

Dieter Wandschneider
(Aachen)

Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst
– Hegel, Heidegger, Adorno –

1. Die Bedeutung des Sinnlichen
2. Schönheit als Chiffre
3. Autonomie und Intellektualisierung der modernen Kunst
4. 'Aszendenz des Erhabenen' (Adorno)
5. Das Problem der Schönheit moderner Kunst

Hegel hat die Kunst als eine Gestalt des 'absoluten Geistes' bestimmt, als „eine Art und Weise [...], das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. [...] Diese Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, dass sie auch das Höchste *sinnlich darstellt*“ (Hegel 13.21¹, letztere Hvh. D.W.). Das Medium der Kunst ist die sinnliche Anschauung – in einem weiten Sinn verstanden: als visuelle Anschauung in der bildenden Kunst, akustische Strukturen in der Musik oder als literarische Inszenierung.

Diese unaufhebbare Gebundenheit der Kunst an die Anschauung hat Hegel zu der vieldiskutierten These vom *Vergangenheitscharakter der Kunst* geführt: Nicht dass die Kunst irgendwann aufhörte, aber, so Hegel, „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung“ „ist und bleibt die Kunst [...] für uns ein Vergangenes“ (Hegel 13.25, vgl. auch 23 ff, 111, 141 f); „ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“ (13.142). Die fortschreitende geistige Entwicklung erzeugt Hegel zufolge neue, wesentlichere Bedürfnisse – z. B. Wissenschaft und Philosophie –, die nicht mehr durch die Kunst befriedigt werden können. Durch deren Bindung an die sinnliche Anschauung sei die Fähigkeit, Geistiges auszudrücken, gravierend *ingeschränkt*, sodass der eigentliche geistige Fortschritt in anderen Bereichen als dem der Kunst stattfinde (13.24).

Hat die geistesgeschichtliche Entwicklung die Kunst somit ihrer Irrelevanz überführt im Vergleich mit den nach Hegel höheren Formen des absoluten Geistes, der Religion und der Philosophie? Entscheidend für die Beantwortung die-

¹ Zitate dieser Art verweisen auf: Hegel, G.W.F., Werke in zwanzig Bänden, ed. Eva Moldenhauer, Karl Magnus Michel. Frankfurt (M.) 1969 ff, hier Bd. 13, S. 21.

ser Frage ist offenbar die Bewertung des *sinnlichen* Elements: Ist damit eine *unüberschreitbare Schranke* der Kunst definiert?

1. Die Bedeutung des Sinnlichen

Heidegger² hat den *Werkcharakter* und damit das unaufhebbar sinnliche Element von Kunst betont: als das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (Heidegger 1960. 33 ff, 81 f, 89, 100). Kunst sei als ein *Wahrheitsgeschehen* zu verstehen, das aber wesentlich an das *Werk* gebunden sei. Dieses habe dergestalt ‘entbergenden’ Charakter. Entborgen wird, wie Heidegger sagt, ‘Welt’: So „eröffnet das Werk eine *Welt*“ (44), diese aber als gegründet auf die *Erde* als das Tragende und in sich Verschlossene. Das Verhältnis von Erde und Welt sei so ein „Gegeneinander“ und „Streit“ des sich Verschließenden und es Aufschließenden; und das Werk, so Heidegger, sei „eine Anstiftung dieses Streites“, angestiftet aber wohlgerichtet, „damit der Streit ein Streit *bleibe*“ (51, Hvh. D.W.). Denn in diesem Streit, und nur so, werde „das Seiende im Ganzen [...] in die Unverborgenheit gebracht“, und das heißt „Welt und Erde in ihrem Widerspiel“ (60).

Aber, so fragt Heidegger weiter, „inwiefern liegt im Wesen der Wahrheit ein Zug zu dergleichem wie einem Werk? Welchen Wesens ist die Wahrheit, dass sie ins Werk gesetzt werden kann oder unter bestimmten Bedingungen sogar ins Werk gesetzt werden muss, um als Wahrheit zu sein?“ (Heidegger 1960. 62) Antwort: Im Unterschied zu handwerklichen Erzeugnissen zeichne sich das Kunstwerk dadurch aus, dass „das Geschaffensein eigens in das Geschaffene hineingeschaffen“ sei, freilich nicht um den Urheber als bedeutenden Künstler auszuweisen, sondern um unübersehbar sichtbar zu machen, „dass Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht“ (73).

Kurzum: Im Werkcharakter des Kunstwerks, im Austrag des von ihm angestifteten Streits von Erde und Welt, in der Unschlichtbarkeit und Unabschließbarkeit dieses Streits wird das wechselseitige Bezogen- und Angewiesensein von ‘Erde’ und ‘Welt’ sichtbar als ‘das Seiende im Ganzen’. Im *sinnlichen* Element des Werks, so muss man Heideggers Aussagen wohl deuten, artikuliert und manifestiert sich das Gegen- und Miteinander von ‘Erde’ und ‘Welt’ und eröffnet in der Unabschließbarkeit dieses Geschehens eine Perspektive auf das *Ganze* des Seins.

Weniger kryptisch, konkreter, kunstnäher stellt sich dies in *Adornos* Theorie des Kunstwerks so dar:³ Das Kunstwerk sei, als Austrag der in ihm wirkenden *Antagonismen*, ein in sich Bewegtes, *Prozess* (Adorno 1993. 262). Fundamental sei dabei der Gegensatz von Gestaltung und ‘*Nichtidentischem*’, wie Adorno sagt,

² Heidegger, Martin (1960) *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960.

³ Adorno, Theodor W. (1993) *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. ¹³1993.

also des „nicht bereits Geformten“, „Heterogenen“, an dem sich künstlerisches Gestalten abarbeitet (263). Das ist zunächst einmal das sinnliche Material – Marmor etwa, Leinwand, Pigmente, Töne, musikalische Strukturen, die sprachlichen Mittel in der Literatur oder kinematografische Techniken im Film. Unter dem Aspekt des zu Formenden öffnet sich darüber hinaus ein weites Feld: Was könnte *nicht* Gegenstand weiterer Gestaltung sein? Alles und Jedes kann von der Kunst ergriffen und zum Sujet gemacht werden. So hat auch die Leidensgeschichte Christi in Bachs ‘Matthäuspasion’ wesentlich *stofflichen* Charakter, dh. das christliche Element hat hier den Stellenwert eines kunstexternen ‘Nichtidentischen’, das von Bachs Musik nun künstlerisch umgeprägt wird. Und selbst das schon künstlerisch Gestaltete kann, wie nicht erst die Postmoderne bezeugt, seinerseits erneut und in neuer Weise Objekt künstlerischer Gestaltung werden.

Die Funktion des Nichtidentischen ergibt sich aus dem Formwillen der Kunst: „Um irgend identisch mit sich selbst zu werden“, bedürfe das Kunstwerk des „Widerstand[s] der Andersheit“, der es dazu veranlasse, „die eigene Formsprache zu artikulieren“, wobei aber „das Unschlichtbare der Antithetik“ stets erhalten bleiben müsse (Adorno 1993. 263). Denn „das nichts als Stimmige“ sei „bar des zu Formenden“, akademisch glatt, weil es „keine Gegenimpulse“ hergibt und künstlerisches Gestalten damit „überflüssig, tautologisch“ werde (281). Also: „Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht“. Keinesfalls darf es „das Divergente oder Widerspruchsvolle verdecken“ (283).

Es ist deutlich, dass Adorno jenem ‘Nichtidentischen’ entscheidende Bedeutung beimisst. Konstitutiv für das Kunstwerk ist es deshalb, weil Kunst – abstrakt formuliert – Formung eines noch Ungeformten ist; ohne dieses wäre der Künstler ohne Aufgabe. In der Tat verkörpert das Kunstwerk nur als Akt der Formung eines Ungeformten eine *geistige Leistung*. Als Werk ist es so gleichsam *Verkörperung von Geist*. Steht dem Geist nichts ihm Inkommensurables entgegen, kann er sich nicht *als Geist bewähren* – gemäß Hegels Diktum, der Geist sei nur Geist als ein Bei-sich-Sein im *Anderen*. Nur als die Fähigkeit, das Andere in sich aufzunehmen, sich anzueignen und in Geist zu verwandeln, bewährt er sich *als Geist*.

Hegel folgend spricht in der Kunstgestaltung somit Geist zum Geist, denn: „Was uns [...] bei dergleichen Inhalt, insofern ihn die Kunst uns darbietet, sogleich in Anspruch nimmt, ist eben dies Scheinen und Erscheinen der Gegenstände als durch den *Geist* produziert, welcher das Äußere und Sinnliche der ganzen Materiatür im Innersten *verwandelt* (Hvh. D.W.)“ (Hegel 13.214): eben in Geistiges. Warum aber? Hegels Antwort: „Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen“(13.51). Der Mensch hat gewissermaßen den „Trieb ..., in demjenigen, was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen. Diesen Zweck vollführt er durch Ver-

änderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet“. (13.51)

Hier zeichnet sich eine Antwort auf die Frage ab, warum sich der Geist überhaupt auf *Sinnliches* einlässt, warum er, scheinbar unter sein Niveau gehend, die Ebene des Sinnlichen sucht: Gegen die prosaische Realität, so wiederum Hegel, sei „dieser durch den Geist produzierte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Dasein“ (Hegel 13.215). Im Kunstwerk vollbringt der Geist sozusagen ein Wunder derart, dass er, wie gesagt, ‘das Sinnliche der ganzen Materiatür verwandelt’, indem er es zur *Idealität* erhebt. Er demonstriert gleichsam die Macht des Geistes über ‘das äußerliche natürliche Dasein’, indem er auch dasjenige noch, das dem Geist am fernsten ist, in Geist verwandelt: Diese „Satisfaktion des geistigen Hervorbringens“ ist es, die im *Werk* statthat: „Jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität und der äußerlichen Bedingungen ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne“ (13.216). Zwar kann grundsätzlich alles und jedes Gegenstand künstlerischer Gestaltung sein, zB. die Leidensgeschichte Christi in der kompositorischen Perspektive Bachs. Aber auch die Matthäuspasion ist eben doch ein *musikalisches* Werk. Also auch hier geht die Formung wesentlich bis ins sinnliche Substrat.

Damit wird deutlicher, warum das *Sinnliche* für die Kunst von zentraler Bedeutung ist, wie zumal von Adorno immer wieder betont: Kein Geistiges am Kunstwerk zählt, „das nicht aus der Konfiguration ihrer sinnlichen Momente entspringe – aller andere Geist an den Kunstwerken, zumal der philosophisch hineingestopfte und angeblich ausgedrückte, alle gedanklichen Ingredienzien sind darin Stoffe gleich den Farben und Tönen“ (Adorno 1993. 135). Also „nicht durch Ideen, die sie bekundete, vergeistigt sich Kunst, sondern durchs Elementarische. [...] Ästhetische Spiritualität hat von je mit dem ›fauve‹, dem Wilden sich besser vertragen als mit dem kulturell Okkupierten“ (293). Denn „je mehr Kunst ein Nichtidentisches, unmittelbar dem Geist Entgegengesetztes in sich hineinnimmt, desto mehr muss sie sich vergeistigen“ (Adorno 1993. 292). Eben weil Kunst in dieser Weise – im Sinn des Hegelschen Diktums – das ‘Wunder der Idealität’ vollbringt. Gerade indem sie sich am *Ungeistigen* abarbeitet, es gestaltet, indem sie also das Geistfernste dem Geist anverwandelt, vollbringt sie gleichsam die denkbar größte geistige Leistung, die die des theoretischen Geistes, der sich nur in seinem einheimischen Reich bewegt, insofern noch übertrifft: eben dadurch, dass sie, wie Höhle⁴ formuliert, „das Ideale selbst in seinem Entgegengesetzten, dem selbständig Realen, sich manifestieren“ lässt (Höhle 1987. 607).

Von daher fällt auch Licht auf Hegels These vom *Vergangenheitscharakter* der Kunst: Keineswegs sei diese, so Adorno, „als eine Art Vorleistung auf ausstehende Wissenschaft“ zu verstehen (Adorno 1993. 147). Ähnlich hat Höhle die

⁴ Höhle, Vittorio (1987) Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. Hamburg 1987.

Hegelsche Suggestion kritisiert, „die Kunst suche zwar das Allgemeine, vermöge es aber unglücklicherweise nur im Sinnlichen darzustellen“. Vielmehr gelte: „Die Kunst *will* das Allgemeine *im Besonderen* offenbaren – dieser Bezug auf das Besondere ist ihre Pointe und nicht (oder wenigstens nicht notwendig) eine Folge des Unvermögens, die Idee im Medium des Begriffs zu fassen. Die Kunst will nicht nur das Sinnliche vergeistigen (um dabei auf halber Strecke stehenzubleiben), sondern sie will ebenso sehr das Geistige versinnlichen“ (Hösle 1987. 608) – freilich, so wäre in idealistischer Perspektive zu ergänzen, um so eben die *Geistaffinität* auch noch des *Sinnlichen* zu manifestieren.

Gerade im Sinn Hegels gilt also, dass die Kunst nicht als ein *Vergangenes* betrachtet werden kann, sondern dass ihr – im Sinn eines recht verstandenen Hegelschen Idealismus – eine immer aktuelle, weder von der Religion noch von der Philosophie zu bewältigende Aufgabe zufällt: die fundamentale Affinität des Geistigen und des Sinnlichen vorzuführen – im Unterschied etwa zur Naturwissenschaft, die das Sinnliche sogleich ins *Begriffliche* (Mathematische) übersetzt und so beständig die sinnliche Sphäre flieht, auf die sich die Kunst demgegenüber wirklich einlässt.

Mit Hegel gegen Hegel wäre so die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst zurückzuweisen und auf deren fortdauernder Bedeutung zu bestehen – nicht als ein bloß noch Historisches in dem Sinn, dass sich der Geist, nachdem auch die Religion dabei ist abzudanken, wesentlich nur noch in der Form der Wissenschaft realisieren könne. Schon die von Mark Roche⁵ akzentuierte Tatsache, „dass ein großes Kunstwerk ein anderes keineswegs ausschließt“ (Roche 2002. 130),⁶ spricht dafür, dass bedeutende Kunst immer wieder möglich ist: Die Kunst ist *keine Vorstufe* der Religion, Wissenschaft oder Philosophie. Sie bildet eine Dimension eigener Dignität, irreduzibel auf Kultus und Theorie.

2. Schönheit als Chiffre

Unverzichtbarkeit des Sinnlichen für die Kunst kann nun freilich nicht bedeuten, dass ihr Umgang mit dem Sinnlichen *beliebig*, dass die Hommage an Stofflichkeit per se schon Kunst wäre. Wenn Kunst eine essentiell schöpferisch-geistige Leistung ist, dann kann sie das nur dadurch sein, dass sie in sehr besonderer Weise mit dem Sinnlichen verfährt. Soll sich der Geist als schöpferisch bewähren, würde dies, wie dargelegt, erfordern, das Geistige in das Sinnliche gleichsam hineinzuarbeiten und damit umgekehrt das Sinnliche auch zu vergeistigen. Hegel nennt es das *Ideal* (Hegel 13.105), „das *Schöne*“ als „das sinnliche *Scheinen* der Idee“ (13.151), das zur Erscheinung Bringen ideeller Strukturen im Medium des Sinnlichen.

⁵ Roche, Mark W. (2002) Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik. München 2002.

⁶ Ähnlich Picassos Wort: „Wenn es nur eine Wahrheit [der Kunst] gäbe, könnte man nicht hundert Bilder über dasselbe Thema malen“ (zitiert nach: <http://www.designplus-web.de/picasso.htm>).

Was bedeutet das aber *konkret*? Der Versuch, darauf eine Antwort zu geben, rührt an das *Rätsel* der Schönheit.

Zur Annäherung an das Problem möchte ich ein maximal durchsichtiges Exempel betrachten, nämlich den Reim in einem Gedicht. (Dass dies eine heute eher obsolete Form des Poetischen ist, das inzwischen andere – subtilere oder auch härtere – Ausdrucksformen entwickelt hat, ist jetzt nicht von Belang: Für diese ließe sich analog argumentieren.)

Überraschend am Reim ist die lautliche Koinzidenz der Gedichtzeilen; überraschend deshalb, weil der in ihnen explizit ausgesagte *semantische Gehalt* etwas vom Lautlichen völlig Verschiedenes ist. Insofern hat der Umstand, dass die Aussagen des Gedichts fortgesetzt zu phonetischen Koinzidenzen führen, etwas Irritierendes. Sicher: Diese Reime sind vom Dichter intendiert, aber dass und wie sie gelingen, muss doch wie ein Wunder anmuten: ein *poetisches Wunder* sozusagen und als solches auch ein *Rätsel*.

Doch was ist damit erreicht? Im Reim *schließt* sich die Lautgestalt der Aussage und enthält so quasi die Suggestion von Einheit und Vollendung. ‘Einheit und Vollendung’: Das ist, wenn auch in verschlüsselter Form, ein *neuer, zusätzlicher Gehalt, über* den im Gedicht mitgeteilten Aussagegehalt *hinaus*, konkret: Das poetische Wunder birgt ein Rätsel und setzt so eine Dialektik in Gang, die keine glatte Lösung zulässt – was dazu nötigt, den Deutungshorizont fortgesetzt zu erweitern, dh. Perspektiven zu öffnen, in deren Horizont so gleichsam ein ‘sinnliches Scheinen der Idee’ aufgeht – hier also angestoßen und in Gang gehalten durch den Rätselcharakter des Reims.

Dessen Rätsel besteht, wie gesagt, darin, dass der semantische Gehalt normalerweise unabhängig von seiner lautlichen Gestalt ist. Der paradoxe Umstand, dass er dennoch fortgesetzt phonetische Koinzidenzen generiert, wird gleichsam zur *Chiffre eines verdeckten Sinns*, der als solcher weitergehende Klärungs- und Verstehensleistungen fordert, um so tendenziell, wenn auch unausdrücklich, *alles* – in Heideggers Verständnis *das Seinsganze* – in den Zirkel des Verstehens hineinzuziehen, auf dass dieser sich ebenso schließe wie der Reim. Dass er sich gleichwohl *nicht definitiv* schließt – eben wegen der *scheinbar unaufhebbaren Geistferne* des Sinnlichen (hier Phonetischen) – bleibt perennierender Anstoß dieser Bewegung, die dem Rätsel des Reims auf die Spur zu kommen sucht. Der poetische Gehalt des Gedichts ist dadurch unendlich größer als der plane semantische Sinn der sprachlichen Aussage selbst.

Entscheidend ist, dass das Sinnliche gewissermaßen Geistiges schon *durchscheinen* lässt, so wie die phonetischen Koinzidenzen im Reim als Chiffren und Vorschein von Einheit und Vollendung erscheinen. Gleichzeitig aber stellt sich das rein Lautliche auch als ein scheinbar Geistfremdes dar. Dieser bestürzende Grundantagonismus ist eine fortdauernde Irritation, die den Geist umtreibt. Das poetische Wunder des im Sinnlichen durchscheinenden *Ideellen* stößt eine Dialektik an, die – im Sinn des Heideggerschen Diktums (Kap. 1) – durch ihre perennierende Unschlichtbarkeit tendenziell das Ganze des Seins ins Spiel bringt. Schönheit ist gleichsam nur zum Höchstpreis eines *umfassenden ideellen Zu-*

sammenhangs zu haben, der in der sinnlichen Gestalt des gelungenen Kunstwerks durchscheint.

Hierzu einige weitere Exempel: Auch das, was als *Naturschönheit* erscheint, wird jedenfalls als *schön* erlebt und muss deshalb mit dieser Deutung übereinkommen. Man denke etwa an das Farbenspiel des reinen, wolkenlosen Abendhimmels: Die durch nichts gestörte Kontinuität der Farben von lichtem Blau über Türkis, Gelb, Orange, Rot lässt ein Ideelles durchscheinen, das vielleicht als eine glatte mathematische Funktion (des Farbtons in Abhängigkeit vom Azimutwinkel) fassbar wäre. Eben dadurch birgt das Naturschauspiel auch ein Rätsel: Wie kommt die Natur dazu, uns die Anschauung einer mathematischen Beziehung zu gewähren? Diese an einem Naturphänomen aufscheinende und darum irritierende Idealität ist es, die die Phantasie in Bewegung setzt und das Naturphänomen als schön qualifiziert. Treffend bemerkt Adorno: „Natur hat ihre eigene Schönheit daran, dass sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst. [...] Kunstwerke werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz (Adorno 1993. 122). „Die Antwort auf die konkrete ästhetische Frage, warum ein Werk mit Grund schön genannt wird, besteht in der kausistischen Durchführung einer solchen sich selbst reflektierenden Logik“ (282), dh. im Explizitmachen der im Sinnlichen durchscheinenden ideellen, also geistafinen Strukturen.

Ideelles wird auch in der von Heidegger beschriebenen ästhetischen Wirkung des griechischen Tempels sichtbar: „Dastehend ruht das Bauwerk auf dem Felsgrund. Dies Aufruhem des Werkes holt aus dem Fels das Dunkle seines ungefügten und doch zu nichts gedrängten Tragens heraus. [...] Der Glanz und das Leuchten des Gesteins, [...] bringt doch erst das Lichte des Tages, die Weite des Himmels, die Finsternis der Nacht zum Vor-schein. Das sichere Ragen macht den unsichtbaren Raum der Luft sichtbar“ (Heidegger 1960. 41 f). Was so zum Vor-schein gebracht wird, sind ideelle Strukturen, die erst durch das Bauwerk zur Erscheinung kommen können: In dieser Weise erschließt Kunst ‘Welt’ in der Form eines Bewandtnis- und Verweisungszusammenhangs, der – vermittelt durch die *sinnliche* Gestalt des Werks und nur so – sichtbar werden kann und dennoch nur *geistig* fassbar ist.⁷ „Dergestalt ist das sich verbergende Sein gelichtet. Das so geartete Licht fügt sein Scheinen ins Werk. Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. *Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west*“ (61): eine deutliche Parallele zu Hegels ‘sinnlichem Scheinen der Idee’!

Ähnlich im Fall des von Heidegger herangezogenen van Gogh-Gemäldes ‘Ein paar Schuhe’ (Heidegger 1960. 28 ff): Heidegger sieht darin die Symbolisierung eines langen, harten Arbeitslebens. Hinzuzufügen wäre wohl der Hinweis

⁷ Vgl. auch Paul Klees Diktum: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ (Klee, Paul (1920) *Schöpferische Konfession*. Berlin 1920, zit. nach: Walter Hess (1962) *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1962. 82).

auf den goldgelben Hintergrund, der an reifes Korn, Ernte etc. erinnert.⁸ Abgestellt symbolisieren die Schuhe zudem Ruhe von der Arbeit. Das Bild kann so gleichsam als eine *Chiffre* für Mühe und Arbeit, aber auch für Ernte und wohlverdiente Ruhe gedeutet werden, die freilich immer wieder in Alltag, Arbeit, Qual einmündet. Ausgelöst, scheint mir, wird dieser Deutungsprozess aber durch den markanten Sinnkontrast im sinnlichen Anblick von goldgelbem Hintergrund und den ausgetretenen, tristen Schuhen: Hiervon geht etwas Irritierendes aus, das die Phantasie in Bewegung setzt und sie fortgesetzt nötigt, den Deutungshorizont zu erweitern – über den ursprünglichen, bürgerlichen Lebenskreis hinaus ins Allgemein-Menschliche: Arbeit, Mühe und Qual, Ernte, verdiente Ruhe, neue Qual – *conditio humana*.

Wesentlich ist, dass dies nicht explizit mitgeteilt wird: Das wäre, in solcher Abstraktheit, nur banal. Vernimmt der Geist aber einen vom Sinnlichen ausgehenden Zuspruch, so wird gerade die Sprachlosigkeit des Sinnlichen zu einer Herausforderung. Indem der Geist sich im Werk versinnlicht, wird das Sinnliche zur Chiffre, deren Dechiffrierung die ungewohnte, gar schmerzhaft geistige Bewegung der *Vergeistigung* des Sinnlichen ins Werk setzt. Der Geist vollbringt damit etwas, wozu er in seinem einheimischen Reich keinen Anlass hätte: Im sich Einlassen auf das Sinnliche ist er in besonderer Weise herausgefordert, sich *als Geist* zu bewähren. Ist seine Bestimmung, Hegel zufolge, sein 'Bei-sich-selbst-sein-im-Andern', so ist die Vergeistigung des Sinnlichen, also des Geistesfernsten, als extremste Form geistiger Bewährung zu verstehen. *Diese* Befriedigung kann ihm also weder Religion noch Wissenschaft, sondern allein die Kunst gewähren. Und in diesem Sinn ist die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst – mit Hegel gegen Hegel – in der Tat zurückzuweisen.

3. Autonomie und Intellektualisierung der modernen Kunst

Aber gilt das auch noch für die *moderne Kunst*? Ist für diese nicht in erstaunlicher Richtigkeit eingetreten, was Hegel vorhergesagt hatte: fortschreitende Intellektualisierung und damit, wie es scheinen könnte, auch Entsinnlichung der Kunst? Wäre Entsinnlichung der Kunst aber – nach dem Gesagten – nicht auch *Entkunstung* der Kunst? Wäre die Kunst also doch ein Vergangenes: nun nicht wegen ihrer Bindung an die *Beschränktheit* des Sinnlichen, sondern gerade wegen des tendenziellen *Verlusts* der sinnlichen Dimension? Die Beantwortung solcher Fragen verlangt vorab eine Diagnose moderner Kunst.

Vormoderne Kunst sah sich immer auch in dienender Funktion. Das Portrait soll auch abbilden und dokumentieren; Bachs Matthäuspassion soll auch christlicher Besinnung dienen; das Barockschloss fordert erheblichen Kapitaleinsatz,

⁸ Ich beziehe mich hier auf das Werk mit hellem Hintergrund von 1886; ein anderes von 1887 hat blauen Hintergrund.

dem ein Wohn- und Repräsentationswert zu entsprechen hat. In der Perspektive solcher Bindungen hat sich die Kunst immer auch als *heteronom* verstanden – vielleicht am wenigsten die Literatur, der schon deshalb ein Sonderstatus zukommt. Gleichwohl: *Als Kunstwerk* folgt das Portrait, die Passion, die Schlossarchitektur, der Roman *eigenen Gesetzen*, die allein künstlerischem Gestaltungswillen entspringen. *Als Kunstwerke* sind sie *autonom*. Das heißt indes nicht, dass die Kunst stets auch ein *Bewusstsein* dieser Autonomie gehabt hätte. Für die Vor-moderne dürfte dies eher nicht der Fall gewesen sein.

Im Übergang zur *Moderne* hat sich die Kunstperspektive indes tiefgreifend verändert. Man denke etwa an Turner, Monet, Cézanne, Picasso, um nur einige Stationen dieser Entwicklung zu markieren. Entscheidend ist, dass das Bewusstsein der im Wesen der Kunst selbst gründenden *Autonomie* zunehmend das Kunstverständnis bestimmt, – was auch zur Folge hat, dass diese Autonomie jetzt *selbst Gegenstand* künstlerischer Darstellung wird. Das moderne Kunstwerk *ist* nicht einfach autonom, es *stellt* diese Autonomie nun auch selbst *dar*; es ist die *Selbstinszenierung seiner Autonomie*: Das ist seine primäre, unüberhörbare Botschaft. Autonomie ist damit nicht mehr nur ein Moment künstlerischer Kreativität, sondern bildet zugleich die Grundaussage des modernen Kunstwerks. Die Kunst hat sich selbst entdeckt und zum Thema gemacht. Sie ist so nicht länger durch kunstexterne Hinsichten bestimmt, sondern ist wesentlich Selbstdarstellung ihrer Autonomie, d.h. sie thematisiert vor allem Anderen sich selbst *als Kunst*. In der Moderne hat sich die Kunst auf sich selbst zurückgewendet, sie ist *reflexiv* geworden.

Was heißt das konkret? Nun, diese Kunst, die ihre Autonomie selbst zum Gegenstand der Darstellung macht, muss Formen hervorbringen, welche *Emanzipation* von allem Vertrauten ausdrücken. Dieses durchgängig *Unvertraute* in der Kunst der Moderne lässt deren Werke zunächst und vor allem als *rätselhaft* erscheinen. Damit aber sind sie *essentiell*, dh. in einem viel grundsätzlicheren Sinn als frühere Kunst, auf *Interpretation* angewiesen, ja von vornherein darauf angelegt, was Arnold Gehlen⁹ zu der Bemerkung veranlasst hat, dass „die Kommentarliteratur [...] geradezu als Bestandteil dieser Kunst angesehen werden muss“ (Gehlen 1986. 16, vgl. auch 54 ff, 96 f, 162 ff). In der Tat ist der diskursiv-intellektuelle Anteil in der modernen Kunst ungleich größer als in aller früheren Kunst. Diese für die Moderne charakteristische *Intellektualisierung* der Kunst hat ihr den Ruf einer zunehmend *unsinnlichen* und insoweit *uneigentlichen Kunst* eingetragen. In der Tat erscheint der Wahrnehmungsanteil solcher Kunst dramatisch reduziert: Man denke etwa an die monochromen Flächen in den Werken Marc Rothkos oder an John Cages 'Komposition' >4 Minuten 33 Sekunden<, deren Partitur vier-einhalb Minuten totale Stille vorschreibt.

Mit der *Intellektualisierung* der modernen Kunst scheint das Kunstwerk nun zunehmend seinen *Werkcharakter* zu verlieren. Ist die Kunst damit am Ende? Ist

⁹ Gehlen, Arnold (1986) *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt (M.) 1986.

somit tatsächlich das eingetreten, was Hegel als Entwicklungstendenz der Kunst formuliert hatte: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt“ (Hegel 13.24). Diese werde immer intellektueller, immer innerlicher und damit unsinnlicher. Das sei für die Entwicklung der abendländischen Kunst, die Hegel terminologisch bekanntlich unter dem (eher irreführenden) Begriff der *romantischen Kunstform* fasst, die charakteristische Tendenz. Ihr Gehalt sei nicht mehr „an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muss“ (13.112 f). Ihr Element sei zunehmend „die *selbstbewusste Innerlichkeit*“ (13.112), „die *freie konkrete Geistigkeit*, die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll“ (13.113).¹⁰ Diese Kunst „kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten“; „andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdruck“ (13.113).

Aber, so fährt Hegel fort, „indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Äußeren und der unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Äußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen [...] als unwesentliche, vorübergehende [...] zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür [...] die Gestalten der Außenwelt durcheinanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann“ (Hegel 13.113 f). „Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und lässt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt“ (13.113). Die Kunst werde so (wie schon zitiert) zu einem „Spott, wenn man will, und eine[r] Ironie über das äußerliche natürliche Dasein“ (13.215). Das sind erstaunliche Formulierungen, die im Blick auf die *moderne Kunst* geradezu prophetisch anmuten.

In der Tat kann die Kunst heute mit dem Sinnlichen *alles* machen. Die Architektur kann die Statik der Senkrechten verleugnen, die Malerei die Gegenständlichkeit, die Musik die Harmonik, die Poesie Zeitordnung, Realität und selbst die Semantik ihrer Sprache (etwa in Paul Celans ‘Todesfuge’: ‘Schwarze Milch der Frühe’). Im Bewusstsein der Autonomie der Kunst ist *Deformation*, *Dekonstruktion* des Sinnlichen zum Grundprinzip geworden.

4. ‘Aszendenz des Erhabenen’ (Adorno¹¹)

Dem entspricht, dass sich die Kunst von den Normen dessen, was bürgerlich ‘schön’ heißt, emanzipierte; sie fühlt sich nicht länger dem Allgemein-Gefälligen verpflichtet. Diese Umwertung hat zugleich den Stellenwert dessen, was früher

¹⁰ Vgl. hierzu die Beiträge von Stephanie Over und Klaus J. Schmidt im vorliegenden Band.

¹¹ Adorno 1993. 294. Vgl. hierzu auch Welsch, Wolfgang 1990) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990. S. 88 ff, 114 ff.

als abstoßend und hässlich galt, für die Kunst neu definiert und damit verhindert, so Adornos sarkastische Bemerkung, „wie die banausische [bildungsbürgerliche D.W.] Kultur es will, mit dem Wahren, Schönen und Guten weiter sich zu beflecken“ (Adorno 1993. 144).

Aber bleibt, nach dem Gesagten, mit dem Schönen nicht doch auch das Geistige der Kunst auf der Strecke? Adornos Antwort ist interessant: „Die trotz allen Kulturbetriebs perennierende Entrüstung über die Hässlichkeit der modernen Kunst ist bei allen hochtrabenden Idealen geistfeindlich: sie versteht jene Hässlichkeit, die abstoßenden Vorwürfe zumal, wörtlich, nicht als Prüfstein der Macht von Vergeistigung und als Chiffre des Widerstands, in dem jene sich bewährt“ (Adorno 1993. 143 f).

Recht verstanden also: So wie die genuine geistige Leistung der Kunst prinzipiell in der Vergeistigung des Sinnlichen, als des Geistfernsten, besteht, so erfährt diese Leistung hier eine nochmalige Steigerung durch die Einbeziehung des Hässlichen, also dessen, das *von sich her* keinerlei Geistaffinität mehr zeigt und vermuten lässt.¹² Wenn Kunst also das sich Abarbeiten an einem ‘Nichtidentischen’ und das Hässliche ein ‘Nichtidentisches’ par excellence ist, dann kann sie sich gerade in der Einbeziehung des üblicherweise als hässlich Geltenden in eminenten Weise *als Kunst bewähren*.

Deren ästhetische Wirkung muss dann freilich von anderer Art als die der herkömmlichen schönen Künste sein. Adorno erkennt hier eine Parallele zu Kants Begriff des *Erhabenen*. Ist das Schöne, in Hegelscher Terminologie, ein im Sinnlichen selbst durchscheinendes Ideelles, so ist das Erhabene demgegenüber ein die sinnliche Erscheinung quasi von sich abstoßender Gehalt, etwa das Gefühl der Erhebung angesichts einer eindrucksvollen, gewaltigen Gebirgslandschaft, wobei die Erhebung – Kant zufolge – aber gerade aus der Selbstgewissheit der Vernunft stammt, sich auch dem gigantischsten Natürlichen noch *überlegen* zu wissen.

Eine Analogie dazu erkennt Adorno nun in der modernen Kunst: Deren hochverfremdete, auch das Hässliche nicht scheuende Werke, erklärt er, „besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander“ (Adorno 1993. 292). In diesem Kontext sei die moderne Enttabuisierung des Hässlichen zu sehen: Dessen Einbeziehung in die Kunst stelle für den künstlerischen Prozess der Vergeistigung gewissermaßen die schlechthin größtmögliche Herausforderung dar. Insofern habe, so Adorno, „das sensuell nicht Angenehme [...] Affinität zum Geist“ (292). Vergeistigung habe „der Kunst zugeführt, was, sinnlich nicht wohlgefällig und abstoßend, dieser zuvor tabu war“ (292) – das Dissonante, Unvereinbare, Zerrüttete. Was in der Weise sinnlich-anschaulicher ‘Zerrüttung’ tatsächlich inszeniert wird, ist sonach nicht

¹² Karl Rosenkranz’ akribische Analyse des Hässlichen, erschienen 1853, versteht dieses noch als Gegenteil des Schönen, eine Einschätzung, die also dem traditionellen Schönheitsbegriff verpflichtet bleibt und die moderne Kunst nur ablehnen könnte. Adornos Deutung ist davon Welten entfernt (Rosenkranz, Karl (1853) *Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig 1990, vgl. z.B. S. 14 ff, 343 f).

einfach nur das moderne Bewusstsein der Autonomie der Kunst, sondern dieses zugleich als der Triumph der Vergeistigung des Sinnlichen. Gerade die *Gebrochenheit* moderner Kunstwerke setzt in einem nie dagewesenen Maß die *Phantasie* bis in ihre Tiefendimensionen in Bewegung, während das Vollendet-Glatte uns heute, wenn überhaupt, nur oberflächlich berührt und insofern ‘flach’ wirkt.

Was inhaltlich dahintersteht, ist für Adorno – und wohl zu Recht – die Situation der *modernen Gesellschaft*: Weil unsere Welt durch Zerrissenheit gekennzeichnet sei, weil sie, allem technischen, bürokratischen, politischen ‘Streamlining’ zum Trotz, in sich zerrüttet sei, deshalb müsse Kunst sich auf diese innere Gebrochenheit der Welt einlassen und deren Antagonismen in sich zum Austrag bringen¹³. „Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind“ (Adorno 1993. 53). Inwieweit Kunst heute dem Dissonanten, „Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht“ (283), entscheide so zugleich über ihren „*Wahrheitsgehalt*“ (285, Hvh. D.W.). Wahr ist danach Kunst heute, wenn sie die Zerrüttung der gegenwärtigen Welt herauschreit: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne; [...] Explosion ist eine ihrer Invarianten“ (41).

Damit sind der Kunst zugleich ganz neue Darstellungsdimensionen erschlossen, aber wohlgedenkt: nach wie vor im Durchgang durch die sinnlich-anschaulichen Werkstrukturen; denn auch das Zerrüttete, Hässliche ist ja im Sinnlichen angesiedelt. Auch und gerade hier ist es das Sinnliche, das die Phantasie in Bewegung setzt, die Werkgebundenheit des Sinngehalts und damit den Kunstcharakter solcher Kunst verbürgt. Zerrüttung ist in der Tat nicht *Tilgung* des Sinnlichen. Nach wie vor – auch in der willkürlichsten Deformation – bleibt das Geistige der Kunst an Sinnliches gebunden: Dieses bildet, wie dargelegt, die Grundherausforderung für den Geist, nur daran kann er sich als wahrhaft autonom beweisen; denn in seiner eigenen Sphäre ist er in seiner Autonomie unangefochten. Doch in dem modernen Bewusstsein grenzenloser Freiheit der Kunst tritt diese Herausforderung nun nochmals verschärft an ihn heran durch die Enttabuisierung des für sich Hässlichen, eines ‘Nichtidentischen’ also, das nicht nur – wie das Sinnliche per se schon – als geistfern, sondern darüber hinaus – in der Verletzung und Beleidigung idealer Normen – geradezu als ‘geistfeindlich’ erscheint.

5. Das Problem der Schönheit moderner Kunst

Harmonie, Versöhnung antagonistischer Elemente in der zu idealer Vollendung gefügten Ganzheit eines Kunstwerks: Diese ideale Harmonie gibt es in der Kunst der Moderne so ersichtlich nicht mehr. Die berühmt gewordene Jaußsche

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

Formulierung von den ‘nicht mehr schönen Künsten’¹⁴ verleiht dem bündigen Ausdruck. Muss der Begriff der Schönheit, der traditionell mit der Suggestion von Harmonie und Versöhnung verbunden ist, in einer durch Deformation und Zerrüttung geprägten Kunst somit nicht überhaupt gestrichen werden?

Angesichts dieser Frage vollzieht Adorno einen bemerkenswerten Schwenk: Auch das moderne Kunstwerk könne das Divergente, Widerspruchsvolle nicht „ungeschlichtet belassen“ (Adorno 1993. 283), insofern „der Begriff des Kunstwerks [...] den des Gelingens“ impliziere (280): hinsichtlich Stimmigkeit, Logizität, Konsistenz im Ganzen, Reichtum, Einheit, Gestus des Gewährenden etc. (vgl. 280 f). Zwar entfernten in der Moderne „Geist und Material sich voneinander“, aber, wie Adorno sofort hinzufügt, gleichwohl „im Bemühen, Eines zu werden“ (292).

Nun ist der *traditionell-harmonistische* Begriff der Schönheit, wie dargelegt, heute sicher nicht mehr akzeptabel. Adorno sucht deshalb nach einem Ersatzbegriff, den er in dem französischen Begriff der ‘*apparition*’, ‘Himmelserscheinung’, findet; ‘Erscheinung’ durchaus auch als „Menetekel“ (Adorno 1993. 125); wesentlich aber als ein „Glanz“, der über dem gelungenen Kunstwerk liege, das im Übrigen heute eher unter den „trostlosen“ zu finden sei. Zwar schäme sich diese Kunst der *apparition*, „ohne sie doch abwerfen zu können“ (127). Sie sei sozusagen gegen ihren Willen ‘schön’, eine Himmelserscheinung, in der etwas erscheint, was es in der harten Realität nicht gibt (vgl. 127). Ja, Adorno entdeckt darin gar eine „Spur von Offenbarung“ (162) und selbst „Transzendenz“ (122), nämlich als ein „Knistern“, „in dem das *Mehr* des Phänomens gegen dieses sich bekundet“ (123, Hvh. D.W.).

Dieses ‘Mehr’ nun besteht Adorno zufolge im „Durchbruch des *Geistes* durch die Gestalt“ (Adorno 1993. 139, Hvh. D.W.). Dies sei dasjenige, was Hegel „in der Definition des Schönen als des sinnlichen Scheinens der Idee“ meine (139). „Offen“ allerdings hinterlasse „die Hegelsche Ästhetik das Problem, wie von Geist als Bestimmung des *Kunstwerks* zu reden sei“ (140, Hvh. D.W.). In diesem Zusammenhang von der ‘Idee’ zu sprechen liefere für Adorno auf deren ‘Verdinglichung’ hinaus (141, vgl. 139 ff). ‘Geist’ ist für ihn das Kunstwerk vielmehr als „Chiffre“ (127), dh. als ein „Sprechendes“ oder eine „Schrift [...] ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung“ (122). „Jede Erfahrung der Kunstwerke muss [daher] ihr Anschauliches überschreiten“ (153). Zwar hafte „der Geist der Kunstwerke [...] an ihrer Gestalt, ist aber Geist nur, insofern er darüber hinausweist“ (137). In dieser Weise „leuchtet der Geist der Kunstwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung auf“ (137). Er sei die „Lichtquelle, durch welche das Phänomen erglüht“ (135), nämlich im „Augenblick der *apparition*“ (137), die es „verstörend durchzuckt“ (146). Kurzum: Kein „Sinnliches an den Werken [...] sei] künstlerisch, das nicht in sich durch den *Geist* vermittelt wäre“ (135, Hvh. D.W.): „Dies immanent *idealistische* Moment, die

¹⁴ Jauß, Hans Robert (ed. 1968) Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968.

objektive Vermittlung aller Kunst durch den Geist, ist von ihr nicht wegzudenken“ (141, Hvh. D.W.).

Das ist nun, im Gegensatz zu dem, was Adorno sonst immer wieder einzureden sucht, alles Andere als anti-idealistisch: Der Geist, so Adornos Aussage hier, vernimmt im Sinnlichen ein Echo seiner selbst. Was ihn berührt, ist die Geistaffinität, die er irritierenderweise im Sinnlichen, also Geistfernten antrifft und nun zu begreifen sucht. Doch über einen Begriff dafür verfügt er nicht – ‘schön ist, was ohne Begriff unmittelbar gefällt’:¹⁵ In diesem Kantischen Sinn ist die Bedeutung des Kunstwerks in der Tat ‘gekappt’, ‘zugehängt’. Das macht den enigmatischen, chiffrenhaften Charakter des Kunstwerks aus – und zwar durchaus schon des *vormodernen*.

Was in der *modernen Kunst* hinzukommt, ist die im Bewusstsein künstlerischer Autonomie neu erschlossene Dimension von Deformation – Dekonstruktion, Zerrüttung, Enttabuisierung des Hässlichen. Dies stellt, wie dargelegt, hinsichtlich der von der Kunst erwarteten Vergeistigungsleistung eine so noch nie dagewesene Herausforderung dar. Aber die Vergeistigung muss eben auch *gelingen*, auch noch im sich Einlassen auf das Zerrüttete, Hässliche. Am Sinnlichen und selbst noch Hässlichen muss, mit andern Worten, sich dennoch ein Vorschein von Ideellem zeigen: als ‘Glanz’, als ‘poetisches Wunder’, das die Phantasie irritiert und aufstört, sie fortgesetzt weiterverweist und den Zirkel des Verstehenwollens so beständig erweitert. Dies Geistige ist es, was den ‘Glanz’ ausmacht, der – gut idealistisch – als Schönheit, hier im Sinn der ‘apparition’, über dem gelungenen Kunstwerk liegt. In der ‘apparition’ reißt der Himmel – eben auch für Adorno – gleichsam ein Stück weit auf, und im Endlichen kommt Unendliches zur Erscheinung. Das Kunstwerk, für sich selbst nur ein innerweltlich Einzelnes, wird in seiner Schönheit zur ‘Offenbarung’ – Adornos Wort! – eines Ideellen, Vorschein der ‘Idee’. Dass wir, als endliche Wesen, an dieser dennoch teilhaben, mag uns im Schönen aufgehen und berühren.

Auch wenn in der Moderne in formaler Hinsicht dramatische Veränderungen eingetreten sind: Der Begriff der Schönheit hat danach – auch in Adornos verschämter Umbenennung in ‘apparition’ – unverändert Relevanz. Auch moderne Kunst ist zweifellos schön, wenn auch in anderer Weise als vordem. Entscheidend ist, wie dargelegt, grundsätzlich das Spannungsverhältnis von Geistigem und Sinnlichem. Diese Spannung (die bekanntlich auch schon zum Wesen von Harmonie gehört) hat sich in der Moderne nur verschärft. In der harmonistischen Konnotation des Schönen bei Adorno liegt insofern, scheint mir, ein Missverständnis. Seine Aufklärung macht es möglich, auch moderne Kunst schön zu nennen. Der Umbruch des ästhetischen Weltbilds in der Moderne hat die Möglichkeit von Schönheit, denke ich, nicht beseitigt und dafür längst Exempel geliefert. Ja, man könnte sogar sagen, dass, indem sich die Spannung im Verhältnis von Geistigem und Sinnlichem im modernen Kunstwerk extrem verschärfte, die Idee der Schönheit noch mächtiger und beirrender bewusst gewor-

¹⁵ Kant, Kritik der Urteilskraft, 3. Originalauflage, Berlin 1799, S. 114 f, 180, 259.

den ist. Moderne Kunst ist sicher nicht weniger Kunst als frühere, wohl auch nicht mehr Kunst als diese. Sie ist nach wie vor Kunst, aber in ungleich bewussterer, intellektuellerer und auch provokanterer Weise als jemals zuvor.

Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst

Ästhetische Reflexion
in der Perspektive des Deutschen Idealismus

Herausgegeben von Dieter Wandschneider

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Covergrafik: Anne Kerzmann

Bindung: Buchbinderei Diehl+Co. GmbH, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

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

Printed in Germany

ISBN 3-8260-3113-X

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de