines genussvollen Horrors.

„Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist die Idee von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt ist eine Quelle des *Erhabenen*; das heißt es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist... Wenn Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig, uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie froh machen – und tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren.“ (Burke, 1980, 72 f.)

Die Exemplifikation an Erscheinungen der Natur, der Kunst, der Religion, der Geschichte und der sozialen Lebenswelt erweist das Erhabene als eine wahrhaft universale Kategorie. Sie stiftet die Möglichkeit einer allseitigen *Ästhetisierung*, die auch dasjenige noch ‚genießbar‘ macht was außerhalb der Sphäre ästhetischer Erfahrung lediglich Schrecken oder Abscheu erregt.

Höchst zweideutig ist die Stellung des Schönen in der romantischen Ästhetik: Einerseits wird das Schöne spekulativ als Widerschein des Unendlichen im Endlichen, des Idealen im Realen des inneren Wesens in der äußeren Erscheinung bestimmt – bis zu einem Punkt in dem das Schöne als Korrelat einer gottgleichen „intellektuellen Anschauung“ zur eigentlichen Offenbarung des Absoluten wird: Der höchste Akt der Vernunft sei ein „ästhetischer Akt“ die *Kunst* das „einzige wahre und ewige Organon zugleich und Instrument“ der *Philosophie* (Schelling Abt. 1 Bd. 3 627). Andererseits wird das Schöne als konkrete inhaltlich und formal spezifizierbare Kategorie entschieden in Frage gestellt. So demonstriert Friedrich Schlegel am Beispiel der Kunst Shakespeares die gänzliche Unangemessenheit herkömmlicher ästhetischer Kriterien:

„Wer seine Poesie als *schöne* Kunst beurteilt der gerät nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt... Keins seiner Dramen ist in *Masse* schön nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen... Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösbare Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit... Nichts ist so widerlich, bitter empörend ekelhaft platt und grässlich dem seine Darstellung sich entzöge, sobald als ihr Zweck dessen bedarf.“ (Friedrich Schlegel 1964, 146/157).

Dieser dem Schönen widerstrebende „Zweck“ der künstlerischen Darstellung ist das *Charakteristisch* oder *Interessante*, das nunmehr die Moderne gegenüber der antiken und klassizistischen Tradition abgrenzt (F. Schlegel 1964, 140 ff.). In ihrer durch Novalis und den jungen Friedrich Schlegel repräsentierten ‚anarchistischen‘ Frühphase zeichnet die romantische Ästhetik die Umrisse einer Kunst der Zukunft die dann tatsächlich erst viel später durch jene avantgardistischen Strömungen verwirklicht worden ist die wir heute vor allem mit dem Begriff der *Moderne* verbinden. Der ganzheitlich-geschlossenen Form wird eine fragmentarisch-offene Form entgegengesetzt. Vieldeutigkeit Dunkelheit rationale Unauflösbarkeit bestimmen die Inhaltsseite. Novalis fordert die Produktion von Gedichten „ohne allen Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich wie lauter Bruchstücke aus den verschiedensten Dingen“ (Novalis 1968 Bd. III Nr. 113 der „Fragmente und Stücke“). Das einstmals als unschön Verpönte soll in einer „Theorie des Hässlichen“ ausführlich thematisiert werden (F. Schlegel, 193). Noch scheidet es so, als sei die „Herrschaft des Interessanten“ eine „vorübergehende Krise des Geschmacks“. Schlegel nennt die Momente des *Pikanten*, *Frappanten* und *Schockanten* mit seinen „drei Unarten“ – dem *Abenteuerlichen*, „was die Einbildungskraft revoltiert“, dem *Ekelhaften*, „was die Sinne empört“, und dem *Grässlichen*, was das Gefühl peinigt und martert“ (F. Schlegel 1964,147).

Mit dem Zerfall der metaphysischen Aura der Kunst die die Romantiker noch einmal mit besonderer Intensität beschwären werden die dem Schönen opponierenden Momente des Hässlichen endgültig freigesetzt und prägen entscheidend das Selbstverständnis der ‚nachmetaphysischen‘ Moderne. Da die philosophische Ästhetik eher eklektizistisch das idealistische Erbe verwaltet wird die ästhetische Physiognomie der Moderne vor allem von Künstlern ‚auf den Begriff gebracht. Dabei spielen kritisch gegen die Tradition gerichtete Begriffe wie *Destruktion*, *Deformation* oder *Dekomposition* eine Schlüsselrolle. Rimbaud nennt den modernen Künstler die „zur Norm werdende Abnormität“. Dennoch fällt es auch den Verkündern einer radikalen Moderne schwer sich ganz von der Aura des Schönen zu lösen. Baudelaire nennt die Schönheit „rätselhafte Sphinx“ und „Monstrum“, wobei allerdings das Bild der schönen aber verruchten Frau (*femme fatale*) mitgemeint ist. Auch die ewige

Schönheit der Idee wird noch einmal beschworen; sie weckt jedoch allenfalls melancholische Erinnerungen. Der Charakter der „gegenwärtigen Schönheit“ im Zeichen der Modernität (modernité) ist gänzlich unplatonisch „das Vorübergehende das Entschwindende das Zufällige“ (Baudelaire 1981, Bd. IV, 286).

Das sich seit der frühen Romantik ankündigende und in den Avantgardebewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts mit aller Entschiedenheit artikulierende Selbstverständnis der Moderne wird von der Philosophie lange Zeit ignoriert oder als Ausdruck eines allgemeinen Kulturverfalls bzw. spätbürgerlicher Dekadenz unter Berufung auf eine angeblich immer noch vorbildliche Tradition kritisiert. Strenggenommen kann nur Adornos *Ästhetik der Negativität* mit einigem Recht beanspruchen, diese Moderne philosophisch bestimmt und legitimiert zu haben. In ihrem Anspruch, den „Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“ auf den Begriff zu bringen (Adorno 1970, 498) bezieht sie sich auf ihr ‚klassisches‘ Gegenbild, die Ästhetik Hegels, deren Dialektik sie ins 20. Jahrhundert hinein fortzusetzen versucht aber eben in einer Weise die das Negative nicht in eine übergeordnete Harmonie integriert, sondern in seiner ganzen Oppositionsqualität gelten lässt.

„Im Zeitalter der Unversöhnlichkeit traditioneller Ästhetik und aktueller Kunst hat die philosophische Kunsttheorie keine Wahl als, ein Wort Nietzsches zu variieren, die untergehenden Kategorien als übergehende zu denken in bestimmter Negation. Die motivierte und konkrete Auflösung der gängigen ästhetischen Kategorien allein ist übrig als Gestalt aktueller Ästhetik; sie setzt zugleich die verwandelte ‚Wahrheit jener Kategorien frei.“ (Adorno 1970, 507)

Statt der Rede von Einheit, Ganzheit Vollkommenheit dominiert nunmehr die Metaphorik der Zerrüttung, die für Adorno das „Echtheitssiegel von Moderne“ ist (41): Trümmer, Hohlstellen, Risse, Sprünge, Disparatheit der Teile; Montage des Heterogenen, fragmentarische Offenheit der Struktur, Dementierung des Sinns bis zur Unveränderlichkeit und Absurdität. Dass die Kunst der Moderne nicht mehr in einem – wie dialektisch auf immer bestimmten – Begriff des Schönen aufgehen kann ist angesichts dieser Umwertung ästhetischer Werte selbstverständlich. Als Moment bleibt das Schöne für Adorno allerdings noch in seiner äußersten Negation „anwesend“.

„In dem, wozu Kunst geworden ist gibt die Kategorie des Schönen lediglich ein Moment ab und dazu eines das bis ins Innerste sich gewandelt [hat]: durch die Absorption des Hässlichen hat sich der Begriff der Schönheit an sich verändert ohne das doch Ästhetik seiner entraten könnte.“ (Adorno 1970, 407)

Die Ästhetik der Negativität repräsentiert *ein* Bild der Moderne, wie ihr Widerpart - die Ästhetik der allseitigen harmonischen Vermittlung - *ein* Bild der Tradition vermittelt hat. Beide Bilder markieren als theoretische Konstruktionen wichtige und in ihrer normativen Entschiedenheit auch provozierende Standpunkte innerhalb eines Diskurses, der niemals definitiv zu einem Ende zu bringen ist den wir aber nur dann kritisch beurteilen können, wenn wir selbst einen bestimmten Standpunkt ästhetischer Erfahrung einnehmen und entsprechend zum Ausdruck bringen.

8.6 Ästhetische Erfahrung

Die im Zerfall der metaphysischen Tradition und in der Entwicklung der modernen Kunst begründete Krise des Schönen wirft die Frage auf, an welchem Begriff sich Ästhetik zu orientieren habe, wenn sie auch jenen Phänomenen gerecht werden will, die sich nicht mehr als schön bezeichnen lassen. Hier bietet sich der Terminus ‚ästhetische Erfahrung‘ an, weil er bei aller geschichtlichen Variabilität seiner möglichen inhaltlichen Bestimmung am ehesten dazu geeignet ist, jenen Erfahrungsbereich auszugrenzen, dessen Mitte einstmal das Schöne markierte, ohne dass er sich jemals im Schönen erschöpft hätte: Die Existenz des Hässlichen schon in der Kunst der Antike zeigt dies ebenso wie die Begriffe, die innerhalb der Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert den Geltungsbereich des Schönen einschränken: das Erhabene, das Charakteristische, das Interessante mitsamt seinen Modifikationen. All diese Ausdrucksformen liegen im Bereich *ästhetischer Erfahrung* – auch jene Kunst der Moderne, die sich dem Schönen am entschiedensten verweigert, bis zum Versuch, die Existenz der Kunst insgesamt in Frage zu stellen. Aber selbst die ‚Anti-Kunst‘ des Dadaismus hat letztlich nur die Eigenständigkeit des ästhetischen gegenüber den Sphären der Religion, der Wissenschaft, der Moral und der Politik bestätigt.

Als Erfahrungsaspekt ist das Ästhetische ein anthropologisch nahezu ‚ursprüngliches‘ Phänomen: Dies bezeugen die historisch sehr frühen Spuren ästhetischer Stilisierung im Kontext handwerklicher Produktion sowie in den Darstellungsformen des Kultischen, Erotischen oder Kulinarischen. Allerdings ist das Ästhetische hier stets in übergreifende soziale und ideologische Zusammenhänge eingebettet; es ist nicht als Ästhetisches ‚bewusst‘ und lässt sich nicht isolieren.

Erst im 18. Jahrhundert wird ästhetische Erfahrung als eine spezifische Erfahrungsform anerkannt, die gegenüber anderen Formen der Selbst- und Welterfahrung ein mehr oder weniger starkes Eigenrecht beanspruchen kann. Vor allem die Idealistische Ästhetik betont, dass die Kunst „ihren Endzweck in sich“ habe – freilich eingeschränkt durch die These, dass sie „in ihrem Prinzip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben dürfe“ (Hegel 1965, Bd. I, 64/61). Diese Autonomieerklärung schließt neuerliche Funktionalisierungen nicht aus; sie müssen jedoch nunmehr ausdrücklich gegen den ‚Eigensinn‘ des Ästhetischen durchgesetzt werden.

Wie die Geltungsbereiche der verschiedenen Erfahrungsformen voneinander abgegrenzt und wie sie nach übergeordneten Gesichtspunkten zueinander in Beziehung gesetzt werden können, ist immer auch ein *normatives* Problem. Es verweist letztlich auf die im Zentrum praktischer Philosophie stehende Frage nach den Kriterien ‚guten Lebens‘: Welche *existentielle Bedeutung* soll ästhetische Erfahrung zugesprochen werden?

So lange die Existenz des Menschen vor allem im Lichte von Idealen beurteilt wird, die die ‚Erscheinungswelt‘ transzendieren, muss die Hingabe an das Ästhetische grundsätzlich als suspekt gelten. Platons Verachtung des Vergänglichen und seiner Nachahmung durch die Kunst sowie die unermüdlichen Warnungen christlicher Denker vor den Verlockungen eitler Sinnenlust artikulieren dieses Misstrauen am deutlichsten. Es zeigt sich aber auch noch in der bis zum Ausgang des neuzeitlichen Idealismus spürbaren Tendenz, die Geltung des Schönen mit der Geltung des Wahren und Guten zu verschränken.

Allerdings gibt es auch frühe Beispiele einer Rechtfertigung des Ästhetischen, und sei es die eher beiläufige Bemerkung von Aristoteles eingangs der Metaphysik, die Menschen hätten „von Natur“ Freude an den Sinneswahrnehmungen (*aisthesis*), und zwar auch unabhängig von dem Nutzen, die sich in theoretischer oder praktischer Hinsicht haben mögen (Metaphysik 980 a). In der anthropologisch akzentuierten Philosophie des 18. Jahrhunderts rückt die sinnlich-ästhetische Existenz des Menschen erstmals in den Mittelpunkt der Diskussion. So deutet Rousseau in seinen „Träumen eines einsamen Spaziergängers“ die Zeitlichkeit des Subjekts im Kontext der ästhetischen Erfahrung von Natur im Wechsel ihrer Erscheinungen

und bestimmt die ‚erfüllte‘ Existenz im Augenblick als Zustand des höchsten Glücks, in dem der Mensch „nichts als sich selbst und sein eigenes Dasein genießt“ – „und solange dieser Zustand währt, ist man, wie Gott, sich selbst genug“ (Rousseau 1978, Bd. II, 699). Ästhetische Sensibilität wird zum Gegenbegriff einer Vernunft, die das konkrete, vergängliche Dasein stets schon zugunsten angeblich substantieller Zwecke überschritten hat und es deshalb umso bereitwilliger instrumentalisiert.

Eine indirekte Kritik an instrumenteller Rationalität enthält auch Kants Bestimmung des ästhetischen Zustands als eines „freien Spiels der Vorstellungskräfte“ ohne Rücksicht auf externe Zweckgesichtspunkte (Kant, KdU § 9, 296). Daran anknüpfend hat Schiller hervorgehoben, dass einzig der ästhetische Zustand das „Ganze der Menschheit“ in sich begreife, weil er „notwendig auch jede einzelne Äußerung, dem Vermögen nach, in sich einschließt“ (Schiller 1968, 164). Allseitige ästhetische Selbst- und Welterfahrung ohne zweckrationale und strategische Absichten aber ist der vollkommenste Ausdruck einer *freien* Existenz. „Freiheit zu geben durch Freiheit“ wäre das „Grundgesetz“ eines Staates, in dem das gute Leben mit dem gemeinschaftlichen Genuss des Ästhetischen identisch sein könnte (ebd., 204).

„In dem ästhetischen State ist alles – auch das dienende Werkzeug – ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewalttätig beugt, muss sie hier um ihre Beistimmung fragen.“ (Schiller 1968, 206)

Freilich sei dies ein Reich des ästhetischen Scheins, und nur der „Schwärmer“ könne danach trachten, es auch „dem Wesen nach“ – also als eine zukünftige freie Gesellschaft – realisiert zu sehen. So wird der utopische Anspruch angesichts einer als unaufhebbar betrachteten faktischen Unfreiheit und Ungleichheit wieder zurückgenommen. Eine Gleichsetzung des guten Lebens mit der ästhetischen Selbstverwirklichung des Menschen ist für Schiller aber auch deshalb nicht möglich, weil er die „Erziehung zum Geschmack und zur Schönheit“ funktional auf das höhere Ziel einer Realisierung des „moralischen Zustands“ im „ethischen Staat“ bezieht: An der diesen Staat konstituierenden „Majestät des Gesetzes“ findet die Freiheit des Ästhetischen ihre Grenzen (176/204). Das *Ethische* wiederum lässt sich als Zielinhalt menschlicher Existenz nur dann normativ festschreiben, wenn es die Immanenz der Erscheinungswelt – und sei es im Lichte bloß ‚regulativer‘ Ideen von Gott und Unsterblichkeit – transzendiert.

Das Problem des Verhältnisses von ästhetischer und ethischer bzw. religiöser Existenz wird später von Kierkegaard zum „Entweder – Oder“ verschärft, um den Anspruch der Transzendenz gegenüber nachidealistischen Tendenzen zur ‚Verweltlichung‘ zu verteidigen. Doch die Heftigkeit der Abwehr zeigt, wie naheliegend nun die Möglichkeit geworden ist, ästhetische Erfahrung *absolut* zu setzen: Kierkegaard bringt ein Existenzverständnis auf den Begriff, das wir heute als *Ästhetizismus* bezeichnen.

„Das Ästhetische im Menschen ist das, wodurch der *unmittelbar* ist... Wer in und von dem Ästhetischen, durch und für das Ästhetische in ihm lebt, der lebt ästhetisch.“ (Kierkegaard 1960, 729)

Medium ästhetischer Existenz ist die Zeit als stetiger Wechsel von Augenblicken bzw. Gestimmtheiten des Subjekts. „Daher die ungeheuren Oszillationen, denen der, welcher ästhetisch lebt, ausgesetzt ist“ (791). Die „Verzweiflung“ angesichts der Einsicht darin, dass wir ästhetisch existierend unser Leben nur in dem haben, „dessen Wesen es ist, das es vergehen kann“, begründet Kierkegaard die Notwendigkeit des „Sprungs“ aus der ästhetischen in die ethische Sphäre der Existenz (798).

Wenn aber das ‚Absolute‘ und ‚Göttliche‘, das das Ethische gegenüber dem ephemeren Charakter des Ästhetischen gelten machen soll, tatsächlich nur ein Gleichnis ist?

Die Abweisung aller transzendenten Sinnbestimmungen führt bei Nietzsche zur ausdrücklichen Bejahung des Ästhetizismus. „Nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt *ewig gerechtfertigt*“ (Nietzsche 1966, Bd. I, 40). In schärfster Gegenwendung zum Idealismus wird die vermeintliche Schattenwelt des Werdens und Vergehens zur einzig ‚wirklichen‘ Welt erklärt. Die Verbindung von Ästhetizismus und Immoralismus führt jedoch dazu, dass ästhetische Erfahrung erneut in Dienst genommen werden kann: als Instrument eines „Willens zur Macht“, der in seinem Interesse an Steigerung und schrankenloser Entfaltung jene „durch Freiheit zu gehende Freiheit“ negieren muss, die Schiller als Ausdruck einer „geselligen“ Realisierung des Ästhetischen bezeichnet hatte, um sie dann allerdings zu einer bloß scheinhaften Freiheit im Innern des Gemüts zu erklären. Verteidigt man demgegenüber die Forderung des „Schwärmers“, diese Freiheit zur „geselligen“ ästhetischen Existenz auch *politisch* zu realisieren, so ergibt sich eine neue Konstellation des Ethischen und Ästhetischen: Zielinhalt des Ethischen wäre dann ein gesellschaftlicher Zustand, in dem alle Menschen ihr Dasein in Freiheit und Gleichheit als „Selbstzweck“ verwirklichen können und in dem auch das „dienende Werkzeug“ – und das heißt vor allen: die Natur – ein „freier Bürger“ ist, „der mit dem edelsten gleiche Rechte hat“ (Schiller 1968, 206).

Innerhalb der Philosophie des 20. Jahrhunderts hat Marcuse am entschiedensten die Forderung jenes Schwärmers übernommen und als sinnvolle Utopie gegen alle politischen Realisten und die mit ihnen verbündeten Gemüts-Idealisten verteidigt.

„Gibt es etwas in der ästhetischen Dimension, das eine wesentliche Affinität zur Freiheit hat, nicht nur in ihrer sublimierten kulturellen (künstlerischen), sondern ebenso in ihrer entsublimierten politischen Form, so dass das Ästhetische eine gesellschaftliche Produktivkraft werden kann, ein Faktor in der Produktionstechnologie, ein Horizont, unter dem die materiellen und geistigen Bedürfnisse sich entfalten?“ (Marcuse 1969, 46 f.)

Diesen *utopischen Horizont des Ästhetischen* offenzuhalten und in seinen verschiedenen Perspektiven zu konkretisieren, bleibt eine der Aufgaben kritischer Philosophie.

8.7 Das Naturschöne

Zu den bis zum 19. Jahrhundert geläufigen Unterscheidungen innerhalb des Ästhetik gehört die ‚Aufteilung‘ des Schönen in das *Naturschöne* und das *Kunstschöne*. Diese Differenzierung folgt vor allem aus der These, dass die Kunst ‚Nachahmung‘ der Natur sei – eine These, die zugleich den *ontologischen Vorrang* des Naturschönen gegenüber dem Kunstschönen begründen konnte. Die Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Natur ist eine überaus verwickelte Kontroverse, die hier nicht näher erörtert werden kann.

Wir beschränken unseren Überblick vielmehr auf die Skizzierung eines aus heutiger Sicht besonders aufschlussreichen Aspekts: die mögliche Opposition zwischen einer ästhetisch erfahrbaren und einer wissenschaftlich begreifbaren Natur, die zur ökonomisch-technischen ‚Ausbeutung‘ freigegeben wird.

So erscheint vor allem die romantische Philosophie und Ästhetik als – spekulativ ‚verkleideter‘ – Protest gegen die der neuzeitlichen Rationalität eigentümliche Instrumentalisierung des menschlichen Naturverhältnisses. Als Bedingung eines ästhetischen Zugangs zur Natur gilt die Abwesenheit pragmatischer Zwecksetzungen; Natur soll ‚um ihrer selbst willen‘ erfahren werden. Dies setzt wiederum voraus, dass sie als ‚freie‘ Natur erscheint. Als später Nachfahr der Romantik hat Schopenhauer die „frei“ sich entfaltende Natur als die wahrhaft „schöne“ Natur gedeutet.

„Wie ästhetisch ist doch die Natur! Jedes ganz unangebaute und verwilderte, d.h. ihr selbst frei überlassene Fleckchen, sei es auch klein, wenn nur die Tatze des Menschen davon bleibt, dekoriert sie alsbald auf die geschmackvollste Weise, bekleidet es mit Pflanzen, Blumen und Gesträuch, deren ungezwungenes Wesen, natürliche Grazie und anmutige Gruppierung davon zeugt, dass sie nicht unter der Zuchtrute des großen Egoisten aufgewachsen sind, sondern hier die Natur frei gewaltet hat. Jedes vernachlässigte Plätzchen wird alsbald schön.“ (Schopenhauer 1960, Bd. II, 520)

Der folgende Hinweis auf die Kunst des englischen Gartens, die ihr Produkt so aussehen lässt, „als habe hier die Natur frei gewaltet“, zeigt allerdings, dass es sich hier nicht um eine absolute Opposition von ‚freier‘ und ‚unterjochter‘ Natur, sondern nur um die Bedingungen einer die Entfaltungstendenzen von Natur fördernden ‚ästhetischen‘ Form der Bearbeitung handelt.

Die Verteidigung ‚naturwüchsiger‘ Natur gegen ihre zweckrationale Disziplinierung ist seit der Zivilisationskritik Rousseaus eng mit der Verteidigung des ‚naturwüchsigen‘ Menschen gegen zunehmende institutionelle Disziplinierung verbunden. Unberührte ‚äußere‘ Natur ist die bevorzugte Szenerie, in der sich die Befreiung ‚innerer‘ Natur vollzieht: Das Subjekt wirft seine ihm von der Gesellschaft aufgezwungenen Rollen ab und wird sich seiner ‚wahren‘ Bedürfnisse inne. In pantheistischer Identifikation wird Natur zum Du, mit dem das seiner bürgerlichen Umgebung entfremdete Ich in kommunikativen Kontakt tritt. Natur scheint aber nur unter der Voraussetzung ‚sprechen‘ – ansprechen und antworten – zu können, dass sie als Subjekt ‚gesetzt‘ und anerkannt wird; und der Mensch wiederum scheint dieses Sprechen nur verstehen zu können, wenn er sich in ästhetischer Erfahrung als die dem *Natur-Subjekt* korrespondierende *Subjekt-Natur* begreift (vgl. Zimmermann 1982, 134 ff., 140 ff.).

Vor diesem Hintergrund wirkt Hegel ausdrücklich auch gegen die Romantik gerichtete Abwertung des Naturschönen wie eine Rechtfertigung des universalen Anspruchs instrumenteller Rationalität: Es ist eben die Bestimmung des Geistes, sich der in ihrer „bewusstlosen Sinnlichkeit“ geistlosen Natur zu bemächtigen. „Formell betrachtet“ sei selbst ein „schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht“, mehr wert all irgendein Naturprodukt (Hegel 1965, Bd. I, 14). **[Was für ein kolossaler Blödsinn, Mr. Hegel...]** Die Ausgrenzung des Naturschönen aus dem Aufgabenbereich philosophischer Ästhetik ist aber auch methodologische begründet: „Wir fühlen uns bei der Naturschönheit zu sehr im *Unbestimmten* ohne *Kriterium* zu sein“ (Bd. II, 15). **[Unfug...]** Tatsächlich verliert der Diskurs über das Naturschöne seine Suggestivität, wenn man die Vorstellung einer beseelten, sich selbst darstellenden und zu uns sprechenden Natur eliminiert. Natur wird dann zum intentionslosen, schweigenden Schönen, das sich im Gegensatz zum Kunstschönen der Sprache des ästhetischen Diskurses weitgehend entzieht.

Gerade in ihrer Fremdheit aber gewinnt die Natur im Selbstverständnis der *Moderne* eine neue Bedeutung: Das ‚stumme‘, aber gleichwohl ästhetisch suggestive Dasein der Natur scheint die rätselhaften Physiognomie einer Kunst zu entsprechen, die sich aller eindeutigen begrifflichen Fixierung verweigert. So verwundert es nicht, dass das Naturschöne gerade in der am „Rätselcharakter“ der Kunst orientierten Ästhetik Adornos einen besonderen Stellenwert besitzt. Als Mimesis der Kunst an Natur gilt hier nicht mehr eine gegenständlich-inhaltliche oder formal-strukturelle Nachahmung, sondern der Versuch, die expressive Physiognomie von Natur im jeweiligen künstlerischen Medium ‚nachzubilden‘. In ihrer nichtbegrifflichen Artikuliertheit kommt gerade das aller gegenständlichen Mimesis am fernsten stehende musikalische Werk dem ästhetischen Ausdruck von Natur am nächsten.

„Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt, die aus solcher ungegenständlichen Ähnlichkeit mit Natur in Schubert die tiefsten Wirkungen zog. Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um

sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, [sondern] das Naturschöne an sich. Das nennt, über die Aporie des Naturschönen hinaus, die von Ästhetik insgesamt. Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ.“ (Adorno 1970, 113)

Die These, Natur habe ihre Schönheit daran, dass sie „mehr zu sagen scheint, als sie ist“ (ebd., 122), ruft wiederum die alte romantische Annahme eines *Subjekts der Natur* in Erinnerung und damit auch die Möglichkeit einer Alternative zum ‚verdinglichten‘ Naturbegriff der modernen Wissenschaft. Soll die Forderung nach einem Umgang mit Natur, der diese in ihrem ‚Selbstsein‘ anerkennt, jedoch nicht rein spekulativ im Sinne animistischer oder pantheistischer Naturdeutungen sein, so kann sie nur den Charakter eines praxisleitenden Postulats haben. Handle so, ‚als ob‘ Natur ein Subjekt sei. Demnach bedarf es vor allem einer neuen *Ethik der Natur*, die die Bedingungen formuliert, unter denen die Möglichkeiten ästhetischer Naturerfahrung gesichert und erweitert werden können.

Joachim Stiller

Münster, bis 2014

Literaturhinweis:

- E. Martens und H. Schnädelbach (Hrsg.): Philosophie – Ein Grundkurs (Band 1), S.349-394

Über die Kunst und das Schöne

1. Zunächst einmal die Frage nach der Kunst: Was ist Kunst? Allein auf diese Frage gab und gibt es mindestens so viele Antworten, wie es Menschen gibt. DuMont hat einmal ein kleines Bändchen herausgegeben, in dem über 1000 Definitionen und Erklärungen aus allen Zeiten und Epochen zusammengetragen waren. Eine weit verbreitete Vorstellung, nicht zuletzt im Mittelalter, war die Kunst käme von Können. So sah sich beispielsweise Michelangelo nicht als Künstler, sondern ausschließlich als Handwerker. Aber im Zuge der Modernen Emanzipation der Kunst von der bloßen Natur verliert sich die rein handwerkliche Qualität der Kunst. Es kommt zu einer geradezu einzigartigen Entwicklung moderne Stilrichtungen und Techniken. Kunst kommt nun nicht mehr von Können, sondern von "Gestalten". Kunst wird somit der Prozess, etwas Bildhaftes in einem eigenen kreativen, schöpferischen Gestaltungsprozess darzustellen. Als ich einmal einen jungen Mann während eines Krankenhausaufenthaltes danach fragte, was denn seiner Meinung nach Kunst sei, so sagte er in etwa: "Kunst ist die Manifestation des Bildhaften". Ich habe nicht den Schimmer einer Ahnung, wer das Gesagt hat, aber etwas Großartigeres und Phantastischere kann man über die Kunst praktisch gar nicht sagen. "Kunst ist die Manifestation des Bildhaften." Und dann kann auch klar werden, was denn Kunst mit Philosophie zu tun hat. Kunst in dem obigen Sinne, ist praktisch immer philosophisch. Zumindest mehr oder weniger. In dem gleichen Sinne ist sie etwa auch politisch. Und ich meine jetzt nicht nur die reinen Kunstformen, wie philosophische Kunst oder politische Kunst, sondern ich meine das generell. Kunst stellt nicht selten Themen, Bilder oder Paradigmen der Philosophie dar (oder eben der Politik). Andererseits lädt sie, zumindest wenn sie was auf sich hält, und nicht einfach nur zerstört (das gibt es ja leider auch) auch zum Selber denken, Weiterdenken und Philosophieren ein. Kunst, Philosophie und Politik sind so etwas, wie heimliche Geliebte, möchte ich einmal sagen. Sie befruchten sich gegenseitig.

2. Etwas ganz anderes hingegen ist es mit der Ästhetik, also der Frage danach, was denn Schön ist (nicht zuletzt in der Kunst) und was von den Menschen warum als schön empfunden wird. Es ist praktisch die Frage nach dem Begriff der Schönheit an sich. Nun könnte man ja einmal bei Platon suchen. Man sollte davon ausgehen dürfen, dass Platon etwa nach der "Idee des Schönen" gesucht hat. Wenn man aber den Dialog der Sokrates zur Idee der Schönheit liest, wird man enttäuscht. Sokrates räumt am Ende ein, dass er die Idee des Schönen nicht gefunden hat. Gibt es am Ende gar keine Idee des Schönen? Ist Schönheit vielleicht am Ende gar nicht objektivierbar? Als ich daraufhin ein Lehrbuch der Ästhetik las, wurde ich auch mit dem sogenannten Geschmacksurteil bekannt. Schönheit, also die Frage, was von den Menschen als schön angesehen wird, und was nicht, scheint in erster Linie reine Geschmackssache zu sein. Und, die Geschmäcker sind verschieden. Darum auch der Ausspruch: Über Geschmack lässt sich nicht streiten. Warum? Weil ich meinen eigenen Geschmack einfach niemand anderem begreiflich machen kann, es sei denn, er oder sie hat ohnehin einen mindestens ähnlichen Geschmack. Das ist natürlich ein radikaler Subjektivismus. Man könnte es auch einen ästhetischen Individualismus nennen. Und in der Tat bildet gerade die Subjektivität und Verschiedenheit des eigenen Geschmacksurteils die Grundlage unseres heutigen Individualismus. Man kann also, das ist inzwischen meine ganz tiefe Überzeugung, niemals einen irgendwie objektiven Maßstab finden für das, was schön genannt wird. Man kann die Ästhetik also immer nur auf die Grundlage des eigenen subjektiven Empfindens (hier: ästhetisches Empfinden) stellen. Genau so, wie die Logik nicht aus der Logik begründet werden kann, sondern nur aus dem logischen Empfinden, und genau so, wie es niemals einen objektiven Maßstab für die Ethik geben wird, und auch die Ethik einzig und allein im eigenen ethischen Empfinden urständet, genau so gründet sich die Ästhetik einzig und allein auf dem ästhetischen Empfinden. Mit anderen Worten: Schön ist, was gefällt. Punkt. Ende. Aus. Das ist natürlich ein absolut radikaler Subjektivismus, aber für mich selber einfach der wahre Schlüssel zum Menschen und zu Gott, denn am Ende sehe ich darin einen (sensualistischen) Gottesbeweis.

Aphorismen zur Ästhetik

Denken = Freiheit

Kreativität = Kapital

Kunst = Interaktion

Alles ist Plastik.

Alles ist Kunst.

Auch Denken ist Plastik (Denken = Plastik).

Kunst = Arbeit = Kapital

Es gibt zwei Arten von Kunst: Die klassische Gestaltungskunst (Kunst 1) und die soziale Kunst (Kunst 2). Die klassische Gestaltungskunst gestaltet ein konkretes Kunstwerk, die soziale Kunst hingegen gestaltet das soziale Leben.

Kunst kommt weniger von Können, als vielmehr von Gestalten.

Beuys war ein Alchemist des Ästhetischen.

Kunst ist die Manifestation des Bildhaften.

Kunst strebt immer nach dem Idealen.

Schön ist, was gefällt. Mehr lässt sich meines Erachtens nicht über das Schöne sagen.

Ich vertrete in Bezug auf die Ästhetik ein reines Geschmacksurteil. Und dieses ist rein subjektiv. Insofern gebe ich Kant unbedingt Recht.

Kunst ist immer Ausdruck des ganzen Menschen.

Kunst meint immer den ganzen Menschen.

Kunst geht immer auf den ganzen Menschen.
Kunst = Mensch (Joseph Beuys)

Kunst ist immer Ausdruck des allgemein Menschlichen.

Kunst meint immer das allgemein Menschliche.

Kunst geht immer auf das allgemein Menschliche.

Kunst geht immer auf das Ideale.

Kunst ist Authentizität.

Kunst = Authentizität.

Die Kunst ist abstrakt.

Die Kunst ist ein Produkt des Menschen. (Friedrich Schlegel)

Kunst kann man lernen, ... (Joseph Beuys)

Kunst ist Schöpfung. (Dieter Körber)

Kunst ist Schöpfung, Schöpfung des Menschen.

Die Kunst ist eine schöpferische Tätigkeit. (Wladimir Tartakiewicz)

Kunst ist schöpferisches Hervorbringen. (Hans Otto Roecker)

Kunst ist immer Ausdruck von Kreativität.

Denn Kunst ist nichts anderes, als Gestaltung mit beliebigem Material (Kurt Schwitters)

Kunst ist Gestaltung. (Ottomar Dominick)

Kunst = Gestaltung.

Die Kunst ist der Kultus des Schönen. (Charles Baudelaire)

Die Kunst ist affirmativ.

Es gibt gute Kunst und es gibt schlechte Kunst.

Es gibt Kunst und es gibt Antikunst.

Alles kann Kunst sein.

Alles ist Kunst.

Alles ist Religion.

Alles ist Wissenschaft.

Alles ist Philosophie.

Alles ist Psychologie.

Alles ist Politik.

Die Geschmäcker sind verschieden.

Die Geschmäcker sind eben verschieden.

Die Geschmäcker sind einfach verschieden.

Schönheit liegt im Auge des Betrachters.

Es gibt auch eine Schönheit des Hässlichen.

Schönheit ist das, was macht, dass einem etwas oder jemand gefällt.

Schönheit ist der Grund, warum einem etwas oder jemand gefällt.

Schön ist das, was das Herz tanzen lässt.

Schönheit liegt im Auge des Betrachters.

Schön ist, was gefällt.

Geschmacksurteile sind rein subjektiv.

Geschmacksurteile sind rein subjektiv, und nicht verallgemeinerbar.

Geschmacksurteile sind rein subjektiv und - anders als Kant dachte – nicht verallgemeinerbar.

Damit ist klar:

Ich bin ein ästhetischer Subjektivist. Und zwar ein radikaler.

Literaturhinweise:

Platon: Ion

Platon: Hippias I

Aristoteles: Poetik

Kant: „Kritik der Urteilskraft“

Schelling: Der dritte Teil seiner Transzendentalphilosophie

Hegel: „Vorlesungen über die Ästhetik“

Adorno: „Ästhetische Theorie“

Martin Seel: Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse

Martin Seel: Eine Ästhetik der Natur

Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens

Gethmann- Siefert: „Einführung in die Ästhetik“ (UTB)

Grundkurs Philosophie – Band 16: Günter Pöltner: „Philosophische Ästhetik“

Martens/Schnädelbach: „Philosophie – Ein Grundkurs“ – 2 Bände (Kapitel 3.8)

Andreas Mäckler: „1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst?“ (DuMont)

Joachim Stiller

Münster, 2013

Ende

[Zurück zur Startseite](#)