

Vormoderne und moderne Kunst I.

I.

Um eine vernünftige Erörterung der Errungenschaften der modernen Kunst und Künste durchzuführen, dürfte es ratsam sein, von den eigentlich modernen - nämlich technologischen - Künsten wie Photographie, Film, Computerkunst undsoweiter - zunächst abzusehen. Deren Kunstcharakter ist, wenn nicht umstritten, so doch von völlig neuer Art und Qualität, weshalb das Wort „moderne Kunst“ vorerst noch immer die der Vormoderne entstammenden, nun aber modern gewordenen Künste zu bezeichnen pflegt. Worin der Unterschied des technologischen vom vortechnologischen Kunstcharakter auch immer bestehen mag, (und ungeachtet ihrer Vermischbarkeit in der aktuellen Gegenwartskunst und Präsentation wie Reproduktion aller Kunst) - es ist theorie-strategisch ratsam, von diesem Unterschied anfänglich abzusehen, um zunächst klären zu können, was denn die (vortechnologischen) Errungenschaften der modernen Kunst und Künste gewesen sein beziehungsweise immer noch sein könnten.

Eine solche Erörterung sollte sich bewusst sein, dass alle ihre Argumente durch eine Grund-Antinomie bestimmt sind, die sich in fragender Form wie folgt umschreiben lässt. Haben die modernen Künste der traditionellen Art - Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Dichtung - das Schöne, und genauer gesagt: das Kunstschöne erweitert, oder haben sie es verabschiedet, weil sie als „nicht-mehr-schöne-Künste“ agieren müssen und daher als solche zu bewerten und zu begreifen sind? An dieser Frage müssen sich die Diskursgeister nicht nur scheiden, sie müssen sich ihr auf das Gründlichste stellen, wollen sie das aktuell unverbindliche Plaudern über moderne Kunst überwinden. Es ist ein Entweder/Oder, das kein Drittes zuzulassen scheint, denn es kann nicht zugleich dasselbe sein und nicht sein: Erweiterung und Verabschiedung, neue Größe oder endgültiges Ende einer Größe.

Die gestellte Frage führt eine entscheidende unmittelbar mit sich: kann man sich der Wucht und Tiefe dieser Frage nicht nur stellen, kann man ihre Gründe und Abgründe auch klären und aufklären, kann man sie vernünftig beantworten? Nichts anderes scheint eine „vernünftige Erörterung der Errungenschaften der modernen Kunst und Künste“ zu fordern. Und da zunächst zwei Antworten möglich sind, ist es weiters ratsam, dieselben sine ira et studio vorzustellen.

Im Erweiterungsfall hätte die moderne Kunst das Kunstschöne der traditionellen Künste nicht nur „erweitert“, ein Ausdruck der offen läßt, ob bloß quantitative oder auch qualitative Erweiterung gemeint ist. Ist nämlich

qualitative Erweiterung gemeint, so wäre „Erweiterung“ eine Untertreibung, und die richtige Antwort müßte entschieden apologetisch formuliert werden. Die moderne Kunst hätte die vormodernen Entwicklungsstufen der traditionellen Künste nicht nur „erweitert“, sondern auch wirklich übertroffen, sei es zur Vollkommenheit vollendet, sei es zu neuer Höhe und Tiefe geführt, - ein Fortschritt somit auf ganzer Linie, einer im Wesen, nicht bloß im äußeren quantitativen Erscheinungsbild von Kunst und Kunstschönheit.

Niemand kann bezweifeln, daß die Quantität der modernen Kunstproduktion die der vormodernen um ein Vielfaches übertrifft, und da Quantität und Qualität untrennbar sind, dass die unübersehbare Vielfalt der Produktion in eine Pluralisierung und Individualisierung sowohl der Produktion wie Reproduktion und auch Konsumtion moderner Kunst auseinander gegangen ist, die keine Vorgeschichte als Vergleichskeule zu fürchten hat. Doch ist damit die Frage, ob diese quantitativ-qualitative Erweiterung zugleich eine „Erweiterung“ und Vervollkommnung des Kunstschönen der angegebenen Einzelkünste gebracht habe, nicht beantwortet.

Die qualitativ-quantitative Erweiterung könnte sich auch in der entgegengesetzten (nicht-mehr-schönen) oder in einer gleichsam neutralisierten Richtung (in ein Jenseits von schön und hässlich) bewegt haben und immer noch bewegen. Auch der Ausdruck „Qualität“ ist zunächst so bedeutungsoffen oder vielmehr bedeutungsbeliebig wie der Ausdruck „Erweiterung.“ Wir sind gern bereit zuzugestehen: jedem modernen Künstler sei sein individuelles Kunstschönes gegönnt; aber damit ist uns noch nicht eine Antwort auf unsere Frage gegönnt.

Sehr wahrscheinlich gönnen wir uns dieses Gönnerum, weil wir angesichts der Unübersehbarkeit und sowohl Un- wie Überorganisiertheit des modernen Kunstlebens die Schwäche unserer Urteilskraft spüren und daher passen.¹ Wir warten ab, bis Klügere kommen, vielleicht Experten, vielleicht ein klärender Diskurs mächtiger Diskursgeister, die entweder ein Macht- oder gar ein Vernunftwort sprechen werden, um uns Ratlose ultimativ zu belehren.

Die zweite Antwort versichert, dass die moderne Kunst das Schöne und Kunstschöne verabschiedet und daher ein Zeitalter der „nicht-mehr-schönen-Künste“ eröffnet hätte. Moderne Kunst hätte das Hässliche in jeder nur denkbaren Gestalt in sich aufgenommen, bis zu einer Erweiterung und Entgrenzung hin, die fraglich machten, ob dabei nicht ein Raum entstanden sei - sei es der Freiheit, sei es der Beliebigkeit -, in dem eine zentrale vormoderne Basis-Koordinate von Kunst - Schönheit versus Häßlichkeit - überhaupt hinfällig wurde. Es scheint somit die Möglichkeit eines Dritten möglich zu sein: moderne Kunst als eine vollständig neue Art von Kunst, die sich vom Gegensatz von schön und hässlich, und überhaupt von allen

¹ Das moderne Kultur- und Kunstleben ist formal überorganisiert, inhaltlich unorganisiert und unorganisierbar.

bisherigen künstlerischen und „ästhetischen Konnotationen“, um ein gängiges Wort des postmodernen Vokabulariums zu gebrauchen, radikal und endgültig emanzipiert hätte.

Wie zu sehen ist, haben beide Antworten eine Zusatzantwort (einen Fluchtweg durch die Hintertür) parat; die erste Antwort flüchtet - nach ihrer Versicherung, das Kunstschöne sei „erweitert“ worden - in die Vielfalt einer Pluralität und Individualisierung von Kunst, um sich dadurch gegen unsere Gretchenfrage: wie hältst Du es konkret mit dem Schönen in der modernen Kunst, zu immunisieren. Und am entgegengesetzten Ende unserer Frageschaukel erwägt die zweite Antwort nicht minder einen Fluchtweg: moderne Kunst könnte jenseits des Gegensatzes von Schönheit und Hässlichkeit ihren Zielhafen erreicht und daher mit Ästhetik und ästhetischem Verhalten im bisherigen Sinn gar nichts mehr zu tun haben.

Im neuen Freiraum der neuartigen Kunst würden die ehrwürdigen Prädikate unserer ästhetischen Urteile - schön und hässlich, gefallend und missfallend und sofort - unerbittlich zuschanden; und daher wären wir so oft gezwungen, von schönem Horror und von einer schrecklichen Schönheit moderner Werke zu reden, die vielleicht weder mit Schrecken noch mit Schönheit etwas im Sinn haben könnten. Eine Wahrheit von Kunst (und künstlerischer Welt- und Menschendeutung) wäre in die Welt getreten, die jenseits von traditioneller „Ästhetik“ (und deren vormodernen Systemkoordinaten - schön, erhaben, hässlich, komisch -) geschaffen, reproduziert, rezipiert und beurteilt werde. Eine Kunst, die aber dennoch Kunst, nicht Handwerk oder Technik oder etwas anderes ihrer selbst, sondern nur sie selbst wäre: Kunst sui generis, Kunst als Kunst, Kunst und nichts als Kunst.²

II.

Wie Planspiele einer weltfernen Kunst-Theorie und Ästhetik scheinen sich die bisherigen Erörterungen auszunehmen. Als hätte die moderne Kunst im 20. Jahrhundert - epochaler Ort der Durchsetzung ihres Existenzanspruchs

² Weil alles Hässliche, das innerhalb der Kunst zugelassen und geschaffen wird, doch nur innerhalb der Idee des Kunstschönen und ihres ewigen Ideenkreislaufes (Schön-Erhaben-Häßlich-Komisch) verbleiben könne, sei die These, dass die moderne Kunst entweder eine neue schöne oder eine „nicht-mehr-schöne“ sein müsse, hinfällig. Aber eben diese These vom Ideen-Kreislauf und seiner Grenze wird von moderner Kunst und ihrer Theorie unterlaufen und negiert, wenn sie sich als neue und gar „absolute“ Schönheit behauptet und beurteilt, oder wenn sie sich als jenseits von Schön und Häßlich angekommen wähnt. Im ersten Fall schlägt sie einen völlig neuen, im zweiten Fall einen zerschlagenen Kreislauf von Kunstschönheit vor. (Was auf dasselbe Ergebnis hinauskommt: irratio und désordre im Reich von Schönheit und Kunst.)

Es ist offensichtlich, dass die Entgrenzung der Kunst über ihre Schönheits- und bisherigen Kunstgrenzen hinaus auch unter dem Aspekt unternommen wurde und wird, eine Renaissance neoreligiöser Kunst unter säkularen - modernen - Existenzbedingungen, also eine „spirituelle“ Kunst in die moderne Welt einzuführen. Kunst wird Religion, ohne es werden zu können; sie büßt eine Schuld, und auch dies sei ihr gegönnt.

- jenseits der tragischen Geschichte Europas und der Menschheit ihre ästhetische Autonomisierung entfaltet und durchgesetzt, jenseits der Realität von Weltkriegen, Holocaust und Gulag, Nationalsozialismus und imperialem Weltkommunismus sich zugetragen. Weil das Gegenteil der Fall war, ist es merkwürdig, aber als Immunisierungsstrategie erklärbar, dass Vertreter der ästhetischen Moderne immer wieder der realitätsfernen und gleichsam metageschichtlichen sowie „rein“ kunstimmanenten Konzeption von ästhetischer Moderne und moderner Kunst anheimfallen.³

An diesem Widerspruch von Kunst und Geschichte stoßen wir auf eine zweite Grund-Antinomie in Begriff und Realität moderner Kunst: dieser liegt die Tendenz nicht nur nahe, sondern einerseits zuinnerst, sich jenseits aller Wirklichkeit als eigene Wirklichkeit, als bewusste und geradezu autistische Gegenwirklichkeit zu verwirklichen; doch andererseits sich zugleich als „authentische“ und gehorsame Darstellerin und Protokollarin der geschichtlichen und gesellschaftlichen Realität zu betätigen und zu präsentieren. Nicht mehr - wie fundamental in der Vormoderne - als (schöne und prächtige) Repräsentantin der Regierenden und „Sieger“, der Eliten und Aristokraten, sondern als Mitverbündete der Unterlegenen und Opfer, ihrer Leiden und gescheiterten Versuche, den Weltübeln des 20. Jahrhunderts zu entkommen.

Zur ersten Antinomie: erweiterte Schönheit oder nicht-mehr-schöne-Künste tritt die zweite: ästhetische Gegen-Wirklichkeit oder Leidens-Wirklichkeit von und durch moderne Kunst dargestellt; und beide Antinomien sind untrennbar, weil Kunst, auch als moderne, ohne sogenannte Referenz wäre (ihr Realitäts-Anhalt außer, über oder unter den Künsten), könnte sie sich autistisch als „absolute Kunst“ und als „absolute Schönheit“ setzen und durchsetzen. (Sie hätte nur sich selbst, ihr weltloses Tun und Lassen als Referenz: Kunst als ästhetische Gegenwirklichkeit gegen die gemeine Wirklichkeit von Welt.) Wer daher letzteres (Kunst als Leiden an der Wirklichkeit) behauptet, muß das ästhetische Wunder erklären, wie die moderne Kunst im Gang des 20. Jahrhunderts, dem es an Katastrophen und Leiden nicht mangelte, befähigt und berufen sein konnte, durch mitleidendes Darstellen der Katastrophen und Leiden der modernen Welt eine Kunst neuer und absoluter Schönheit zu kreieren.

³ Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Schöne und die Hässlichkeit*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. November 1999, Beilage Seite IV. - Die anfangs noch unter Fragezeichen gestellte These: „Das Schöne in seiner absoluten Form sei eine Erscheinungsform des zwanzigsten Jahrhunderts gewesen“, wird bejaht, weil die Autonomie der Kunst durch selbsteigene Differenzierung das neue und absolute Schöne offenbart habe; die These, daß die moderne Kunst das Absolut-Schöne hervorgebracht habe, lasse sich in „zweifacher Weise verstehen: als einem Schönen, das absolut gesetzt ist, und einem Absoluten, das die Form des Schönen angenommen hat.“ - Demnach wären die Tage einer neuen Kunstreligion nicht mehr ferne. Unwahrscheinlich jedoch, daß die Götter und Heroen des antiken Griechenlands die modernen Schönheiten als erbberechtigte Kinder oder Enkelkinder erkennen und anerkennen würden.

Da dieses Behaupten ubiquitär geschieht - nicht nur durch Künstler und Ästhetiker - sehen wir, daß die beiden vorgeführten Antinomien keine „theoretischen“ Behauptungen sind, sondern ein realer und fundamentaler Gegensatz im innersten Wesen moderner Kunst und Ästhetik. An der Position des ästhetischen Wunders haben wir einen Standpunkt vor uns, in dem sich die beiden Grund-Gegensätze virtuos vermischen und permanent ineinander verschwinden. Um ihn zu begreifen, sollen zunächst die unvermischten Grund-Möglichkeiten der beiden Antinomien sondiert und seziert werden.

Wer es mit dem ersten Prinzip der zweiten Antinomie (autonome „Gegen-Wirklichkeit“) hält, der wird das erste Prinzip der ersten Antinomie (unendliche Erweiterung des Kunstschönen) favorisieren und aus dem inneren Entwicklungsgang der modernen Kunst, gleichsam in deren Handflächen lesend, seine beiden Thesen bestätigt finden: Gegen-Wirklichkeit einer erweiterten und absolut neuen schönen Kunst. Wer es aber mit dem zweiten Prinzip der zweiten Antinomie (Leidens-Wirklichkeit) hält, der wird das zweite Prinzip der ersten Antinomie („nicht-mehr-schöne-Künste“) als Wahrheit behaupten: Leidens-Wirklichkeit als Inhalt und Form von „nicht-mehr-schönen-Künsten.“

Dennoch dürfte die dritte Position - das Wunder sei vollbracht - unter Künstlern und im Diskurs des Kunstbetriebes die Mehrheit für sich haben: erst die Leidens-Wirklichkeit der modernen Welt befähige deren authentische Kunst zur Schaffung einer neuen und „absoluten“ Schönheit. Der schöne Horror, die schreckliche Schönheit, das großartige Scheitern, diese habituell gewordenen Lieblingsmetaphern der ästhetischen Moderne bestimmen in unzähligen Abwandlungen den (post)modernen Diskurs über moderne Kunst und Ästhetik.

In der modernen Kunst selbst, wie auch im Denken, Reden und Urteilen über sie, scheint alles (jeder Inhalt, jede Form, jedes Schöne, jedes Hässliche) in sein Gegenteil mutieren zu können oder mutiert zu sein, - und noch der Schrecken der Massenmörder kann plötzlich als unterhaltsamer Stoff für Literatur und Kunst, ohnehin für das Kabarett dienen. - Eine demokratische Abstimmung, um herauszufinden, welcher Standpunkt die Mehrheit in der modernen Gesellschaft behauptet, wäre zwar empirisch-statistisch interessant (etwa um die Konsumentenströme der verschiedenen Kunstmärkte zu trendieren), für unsere Frage jedoch nicht zielführend, weil Mehrheitswerte nicht Wahrheitswerte in der Sache Kunst und Schönheit sind. Die dominierende Mehrheit könnte ebenso irren wie eine Minderheit, die von der Wahrheit ihres Standpunktes fanatisch überzeugt ist. Mit empirischer Feldforschungs-Ästhetik ist unserer Frage nicht beizukommen.

4

⁴ Kants ‚ästhetischer Gemeinsinn‘ (sensus communis), welcher der Objektivität der ästhetischen Urteile trotz deren Subjektivität und Begrifflosigkeit als übersinnliches Substrat zugrundelag, ist damit zerbrochen nicht nur, er ist gänzlich und wohl für immer aus der (künftigen) Geschichte der Künste verschwunden. Wie eine Kultur bestehen kann,

III.

Um den Standpunkt der ästhetisch Wundergläubigen vertreten zu können, muß dieser eine Verwandlung dessen annehmen, was dem gemeinen Bürger - gemeinhin als „gesundes Volksempfinden“ denunziert - missfällt. Eine Verwandlung, die dem (Rest-All)Gemeinen verborgen bleibe, weil er eben als durchaus Gemeiner die Gebilde der modernen Kunst erblicke und anhöre, erlebe und beurteile - so die Meinung der Wundergläubigen. Der ästhetische Geschmack des kunstungebildeten Gemeinen sei zurückgeblieben und hoffnungslos unserer Zeit hinterherhinkend. Daraus folgt für den Wunderstandpunkt, daß er die dem Gemeinen (dem Geschmack der Massen- oder Volkskultur Verfallenen) als hässlich und unverständlich erscheinenden Gebilde moderner Kunst als genaues Gegenteil behaupten und deren Ästhetik und Evangelium emphatisch missionieren muß.⁵

Auf diese Missionierung durch die Standpauke des kunstmodernen Schöngeistes (Verwandlung durch das Wunder ästhetischer Epiphanien und Apparitionen) reagiert der gemeine Standpunkt bekanntlich („Was soll das ganze Zeug?“) entweder mit Abwehr und Hohn („Dafür geben wir unsere Steuergelder aus?“) oder mit Gleichgültigkeit und Toleranz („Jedem sei das Vergnügen gegönnt, einer je eigenen Art von Schönheit und Kunstschönheit zu huldigen.“)

Der erste Standpunkt jedoch (neue Kunstschönheit durch weltlose, selbstreferentielle Kunst) muß - im Gegensatz zum Wunderstandpunkt - darauf beharren, dass die neue Schönheit neuer Kunst ganz nur aus deren eigener Formkraft, aus deren Eigengeist und -freiheit stamme, - aus einer neuen Vision neuer Schönheit von Kunst, die jenseits der modernen Gesellschaft und ihrer prekären Realität und Geschichte gesichtet und erhört wurde.

Es ist evident, daß dieser Standpunkt den größeren Teil der modernen Kunstproduktion, der ohne Zweifel auf die Realität der modernen Welt und deren Unvollkommenheit „referentiell“ ist, ignorieren muß, um das Problematische seiner Position zu verbergen. - Die Abstraktheit der (instrumentalen) Musik überhaupt und der modernen Musik insbesondere, in der die „absolute Musik“ der vormodernen - romantischen - scheinbar zu sich gekommen schien, als deren Vollendung, wie noch Adorno meinte, schien daher auch für die bildenden Künste der heroischen Moderne das Modell einer schlechthin selbstreferentiellen Kunst anzubieten.

die ohne jeglichen common sense über (sämtliche, auch die tradierten) Kunst-Inhalte und -Formen zurecht kommen muß, ist in der Geschichte der Menschheit noch nicht erprobt worden.

⁵ Weshalb dieses Missionieren für die bildende moderne Kunst glänzende, für die moderne Kunstmusik erbärmliche Erfolge erzielte, erläutert „Das Philosophon. Essays zur Musik“ unter LVII: „Sehen und Hören.“ (Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.)

Der zweite Standpunkt (nicht-mehr-schöne-Künste durch authentische Kunstdarstellung von modernem Leiden und Scheitern) wird hingegen, konfrontiert mit dem Missionsgeist des ästhetischen Wunderglaubens, große Probleme haben, sich vom Standpunkt des Gemeinen, also vom Massengeschmack und dessen Verweigerung oder Gleichgültigkeit gegenüber der ästhetischen Moderne, abzugrenzen.⁶

Wir haben daher in principio vier Standpunkte, die durch ihre Art, die beiden Grund-Antinomien zu verbinden, ermöglicht werden:

1) Die akosmische Position der selbstreferentiellen Kunst: durch ein „absolut“ neues Geistiges der Kunst entsteht eine neue „absolute“ Kunstschönheit, die folglich mit dem Inhalt und den Formen, mit den Stilen und Idiomen der Vormoderne vollständig brechen musste, um das völlig neue Schönheitsideal in die moderne Welt zu setzen. Der revolutionäre Bruch war die unbedingte Bedingung der neuen Epiphanien und Apparitionen. Moderne Kunst war und sei nicht „Ausdruck ihrer Zeit“, sondern Selbstausdruck ihrer unendlichen Binnendifferenzierung, - daher auch ihre unendliche Pluralität und Individualität möglich und notwendig.

2) Die realistische Position: durch authentische Wiedergabe der Gebrochenheit der modernen Welt und der Endlichkeit des säkularen Menschen entsteht eine neue, nicht-mehr-schöne-Kunst, die gleichfalls mit dem Inhalt und den Formen, mit den Stilen und Idiomen der Vormoderne vollständig brechen musste.

3) Die Verbindung beider zur Position des Wunderglaubens führt jedoch das Argument vor, dass die authentische Darstellung der Gebrochenheit moderner Welt und Menschen mitnichten auf den Weg einer nicht-mehr-schönen-Kunst, sondern durchaus in die Gefilde einer neuen und sogar „absoluten“ Schönheit geführt habe.⁷

4) Die gemeine Position der (Rest-All)Gemeinen, als entweder verhöhnende Gegenposition oder als tolerierende Gleichgültigkeitsposition. In der Perspektive dieser Position erscheinen die drei anderen Positionen und ebenso deren bekanntes juste milieu von unversöhnlichem Streit oder wunderbarer Verbrüderung, nichts weiter als eine verhaltensauffällige

⁶ Exemplarisch war dies zu beobachten, wenn der Literat Ephraim Kishon, der als Prominenter den Protagonisten des gemeinen Geschmacks öffentlich inszenieren durfte, die moderne Malerei der Scharlatanerie und des Betrugers, des skandalösen Unvermögens und der totalen Beliebigkeit bezichtigte. In seinem festen Sinn und Urteil („alles Unsinn“) konnte ihn kein Experte der modernen Malerei verunsichern, geschweige missionieren. Verständlich, denn der Kunstexperte von heute (in seiner Profession auch schon gemein geworden) pflegt gewöhnlich die erste (selbstreferentielle)Position oder die Wunderposition zu vertreten.

⁷ Das Muster der Wundererzählung wurde schon im 19. Jahrhundert erprobt. Einerseits schien beispielsweise Baudelaires Leiden an den Verelendungsprozessen der industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert die Genese von „nicht-mehr-schönen-Künsten“ ermöglicht zu haben; andererseits sollen gerade deren („poetisch“) dargestellte Deformationen von Humanität und Vernunft eine neue und auch noch „absolute Schönheit“ ermöglicht haben.

Inszenierung einer sonderbaren Künstler- und Expertenwelt. Denn wirklich wahre und gute Kunst habe eben das (bewährte und dennoch auch heute noch produzierbare) Schöne und Heitere zu schaffen, also jenes, das allen oder doch den meisten gefällt, und diese Erwartung und deren aktuelle Erfüllungsmöglichkeit durch unterhaltende Kunst (und Kitsch) ist die unbedingte Bedingung dafür, daß deren Gebilde ein Massenpublikum fesseln und zufrieden stellen.

In der Realität enthält auch der gemeine Standpunkt durchaus partielle Vermischungen mit den anderen Positionen, weil sein Verhalten zu den verschiedenen traditionellen Einzelkünsten, in denen das Paradigma moderner Kunst(-schönheit oder -nichtmehrschönheit) erscheint, sehr verschiedene (ablehnende oder zustimmende) Beziehungen möglich macht. Picassos Werke können einem eingefleischten Pop-Konsumenten durchaus zusagen, aber den Namen Boulez kennt er vielleicht noch nicht einmal als den eines Dirigenten. Daß jedoch einem Werbefotografen von heute die Werke von Boulez zusagen, der Name Picassos und dessen Werke aber noch gar nicht zu Gesicht gekommen sind, ist eher unwahrscheinlich.

IV.

Die reale und auch produzierende Vermischbarkeit aller Positionen erfolgt in einer fünften Position, die allerdings nicht mehr als eigene Position angeführt werden sollte, weil sie in der Tat alle anderen in sich „aufhebt“ und vermischt, doch ohne ein eigenes Prinzip zu besitzen, in dem die „aufgehobenen“ wirklich ‚aufgehoben‘ wären. Es geschieht Scheinaufhebung, und dies ist bekanntlich das Kennwort jeder vernünftigen Definition von Eklektizismus.

Die Position dieser Nichtposition wurde als postmoderne sowohl praktisch (als Kunst) wie auch theoretisch (als Ästhetik und in den Kunstwissenschaften) geschichtsmächtig (im Kulturgeplauder und Feuilleton ist sie seither allgegenwärtig), und daß sie jeden Versuch und Angriff der letzten Mohikaner heroischer Moderne - seien es Künstler oder Theoretiker - mit Leichtigkeit abwehren kann, erklärt sich aus dem Wesen der modernen, durchdringend säkularen Welt und Kultur: die Freiheit alles zu dürfen, kann im Begriff und der Realität von Kunst nicht nochmals durch eine höhere Kunstfreiheit überboten werden. Das Geplauder von einer „Zweiten Moderne“, welche die Fahne einer nochmals höheren und tieferen Freiheit der Künste hochzuhalten hätte, ist obsolet.

Geschichtlich ist es nicht zufällig, daß die alle festen und heroischen Positionen aufhebende Position der Postmoderne in den letzten Dezennien des 20. Jahrhunderts einsetzte, nachdem die Verbrüderung der heroischen Ansprüche der ästhetischen Moderne (eine neue Menschheit für und durch eine neue Kunst) mit den neokommunistisch agierenden Freiheitsutopien der (linksideologisch) westlichen Welt unmöglich geworden war. Dennoch

folgte die politische Desillusionierung der ästhetischen Moderne durch den Kollaps der marxistisch-sozialistischen Moderne zugleich einer immanenten Desillusionierung der modernen Kunst selbst.

Denn der postmoderne Eklektizismus wurde möglich und notwendig, weil jene Gebote und Verbote, welche die moderne Kunst auf ihrem revolutionären Weg aufstellte und befolgte (die freilich in den Gefilden der sogenannten „Gemäßigten Moderne“ und ihrer Neo-Ismen oder gar in den minderheitlichen der ästhetisch Konservativen, die vormoderne Paradigmen als akademische Kunstübung weiterführten, ignoriert wurden), um ihre Schocks und Skandale, Revolutionen und Innovationen durchzusetzen, durch erschöpfte Erfüllung das Ende ihrer Glaubwürdigkeit erreichten.

Auch moderne Kunst kann nicht unbegrenzt in erstmaliger Innovation machen. Daher Postmoderne: keine Verbote und Gebote mehr, sondern wirkliche Freisetzung der traditionellen Künste, die nun sowohl ihre eigene Geschichte wie die aktuelle Gegenwart, das heutige und das vormalige Phantasieren und Schaffen, Formen und Ausdrücken vermischen und „integrieren“ können; - in Individualstilen, deren Stilname mit den vormodernen nur mehr den Namen „Stil“ gemeinsam hat.⁸

Weil die postmoderne Vermischung von allem mit allem, der eine Trennbarkeit aller ästhetischen Faktoren (Inhalte, Formen, Materialien) voraus und zuinnerst liegt, längst selbstverständlich geworden ist, muß eine Typologie von Standpunkten, wie die vorhin angeführte, bereits den Vorwurf des Anachronismus ertragen.⁹ Aber die *reductio ad principia* ist notwendig, um durch Rekonstruktion der Ansprüche und überhaupt möglichen Paradigmen, die im Wirbel und der *tabula rasa* der ästhetischen Postmoderne verschwinden, die Frage dieser Untersuchung: nach der (wirklichen oder unwirklichen) „Erweiterung“ der Kunstschönheit durch moderne Kunst zu klären.¹⁰

Aber sosehr die postmoderne Kunst auch wieder „schöne“ Kunst sein möchte, sie möchte keineswegs gewisse Ansprüche der modernen Kunst

⁸ Wie schon eingangs erwähnt, ist damit nicht nur ein Cross-Over aller vormodernen und modernen Mittel in den traditionellen Künsten freigegeben, auch mit den technologischen Künsten sind unzählige Verbindungen möglich. In der Reproduktion und Präsentation sind die technologischen Medien ohnehin präsent, sie sind auch aus jener Reproduktion und Rezeption, welche das Pantheon der vormodernen Kunstgebilde revitalisiert, nicht mehr wegzudenken.

⁹ Welche Ausmaße die Beliebigkeit dessen erreicht hat, was einmal Geschmacksurteil in den Künsten genannt wurde, beweist jeder Blick in das Kultur- und Kunstfeuilleton. Es gibt keine Meinung, die nicht vertretbar wäre. Alle Kategorien und deren Worte wandeln wie auf einem letzten Scheiterhaufen ineinander, in banger Erwartung des Feuers, das sie verbrennen wird.

¹⁰ Dies gilt auch und gerade unter dem Wissen, daß die ästhetische Postmoderne vielfach angetreten war und ist, die - in ihrer Sicht - durch moderne Kunst zerstörte Kunstschönheit zu heilen und auf alternativen Wegen eine wirkliche Kunstschönheit zu finden: mit neuer Einfachheit, die sich der traditionellen Formen und Mittel wieder bediene, sollte dieser Anspruch eingelöst und die Rückeroberung des „breiten“ Publikums eingeleitet werden.

aufgeben. Mag sie auch die Ansprüche auf Erschaffung eines neuen Menschen ad acta gelegt haben, schon weil sie nicht mehr (utopisches) l'art pour l'art sein möchte, und mag sie auch darauf verzichten, durch Schock und Skandal Aufmerksamkeit und Anerkennung zu gewinnen, um folglich auf eher harmlose Weise als realistische Kunst zu reüssieren, weil am Mitleiden der Kunst an den Leidern der Gegenwart letztlich kein Weg vorbeiführe und autistische Kunst- und Schönheitsprinzipien letztlich nur solche verbleiben; mag sie daher auch wissen, daß der Grat zum Schönen ein schmaler ist, weil ihn längst die Unterhaltungsimperien (mit mächtigen, obgleich absinkenden Stilen und Gattungen der traditionellen Künste), wie ohnehin die neuen technologischen - Foto, Film, Multimedia, Cyberspace, Internet - besetzt haben, so muß sie doch das revolutionäre Programm der modernen Kunst in dieser oder jener abgeschwächten Form weiterführen.

Auch als postmoderne versteht sie sich daher darauf - ihre ebenso (all)mächtigen wie ohnmächtigen Möglichkeiten eines totalen Eklektizismus einsetzend - in vollständiger Autonomie und Freiheit als ein ästhetisches (Darstellungs)Organ des Leidens an Welt und Geschichte, als ein Organ von Kritik und Subversion fortzuwirken, - als Agent einer unermüdlich fortzusetzenden Aufklärung, als Speersitze der Freiheit in einer angeblich unbefreiten Gesellschaft, als Heros einer wirklichen Kultur inmitten einer angeblich kulturlosen.

V.

Zu seiner Selbstlegitimierung scheint sich der Wunderstandpunkt überdies auf die Geschichte der vormodernen Kunst, auf deren erfolgreiche Schönheitsgeschichte berufen zu können. Noch in den grausamsten Epochen und Kriegszeiten der vormodernen Geschichte erblühte schöne und schönste Kunst, die wir noch heute als solche ehren und erleben, und zwar in allen Einzelkünsten deren jeweiligem vormodernen Entwicklungsstand universaler Stile und Gattungen gemäß. Sei es der Dreißigjährige Krieg, sei es der Peloponnesische, seien es alle der Römer und der christlichen Heerscharen durch die Jahrhunderte: trotz äußerstem Verderben, sozialer Not und Katastrophen blieben die Künste ihrer Schönheitsgeschichte bis ins 19. Jahrhundert im allgemeinen treu, Ausnahmen bestätigten die schöne Regel.

Und der Gedanke liegt nahe, daß auch die moderne Kunst an diese Regel anschließen könnte oder genauer: längst schon angeschlossen habe. Zwar mag noch bis zur Stunde Streit über deren neue Art neuer Schönheit sein, (denn immer noch gibt es den Standpunkt derer, die meinen, es handle sich um nicht-mehr-schöne Künste) aber dieser Streit werde - nach geglückter Missionierung der modernen Gesellschaft - beiseite gelegt und zugunsten des Wunderstandpunktes beendet sein.

Dem Einwand, solcher Missionierung bedurfte die vormoderne Kunst niemals, um als schöne anerkannt zu werden, und niemals sei sie erst post fest zur Erkennung und Anerkennung ihrer Schönheit durchgedrungen, könnte der Wunderstandpunkt, auf seinem rechtfertigenden Vergleichen bestehend, entgegen, daß dieses Missionieren und postfeste Er- und Anerkennen (durch einen neuen künftigen Gemein- und Geschmackssinn) eben die notwendige Begleiterscheinung des radikal neuen Schönheitsideals der modernen Kunst sei.¹¹

Es erhellt die Unmöglichkeit, moderne Kunstschönheit als realisierte durch direkte Vergleiche mit der vormodernen Geschichte des Kunstschönen zu behaupten, ein starker Hinweis auf die Tatsache, daß deren Werke niemals als zuerst (umstritten) hässliche erschienen, um dann - womöglich nach einem Jahrhundert - als schöne erkannt und gefeiert zu werden. Niemand hatte ein solches Verwandlungsargumentieren und -missionieren nötig, weil die Gebilde sogleich als (je aktuell) schöne erschienen; der Konsens über das, was in den Künsten schön zu sein vermochte, war noch nicht pluralistisch und individualistisch gebrochen.

Er war vielleicht einige Zeit, meist sehr kurze, umkämpft, aber dem Sieger blieb die Siegespalme unwiderruflich und in dem meisten Fällen bis heute.¹² Hässliches wurde sogleich ausgeschieden, Minderwertiges auf lokale Bereiche limitiert, Missglücktes vernichtet und in den Werkstätten nach gesellschaftlich anerkannten Schönheits- und Stil-Idealen gearbeitet. Die Hierarchie von Meister, Geselle und Lehrling war vom unmeisterlichen Treiben der Pfuscher oder Autodidakten und Dilettanten, aber auch von aller Volkskunst, sei es religiöser, sei es weltlicher, mit Gewissheit zu unterscheiden.¹³

Daß dieser hierarchisch eingebundene Künstler der Vormoderne - nach modernem Verständnis - noch nicht wirklich freier Künstler war, ist allerdings nicht zu bestreiten. Weder hatte er das Joch von Kirche und Herrschenden abgeschüttelt, noch verfügte er nach freiem (eklektischem)

¹¹ Und hier könnte der moderne Standpunkt, sein Vergleichen festhaltend, auf Konkurrenzkämpfe in der Geschichte der vormodernen Künste verweisen, in der doch auch das je Neue gegen das obsolet gewordene Alte zu kämpfen hatte. - Allerdings, aber das alte Neue hatte noch die Möglichkeit, universal zu siegen, denn es dominierte in jeder aktuellen Gegenwart eine je aktuelle Kunst- und Stilart, je aktuelle Gattungen und Typen, Genres und Techniken.

¹² An der Hierarchie von Siegern und Unterlegenen: Großmeistern und Kleinmeistern, um einen kunstgeschichtlichen Kategorienunterschied zu variieren, der noch heute das Pantheon unserer historistischen Kunstwissenschaften ziert, lässt sich die Wahrheit dieser Siege anschaulich miterleben. Dem vormodernen Kunstschönen war eine Vollendungs-hierarchie eingeschrieben, die sich in den Einzelkünsten erbarmungslos durchzusetzen hatte. Daher das verbindliche Übertreten der Großmeister über die Zweit- und Drittmeister. Eine Hierarchie übrigens, die im jeweiligen epochalen Zerfall der Stile in Manierismen und Individualexperimente eine Vorwegnahme der modernen Freiheit andeutete.

¹³ Es versteht sich, daß diese Hierarchie in den Einzelkünsten und deren Geschichte (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Dichtung) extrem unterschiedliche Realität erreichte.

Belieben über die bisherigen Traditionen seiner Kunst. Auch seine kunstschnen Werke waren daher in einer Geschmackshierarchie integriert, deren letzte Referenz niemals die Freiheit des Künstlers allein sein konnte und durfte. Diese scheint den vormodernen Künstler nicht interessiert zu haben, wie wir im Perspektiv der Moderne auf die Vormoderne erkennen, eine Perspektive, die freilich unterstellt, der vormoderne Künstler hätte schon modern sein können und wollen.

Wenn der Wunderstandpunkt die Geschichte der modernen Kunst mit der Geschichte der vormodernen Künste vergleicht, um die Ähnlichkeit, ja die Identität der jeweiligen Genese von je neuer Kunstschnheit zu behaupten, dann unterstellt er das Modell einer immerwährenden Wiederholbarkeit eines Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft, wonach die Künste, gleichgültig welchen Freiheitszustand ihre Praxis und Theorie erreicht hat, berufen und befähigt seien, ein je neues Kunstschnes hervorzubringen und durch jeweils neue verbindliche Ästhetiken zu begreifen und zu beurteilen.

Eine These, die nicht nur den Bruch der Moderne mit der Vormoderne widerruft, sondern übersieht, dass sie in Wahrheit eine (unendliche) Fortschrittsgeschichte in der Genese und Anerkennbarkeit von Kunstschnheit unterstellt, weil die Freiheit der Künste von gestern nicht mehr die Freiheit der späteren Kunstepochen sein kann. Die früheren Kunstfreiheiten werden nicht nur gesellschaftlich, sie werden auch kunstimmanent obsolet und unfrei, und dieser unerbittlichen Tatsache - getane Taten sind die Sachen (ab)getaner Freiheit - widerspricht auch nicht die postmodern freie, nämlich eklektische Bearbeitung und Reflexion der vormodernen Kunstzustände, im Gegenteil, diese vollendet Genese und Prozedere von Kunstfreiheit, weil sie wirklich jede Kunstpraxis (Stile, Syntaxen, Idiome) einer normlosen (pluralistischen und individualistischen) Praxis und Theorie unterwerfen kann und soll.¹⁴

Da der apologetische (Selbst)Vergleich mit der vormodernen Geschichte von Kunstschnheit unhaltbar und selbstwidersprüchlich ist, muß der Wunderstandpunkt den Mut haben, auf seiner These eines Neuanfanges durch die ästhetische Moderne zu beharren; nicht Fortschritt und Vollendung, sondern absoluter Neubeginn sei gewagt worden, - Neue Kunst für neue Menschen und daher völlig neue Arten von Schönheit oder Hässlichkeit.

Der wirkliche Fortschritt der modernen Kunst über die vormoderne hinaus darf nicht verraten werden. Dieser besteht eben darin, daß das Leiden und Scheitern, die Vergänglichkeit und Katastrophen dieser Welt nicht mehr verschönert werden zugunsten einer Repräsentanz triumphierenden Herrschertums und aristokratischer Schöngelster; dass das Endliche weder

¹⁴ Daher auch die These und der Glaube der Väter der ästhetischen Moderne (Busoni, Schönberg, Kandinsky, Corbusier, Breton, Joyce undsofort) die (traditionellen) Künste hätten erst als moderne ihre wahre und absolute Schönheit erlangt.

verniedlicht oder überhaupt ausgeschlossen bleibe vom Kanon des durch Kunst Darzustellenden.

Die Endlichkeit des Menschenschicksals darf und soll als unversöhntes dargestellt werden, - unverklärt und unverschönt; und zugleich muß auch der Preis für diesen Freiheitsauftrag bezahlt werden, indem nur ein unglücklich an dieser Welt leidendes Bewusstsein diesen Auftrag und dieses Bedürfnis befriedigen kann. Die moderne Freiheit moderner Kunst ist nicht rücknehmbar: das Endliche in seinem Scheitern, in seiner Unversöhntheit, in seiner Verzweiflung, in seiner Leere und Hoffnungslosigkeit darzustellen - als ein Kreuz und nichts als ein Kreuz, ohne die Rose der Versöhnung. Eine Freiheit, die auch deshalb ungehemmt und (fast ohne) Einschränkung ausgelebt und dargestellt werden darf und soll, weil für ein glückliches säkulares Bewusstsein in der modernen Kultur ohnehin das überbordende Angebot der Unterhaltungskünste sorgt.

VI.

Auch der akosmische Standpunkt moderner Kunst und Ästhetik ist nicht gefeit gegen die Versuchung, durch einen apologetischen Vergleich mit der vormodernen Kunst(geschichte) sich als Wiederholungs- oder Fortschrittsgeschichte der vormodernen Kunstfreiheit zu belügen. Aber auch dieser Versuch kann weder in seinen Prämissen noch in seinen Konsequenzen widerspruchsfreie Konsistenz beanspruchen.

Denn alle vormoderne Kunst verfügte über ein höheres Reservat an Inhalten (und Formen) gleichsam weltloser Dignität: an der eigenen (christlichen) Religion wie an der unvergesslich mitgeführten der Antike; ein Mythen- und Figureschatz, der sowohl auf die aktuelle Gegenwart beziehbar und vom jeweiligen Heute anverwandelt war, wie zugleich über jeder Gegenwart in einer gewissen und gewußten Art von Ewigkeit schwebte.

Alle Topoi von Kreuzigung beispielsweise enthielten den ewigen Inhalt eines Gottes-Todes und zugleich, verpflanzt auf einen gemalten niederländischen Hügel oder in eine Schlosskapelle eines Fürsten, die zeit- und kunstgemäße Aktualisierung des Ewigen. Und keine antike mythische Figur und Geschichte, die nicht in irgendeines Herrschers (und auch der Kirche) Selbstdarstellungsgloriole eingegangen wäre; noch Napoleon konnte und sollte von Jacques-Louis David als antiker Imperator in einer nochmals stimmigen Art von klassizistischem Stil präsentiert werden.¹⁵

An diesem höheren Reservat und nicht an einem selbstreferentiellen Denken und Schaffen eines vollends zu sich befreiten Künstlertums hatte

¹⁵ Ohne Zweifel war die seit der späteren Neuzeit erfolgende Adaptierung nationaler Mythen ein Abstieg in partikulare und nationale Kunst. An Wagners germanischer Mythik polarisierten sich die (noch nicht) europäischen Geister.

die vormoderne Kunst(Geschichte) ihre absolute und zugleich geschichtliche Referenz, - jenes übersinnliche Substrat, auf dessen Grundlage ein länder- und nationenübergreifender Konsens - der Kirche und der Herrschenden - über die Gattungen und Arten von Kunstschönheit möglich war, und den noch Kants Theorie des ästhetischen Geschmacks als unersetzlichen Anker für die Verbindlichkeit von Kunstschönheit benötigte.

In diesem Paradies darf und soll von endlichen Menschen und bloß endlichen Schicksalen nicht gehandelt, nicht gemalt, nicht musiziert und kaum geschrieben werden. Auch ein Shakespeare, der realen Geschichte sich annehmend, um deren Größe (und Verhängnis) in schöne und erhabene Dramatik oder anmutige Komödie zu übersetzen, lässt die Schicksale seiner Heroen: Caesar, Hamlet, Coriolanus, Timon von Athen und sofort wie gattungsresistente Geschichten von mythischen Figuren und Schicksalen erscheinen, was uns Modernen die suspekta Aussage erlaubt, Shakespeare hätte das Allgemeinmenschliche des und jedes Menschen dargestellt.

Und noch das reale Grauen (König Lear, Troilus und Cressida, Richard der Dritte und sofort) der Geschichte ist durch eine erhabene Schönheits-Sprache katharsisfähig transformiert, was nicht ausschließt, dass der Dichter sämtliche Stände seiner Zeit auch in ihrer Sprechweise vorspielen läßt¹⁶ In vormoderner Kunst durchstrahlt und befriedet ein versöhnend Ewiges, nicht zu verwechseln mit dem (modernen) Hohlbegriff „Allgemeinmenschlichkeit“, noch die erbärmlichste Realität endlichen Daseins, sofern sie überhaupt ein künstlerisches Bühnenlicht findet, - wie etwa an der niederländischen Genremalerei zurecht erfahren und gerühmt wird.

Daraus ergibt sich die merkwürdige Asymmetrie, dass ausgerechnet (in moderner Perspektive) die Unfreiheit und Inhumanität der vormodernen Gesellschaft und Kultur mit ihren (in moderner Perspektive) grausamen und barbarischen Zuständen und Entwicklungen, eine *conditio sine qua non* war für die Ermöglichung und Verwirklichung universaler Kunstschönheit. Sollte es daher wahr und richtig sein, dass die moderne Kunst, ihren Traum (von dem ihre falschen Vergleichsprojektionen auf die vormoderne Kunst zeugen), das vormoderne Kunstschöne zu steigern oder gar zu vollenden, nicht erfüllen konnte, ist es unnötig, darüber zu lamentieren, weil der Fortschritt außerhalb der Künste - der politische und rechtliche, der wissenschaftliche und gesellschaftliche Freiheitsfortschritt der modernen Kultur - diesen Verlust mehr als kompensiert.

Wenn es sich aber in der Tat um den erreichten Zustand nicht-mehr-schöner Künste handeln sollte, dann muß zwischen diesem und der freigesetzten

¹⁶ Diese Katharsisfähigkeit muß jede moderne Inszenierung Shakespearescher Dramen tilgen und „dekonstruieren“, um die Unglaubwürdigkeit des vormodernen Versöhnungssubstrates für den modernen Menschen zu präsentieren. Der schöne Schein traditioneller Kunstversöhnung muß zu Staub und Ruine zerfallen, wie es sich für einen Standpunkt gehört, der sich - besonders in Theater und Opernbühne - zur vormodernen Kunst verhält wie Gläubiger und Verwalter der kritischen Konkursmasse ihres Vermögens.

Pluralität und Individualisierung moderner Kunst ein kausaler Zusammenhang bestehen. Es ist, als ob die Freiheit der Kunst alles künstlerische Tun und Lassen über jedes bisher leitende Schönheitsideal, aber auch über jeden möglichen neuen Begriff eines neuen Schönheitsideals unbarmherzig und unwiderruflich hinausgeschleudert hätte. Sollte aber doch das Gegenteil der Fall sein, wie uns der Wunderstandpunkt und -weniger paradox - der akosmisch selbstreferentielle Standpunkt mitteilt, hätten wir das Neue am neuen und „absoluten“ Kunstschönen moderner Kunst noch nicht verbindlich erfahren und begriffen.

Im anderen Fall jedoch (nicht-mehr-schöne Künste) wäre die moderne Kunst wie eine ihrer selbst unbewusste Fürbitte in die moderne Kultur gestellt. Denn um Endlichkeit wirklich endlich - in selbstauthentischer Verzweiflung - darzustellen, muß der pluralisierte Individualismus das Innerste des modernen Individuums, dessen totale Endlichkeit als bewusste Nichtigkeit entäußern. Eine Selbstdarstellung des säkularen Humanus in seiner ganzen Erbärmlichkeit, aber auch in seiner Erbarmungswürdigkeit, ohne dass jedoch moderne Kunst über Wege - Heiligtümer, Güter und Wahrheiten - verfügen könnte, dieser Würdigkeit eine Anerkennung zu gewähren, die den Versöhnungscharakter vormoderner Kunst und Kunstschönheit erreichen oder gar steigern könnte und sollte¹⁷.

Die unbewussten Fürbitten der nicht-mehr-schönen-Künste sprechen das Leiden des säkularen Ecce homo an sich selbst aus: stellvertretend für jeden modernen Menschen. Oder mit anderen Worten: moderne Kunst (als nicht-mehr-schöne) muß ein halbiertes Christentum in Anspruch nehmen, um überhaupt als moderne - und nicht als unterhaltungsmoderne - erkennbar und anerkennbar zu bleiben.

VII.

Die Grundfrage, ob die moderne Kunst das Kunstschöne erweitert habe, (wenn ja, in welchem Sinn?, wenn aber nein, in welchem anderen Sinn?) ist nicht dadurch beantwortbar, daß sie für gleichgültig erachtet wird, weil die Pluralisierung und Individualisierung moderner Kunst eine Fülle und Überfülle von Kunstproduktion hervorgebracht hätte, welche diese Frage überflüssig gemacht habe. Denn diese (beliebte) Antwort kann immer noch von beiden Standpunkten - neue Schönheit versus nicht-mehr-schöne Künste (und deren beiden Fluchtantworten) - reklamiert werden, weil auch die als erreicht behauptete ästhetische Vergleichgültigung entweder als Erweiterung oder als Beendigung einer stringenten und verbindlichen historischen Entwicklung neuer Kunstschönheit interpretiert werden kann.¹⁸

¹⁷ Dies der innerste Grund für die Fortexistenz vormoderner Kunst und Kunstschönheit im Bewusstsein des modernen Menschen, sofern dieser sich ein Organ für vergangene Kunstversöhnungen erhalten konnte. In der Regel genügen ihm die unterhaltenden von heute.

¹⁸ Zudem läßt der neutrale Negations-Ausdruck „nicht-mehr-schön“ offen, ob die bestimmte Negation des Positivums „schön“, nämlich hässlich, gemeint ist; oder die

Und diese nicht abzuschüttelnde Ambivalenz umfängt auch die ästhetische Theorie moderner Kunst; wird nämlich behauptet, in moderner Ästhetik sei an die Stelle des (nun obsoleten) Grundbegriffes einer universalen Kunstschönheit, (die ihre Gegen-Begriffe - Erhabenheit-Häßlichkeit-Komisches - noch unter sich subsumieren und ihrer Substanz und Macht integrieren konnte) eine Fülle und Überfülle verschiedenartigster Ansätze, partikulärer Begriffe und individueller Modelle (von Schönheit oder Nicht-Mehr-Schönheit) durch völlig frei und autark sich differenzierende Einzelkünste getreten, so wäre dies nur die Fest- und Nachschreibung dessen, was heute aktuell ist; eine Verdoppelung der beschriebenen Realität, nicht deren Begriff. Sie (Realität und Festschreibung) könnte „Erweiterung“ entweder in diesem oder in jenem Sinne sein; und ungeklärt bleibt die Frage, ob eine neue Artenvielfalt neuer Kunstschönheit, ohne einen Gattungsbegriff derselben überhaupt ausgesagt und als existent behauptet werden kann.¹⁹

Sind, modern gesprochen: an die Stelle der alten Schubladen, moderne, schubladenfreie Kästen und Kataloge getreten, oder metahistorisch gesprochen, (weil den modernen und vormodernen Standpunkt als konkreten und irreversiblen Unterschied festhaltend): an die Stelle universaler Kunstschönheiten und deren Idealisierungs-Leitbilder tausend partikuläre und individuelle getreten, ist nicht nur das Wort „schön“ nicht mehr gesellschaftlich diskursfähig, es ist auch das Wort „Kunst“ problematisch geworden.

Das Wort „schön“ regrediert zum Als-Ob-Wort eines Als-Ob-Begriffes, das jeder Diskutant entweder verwenden oder auch nicht verwenden kann, und das Wort „Kunst“ verweist auf einen Diskurs (samt Geschmack und Urteil), dessen immanente Kriterien Schein geworden sind: realer, nicht bloß ästhetischer. Kunst existierte zwar noch, ob aber und wie objektiv, könnte niemand mehr durch objektive Gründe begründen, weil ein Wesen ohne Grenze nicht definiert werden, und ein Begriff ohne Grenze nicht definieren kann.²⁰

unbestimmte Negation: ein Jenseits (irgendwo und irgendwie) von Schönheit und Hässlichkeit.

¹⁹ Diese Unsicherheit macht sich die moderne Kunst scheinbar positiv zu Nutze: sie entgrenzt alle bisherigen Gattungs- und Artgrenzen auch innerhalb der einzelnen Künste, sei es durch Vermischung (Cross-Over, Fluxus) derselben, sei es durch Entgrenzung von Kunst in das Gebiet von Nicht-Kunst vulgo Leben. Besonders diese zweite Entgrenzungs-Manie ist vielfach schon usuell geworden: Augenblicklich kann durch („ästhetische“) Deklaration oder Inszenierung etwas, das eben noch Alltag und Leben war, in ein „Werk“ oder eine „Aktion“ von „Kunst“ verwandelt werden. Aber auch das Umgekehrte ist usuell: Verwandlung von Werken und Praxen der vormodernen, aber auch der modernen Künste durch moderne Reproduktions- und Animationsmedien, die den Konsumenten zu einer Art „demokratischen“ Künstler zu erheben versuchen.

²⁰ Und auch die Namen „Ästhetik“ und „ästhetisch“ wären andere geworden, wie sich an den (post)modernen Aisthesis-Ästhetiken zeigen lässt. Deren „Erweiterung“ kreist zwar immer auch um das Schöne und Kunstschöne, doch unter Aufhebung jener Grenzen, die

Und endlich könnten die modernen Kunstwissenschaften, die ihre Befreiung von jeder philosophischen Ästhetik immer schon für eine gehalten haben, dazu übergehen, alle tausend „Arten“ von Kunst und Kunstschönheit wertfrei wissenschaftlich zu beschreiben und zu verwalten, - mittels soziologischer, psychologischer, biographischer, naturalistisch bornierter oder einer anderen Leitwissenschaft. Mit dem bedrückenden Fazit: Aussagensysteme über Kunst zu gebären, die empirisch ebenso exakt wie ästhetisch beliebig und unverbindlich bleiben und die Frage nach der objektiven Existenz von Kunst (oder Kunstschönheit oder deren Gegenteil) durch den naiven Dogmatismus einer empirischen Objekt- und Erlebnisgläubigkeit für beantwortbar halten.²¹

Die Nichtharmlosigkeit der „Erweiterungsfrage“ wird offensichtlich. Es geht nicht darum, unter dem simplen Gegensatz von schön oder nicht-schön ein Gesamturteil über die Gesamtproduktion moderner Kunst zu fällen, sondern darum, zu präzisieren, wie wir uns (als Künstler, Publikum, Kritiker, Wissenschaftler undsoweiter) zur Erfahrung von moderner Kunst (als einer Welt unendlicher Selbstdifferenzierung alias Spiritualität oder/und einer Macht unendlicher Weltdenunzierung alias säkularer Fürbitte) verhalten sollen.

So sehr jeder polarisierende Standpunkt (angesichts der unendlichen Pluralisierung und Individualisierung) sinnwidrig geworden ist, ebenso sehr ist aber auch die These des Wunderstandpunktes, wonach eine universale Verwandlung alles Hässlichen (in jeder Form) moderner Kunst in eine neue oder gar absolute Schönheit erfolgt sei oder erfolgen werde, eine problematische geworden.

Wenn es richtig und wahr ist, daß die moderne Kunst, durch ihre Freiheit und Entwicklung nicht nur über jedes bisher (in der Vormoderne) leitende Schönheitsideal, sondern über jeden möglichen neuen Begriff eines neuen Schönheitsideals von gesamtkultureller Macht hinausgeworfen wurde, dann gilt dies selbstverständlich auch für jene (unzähligen) Stränge moderner Kunst, die sich „akosmisch“, also streng selbstreferentiell (weltlos) entfalten, indem sie ihr Material und ihre Formen einer totalen (formalen und materiellen) Pluralisierung und Individualisierung unterwerfen.

Die Kausalität von Pluralisierung und Individualisierung gilt auch für diese akosmische Moderne, sei sie esoterisch („spirituell“), sei sie dekorativ (etwa geometrisch) oder „rein abstrakt“ unterwegs, wobei wiederum die Musik, als radikal moderne, wie schon erwähnt, ein universales Leitbild zu

in vormoderner Ästhetik den Diskurs über die Idee der Schönheit in den Künsten verbindlich gemacht hatten.

²¹ Darin wird auch der Wissenschaftscharakter von (Kunst)Wissenschaft Schein; die rächende Nemesis der verratenen Ästhetik macht alle empirischen Kunstbegriffe nur mehr zu solchen: sie sind völlig erfüllt und evident, jedermann einleuchtend, aber durch ein leeres und nichtssagendes Licht.

enthalten schien für alle traditionellen Künste (sogar für die Dichtung), die als moderne nach einer absoluten Selbstreferenz suchten.²²

VIII.

Im Rückblick auf ein Jahrhundert moderne Kunstproduktion zeigen sich vier Teilparadigmen ihres Wesens und ihrer Realisierungsgeschichte: a) moderne Kunst war „Ausdruck ihrer Zeit“, (1. Teilparadigma) wie die beliebte Phrase lautet, und kostete als radikal innovatives Ausdrucksorgan alle Möglichkeiten einer kritischen und mitleidenden, anklagenden und verzweifelnden Darstellung der Welt des 20. Jahrhunderts aus. Die Negativa und Endlichkeiten der politischen, der sozialen, der gesellschaftlichen Welt im Okular und Auditiv der modernen Kunst: nicht ein heiteres, sondern ein überaus ernstes Geschäft war ihr damit zugefallen, weil mit ihm anfangs auch ein Revolutionsauftrag (für eine neu zu schaffende Menschheit) einherging, über dessen Einlösbarkeit erfrischende Illusionen geäußert wurden. Zudem war in glücklicher Arbeitsteilung der heitere Teil künstlerischer Welt Darstellung an das Imperium der Unterhaltungskünste delegiert worden, in dem die vormodernen Schönheitsideale ihr Restleben aushauchen durften; und natürlich zugleich an die neuen technologischen Künste, Foto und Film vor allem (später auch Web und Multimedia), in denen an neuen und zugleich universalen Schönheitsidealen kein Mangel herrscht.

An Breite und Tiefe des Weltinhaltes (und auch in der Anzahl der Werke) übertraf dieses Teilparadigma der modernen Kunst alle vormoderne Kunst; aber auch dieses Übertreffen hatte die Verabschiedung verbindlicher Schönheitsideale und ihrer immanenten Selbstzensur zur selbstverständlichen und unbedingten Bedingung. Als sollte diese Schuld getilgt werden, bemächtigte sich die moderne Kunst in einem zweiten Teilparadigma geradezu eines Gegenparadigmas von Darstellung: nicht von Welt, sondern nur von Kunst selbst. - Die selbstreferentielle Art von moderner Kunst, die Kunst als Selbstaussdruck von Kunst entfaltete (2. Teilparadigma), worin diese gleichsam wie eine moderne Wissenschaft und Wissenschaftspraxis geführt wurde.

In stringenter und erschöpfender Selbstreflexion der eigenen Formen- und Materialbestände (sowie deren Sinnlichkeitsvollzüge) wurden in allen Einzelkünsten der traditionellen Kunstformen deren Sachrealitäten sowohl formal wie materiell analysiert, neu definiert und neu synthetisiert, - auch dies noch unter der Herausforderung einer perennierend sein sollenden Innovation.²³ Wiederum ein völliges Novum von Kunstauffassung und -

²² Eine letztmögliche Überdehnung - also Illusion - des scheinbar ewigen, aber doch nur vormodern möglichen Pythagoreismus in Musik und Kunst.

²³ Zur selbstreferentiellen Kunst gehört deren abgeschwächte Form: eine (jede) Kunst nimmt Anleihen, Motive, vielleicht sogar „Gesten“ und „Formen“ bei einer anderen Kunst. Extrem im 19. Jahrhundert: Malerei (Redon) beerbt die Literatur, ohne doch als Illustratorin sich erniedrigen zu wollen. Auch die Programmmusik wäre zu nennen. Diese

praxis, denn jene vormodernen Praxen und Teilagenden von Kunst, die diesem Novum zu entsprechen oder es vorwegzunehmen scheinen: Ornament, Dekor, Rahmen, Verzierung, Sockel und sofort fungierten als funktionelle, als „anhängende Kunstschönheit“, niemals als autonom selbstständige.²⁴ Der Unterschied von Kunsthandwerk und Kunst blieb gerade in der Vormoderne gewahrt; ein Unterschied und eine Grenze, den moderne Kunst, gehorcht sie ihrer Stimme grenzenlos entgrenzender Freiheit, nicht respektieren muß.²⁵

Als sollte wiederum die Schuld einer sich auf Formalien und Materialien selbstreferentiell beschränkenden und veräußerlichenden Kunst getilgt werden, konnte und musste sich moderne Kunst in einer dritten Variante als „Ausdruck des Künstlers“ (3. Teilparadigma) definieren und praktizieren. Ein überaus beliebter und begehrter Selbsterklärungstopos, spricht er doch die subjektivste Auffassung von Kunst und Kunstmachen aus, die überhaupt möglich ist: dieser Einzelne als dieser möge sich uns in Werken, Artefakten und Aktionen offenbaren: gleichfalls ein Novum, das moderne von vormoderne Kunst radikal trennt.²⁶

Dem vormodernen Künstler war seine eigene Subjektivität, sei es als lebende, sei es als schaffende, nicht von primärer Wichtigkeit; er wollte nicht sich, seine Art von Welt- und Selbst-Erleben, von Welt- und Selbst-Ausdrücken als Endzweck seiner Kunst, sondern das Leben (von Kirche, Hof, Adel und höherem Bürgertum) und somit die Zwecke und Inhalte des kollektiven Lebens selbst ausdrücken und für verbindliche Feste darstellen.

Doch als sei auch das subjektive Darstellen von Subjektivität wiederum mit einer Schuld verbunden, schon weil die Grenze zwischen eitler und

interne Vernetzung der Künste, die sie stark zu machen scheint, ist aber insgesamt doch eine Schwächung ihrer wirklichen Autonomie; es genügt nicht mehr Selbstsein und Selbstanregung, es müssen Hilfskünste einspringen, um der Inhaltsbeschaffung, aber auch der Formanregung zu dienen. - Aber auch an diesem Prozeß kann man ersehen, daß der Satz „Kunst wird ihre eigene Religion“ seine Richtigkeit hat. Waren in der Vormoderne die Religion, der antike Mythos die Hauptquelle (freilich auch in entsprechenden Künsten vorgeformt, - aber doch eben mehr als Werke von Künstlern) der Autonomisierung der Künste, abgesehen vom „Leben“ der vormodernen Gesellschaft selbst, so ist in der entstehenden Moderne, also schon im 19. Jahrhundert, der Prozeß unaufhaltsam, daß Künstler der einen Kunst sich Werke (oder Denkweisen) einer anderen Kunst als objet trouvé nehmen, um für und in ihrer Kunst Anregung und Anformung zu finden. Redon „illustriert“ Gedichte von Baudelaire. - Wenn also der Librettist auf Wunsch Mozarts einen Stoff bearbeitet, dann ist dies noch nicht diese moderne Selbstreferentialität von Kunst. Es ist noch die vollständige und vollkommene Autonomie der Musik in ihrer säkularen Gattung Oper.

²⁴ Inhaltliches (Weltinhalte) wird mehr und mehr Vorwand für selbstreferentielle Kunst, und dieser Prozeß setzt in der Malerei bekanntlich schon mit dem Impressionismus ein.

²⁵ Ohnehin nicht, wenn riesige Märkte für das Produkt oder Design locken. Magritte arbeitete für Kunst und Werbeagenturen (Firmen) zugleich; wer vergleichend einwendet, auch da Vinci habe nützliche Dinge entworfen, verkennt den Epochenunterschied in der Art des Machens wie des Benützens. Kunst und Wissenschaft kämpfen noch auf gleicher Frontlinie um die Eroberung und Entdeckung der Welt.

²⁶ Und besinnungslos in die Vormoderne zurückprojiziert wird.

obsessiver oder therapeutischer oder gar vorbildlicher Selbstdarstellung schwer zu ziehen ist, träumte die moderne Kunst noch von einem anderen, einem tieferen Weg, auf dem ihr aufgetragen sei, das Unsichtbare, das Unhörbare und das Unausagbare (dieser Welt und Menschheit) auszudrücken.²⁷

Und es ist evident, dass einzig auf diesem Weg eine Weiterführung der vormodernen Schönheitsideale wirklich möglich schien, weil doch auch die modernen Wissenschaften, Inbild und Inkraft moderner Weltbild-Bildung, mit ihren Geräten und Methoden, Mikroskopen und Teleskopen, Radioastronomien, Röntgen- und Infrarotapparaten sowie (Ultra)Schalldetektoren und sofort in bisher unsichtbare Tiefen und Weiten, in bislang völlig unanschauliche und unzugängliche Dimensionen der Welt eingedrungen sind.²⁸

Warum sollte nicht (moderne) Kunst deren demonstrierendes Organ, somit für die wissenschaftlichen Eliten jenes repräsentierende werden, das sie dereinst für Kirche, Hof und Adel gewesen war? Im diesem Verborgenen und Unanschaulichen schienen sich nochmals und wieder (aber zugleich auch wirklich neue) Synthesen von welthaltigen Inhalten mit neuen künstlerischen Darstellungsmethoden finden zu lassen, die eine neue universale Schönheit, freilich des Verborgenen (das sozusagen künstlich und gewaltsam ans Licht gezerrt werden musste), versprochen.²⁹

Neue verbindliche Genres, neue Stile, neue Syntaxen, neue Gattungen schienen vorgegeben und machbar als neuer Weltinhalt für eine universal schöne Kunst, die Hand in Hand mit moderner Wissenschaft, das moderne

²⁷ Prototypisch die modernen Deutungsmuster der Malerei von Cezanne und Klee und der Musik von Anton von Webern.

²⁸ Die neue Idealität der Realität hiesiger Welt schien nun wirklich „hinter“ der Welt zu liegen: im Unsichtbaren, Unhörbaren und Unausprechbaren. In Malerei und Skulptur, in Musik und auch in der modernen Dichtung (Lyrik und experimenteller Prosa) wurde dieser Hinterwelt nachgegangen und nachgespürt. Und dies - scheinbar - im Verbund mit den modernen Wissenschaften, weshalb mitunter die Mär von den neuen da Vincis zu hören war, die abermals unter uns an der Erforschung der Welt führend beteiligt seien. Picasso datierte seine unzähligen Zeichnungen und Bilder, um sie der Anthropologie zur Verfügung zu stellen, er hielt seine Kunst für Menschheitserforschung. Um ihn von dieser Illusion zu befreien, wäre der Besuch eines paläoanthropologischen Museums vergeblich gewesen, weil er an den ausgestellten Hominiden sein Tun und Schaffen sogleich „wiedererkannt“ hätte.

²⁹ Zwar ist unser Sonnensystem sichtbar, aber als ganzes doch nicht; schon deshalb kann es nur fiktive, und zwar „wissenschaftlich“ idealisierte Modellbilder geben, und daß diese sich an die klassizistischen und romantischen Prinzipien der Malerei anlehnen müssen, ist evident; die moderne Astro-Malerei ist neo-romantische Malerei, nicht „abstrakte“, nicht eine, die im Gefolge Cezannes und Klees dem „Verborgenen“ hinter den Sonnen, Planeten und Galaxien nachspüren möchte oder könnte. - Dafür sind die modernen Instrumente zuständig, und darin sind sie unübertreffbar. - Zwar zeigen uns Fotos minime Insekten und Dinge, die mit sogenanntem freiem Auge nicht, mit bewaffnetem aber sehr wohl sichtbar sind.

Die Wahrheitsideale der modernen Wissenschaften sind erst am Anfang ihrer Entwicklung; und auch dieser Anfang steht in innerem Konnex zum Erlöschen der universalen Schönheitsideale in den traditionellen Künsten.

Weltbild nicht nur nachträglich spiegeln könnte, sondern mitaktiv entdecken und vorantreiben könnte.³⁰

Daß diese vier Teilparadigmen die eigenartigsten Vermischungen eingehen konnten, mitunter in einem und demselben Künstlerleben und -schaffen, muß nicht eigens erwähnt werden. Moderne Freiheit der Kunst unter vollständig erreichter Autonomie bedeutet auch völlige Informationsfreiheit und Verfügungsmacht aller Künstler über alle modernen Möglichkeiten moderner Kunst und Künste - auch dies ein radikaler Unterschied, ein absolutes Novum moderner Kunst im Gegensatz zu aller vormodernen, die dergleichen Freiheit und Fülle weder kannte noch benötigte.

IX.

Betrachten wir das selbstreferentielle Teilparadigma näher, das in den Spuren des im 19. Jahrhundert erstmals in der Geschichte der Kunst erscheinenden *l'art pour l'art* - Prinzips einen modernen Kunstgeist *sui generis* behauptet,³¹ der zur Findung und Verkündigung einer völlig neuartigen und doch universalen Kunstschönheit befähigt und berufen sei.³²

³⁰ Dieser Illusion folgen alle Theorien und Bekenntnisse, die den modernen Künstler mit den Aufgaben eines Leonardo da Vinci redivivus betrauen.

³¹ Das nicht selbstreferentielle, sondern radikal realistische Teilparadigma meldet sich gleichfalls schon früh im 19. Jahrhundert mit seiner ersten modernen Stimme, etwa bei Büchner im „Lenz“: Kunst müsse das Leben darstellen, sich am und nach dem Leben bilden, gleichgültig ob das Leben schön oder hässlich sei, - nicht Schönheit sei der Zweck und Sinn von Kunst.

³² Letztlich geht es darum, zwischen vormoderner und moderner Universalität von Kunst und Kunstschönheit zu unterscheiden. Die spezifische Differenz der Universalität der vormodernen Kunst und Kunstschönheit einerseits und der Partikularität und Individualisierung der modernen Kunst und Kunstschönheit andererseits kann nur am Begriffsinhalt und -unterschied von „modern“ und „vormodern“ verbindlich erörtert werden. Die Kategorien „Universalität“, „Partikularität“ und „Individualisierung“ müssen vor und in diesem Hintergrund der beiden fundamentalen Paradigmen von Kunst und Kunstschönheit begriffen werden. Weder kann eine Unvergleichbarkeit von angeblich Unvergleichbarem behauptet werden, noch kann die Identität der Vergleichenen begründet werden. Zwei beliebte Versuche, einer vernünftigen Erörterung des Problems auszuweichen. - Liegen zwei Universalitäten einer Sache vor - hier von Kunst und Kunstschönheit - muß unsere Vernunft erkennen können, welche wahrhafter, welche weniger wahrhaft ist, unabhängig davon, ob die (wahrhaftigere) Sache in der aktuellen Geschichte nochmals dominierende Wirklichkeit zu sein beanspruchen kann. Aber vergangene Wahrheiten von Kunst und Kunstschönheit werden in der je künftigen Gegenwart anders aufgehoben und „überschrieben“ als alle Wahrheiten der Wissenschaften. Euklid bleibt noch erkennbar und lehrbar, auch wenn moderne Geometrie bereits „ganz woanders“ arbeitet. Anders Homer und Mozart, da Vinci und Shakespeare, die zwar auch neu übersetzt und gedeutet werden müssen, gleichwohl ein Recht auf Eigenbestehen und Eigenrezeption haben, auch wenn postmoderne Kunst die ganze Kunstgeschichte als „Steinbruch“ verwenden kann und muß. - Daß ein modernes Theaterstück, das moderne Missstände, Entfremdungen und Unfreiheiten auf unverblümmteste, also unschönste Weise darstellt, für den säkularen Menschen von heute mehr Lebenswahrheit hat als die Werke von Homer und Beethoven, ist evident; aber auch mehr Kunstwahrheit? An dieser Frage zeigt sich der paradigmatische Unterschied von ‚vormodern‘ und ‚modern‘ unmittelbar: der terminus ad quem aller vormodernen

Dieser vollständig autonomisierte Kunstgeist, frei wie kein Kunstgeist vor ihm, an kein Gesetz, weder der Welt noch der (bisherigen) Kunstübung und -theorie gefesselt, muß neue Formen und Materien und deren Inhalte durch eine völlig freie Selbstfindung und -differenzierung, durch eine völlige Neugestaltung aller sinnlichen und geistigen Kunstakte zu erstreben suchen, um aus diesen neuen Elementen und deren neuen Synthesen jene neue absolute Kunstschönheit zu erschaffen, die zu finden und zu präsentieren seine Berufung sei.³³

Ein Programm, dem die Künstler der heroischen Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekanntlich unter dem verinnerlichten Verbot nachkamen, auf Rückgriffe auf vormoderne Formen, Materien und Inhalte in eklektischer Weise - wie in der Postmoderne usuell - zu verzichten. Denn ein recycling des Vergangenen hätte die Suche und Findung der neuen, noch nie gewesenen Elemente und Synthesen der neuen Kunstschönheit sogleich deprimiert und desavouiert.³⁴

Wäre nun das, was gefunden und präsentiert wurde, tatsächlich eine universale Kunstschönheit gewesen, so wäre diese neue Kunstschönheit, als Fortsetzung der alten, in allen traditionellen Einzelkünsten als deren je eigenes universales Kunst-Prinzip (einer Vereinigung von Form, Materie und Inhalt) erschienen, dem sogleich neue Gattungen und Stile, Typen und Verfahrensweisen - von vormodern stabilem Rang - entsprungen wären.

Der selbstreferentielle Strom der modernen Kunst hätte an diesen universalen Prinzipien einen neuen universalen Inhalt gehabt, der weit über die vormoderne Kunstform von Dekor, Ornament, Musterung, Arabeske usf hinaus als wirklich lebendige Kunstschönheit (erfüllter Inhalt als Einheit von neuem Material und neuer Form) gesellschaftsmächtig und -orientierend geworden wäre.

Einer solchen Form wäre ein allgemeines Formschema zuinnerst gelegen, das in jeder Einzelkunst deren weitere Formungen - zu Gattungen und Stilen, zu Techniken und individuellen Manieren -ermöglicht und präfiguriert hätte³⁵ Auf diese Weise hätte jede der traditionellen Einzelkünste endlich ihre je eigene absolute Formschönheit gefunden und alle klassizistische und romantische Formschönheit als obsolete Formen- und Inhaltswelt aus dem Gedächtnis der modernen Kultur verabschieden können.

Kunstwahrheit war Schönheit (eine zugleich kunst- und weltimmanente Schönheit und somit wahrhaft universale Schönheit), der der modernen Kunst nicht mehr.

³³ Der neue Inhalt soll nichts anderes sein als die Synthese neuen Materials und neuer Form: Vollendung des *l'art pour l'art* - Prinzips. - Dieses vollendet sich, wenn die Behauptung, daß es sich bei Produkten und Aktionen um Kunst handle, ebenso wichtig wird wie die Produktion und deren Produkte: das künstlerische Behaupten ist Kunst geworden, - Behauptungskunst.

³⁴ Als leere Utopie nämlich, als Illusion eines *tabula rasa*-Anfanges einer neuen Kunst.

³⁵ Mikrotonalität ist ein solcher Illusionsbegriff

Es versteht sich, dass eine absolute Formschönheit dieser neuen Art schon dem unausweichlichem Zwang zu totaler Pluralisierung und Individualisierung, das alle modernen Kunstarten sowohl bereichert wie beschränkt hat, widerspricht. Dieser Einwand, und nicht der beliebte soziologische: dass eine Kunst als l'art pour l'art eine Kunst für niemand sei, ist entscheidend; denn die Frage: wen könnten formale Selbstschönheiten der Künste, die als Erfindungen von Künstlern realisiert wurden, interessieren?, ist leicht und positiv zu beantworten: den kunstinteressierten Konsumenten und Demokraten. Mag dieser in der modernen Gesellschaft auch eine (interessante) Minderheit sein, so spielt dies keine Rolle, wenn das, wofür er sich interessiert, kraft der Kraft eines Marktes für seine Kunstgüter existieren kann.³⁶

Es ist auch ökonomiologisch klar, dass partikulare Kunsts Schönheiten oder -nichts Schönheiten nur über eine Unzahl von partikularen Kunst- und Veranstaltungsmärkten an die moderne Gesellschaft vermittelt werden können; Künstlerkünste können nicht im Zentrum und im Herzen der modernen Gesellschaft und deren Eliten entstanden, nicht von diesen beauftragt sein.³⁷

Einzig noch die Großmärkte für Unterhaltungskunst und deren niedrige Schönheitsprofile erinnern ein wenig an den vormodernen Status von Kunst und Kunsts Schönheit. Bildende Kunst bedarf eines solchen überhaupt nicht, weil die vormodernen Genres dieser Art (Stehbilder, Panoramabilder, und viele andere, die heute nicht einmal mehr in Varieté und Volksfest anzutreffen sind) vom technologischen Marktführer Film weggeschwemmt wurden.³⁸ Allenfalls der comic strip und die Karikatur könnten mit der omnipräsenten Unterhaltungsmusik - in Wirkung (gute Laune) und Verursachung (Unterhaltungsbedürfnis) - verglichen werden.³⁹

³⁶ Dem entspricht, dass auch und gerade die Museen moderner Kunst immer mehr zu Verkaufsstätten mutieren, man betrachte etwa die Entwicklungsgeschichte des Centre Pompidou, das in diesen Tagen sein dreißigjähriges Bestandsjubiläum feiert. (Neue Zürcher Zeitung vom 31. Jänner 2007)

³⁷ Daher das Prekäre (Gekünstelte und Marginale) des heutigen - meist von Behörden oder Privatstiftungen organisierten - Auftragswesens, besonders in der Musik, in Theater, Literatur und bildender Kunst. Es sind eigene Auftragseliten (Kuratoren undsofort) entstanden, die sich der Verwaltung und Organisierung dessen annehmen, was in der Vormoderne ein inneres Bedürfnis der Gesellschaftseliten (Kirche, Hof, Adel, höheres Bürgertum undsofort) war.

³⁸ Beim Film, universale Kunstform und universale Marktform zugleich, könnte man versucht sein, den inneren Zusammenschluß (die innere Beauftragung von Gesellschaftselite und Künstlertum) wieder in Anspruch zu nehmen. Aber es ist eine andere Welt, eine andere Kunst und eine andere Gesellschaft, die nun kommunizieren; die Schönheitsideale der Filmkunst sind technologische, die daher mit den vormodernen nicht brechen mussten, die aber auch gar nicht im Sinn hatten, die vormodernen übertreffen zu wollen. Hier ist ein wirklicher Neuanfang, hier ist die Moderne bei sich zu Hause. Es bestimmt auch nicht eine Elite von (Kirche, Hof und Adel, aber auch nicht mehr nur von Künstlern selbst) darüber, welche Filme reüssieren sollen. Welche Filme welcher Firmen reüssieren konnten, erfahren wir nach jedem „Award“ verbindlich und unwiderruflich.

³⁹ Die großen Museen moderner Kunst (Tate Modern/London, Centre Pompidou/Paris, MoMA/ New York u.a.) - mit über zwei Millionen Besuchern pro Jahr - sind mittlerweile

X.

Der selbstreferentielle Schönheitsbegriff moderner Kunst muß entschiedene „Absolutheit“ für sein absolut autonomes Konzept von Kunstschönheit beantragen, weil er jene theonom absoluten Begriffe, die den vormodernen Kunst- und Schönheitsbegriff trugen und begleiteten, nämlich das Wahre und das Gute und auch das ontologische Sein von Welt und Menschheit, (davor auch noch das Heilige von Religion), verabschieden mußte.

Der moderne Schönheitsbegriff muß seine eigene Wahrheit und Gutheit, seine eigene Ontologie sein und darstellen, und er muß auch den Satz „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“ säkular vollenden und dadurch parodieren. Er kann und muß sich daher über alle (gesetzlichen und realen) Vorgaben von Natur und Gesellschaft, von Religion und Wissenschaft, Philosophie und Politik, Sitte und Konvention hinwegsetzen, denn in seinem Reich gelten andere Gesetze, erscheinen andere Sitten, Erlöser, Konventionen, Gesichter, Melodien, Gebäude, Skulpturen und Sprachen als in der gewöhnlichen säkularen Welt von heute und ohnehin als in der vormodernen Kunst- und Schönheitswelt von gestern.⁴⁰

Dennoch bleibt das Reich moderner Kunstschönheit ein realer Teil dieser säkularen Welt, ein je nach Konjunktur sowohl prosperierender wie auch

global player der Marktszene geworden. Diese müssen nicht nur mit Definitionsmacht über Kunst, die erscheinen soll, ausgerüstet sein, denn sie allein bestimmen, was globale Kunst zu sein hat. Sie müssen auch als Handels- und Verkaufsplätze, ebenso als Event-Salons agieren, denn bloß um „Kunst zu schauen“ wird bald niemand mehr ein Museum moderner Kunst aufsuchen. Nicht nur ist die Konkurrenz von Film, Fernsehen und Internet weit ergiebiger, es ist auch die eigene Überfülle des Angebots an moderner Kunst inflationär. Das Tate-Museum gesteht selbst ein, daß es sich nach der Schenkung von Gemälden durch den Zuckermillionär Henry Tate Ende des 19. Jahrhunderts zu einer "gesellschaftlich-politisch-ökonomischen Kunstmaschinerie" entwickelt hat. Heute sei die Frage "Wer kuratiert und wer wird kuratiert?" zu einer Überlebensfrage im Kunstkontext geworden. (Der Standard, 1.2.2007). Daß die „Universalität der Moderne“ in diesem Globalisierungsprozeß eine weitere Desillusionierung erfährt, indem das 21. Jahrhundert im Kunstbereich kein „westlich“ dominiertes mehr sein kann, ist evident. Zeitgenössische Kunstszene aller Kontinente gewinnen an gleichberechtigtem Einfluß, und damit ist die einst europäisch intendierte Universalität von Moderne Vergangenheit geworden. Das Ende der kulturellen Kolonialisierung durch moderne Kunst der „klassischen Moderne“ hat begonnen. Und von einer neuen (kontinentalen?) Kunstschönheit, die in den traditionellen Künsten durchzusetzen oder zu „erweitern“ wäre, spricht niemand mehr.

⁴⁰ Ist eine Sphäre der Freiheit autonom gesetzt, muß der Gedanke, ihr könne eine ideale Welt (wie beispielsweise der Geometrie) inhärieren, nahe liegen. Aber das unlösbare Problem ist die Relation von Phantasie und Vernunft; jene wird freigesetzt in moderner Kunst, aber diese hat dafür keine Universalien mehr an Inhalten, Formen und Materialien anzubieten. Und damit stimmt der Gang der Geschichte von Kunst aufs genaueste überein: nicht nur die Vernunft versagt sich, auch die Geschichte der Künste versagt sich das höchste Vollenden einer wirklichen Verbindung von freier Phantasie und konkretisierter Vernunft. Daher die Conclusio: diese Verbindung ist geschichtlich bereits erfolgt, sie kann und soll nicht wieder aufgewärmt werden: ein heutiger „Klassizismus“ wüsste nicht mehr, an welche „Klassik“ er sich halten sollte.

schrumpfender Kulturanteil, der in den speziellen Märkten für Kunst und moderne Kunst existenzfähig ist. Und dieser Widerspruch: zugleich nicht von dieser Welt sein zu wollen und doch nur ein akzeptierter Teil (neben unzähligen anderen) dieser Welt sein zu können, ist eine weitere Antinomie und Ambivalenz in Begriff und Realität moderner Kunst und Kunstschönheit, die in ihrer begründeten Notwendigkeit zu verstehen und aufzulösen ist.⁴¹

Indem die (nichtkontingente) Vernunft von Sein, Wahrheit und Gutheit (das die Welt von Natur und Geist im Innersten zusammenhält) aus dem Schaffen und Wirken der Kunst verschwindet, weil deren Schönheit oder Nichtschönheit die alten Träger und Begleiter vormoderner Kunst und Kunstschönheit verabschieden musste, nachdem zuvor schon der Dienst am Heiligen als unfreies Kunst-Schaffen und -Wirken verabschiedet wurde, ist die vom frühen Nietzsche eingeforderte Entmoralisierung der Kunst um jene Entlogifizierung des Wesens von Kunst und Künsten erweitert, die es unmöglich macht, irgendeinen der unzähligen Kunst- und Schönheitsbegriffe moderner Provenienz durch irgendeinen Bezug auf Seins-, Wahrheits- und Gutheitsinhalte (oder gar Heiligtümer) dieser Welt zu legitimieren, im Gegenteil: legitim ist einzig ein (kontingentes) Gegen-Wahres und Gegen-Gutes als substantieller Bestandteil eines neuen Kunstschönen, das daher nur mehr durch sich von sich sagen kann, daß es das wirkliche Sein eines wirklichen Schönen sei.⁴² Das Selbst der Selbstreferenz ist ihre Selbstreferenz.

Für die realistische Version des modernen Kunstparadigmas liegt oder lag eine Begründung für diese „Verabsolutierung“ von moderner Kunstfreiheit in der Schlechtigkeit und Unwahrheit dieser Welt; die Realität der modernen Gesellschaft und der Geschichte im 20. Jahrhundert beweise doch eindrücklich, daß es schlecht stehe um die moderne Welt, und daher müsse

⁴¹ Die moderne Architektur, seit Ende des 20. Jahrhunderts in die Epoche ihrer software-Technologie aufgebrochen, scheint ganz nur von dieser Welt zu sein; doch ist der „futuristische Charakter“ der modernen Phantasiegebäude das exakte Als-Ob eines Weltescapismus. Gerade Wände, „normale“ Dächer und Fenster, runde Säulen in genauer Proportion, alles einst „Natürliche“ (Wahre, Gute, Schöne) der vormodernen Architektur (Von Vitruv bis Palladio und Nachfolgern) wird verabschiedet, und der somit wirklich universal gewordene ästhetische Nominalismus hat auch seine eigene Logizität (Wahrheit) und soziale Dimension (Gutheit); die Kontingenz ist spielerisch integriert, demokratisch allen gehörend (die software ist „kostenlos“ zugänglich), und es ist evident, dass hier ein endgültiges Jenseits aller traditionellen Schönheits-, Erhabenheits- und Hässlichkeitsbegriffe erreicht ist. Was wir noch nicht wissen: wie steht es um die („ästhetische“) Verfallszeit dieser „Phantasie-Architektur“?

⁴² Daraus folgt in der realen Durchführung: Künstler und Kuratoren, Veranstalter von Konzert- und Opernsaisonen, ebenso Gestalter von Ausstellungen fungieren als absolute Kustoden und Mentoren moderner Kunst, (sie haben vergleichsweise mehr Macht als jeder moderne Priester) und der einst in der Vormoderne so mächtige und leitende Kunst-Geschmack eines Elite-Publikums degeneriert zum Massenwert von „Quote“ und „Auslastung,“ zum Bestätiger der Marktfähigkeit der neuen Waren und Erlebnisse. Ein Museum (Konzerthaus, Oper und sofort), dass nicht genügend Besucher zu rekrutieren vermag, gerät unter Konkurrenzdruck und im alten Europa auch noch in die Schusslinie der Kulturpolitik, weil das Geld von Vater Staat in den Tempeln der Kultur nicht grundlos versickern soll.

Kunst aus den Tiefen einer anderen Welt, deren Vorreiter der moderne Künstler sei, wenigstens eine fürbittende Klage um eine andere Welt vorbringen, wenn nicht sogar Gegenmodelle einer neuer Welt und Menschheit hervorzaubern.

Ohne Zweifel wäre damit die moderne Kunst das Allerheiligste und das Sinnzentrum der modernen Welt, deren innerste Freiheits-Substanz, aus der sich für alle anderen Bereiche der modernen Welt (Leben, Gesellschaft, Politik, Ökonomie, Religion und Wissenschaft) Modelle von Wahrheit und Gutheit (Vernunftlogik und Moral sowie Ethos), wenn auch oft nur als „kritische Konzepte“, ableiten ließen.⁴³ Doch ist die Frage: „Welche Kunst ist eigentlich gemeint?“, nicht zu hintergehen, weil zur Autonomisierung von moderner Kunstfreiheit unabdingbar die Freiheit gehört, jede traditionelle Einzelkunst ihre je eigene Autonomie setzen und darstellen zu lassen. Der Begriff „moderne Kunst“ ist nur als (nicht mehr zentral organisierbare) Pluralität und Individualität von Künsten und deren Kunstweisen existent.⁴⁴

Folglich legt sich die Annahme nahe, die moderne Kunst könnte doch nicht das Sinnzentrum und Allerheiligste der modernen Welt sein, weil sie und ihr (umstrittenes)Kunstschönes lediglich „absolute“ Kunst geworden sein könnte, eine ‚säkulare Kunstreligion‘, und der Selbst-Widerspruch in diesem Ausdruck entlarvt sich am „luziden“ Gebrauch des Wortes und der Kategorie „absolut“, die in diesem Fall in exakt gegen-hegelschem Wortsinn verstanden und ausgesprochen wird.

In Hegels Theorie des absoluten Geistes sah sich die Kunst in den Bund des höchsten überhaupt möglichen Triumvirats von Freiheit aufgenommen, - in der Theorie der ästhetischen Moderne hätte die absolute Kunst den absoluten Geist verdrängt oder ersetzt. Demnach hätte moderne Kunst sich als ihre eigene Religion, die aber zugleich keine wirkliche Religion mehr sein kann, verwirklicht, - als ihre eigene und daher stets scheinhaft gebrochene Entität von Wahrheit und Gutheit und Schönheit, von (Un)Moralität, (Un)Sittlichkeit, (Un)Wissenschaft, (Un)Philosophie und (Un)Religion.

Ist aber diese These wahr und richtig, stellt sich die Frage, warum mit dem Ende der Neuzeit („1914“) das vormoderne Convertuntur von Ens et Verum et Bonum et Pulchrum im Reich der Künste vormoderner Provenienz das Zeitliche gesegnet hat. Wie beim Begriff der Universalität haben wir auch beim Begriff des Absoluten nur die Möglichkeit, die beiden „Versionen“ des Absoluten: Vormodern und Modern zu vergleichen, um die universale Möglichkeit der Selbst-Entgegensetzung im Begriff des Absoluten (und des

⁴³ Daher der beliebte Kalauer, der moderne Künstler, seine Freiheit und Kreativität, taue als Vorbild für das Leben und Arbeiten des modernen Menschen insgesamt.

⁴⁴ Und das Innerste der modernen Gesellschaft ist somit nicht Kunst und deren Kreativität, sondern die Freiheit selbst, die in allen demokratischen Verfassungen als „oberstes“ und „heiligstes“, daher als Gesetz festgeschriebenes Recht fungiert: alle Menschen sind an Freiheit gleich, gleich geboren, gleich lebendig. Und diese Freiheit sucht nach ihrer totalen Differenzierung und Spezialisierung. Wer sie daher formal zu organisieren versteht, ist ihr (politischer) Meister. Je gleicher am Start, umso ungleicher am Ziel.

absoluten Geistes) selbst zu erkennen; somit auf einer wahrhaft metahistorischen Ebene: dass die erfüllte absolute Geschichte absoluter Kunstschönheit die Bedingung der Möglichkeit dafür war und ist, dass eine neue Geschichte absoluter Kunstfreiheit beginnen konnte und sollte.⁴⁵ Das erfüllte Ende von ästhetischer Nichtkontingenz im Reich der Künste ist die Bedingung der Möglichkeit befreiter Kontingenz derselben Künste.

Die meisten Irrtümer und Fehleinschätzungen moderner Kunst und Kunstschönheit (oder -nichts Schönheit), aber auch die Beliebigkeit ihres Diskurses, die aktuelle Vergleichsgültigkeit und Verworrenheit ihrer Kategorien und Worte, lassen sich daher darauf zurückführen, dass zwischen „absolut“ und ‚absolut‘ nicht unterschieden wird; teils wird das moderne „absolut“ auf das vormoderne ‚absolut‘ projiziert, teils werden die Ansprüche und Vollendungsmöglichkeiten des vormodernen ‚absolut‘ auf das moderne „absolut“ projiziert, teils gehen beide Paradigmen in einem Chaos beliebiger Verwechslung ineinander, Vormodern wird Modern und Modern wird Vormodern.⁴⁶

Wenn man den vormodernen Absolutheits- und Totalitätsanspruch von Kunst (das realisierte „convertuntur“) auch noch für das moderne Kunstparadigma aufrechterhalten oder gar steigern möchte, muß jeder Versuch dieser Art an innerem Selbstwiderspruch scheitern. Und dieses Scheitern sollte nicht als „Erfolg“, womöglich als „großartiger“ ausgegeben werden, sondern nur als Bestätigung der Grenze einer Kunst, die nur mehr als radikal endliche im Rang einer wirklich modernen Kunst - „grenzenlos“ - reüssieren kann und soll. Auch dieses „großartig“ und „grenzenlos“ steht unter modernen Führungszeichen, die das Scheinhafte und Gebrochene des modernen Schönheitsabsoluten festhalten.

Überträgt man jedoch das moderne Paradigma befreiter und entgrenzter, damit aber auch radikal endlicher Kunst auf die Kunst der Vormoderne, muß diese als kümmerliche Vorstufe und barbarische Unfreiheit, als Unwahrheit und sogar als Amoralität und Unsittlichkeit (Mitschuld an der Herrschaft der Regierenden) gedeutet werden, als glatte und zynische Schönheit im Dienst der Unterdrücker und Ausbeuter.

Daß eine unendlich (grenzenlos) pluralisier- und individualisierbare Kunstsubstanz und -freiheit eine radikal andere sein muß als die streng begrenzte der Vormoderne, sollte evident sein. Diese verfügte über eine Vollendbarkeit von universalen Stilen und Gattungen (samt Genres, Themen und Motiven) durch Originalgenies und deren Vorbereiter und manieristische Nachahmer; über eine überschaubare Anzahl von Künstlern und eine ebenso endliche Anzahl von verbindlichen Meisterwerken (und

⁴⁵ Das Ende der Kunst als ‚absoluter‘ ist der Beginn von Kunst als „absoluter“.

⁴⁶ Eine Verwirrung und Verworrenheit, die als habitualisierte ernsthaft betrieben wird, weshalb die immanente Komik den Betreibern des ästhetischen Diskurses verborgen bleibt. Es ist ernsthafte Komik, es ist komischer Ernst. Auch dies ein Preis für die freigesetzte Freiheit moderner Kunst, die keine universalen Vernunft-Ankerplätze mehr besitzen soll.

Nicht-Meisterwerken) in einem hierarchischen Ganzen von Geschmack, Können und Verstehen, das die Kultur der herrschenden Klassen nicht nur dekorierte (und ökonomisch bereicherte) oder unterhielt, sondern als affirmativer Repräsentations-Spiegel der Freiheit ihres gesellschaftlichen Lebens unersetzlich war.

Weil Kunst als unersetzlicher Faktor der Vergemeinschaftung der führenden Eliten noch nicht an Märkte moderner Art delegiert war, verschwanden mit den herrschenden Klassen und ihrer epochalen Kultur auch deren Kunstformen und -inhalte, wenn eine Kunst- und Kulturepoche sich erschöpft hatte, - und die des Abendlandes konnten immerhin noch an die hundert bis hundertfünfzig Jahre währen. Doch in der je folgenden Epoche gab es kaum Versuchungen, mittels Museen und musealen Konzert- und Opernprogrammen, nebst wissenschaftlichen Begleitarmeen, die Werke und Stile der verflorbenen Ära wiederaufzuwärmen, - denn es gab frische Speise und Trank, unschuldiges Essen und Trinken.

Auch die neue Epoche konnte nochmals eine Kunst generieren, die mit dem aktuellen Freiheitsprozedere der vormodernen Gesellschaft auf gleichem Niveau stand, - der je neuen Gesellschafts-, Religions- und Politikform entsprach deren neue Kunst- und Kulturform. Waren beide vollendet, begann sich die Reihe an einem neuen Knoten fortzuspinnen.⁴⁷

Weder am Beginn der realen Moderne (zu Anfang des 20. Jahrhunderts) noch an deren Übergang in die reale Postmoderne sehen wir ein der Entwicklung vormoderner Kunst vergleichbares Geschehen. Denn auch die Postmoderne verhält sich zur Moderne nicht wie Renaissance zur Gotik, wie Barock zur Renaissance, wie Romantik zu Klassizismus und auch nicht wie Moderne zu Romantik und Klassizismus.

Die Moderne musste Begriff und Realität von vormoderner Originalität und Genie an die Begriffe und Realitäten von („absoluter“) Innovation und singulärem Erst-Erfindertum delegieren. Damit aber lassen sich die Freiheitsinnovationen aller anderen Bereiche der modernen Gesellschaft nicht mehr darstellen und auch nicht mehr repräsentieren. Doch nur diese radikale Scheidung und Trennung ermöglichte jene Innovationslogiken befreiter ästhetischer Kontingenz, die der modernen Kunst ermöglichten, entweder selbstreferentiell mit ihren formalen und materiellen Möglichkeiten zu spielen, oder diese Möglichkeiten als Mittel für eine umfassende Kritik an den Übeln der modernen Welt einzusetzen oder aber auch als Darstellungsmittel der je individuellen Obsessionen und Phantasien zu verwenden. Ein Entweder-Oder, das selbstverständlich nur ein

⁴⁷ Ein Tatbestand, der am Übereinstimmen der je neuen Religiosität in einer je neuen Art von Kunst, auch auf populärem Niveau, belegt werden kann. Erst im 19. Jahrhundert beginnt der Zusammenbruch dieser Übereinstimmung. Von da an war für die christlichen Kirchen und Konfessionen eine wirklich neue Art von Kunst, (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Dichtung), die mit der religiösen Entwicklung hätte verbindlich mitgehen können, nicht mehr aufzufinden. Unausweichlich erfolgte eine Historisierung des Repertoires, der Architektur, der Sprache, - eine Entzweiung, die sich nicht mehr überwinden ließ.

prinzipielles ist, weil kaum ein Künstler der Moderne - gestern, heute und morgen - daran interessiert sein kann, auf nur einem dieser Kirtage von Kunst zu tanzen.

Mit neuen Spielkarten einer neuen Kunst eigene neue Spiele lustvoll spielen, zugleich mit diesen der Welt einen kritischen Spiegel vorhalten und auch noch das eigene Individuum in seiner radikalen Endlichkeit auf prä- oder postrationale Weise ausdrücken, - so könnte man die Summe der Freiheit des modernen Künste-Künstlers umschreiben.

XI.

Sie lässt sich aber noch einfacher umschreiben: Moderne Kunst kann, soll und muß alles, schlechthin alles, also auch das Wesen und Erscheinen von Kunst selbst, n e u d e f i n i e r e n , - den Raum, die Zeit, die Materie, Welt, Kunst, Gott und Mensch. Alles, was überhaupt denkbar und erkennbar ist, kann und soll durch Kunst anders, absolut anders definiert werden. Daß diese Neu-Definitionen nur künstlerische Künstler-Definitionen sein können und müssen, die durch das befreite Scheinen der modernen Künste das Licht der modernen Welt erblicken, ist tautologisch evident. (Eine Kritik, die äußerlich und sachfremd bleibt: ein tautologisches Vorurteil derer, die die Freiheit der modernen Kunst nicht zu achten belieben.)

Es sind „Schein-Definitionen“, und das Wort „Schein“ ist nun so frei, seine beiden Grundbedeutungen ohne Tabu präsentieren zu dürfen: als reines Scheinen ist der Schein von Kunst einerseits ein absolut berechtigter Schein und Eigenschein; andererseits weiß er sich gegen die anderen Freiheits-Scheine der modernen Welt als ein bloß gleichberechtigter gestellt. Dies ergibt in Summe einen kulturellen Agon verschiedenartigster Freiheiten, der nicht mehr als zentraler und vereinigender Agon organisierbar ist, nicht mehr als einheitliches kulturelles Leben gelebt werden kann. Die moderne Kultur ist in viele (Freiheits)Kulturen zerfallen.⁴⁸

Und weil der berechtigte und zugleich nur gleichberechtigte Schein der modernen Kunst unerbittlich gegen den Schein von Wissenschaft und Vernunft (insbesondere als Recht, Politik und Leben) gestellt ist, der das Freiheits- und Wissensniveau der modernen Gesellschaft leitend definiert und ihr Welt- und Menschenbild kreiert, wird der künstlerische Schein im Vergleich zu den wissenschaftlichen Scheinen den Vorwurf, ein bloßer und somit trügender Schein zu sein, niemals abschütteln können.

⁴⁸ Daher haben wir keinen agonalen Fächerkanon mehr für Olympiaden im nicht-sportlichen Bereich, allenfalls noch Berufsolympiaden, die jedoch jeweils nur einen speziellen Beruf mit dem Geist agonaler Podien und Bühnen versorgen. Obwohl die ganze moderne Freiheit auf Konkurrenz basiert, durch Konkurrenz sich voranbringt, als konkurrierende produziert und konsumiert wird, kann es doch ein wirklich gemeinsames agonales Kulturgeschehen nicht mehr geben. Daher muß in vielen Kulturdepartements eine atomisierte Gemeinschaft als (Nicht)Gemeinde gelebt werden, ein nicht selten eher totes als lebendiges Leben.

Die Bewegung zwischen Schein und Schein geht wie ein perpetuierendes Pendel hin und her: was als notwendiger Schein zugestanden wird, weil die Freiheit der Kunst nur als moderne ausgetragen werden kann, das wird im nächsten Moment auch wieder derangiert, bezweifelt und in „Widerstreit“ und „Ironie“ gestellt, nicht nur von den Instanzen des nichtkünstlerischen Scheins, auch von den Künstlern der Moderne selbst, die sich aufgerufen fühlen, durch ein Palaver an Reflexion und Verkündigung die Sache ihrer Definitionen und Scheine zu verteidigen oder auch immer wieder zu verabschieden, um neue zu finden.⁴⁹

Weil jede Scheindefinition von Welt durch moderne Kunst immer schon in einer unhintergehbaren Relation zur wissenschaftlichen Definition von Welt steht (und es gibt in der modernen Welt keinen Bereich in Politik, Ökonomie, Recht, Religion, Leben und sogar Kunst(geschichte), der nicht seine autonome Verwissenschaftlichung als basales Organ seiner modernen Existenzmöglichkeit integriert hätte) ist die Gefahr, daß der moderne Mensch durch die modernen Neu-Definitionen der modernen Künste irregeleitet werden könnte, minimal.⁵⁰ Auch Dada wurde nicht gesellschaftsmächtige Ideologie, keine moderne Kunst kann politische Ideologie werden.

Ein Grund für diese Gefahr- und Harmlosigkeit der modernen Kunst liegt zum einen in der Vielfalt der angebotenen neuen Definitionen, denn nicht nur jede traditionelle Kunst kann sie einbringen, sondern jeder Künstler kann, soll und muß die seine einbringen, - und fast immer zugleich mit der Intention, damit auch seine eigene Kunst(art) neu definiert, neu (um)geschaffen zu haben; zum anderen in der genannten Dominanz des Wissenschaftlichen in allen Bereichen der modernen Gesellschaft. Diese kann sich trotz unendlicher Vielfalt der Meinungen und Richtungen niemals in jene Pluralisierung und Individualisierung differenzieren und auflösen, die der modernen Kunst möglich ist.⁵¹

⁴⁹ Über einen Künstler, der die Welt „verschluckte“, schreibt eine Professorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien: „Kunst gegen die Gesetze der Wirklichkeit: Alles ist Skulptur, meint der 52-jährige Österreicher Erwin Wurm, der nicht davor zurückschreckt, auch die Gesetze der Logik auf den Kopf zu stellen.“ Und natürlich darf auch die Brechung des munteren Verspeisens nicht fehlen: der Ausstellungskatalog zeige das Werk eines Künstlers, der „das Kunstbusiness ironisch hinterfragt.“ (Der Standard, 24. 1. 2007)

⁵⁰ Und am äußersten Saum des Spektrums dominierender Wissenschaften tanzt auch die Philosophie noch ihr Tänzchen. Sehr verschiedene auch sie, doch kann die Stimme der Vernunft in ihr nur um den Preis einer wirklichen Selbstvernichtung verstummen. Eine Philosophie als Scheinphilosophie ist zwar möglich und auch vielfach wirklich, sie ähnelt sich der ästhetischen Moderne nicht nur an, sondern ist durch und durch „ästhetische Philosophie“, die auf ihre unvernünftigen Paradoxa auch noch stolz zu sein pflegt, weil es einen Markt dafür gibt, wie stets wenn Geblendete nach Einäugigen suchen.

⁵¹ Erst als technologisch praktische ist eine analoge (im vormodernen Wortsinn) Pluralisierung und Individualisierung auch in den Wissenschaften möglich: im Bereich von Foto, Film, Computer, Internet und Multimedia.

Daher ist die Wissenschaft, besonders als naturalistisch bornierte, durchaus eine Gefahr für das Gemeinwesen, - sie könnte politische Ideologie werden. Bekanntlich sind die Naturwissenschaften vom Menschen ideologieanfällig, weil sie erstens davon überzeugt sind, eine totale und reale Definition, nicht bloß eine ästhetische vom Menschen entdeckt zu haben. Evolutionslehre, Gehirnforschung und sofort nehmen ihren Schein (von Wissen) für Wirklichkeit und Vernunft, und darauf angesprochen und in die Enge getrieben, behaupten sie, „Vernunft“ sei doch auch nur eine unter vielen anderen Arten von Schein-Wissen; und zweitens verfügen sie dank praktizierbarer Technologie über die Macht, zu einer auch wirklichen Veränderung des Menschen übergehen zu können, weil dieser für sie nur eine Art unzähligen des Tierreiches ist.

Die realisierte Pluralität und Individualität von Schein-Definitionen durch moderne Kunst hat in deren Geschichte im 20. Jahrhundert zu oft extremen Intoleranzen unter den modernen Künstlern geführt. Und dies ist auch verständlich, weil die durchgeführte Individualisierung dahin zu führen trachtet, daß „am Ende“ jeder schaffende Künstler sich seine eigene Welt und Kunst erschaffen hätte, seine je eigene Schein- und Erscheinungs-Welt und damit auch seine eigene Schein-Kunst. Im Extremfall, der häufiger geschah, als man annehmen möchte -Künstlerfeindschaften, da geschäftsstörend, erreichen nur selten und eher verschämt die Öffentlichkeit der Märkte und Medien - war der Kollege der Zunft (die als Zunft gemeinsamer Kunst nicht mehr existierte) der sicheren Überzeugung, es sei gar nicht Kunst, was der Kollege auf dem gemeinsamen Markt anbot.

Daraus lässt sich lernen, daß auch die modernen Künstler die vormodernen Verhaltensweisen in der Geborgenheit hierarchiefähiger Geschmäcker und Produktionsweisen noch abbauen und überwinden müssen; dies fällt schwer, denn einerseits muß der moderne Künstler ein Selbstdarsteller und Selbstanbeter notwendigerweise sein; andererseits soll er andere (Schein)Götter neben sich dulden. Aber es hilft nicht: die universal gesetzte Freiheit totaler Pluralisierung und Individualisierung fordert von allen eine auch wirklich (rechtlich festgeschriebene) totale Toleranz: vom Künstler, vom Kenner, vom Publikum und nicht zuletzt von den unzähligen Machern der Kunstmärkte. Mögen diese noch so sehr ihre Starkünstler machen, es gäbe stets noch andere, die mit ganz anderer Kunst als Starkünstler durchs Leben wandeln könnten, wenn ihnen die Erhebung in den Staradel zugefallen wäre.

Das in der modernen Verfassung moderner Demokratien festgeschriebene Grundrecht auf Kunstfreiheit kann nicht dulden, daß irgendein Schein von Kunst, irgendeine Schein-Definition eines Weltinhaltes, verboten werden dürfte. Daß in vielen Fällen, an denen die Kunst daher die Grenzen anderer Bereiche und deren Freiheitsdefinitionen berührt, insbesondere die Religion und deren Rechte, die bekannten Probleme der Beleidigung und Blasphemie entstehen können, geht das Grundrecht nur in abwägenden Zusätzen etwas an: in welchen Fällen darf und muß welches Recht höher als das andere

geachtet werden. De facto kann dies nur von Fall zu Fall und von Umstand zu Umstand entschieden werden.

Aber nicht dieses Angrenzen an die Grenzen anderer Freiheitsbereiche der modernen Gesellschaft ist das Hauptproblem für das Gros der modernen Künstler, es ist vielmehr das brutale Faktum, daß der moderne Künstler für seine Produktionen einen Marktplatz finden muß, und dies mag in einigen Fällen leicht, in vielen aber schwer und in nicht weniger vielen unmöglich sein. Denn da sich die Gesellschaftsnotwendigkeit von moderner Kunst ausschließlich über die Vermittlung des Marktes nachweisen lässt, gilt unbedingt: Was hier nicht erschienen, das ist überhaupt nicht erschienen;⁵² und somit ist nicht der große Kollege, sondern der Markt mit seiner Unzahl an kleinen Kollegen der eigentliche Spaßverderber.

Außerdem gibt es keinen wirklich objektiven Diskurs über die Agenda der modernen Künstler und Künste; - wie könnte es den auch geben, wenn abertausend Kunst- und Weltbegriffe zwar dasselbe meinen sollen (Kunst und Welt), aber infolge durchgeführter Nominalisierung (Pluralisierung und Individualisierung) aller allgemeinen Inhalte niemals können. Um die Bedrohung durch ideologieanfällige Wissenschaften zu bannen oder doch wenigstens zu mäßigen, hat die moderne Gesellschaft bekanntlich ihre „Diskurse“ eingeführt, die nicht nur den Zweifel an allem, was vorgebracht wird, erlauben und sogar fordern, sondern ohne begründete Argumente sofort als ideologieanfälliger Schein-Diskurs durchschaubar sind. Hier streiten Definierende und deren Definitionen miteinander, und zwar auf einem öffentlichen Meinungs austauschungsplatz, der zwar wesentlich besser funktionieren und weniger von den Modewissenschaften und deren „Stars“ dominiert sein sollte, der aber bisher doch das Ärgste verhütet hat.

Eine solche Verhütung hat der „Diskurs“ über moderne Kunst weder nötig, noch wäre er möglich. Es gibt daher keine öffentlichen - also immer auch politischen Diskussionen - über moderne Kunst, die deren Begriff und Realität wirklich gerecht werden könnten. Es dominiert entweder das Interview mit dem Starkünstler, und alles Weitere ist geritzt, oder es dominiert die Willensäußerung des Kulturpolitikers, die Freiheit der Künste nach Marktkräften, in alteuropäischen Ländern auch nach Staatskräften, zu fördern; oder es dominiert der Smalltalk über moderne Kunst („Lieben Sie Schützbilder?“), der lediglich private Geschmacksblüten bewässert, deren Marktläufigkeit riechbar bleibt.⁵³

⁵² „Malerfürst“ Sigmar Polke: „Ein Bild ist erst fertig, wenn es bezahlt ist“ (F.A.Z., 03.02.2007, Nr. 29. S. 42)

⁵³ Die Diskussionen scheinen auf den akademischen Bereich beschränkt, doch auch dieser Schein ist wohl ein weithin trügerischer geworden. - Ephraim Kishons Thesen und Meinungen zur bildenden Kunst der Moderne („Picassos süße Rache“) wurde in den einschlägigen Talkshows von der Expertenwelt als Privatgeschmack eines Einzelgängers isoliert, der sich mit dem vermeintlich gesunden Volksempfinden zu verbrüdernd trachte, um sich gegen den Geist der ästhetischen Moderne zu versündigen. Der diplomierte Bildhauer und Kenner der Kunstgeschichte äußerte jedoch glaubhaft, daß moderne Kunst seinen Intellekt unterfordere und daher nicht jene (pseudo)intellektuelle

Eben daher ist moderne Kunst darauf angewiesen, sich immer wieder einmal durch diesen oder jenen Skandalkünstler und deren neueste Werke und Aktionen zurückzumelden. Doch enden die daran schließenden Diskussionen und oft wüsten Beschimpfungen - die Hassliebe des antimodernistischen Standpunktes der (Rest-All-)Gemeinen ist noch nicht gänzlich sanft entschlafen - stets wieder mit demselben Ergebnis: es gibt (kaum) einen Skandal, den die Kunst nicht tun dürfte, und folglich kann es in und durch Kunst keinen wirklichen Skandal mehr geben. Ein Spiel, das sich mittlerweile stabilisiert hat und doch keinen wirklichen „Diskurs“, in dem wirklich substantielle Fragen der modernen Gesellschaft und ihrer modernen Kunst verhandelt werden könnten, hervorbringen konnte.⁵⁴

Die moderne Gesellschaft hat mit den Attacken moderner Kunst ein leichtes Spiel, denn sie weiß, daß der innerste Reibebaum des modernen Künstlers die säkulare Vernunft der modernen Gesellschaft ist; nur gegen deren führende Definitionsmacht, die als ausdifferenzierte wissenschaftliche und technologische Vernunft jeden Lebensbereich der modernen Kultur durchdringt, können die Werke und Aktionen der ästhetischen Moderne „subversiv“ und „anders“ sein und als solche erkennbar sein.

Und gegen diesen Reibebaum einer wissenschaftlich und säkular ausdifferenzierten Vernunft verblasst zunehmend der zweite, ebenso nicht zu beseitigende Reibebaum moderner Kunst: die Schönheitskunst der Vormoderne. Die moderne Gesellschaft kann sich von moderner Kunst schlechthin alles bieten lassen, es sei denn, die gesetzlich verbrieften Freiheiten anderer Bereiche (vor allem Religion, Recht, Ökonomie, Politik) werden auf gesetzesbrecherische Weise tangiert. Und selbst da findet sich zumeist noch ein weiter Spielraum des Taktierens und Hinhaltens.

Kommentarliteratur rechtfertige, die er einer entlarvenden Kritik unterzog. Doch erscheint auch Kishons Ästhetik, die von einer ewigen Klassik des Kunstschönen träumte, von unreflektierter Naivität nicht frei: „Wenn er [Picasso] gewollt hätte, hätte er wie Giotto und Tizian malen können. Doch er wollte nicht.“ - Wäre die moderne Kunst und ihr Kommentar nur „totaler Bluff“, wäre sie weder ihr noch der modernen Gesellschaft (Schein)Problem geworden. Hinge das Fortgehen der Künste und des Kunstschönen nur vom Wollen der Künstler ab, wäre sie vom Tun und Lassen des Zirkus und seiner Geschichte nicht unterschieden.

⁵⁴ Als Teil des Kunstfestivals „Kontracom“, dessen Aktionen für einiges Skandalaufsehen gesorgt hatten (umgestürzter Hubschrauber als Kunstwerk undsoweiter) brachten deren Künstler ein als „ironische“ Kunstaktion konzipiertes Bürgerbegehren an den Salzburger Gemeinderat. Die Stadtväter und -frauen, am Skandaltheater kaum interessiert, mussten das Begehren durchführen, weil sich zweitausend Bürger bereitfanden, mit und gegen die Ironie der Künstler zu spielen. (1,91 Prozent der 102.000 Stimmberechtigten). Von diesen waren 90,8 Prozent für ein „Verbot von Gegenwartskunst“ im öffentlichen Raum der Stadt: exakt 1.786. (Die Übrigen haben die „Ironie“ der „Kunst-Aktion“ wohl nicht verstanden.) Doch lehnte der Salzburger Gemeinderat das „Kontracom-Bürgerbegehren“ auf ein fünfjähriges Verbot für moderne Kunst im öffentlichen Raum ab. Lediglich zwei Gemeinderäte hatten für das fünfjährige Moratorium gestimmt. (7.2.2007) Hätte eine Mehrheit gestimmt, wäre durch „Kunst-Ironie“ bewiesen worden, daß die moderne Gesellschaft wie eine Diktatur des modernen Künstlers Tun und Lassen behindert und verfolgt. Man hätte bewiesen, was man zu unterstellen beliebte.

Versteht sich der moderne Künstler daher als agent provocateur a) einer fundamentalen Kritik an der Schlechtigkeit der modernen Gesellschaft oder b) einer grenzenlos selbstreferentiellen Phantasiefreiheit oder c) eines obsessiv sich selbst darstellenden Individuums oder d) der summa summarum dieser drei Grundmöglichkeiten, so hat er seine neuen und „subversiven“ Definitionen von Gott, Welt und Mensch immer schon, ohne dies ausführen und ausdenken zu müssen, gegen die Definitionen der säkularen Weltvernunft moderner Kultur und Gesellschaft gehalten. Er kämpft wie Don Quichote, und seine Skandalanwandlungen sind nur das Ventil für die bitter erfahrene Beschränktheit und Bescheidenheit, die ihm die säkulare Vernunft der modernen Welt auferlegt.

Diese hat sich als ein uneinnehmbares und unüberwindbares Pantheon ausdifferenzierter Wissenschaften industriell und technologisch festgesetzt, und jeder moderne Künstler weiß um seine Unbildung und Unfähigkeit, diesen Kosmos nochmals durch Kunst zu repräsentativer Anschauung bringen zu können.⁵⁵ Das merkwürdige und unübersehbar große Ganze einer ausdifferenzierten Wissens- und (rationalen) Handlungswelt, deren Kehrseite die erkenntnislose Spaßgesellschaft der modernen Kultur dank omnipräsenter Unterhaltungskünste darbietet, lässt sich in der Symbolsprache der traditionellen Künste, auch wenn sich diese aufs äußerste um neue Symbole und Sprechweisen bemühen, weder verstehen noch erfassen.

XII.

Der auch von Künstlern zu hörende Satz: „Kunst ist Kunst, und alles andere ist alles andere“, möchte die Freiheit moderner Kunst in einem Pseudo-Arkanum verbarrikadieren und sucht zugleich nach einem kecken Selbstimmunisierungs-Argument gegen die Zumutungen der modernen Welt. Stimmt das Argument, wäre moderne Kunst zu einer autistischen regrediert oder müsste dahin regredieren, - der moderne Don Quichote ertrüge nicht mehr die Beschränktheit und Bescheidenheit seines Kampfes um neue Definitionen, Werke und Aktionen. Aber auch diese Aufregung lohnt nicht, weil die Relationen und Wechselwirkungen von moderner Kunst und moderner Realität von prinzipiell einsichtiger Natur sind. Eine zweifache Rückwirkung moderner Kunst-Gegen-Welten auf die realen der modernen Welt ist möglich.

Zum einen kann moderne Kunst eine „verrückende“ Wirkung auf unser modernes und prosaisch-wissendes Welt- und Selbsterfahren zeitigen. In diesem kritischen Wirkungs-Modus sind wir in einem ersten Submodus

⁵⁵ Der Turmbau zu Babel ließ sich noch prächtig verstehen und erfassen durch eine Malerei, die auf vormoderne Mythen zuinnerst bezogen war. Der moderne „Mythos“ sprengt diese Beziehung brutal und endgültig. Er lässt weder idealisierte noch realistische Gesamtdarstellungen zu.

bereit und befähigt, diese Welt in ihrer Endlichkeit und trotz ihrer gelebten Vernünftigkeit anzuklagen, nämlich nicht so phantastisch und frei zu sein wie die der Künste, eine allzu belastende und mit Gesetzen und Unfreiheiten, Pflichten und Sorgen uns einzwängende Welt; im zweiten Submodus sind wir bereit und befähigt, die Kritik an dieser Welt zu einer wirklich weltverneinenden und -verdammenden auszuweiten, und unserem unglücklichen Bewusstsein, weit über vormoderne Künstlermelancholien hinaus, nachzugeben; um uns in einem dritten Submodus doch auch wieder gänzlich befreit und entlastet zu erfahren von den Zumutungen dieser Welt, deren Rationalität doch nur eine (unter vielen) sei, und deren wirklich andere und höhere die der modernen Künste sei, bereit und befähigt, uns von den Übeln, Unfreiheiten und Prosaitäten des modernen Lebens zu befreien.

Der zweite Wirkungs-Modus könnte der wiederherstellende genannt werden: durch längeren Aufenthalt in den Gegen-Welten und Gegen-Definitionen der modernen Kunst werden wir fähig, diese „ästhetischen“ Negationen der Weltvernunft nicht nur als solche zu erkennen, sondern auch zur Vernunft dieser Welt ein neues Zutrauen zu gewinnen, - wie reumütige Heimkehrer, die erfreut in eine Welt zurückfinden, in der oben oben und unten unten geblieben ist, die Wände noch immer gerade, und Fenster als wirkliche Fenster erscheinen.

Sofern der moderne Künstler tagtäglich, ja stündlich und minütlich gezwungen ist, aus seiner Schein-Welt in die reale Welt der Moderne zu wechseln, muß dem Rausch, das Rad und die Welt jeweils zu erfinden und die vorhandene Welt ganz anders zu sehen „als alle anderen“, mehr als ein Schuß Trauer und Ohnmacht, mehr als Melancholie und Bedrückung beigemischt sein.

Denn Schein bleibt Schein, mag er noch so berauschend sein, und die permanente Rückkehr des Künstlers in eine künstlerisch scheinlose Welt wissenschaftlicher Vernunft und Technologie (die längst ihre eigenen phantastischen Möglichkeiten für neue Lebens- und Scheinkulturen in Cyberspace und „Multimedia“ eröffnet hat) muß immer auch ernüchternd sein und nicht immer Anregung und ein Motivlieferant, um diese Welt durch erneuten Anlauf mit erneutem ästhetischen Innovations-Schein zu überstrahlen und zu überwinden. Kaum eine Künstlerbiographie der Moderne, die nicht über dieses oft lebensgefährdende Umkippen von Euphorie in Depression, von hyperaktivem Schaffen in oft lange Phasen von Schaffensunfähigkeit zu berichten wüsste.⁵⁶

⁵⁶ Dieser Wechsel von rational und irrational kann umgekehrt dazu dienen, daß sich Menschen in schweren Krisen und Krankheiten der Kunsttätigkeit bedienen, um sich, wenn nicht zu heilen, so doch am Leben erhalten. Der an manischer Depression und katatonischer Schizophrenie leidende Martin Ramirez, „sprach so gut wie kein Wort mehr, doch er fing an, Bilder auf große Papierbögen zu zeichnen, die er sich aus zusammengeklauten Schnipseln, alten Papiertüten und Zeitschriftenseiten selbst zurechtbastelte.“ (FAZ vom 9. Februar 2007). Von 1944 bis zu seinem Tode im Jahr 1963 wurde dieses Zeichnen zu seinem Lebensinhalt. Ein Psychologe und Kunstexperte wurde

Dazu kommt, daß nach der modernen Befreiung der Kunst in ihre vollständige Autonomie ein innerer Gesellschaftsauftrag für Kunstwerke und -aktionen, der an verbindlichen Inhalten und Formen fixiert wäre, unmöglich geworden ist. Die modernen Demokratien mussten und sollten zwar den allgemeinen und formalen Auftrag der Kunst-Freiheit anonym festschreiben: es ist daher durch Verfassung verbrieft, daß Künstler in völliger Autonomie und Freiheit schaffen und wirken sollen. Aber das innere Auftraggebertum von Hof, Adel, Kirche und höherem Bürgertum musste an kunstkompetente (nationale und internationale) Behörden und Organisationen delegiert werden, an marktbezogene Kunstveranstalter und -förderer, an jede nur mögliche Clique von Kuratoren und Juroren, Lektoren und Manager.

Diese Kunst-Fach-Elite - es gibt deren so viele, wie es aktuelle Kunstarten und -moden gibt - kennt zwar die Künstler und die Marktbewegungen der einzelnen Kunstszenen und ist am Meinungsbildungsprozess darüber, was anerkannt, was nicht anerkannt werden soll, beteiligt, aber sie kann keine inhaltlichen Vorgaben mehr machen; weder kann sie sich auf traditionelle Vorgaben, die in der vormodernen Gesellschaft als selbstverständliche vorgegeben waren, usuell stützen, noch kann sie sich auf neue Vorgaben inhaltlicher (ästhetischer) Art kaprizieren, die den Künstlern wirklicher Moderne ungeschriebene oder geschriebene Vorschriften machen könnten.⁵⁷

ab 1948 sein Förderer, und nach einer Ausstellung, die sich „psychotischer Kunst“ widmete, kam der „mexikanische Henri Rousseau“ zu erstem bescheidenen Ruhm. Ramirez war, nach Auskunft des berichtenden Feuilletons, „ein Verlierer, sein Leben die Geschichte eines absoluten Scheiterns.“ Heute (2007), über vierzig Jahre nach seinem Tod, wird dem Künstler im American Folk Art Museum in New York eine große Ausstellung gewidmet, und die „gefürchtete Kunstkritikerin der ‚New York Times‘, Roberta Smith, nennt Martin Ramirez einfach ‚einen der größten Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts‘.“ - Ähnliche Fälle: Adolf Wölfli und Henry Darger. Die Entgrenzung des Kunsturteils folgt der Entgrenzung von Kunstbegriff und Kunstschaffen. Und dem entspricht, daß nur der für den Kunstmarkt entdeckte Künstler ein für die Welt existenter ist. Die vormaligen Direktoren des Guggenheim-Museums hatten Ramirez Werke vierzig Jahre (seit 1955) in einer Papprolle abgelegt.

⁵⁷ Wurde Joseph Haydn mit der Komposition von Sinfonien beauftragt, war jedermann der höfischen und aristokratischen Gesellschaft klar, was zu erwarten war. Schon ab Brahms und Bruckner schwindet dieser innere Konsens, den bereits Beethoven zu überschreiten wusste. - Ob die moderne Architektur, insbesondere die Stadtarchitektur, noch als Kunst angesehen werden kann, ist zurecht umstritten. Daß sie als einzige „Kunst“ über eine hinreichend organisierte und sozial verankerte Auftragskultur verfügt, ist jedoch durch ihre unbedingte gesellschaftliche Funktion notwendig. Wie keine andere „Kunst“ (des Baugewerbes) gestaltet sie das öffentliche Leben durch Bauten, Straßen, Plätze. Und daß die Gesichter der modernen Städte, sofern für die Megalopolen der Moderne (der Vormoderne unbekannt) dieser Name noch zutreffen sollte, geradezu unvergleichlich andere sind als die Gesichter der vormodernen Städte, muß nicht näher erläutert werden. Zwar regiert auch hier kein vorausgesetzter und selbstverständlicher Konsens mehr darüber, wie die Dinge der Architektur aussehen sollen - Gestaltung, Schönheit, Zweckmäßigkeit changieren in kurzen Dezennienzyklen - weil das Angebot an je aktuellen Mode-Lösungen hypernorm vielfältig ist, aber es gibt einen (hyperkomplex)gemeinsamen Diskurs (verschiedenster Sachbereiche und deren

Daraus lässt sich erschließen, daß alle Reibungen - Beschränkungen und Befruchtungen - welche die moderne Kunst an und durch die Autonomie und Freiheit der anderen - wissenschaftsdominierten - Bereiche der modernen Gesellschaft und Kultur erfährt, völlig andere sein müssen als jene Emanzipationsprozesse, die der vormodernen Kunst ermöglichten, alle Fesseln, aber auch alle Konsense mit den vormodernen Instanzen und Eliten nach und nach zu sprengen. Die aus der Vormoderne in die Moderne tradierten Künste - (hier ist noch keine Rede von den wirklich modern technologischen, auch noch nicht von den Vernetzungen von vormoderne und modern technologischer Kunst) - bemerken, nolens volens, daß sie durch die Freiheit und Rationalität von Wissenschaft, Politik, Recht, Ökonomie und überhaupt des modernen Lebens, sowohl eine permanente Beschränkung und Relativierung wie auch eine permanente Anregung und Befruchtung erfahren.

Diese Relativierung ist eine „absolute“, weil einerseits jeder moderne Mensch, der ohne (moderne) Kunst lebt, ebenso frei und mit den Notwendigkeiten und Abwechslungen des modernen Lebens (die sich in rasender Entwicklung und Erweiterung befinden) beschäftigt lebt, wie derjenige, der mit Kunst lebt, - und andererseits für die Aneignung und Bearbeitung der Befruchtungen und Anregungen durch die anderen (außerkünstlerischen) Bereiche (aber auch für die Anregungen durch andere Künste) auf keinerlei Normativität, auf kein Regelwerk, auf kein Prinzip des Auswählens und Gestaltens zurückgegriffen werden kann.

Die Freiheit pluralistischer und individualistischer Verfahren und Erfindungen der autonomisierten Kunst-Phantasie ist unhintergebar, - jeder Künstler muß selbst sehen, wie er und was er von den anderen Domänen der modernen Welt für seine Zwecke verwendet. Und daraus folgt das dritte Moment absoluter Relativierung: das kunstimmanente.

Denn nicht nur existieren unübersehbar viele Arten und Weisen von Kunst in jeder Einzelkunst, es existieren ebenso unübersehbar viele Künstler und Kunstwerke wie -aktionen. Also ist die Relativierung auch eine Selbstrelativierung, und somit ist die Relativierung des (Absolutheits)Anspruches moderner Kunst wirklich „absolut“. Es regiert die absolute Relativität einer vollständig relativierten Absolutheit. Das Absolute moderner Kunst hat daher zwar einerseits dieses Negativum einer Explosion

Institutionen und Institutionsvertretern), und am Ende - nach (meist) international ausgeschrieben Wettbewerben - eine politische Entscheidung. Dieser gemeinsame Diskurs mag ein einziger „Sumpf“ sein, weil in ihm die vielen Stimmen der politischen Fraktionen, der Investoren, der Baukonzerne, der Wohnbauträger, der Versicherungen und Immobilien-töchter der Banken und sofort konsensieren müssen, - notabene unter dem Druck einer hyperkomplexen Gesetzeslage, weshalb in der langen Liste der Beteiligten die Armada der Juristen nicht vergessen werden darf. Und dennoch ist es ein objektiver „Diskurs“, der die ganze Gesellschaft und vor allem die politischen Eliten unmittelbar betrifft und bewegt. Und je größer die Städte umso undurchsichtiger die Entscheidungsverläufe. Siehe Reinhard Seiß: „Wer baut Wien“. Wien 2006.

der Vielfalt, des Personals und der Objekte, ebenso der Märkte, Vermittler und Konsumenten (improvisierend) zu bewältigen; aber andererseits darin zugleich das Entlastende, alle wirklichen Absolutheitsansprüche von Kunst auf immer fahren lassen zu können.

Dieses Positivum befreit jegliches moderne Kunstmachen und -rezipieren zu einer (meist schon ohne institutionalisierte Ausbildung erreichbaren) Gegenwelt praktizierender Phantasie, die eine Arche Noah der Selbstfindung und Selbstidentifikation verfügbar macht, und in dieser ist es gleichgültig, ob die Ergebnisse der Bemühungen einen nur kleinen oder gar keinen Markt mehr finden.⁵⁸

Der Schein, als ob an diesem Punkt der Gegensatz von moderner und vormoderner Kunst hinfällig würde und eine zeitlose und „ewige“ Kunst als Triumphator am Turnierplatz zurückbliebe, ist trügerisch und als ideologische Verschleierung durchschaubar. Der universale Dilettant der Gegenwart ist nicht der wieder möglich gewordene Fortsetzer des vormodernen Originalgenies. - Einerseits muß der wirklich modern (um strenge und anstrengende Innovation bemühte) „voraneilende“ Künstler seinen partikularen Aneignungsweisen treu bleiben, er muß gewissermaßen seiner Untreue (etwa einer Anhänglichkeit an irgendeinen Standard von „Personalstil“) treubleiben, um die Inhalte und Formen der anderen Domänen der modernen Welt, vor allem der modernen Wissenschaften und Technologien, in Kunstwerke und -aktionen transformieren zu können.

Und dafür gibt es keine verbindlichen Gattungen und Stile mehr, keine vorbildlich führenden Handwerke und Techniken, keine „Natur von Kunst“, keine „Musterwerke“ mehr, durch deren Gesetzes- und Regelwerke unter originalischer Ausführung eine objektiv geniale und gemeinsinnige - durch sich selbst selbstverständliche - Anverwandlung von Welt in Kunst geschehen könnte. Jedes Werk, jede Aktion ist g l e i c h s a m (daher die Unersetzlichkeit der Als-Ob-Anführungszeichen im modernen Diskurs über moderne Kunst) seine/ihre eigene Art und Gattung, - eine jeweils neue und dadurch keine mehr.

Auf der anderen Seite verschwinden die alten Gattungen, Stile und Handwerke durchaus nicht spurlos aus der Geschichte der Künste; nicht nur bleiben sie den reproduzierenden Künstlern von heute und morgen bekannt, auch das demokratische Massenpublikum der gegenwärtigen Welt verschmäht vorerst noch nicht, gewisse Besuche in Museen und Konzert- wie Opernhäuser, in Bildbänden und Web-Gallerys vorzunehmen, und

⁵⁸ Kunstmachen kann zur Identifikation und oft rettenden Lebenshilfe aller jener werden, die im und gegen den säkularen Alltag eine alternative Tätigkeit suchen und suchen müssen, wenn sie an dessen Zumutungen gescheitert sind, obwohl unverbindlich bleibt - offen und unbestimmt, also nach Belieben bestimmbar - worin das Nichtsäkulare liegen soll: zwischen Spaßhaben und Dauer-Unterhaltung, zwischen Erlebnis-Events und Selbstkabarettisierung sowie heilsamer Darstellung individueller Psychosen bis zur „magischen Spiritualität“ können alle nur denkbaren Wege ausgeschritten werden.

ohnehin ist eine ganze Armada von Kunst- und Kulturwissenschaftlern immer noch in Richtung Vergangenheit unterwegs.⁵⁹

Weiters muß und soll die in ihre Postmoderne geratene Moderne der traditionellen Künste auf sämtliche vormodernen Gattungs-, Stil-, und Verfahrensweisen zurückgreifen, denn anders ist ein „universaler“ Eklektizismus gar nicht möglich. Es war letztlich der Selbstverschleiß des totalitären Innovationsprogramms der Moderne, der die große Schar der bekannten und unbekanntenen Künstler zwang, in Permanenz mit der Geschichte ihrer Künste zu tagen, zu verhandeln, zu interagieren. Hegels prophetisches Wort über den modernen Künstler, dieser werde ein Dramatiker seiner eigenen Tradition werden müssen, wurde durch die nachhegelsche Kunstgeschichte bestätigt.⁶⁰

Daß der simple Neo-Gebrauch der traditionellen Gattungen und Verfahrensweisen etwas Zurückgebliebenes und Pseudo-Naives hat, weiß jeder, dem über moderne Lebenserfahrungen Reime, alte Gedichtformen und ähnliche Kitschalbernheiten ergossen wurden; der von Atombombenexplosionen und Galaxien, vom Sonnensystem und mikroskopischen Nanobereich klassizistisch-romantische Malbilder zu sehen bekommt. Hier spricht ein *artist post lettre* zu uns, der den Kündigungsbrief, den die traditionellen Verfahren und Stile erhalten haben, verschweigen möchte.

Zwar ist Kitsch in jeder Aufbereitung auch in der Postmoderne notwendigerweise wieder museumssalonfähig geworden, dennoch spüren wir unmittelbar das Atavistische und Gespielte solcher Freiheitsübung von Kunst, das weder zu einer substantiellen Erweiterung der Kunst noch gar unseres Erfahrens und Wissens von und über Welt und Nicht-Welt beiträgt.⁶¹ Dennoch wäre es unsinnig und unmöglich, auch den überholtesten Praxen von Kunst irgendeinen Riegel vorschieben zu wollen;

⁵⁹ Daß jene vormodernen Gattungen, die kollektiv organisiert sind, vor allem jene der Musik: Orchester, Blasmusik, Chor und sofort kraft ihrer Sozialität (Bindung und Geborgenheit) einen ungeheuren Vorteil genießen, versteht sich. Dank der Schönheit und Vielfalt des Angebots ertragen auch moderne Menschen die dabei anfallenden vormodernen Hierarchien, etwa die extreme einer Musikdiktatur unter Dirigenten.

⁶⁰ Museen gehen daher auch neuerdings wieder dazu über, „anhand“ der traditionellen Gattungen (etwa: Porträt) dar- und auszustellen, wie die Moderne auf diese Geschichte reagiert habe. Ähnliches findet, ohne besonderen Hinweis, ständig im Bereich der Oper und gewiß auch der Literatur und Architektur statt. Da der ganze Bestand in den traditionellen Künsten sozusagen lückenlos vorhanden ist, kann auf ihn nach Belieben und Modernitätsstufe zurückgegriffen werden: wie auf einen unerschöpflichen Anregungs- und Materialspeicher. Durch „Rückgreifen“ wird aber die Differenz von Vormoderne und Moderne nur bestätigt und als nichtüberwindbar - im Sinne eines stimmigen Fortschreitens - erfahren und dargestellt.

⁶¹ Das Pendant zum re-aktualisierten Kitsch, der in Bildender Kunst ironisch vorgebracht zu werden pflegt, ist in der Musik deren „minimal-music“ - Variante, die freilich weit schwieriger als Kitsch und Ausgedinge zu durchschauen ist, weil (Kunst)Musik ohne Kennerwissen der Musikgeschichte nicht (selbst)ironiefähig ist. Als minimal-music gewährt sich Musik eine gleichsam nachgelassene Infantilstufe ihrer (Nicht-mehr-)Entwicklung. Ein wichtiges Indiz des musikalischen posthistoire.

- um so weniger, als in regionalen und lokalen Kulturen gerade die Kunst-Aquarien von gestern erstaunlich gewinnbringende oder doch umwegsrentable Märkte versorgen.

Um nun doch einen Seitenblick auf das Verhältnis der vormodernen zu den technologisch modernen Künsten zu werfen: Wie mit allen Gattungsinhalten und -formen der Vormoderne kann der moderne Künstler selbstverständlich auch die modernen Lebensinhalte der usuell-alltäglichen Art, voran die moderne Umgangssprache, in jeder nur möglichen Weise deformieren, fragmentieren, „dekonstruieren“ und neu synthetisieren, um Aussageweisen an den Rändern der rationalen Rationalität zu erreichen, die in normaler Sprache unzugänglich bleiben.

Aber es erhebt sich die Frage, ob alle diese Trennungs- und Verbindungsarten von Inhalt und Form, von Form und Material nicht um ein Unendliches von der technologischen Kunstform Film (und Multi-Media) überboten werden, und dies schon deshalb, weil das Filmmedium nicht genötigt ist, die Freiheit der anderen Freiheitsbereiche der modernen Gesellschaft und Kultur zu demontieren und zu dekonstruieren; des Films „Neu-Definitionen“ kennen nicht oder kaum (die marginale Sparte des experimentellen Films ausgenommen) jene Willkürfreiheit einer vollkommen freigesetzten Phantasie, die letztlich auf nichts als auf sich selbst Rücksicht zu nehmen hat. Wenn der Film daher in science fiction macht, ist noch das phantastischste Geschehen treuherzig darum bemüht, sich den Anschein von realer Möglichkeit und „Wirklichkeit“ zu geben.⁶²

XIII.

Es wäre unvernünftig, die aktuelle Frage nach einer Erweiterung oder Nicht-Erweiterung des Kunstschönen durch moderne Kunst allein nur in der Perspektive der Moderne, unter den Prämissen der ästhetischen Moderne zu stellen. Ebenso unvernünftig, diese Frage nur in der Perspektive der Vormoderne, etwa im Okular ihrer letzten Entwicklungsstadien im 19. Jahrhundert zu stellen. Der rein modernen Perspektive unterläuft es immer wieder, vormoderne Bewertungskategorien und -muster unreflektiert auf moderne Kunst anzuwenden, weil sie die historische Folge der

⁶² Daß die vormoderne Malerei nur eine bessere oder schlechtere Art von Photographie sei, scheint durch den Hyperrealismus der modernen Fotomalerei bestätigt zu werden. Ein täuschender Schein, der blendend funktioniert, weil der moderne Blick auf eine Madonna Raffaels entweder deren Realismus ohne Ideal, oder das Ideal ohne Realismus haben möchte. Weil in der Moderne die Synthesis des Ideals unwiederbringlich verloren, kann Realismus und Idealismus des Ideals nicht mehr zusammengeschauf werden. Nun sind aber beide Grundfaktoren des (noch wahrhaft schön)Ästhetischen in vormoderne Malerei durchgängig zusammen: hier, vor unseren Augen; doch sieht das Auge nur, was es sehen kann und will. Nichtkönnen und Nichtwollen bedingen einander. - Es ist also nicht nur die Thematik der modernen Fotomalerei, die sich - wie etwa bei Helnwein Verwundeten und Malträtierten - in der Regel der Darstellung von Schmerz, Verletzung und Gewalt widmet, die verhindert, daß wir das Ideal der vormodernen Kunst in seiner Idealität wahrnehmen. Es war und ist weder Illusionierung von Realität noch der Realismus einer Illusion.

Kunstepochen, besonders seit dem 19. Jahrhundert, entweder nach dem Fortschrittsmodell oder nach dem Gleichberechtigungsmodell bewertet und diese entweder teleologische oder egalitäre Bewertung auf den Schönheitsbegriff der einzelnen Künste überträgt.

Im umgekehrten Fall würden wir die vormodernen Paradigmen und Kriterien entweder als allein gültige ansehen und ein Ende der Kunst im Sinne eines plumpen und wortwörtlichen Endes ideologisch vertreten, oder wir würden - darin identisch mit dem modernen Standpunkt, aber bewusster als dieser - die vormodernen Bewertungskriterien auf die moderne Kunst übertragen. Wir hätten uns eine falsche zeitlose Ästhetik gebastelt, die ebenfalls entweder teleologisch (unendlicher Fortschritt) oder egalitär (jede Epoche habe ihre Kunst, und jede sei in der Art ihrer Epoche so schön und gut wie die Kunst jeder anderen Epoche) zu vertreten wäre. Und machten wir uns ein radikales - „buchstäbliches“ - Ende der Kunst zu eigen, verblieben wir auf einem restriktiv vormodernen Standpunkt, der uns bezüglich des Erfahrens von und des Denkens und Redens über die Relativismen moderner Kunst verunmündigte und ihrer totalen Pluralisierung und Individualisierung nicht gerecht zu werden vermöchte.

Weder lassen sich die einst selbstverständlichen Absolutheitsansprüche und -einlösungen der vormodernen Kunst auf die moderne übertragen, noch lässt sich deren Freiheit und individuelle wie partikuläre Differenzierung auf die vormoderne Kunst übertragen. Die wirklich absolute Perspektive kann daher nur jene sein, die den Unterschied beider Perspektiven als unhintergehbare Einheit festhält, - in einer Superperspektive, in der der Überschritt aus der Vormoderne in die Moderne als Wesens-Unterschied des Kunstschönen selbst erscheint beziehungsweise erschienen ist. Für Ereignisse dieser Art haben die Historiker das hübsche Wort „Achsenzeit“ geprägt.⁶³

Als Vertreter eines „absoluten“ Endes der Kunst würden wir immer nur über Verluste klagen und die modernen und nicht-mehr-schönen Künste anklagen, den guten und schönen Pfad wahrer Schönheitskunst leichtsinnig und schmähsch verlassen zu haben. Wir würden den Standpunkt der klassizistischen Ästhetik der Mitte des 19. Jahrhunderts usurpieren und beispielsweise erkennen, daß alle „Malerfürsten“ von heute nur eingebildete sein können, daß eine Sinfonie des 20. Jahrhunderts eine nur mehr

⁶³ Jäger und Ackerbauer scheinen unvergleichbaren Welten anzugehören. Ebenso der vormoderne und der moderne Künstler. Aber sie gehören nicht bloß einer Welt an, sondern sie sind die Vollzieher von Welt als geschichtlicher. Ohne diesen Vollzug wäre Welt nicht e i n e Welt, Geschichte nicht e i n e Geschichte, und die Künste hätten aus vormodernen niemals in moderne mutieren können. Die Geschichte der Künste ist Totalität, und das Ende der Kunst besagt auch dies, daß sie in das Stadium ihrer erreichten und erfüllten Totalität eingetreten ist. Was jetzt in den traditionellen Künsten noch kommen kann, das war in besseren und schöneren Weisen schon da. Doch haben wir diesbezüglich wiederum den Unterschied und die kommenden Beziehungen von nichttechnologischen und technologischen Künsten vernachlässigt. Die Geschichte der letzteren hat eben erst begonnen.

erkünstelte sein kann, und daß alle Größe von moderner Kunst, die heute ausgerufen wird, nicht mehr die wahre und wirkliche Größe der vergangenen, vormodernen Kunst erreichen könne, weil alle Kategorien der künstlerischen Vormoderne in der ästhetischen Moderne zu Als-Ob-Kategorien schrumpfen mussten und die originär modernen Kategorien nur durch direkte und aggressive Negation der vormodernen ermöglicht wurden.

Diese Lamentatio würde uns jedoch weder helfen, das Wesen moderner Kunst zu begreifen, noch würde sie etwas beitragen zu einem wirklichen und fundamentalen Begreifen und Erleben der vormodernen Kunst. Ist nämlich die Absolutheit einer Schönheitsgeschichte von Kunst nur von ihrem erfüllten Ende her wirklich begreifbar und auch erlebbar, dann taugen bezüglich der modernen Achsenzeit von Kunst weder das Fortschrittsmodell noch das Gleichberechtigungsmodell von Kunst-Geschichte dazu, sachadäquate Begriffe und Urteile, Erfahrungen und Genüsse zu begründen.

Und ein Rückgriff auf vormoderne Standpunkte und Ästhetiken als ausschließlichen Wegweisern und Vermittlern verkennt, daß die vormoderne Schönheitsgeschichte der Künste in ihrem aktuellen Vollzug ein permanentes und radikales Fortschreiten, ein teleologischer Prozeß war, der ermöglichte, daß jede Epoche ganz nur für sich lebte und schuf, um dennoch und deshalb in der nächsten Epoche beinahe vollständig zu verschwinden, weil das Leben und Schaffen des Alten im Neuen der nächsten Entwicklungsstufe vollständig und wahrhaft aufgehoben werden konnte.⁶⁴

Weder konnten noch sollten die einzelnen Entwicklungsstufen in ihrer Totalität überblickt und zusammengebracht werden, denn was sich noch auf erfüllbar neue Ziele universaler Inhalte und Formen hinstreckt, das ist mit tausendfältigen Diensten an die herrschende Kultur der herrschenden Eliten gebunden - mitherrschend und mitlebend - und keineswegs auf sich als Instanz für die Produktion und Reproduktion von Kunst fixiert. Der moderne Autonomiebegriff verschont die Künste noch, oder modern formuliert: er bleibt ihnen eine vorerst unerreichbare Utopie. Allenfalls in den späten manieristischen Phasen der einzelnen Entwicklungsstufen ist eine Vorahnung dessen vorhanden, was dann im 19. Jahrhundert mit der klassizistischen Einkehr unvermeidlich wurde. Eine Reflexion auf den metageschichtlichen Sinn der Geschichte von Kunst war davor nicht nur nicht nötig, sie war auch nicht möglich.⁶⁵

⁶⁴ Dieser Prozeß spezifizierte sich selbstverständlich gemäß dem Auftrag der kulturführenden Nationen Europas (samt Konfessionen) sowie den Potenzen der vormodernen Einzelkünste. Im Barock konnte man noch sagen: Italien verfügt über den „Exportschlager“ Musik.

⁶⁵ Ist die Architektur Palladios der Renaissance angehörig, oder ist sie ein Klassizismus der (angeblich wiederauferstandenen)Architektur der Antike? Daß der Neo-Palladianismus in der anglikanischen Architektur Furore machte, und zwar als „Klassizismus“, ist evident. Aber der „Aristoteles der Baukunst“ vermochte in seiner Epoche nicht nur das architektonische Denken Vitruvs, sondern auch seiner Vorgänger: Bramante, Michelangelo, Sanmicheli, Sansovino und anderer zu einer Vollendung dessen zu führen, was wir als

Daher ist im Rückblick auf die vormodernen Paradigmen und Ästhetiken ein zentraler Unterschied zu setzen. Als im 19. Jahrhundert das Ende des vormodernen Kunstparadigmas heranrückte, mussten deren Ästhetiken nicht nur systemvernünftig, sie mussten auch historisch werden, - wie nicht zuletzt die beiden bedeutendsten Ästhetiken der Epoche: die von Hegel und Vischer exemplarisch ausführten.

Nicht mehr konnte die Theorie der Kunst ausschließlich auf die (damals) gegenwärtige als einem pars pro toto Bezug nehmen, nicht mehr ließ sich das Wesen von Kunst an der aktuellen Epochen-Produktion von Kunst ausschließlich veranschaulichen. Daher müssen die großen Logos-Ästhetiken des sogenannten Deutschen Idealismus samt und sonders die Genesis und die Entwicklung der Schönheitsgeschichte vormoderner Künste rekonstruieren, um sowohl den Logos dieser Geschichte wie auch dessen Ende begreifen zu können.

Die Schönheitsgeschichte muß aus ihrem vormodernen Funktionszusammenhang mit den für sie aktuellen und (mit)zeugenden Gesellschafts-Eliten herausgetreten sein, sie muß ihren ersten Tod gestorben sein, um in einem zweiten Leben auf sich als „reine“ und vollendete Schönheit und Schönheitsgeschichte verweisen zu können.⁶⁶ Erst nach dem Tod der primären Entstehungswelt kann die wirkliche Schönheit schöner Kunst in allen ihren vertikalen (gleichzeitigen) und horizontalen (folgezeitlichen) Hierarchien hervortreten und ebenso erfahren wie begriffen werden.

Um daher die Landschaftsmalerei eines Ruisdael und Lorrain wahrhaft erfahren, genießen und begreifen zu können, kann es durchaus nützlich sein, die Abstraktionsversuche eines Van Gogh oder Cezanne im Genre der Landschaftsmalerei kennenzulernen. An der Kümmerlichkeit dieser modernen Versuche wird die Nichtkümmerlichkeit der vormodernen Genre-Geschichte unmittelbar zugänglich; freilich nur für den, der die modernen Versuche nicht als des Kaisers neue Kleider anzustauen gelernt hat. Ebenso können wir unter der Musik von John Cage jene kalte Dusche nehmen, die uns - einem modernen Initiationsritus gleich - wieder fähig macht, die bergende Wärme und Größe der Musik von Johann Sebastian Bach neu zu empfinden.

vollendete Renaissance-Architektur bewerten müssen. Nur die vormoderne Architektur(geschichte) verfügte über kanonische Vollendungs-hierarchien.

⁶⁶ Das moderne Paradigma versucht bekanntlich das Gegenteil: Kunst könne und müsse allein nur aus ihrer Zeit heraus interpretiert werden oder - im hurtigen Gegenteil: das moderne Paradigma müssen auf die Vormoderne zurückprojiziert werden, um deren wahres Wesen zu erkennen: auch Schubert war nur ein armer (moderner) Mensch und Künstler. Entweder werden die „Alten Meister“ in historische Zeitgenossen historischer Epochen zurückverwandelt, oder sie werden zu „Neuen Meistern“ als Vorläufer der modernen. Meister und Meister bleibt nur dasselbe Wort.

Wir wissen nicht, wie die Kunsthallen und Musikhäuser der Zukunft organisiert sein werden, nach welchen Riten oder Nicht-Riten sie ihr Künste-Leben gestalten und vermitteln werden. Noch unbeantwortbarer dürfte die tiefere Frage sein, ob die künftige Kultur und Gesellschaft eine wirklich kunstimmanente Elite, denn eine andere ist für die Künste unmöglich geworden, benötigen wird oder nicht: zu welchen Zwecken und mit welchen Mitteln.

Daß es aber eine sein müsste, die sich über ihre Sache (Kunst-Geschichte) absolut aufgeklärt haben muß, sollte evident sein. Alle relativistischen Paradigmen über und durch Kunst müßten im Säurebad dieser Aufklärung eines absoluten Erfahrens und Wissens von und über Kunst zunichte geworden sein.

Anders nicht könnte die moderne und postmoderne Beliebigkeit und Leere der modernen „Diskurse“ über Kunst, deren entleerte Phraseologie und Illusionistik, deren Abhängigkeit von den je aktuellen Vermarktungslogiken überwunden werden. Ob dies jemals der Fall sein wird, steht dahin, weil die künftige Gesellschaft einerseits ganz neue -technologische - Künste und so zu nennende Arten von Kunst entwickeln könnte, um ihren Bedarf an Kunst zu decken; andererseits Stände von Freiheit erreicht werden könnten, die das Interesse an und das Leben in den Bahnen von Kunst obsolet machen könnten. Allenfalls noch ein paar Orchideenfächler würden sich in diesem Fall von Fall wie Inschriften- und Münzensammler längst verflössener Kulturen als deren letzte Herolde betätigen. ⁶⁷

XIV.

Angeichts des Reflexionszustandes einer Kunst, die Neudefinitionen von Welt und Mensch am laufenden Band liefern möchte, erhebt sich die Frage, ob nicht eine gewisse Art von Gedanken-Künstler der eigentliche Künstler der modernen Welt sein könnte. Oder ob nicht jeder moderne Künstler insofern ein Gedankenkünstler in seinem Metier und Material sein muß, als ihm alle vormodernen Praxen und deren mehr rituell und naturwüchsig mimetischen Verfahren nur mehr als gebrochene - reflektierte - dienen können. Die erste Frage muß mit einem kommentarbedürftigen Nein, die zweite Frage mit einem unbedingten Ja beantwortet werden, denn in der

⁶⁷ Daß die neuen technologischen Künste oder Neu-Künste überall ante portas stehen, ist evident. Computer-Animation und -Bearbeitung, PC-Software als neues Kunsthandwerk, Strukturgenerator in der Musik, sketch.up in der Architektur, niegewesene Weisen der filmischen Visualisierung und Akustierung, niegewesene hierarchiefreie Weisen des Produzierens und Konsumierens, aber auch des Erfahrens und Beurteilens auch von Texten und Reden in den neuen Medien, die überdies den ehrenwerten Begriff des geistigen Eigentums illusorisch machen, - kurz: wenn Xenakis und Corbusier gewusst hätten, mit welcher Leichtigkeit wir das, was ihnen unendliche Mühe bereitete, machen können, hätten sie von ihrem Denken und Tun weniger „heroisch“ gedacht. Die Heroen der ästhetischen Moderne wurden überholt, - von einer Entwicklung, die am Beginn des 20. Jahrhunderts niemand vorhersehen konnte.

modernen Welt kann nur mehr der Entertainer der Unterhaltungskünste auf vormoderne Praxen sine ira et studio zurückgreifen, vorausgesetzt, er versteht sich darauf, aus den alten Schläuchen ein aktuelles Erregungsevent zu destillieren, am massenwirksamsten wohl in der Musik von Pop und Rock.

Roman und Essay scheinen jene Formen auch der modernen Kunst sein, in denen ein möglicher „Gedanken-Künstler“ noch am ehesten zur zentralen Repräsentationsfigur der modernen Gesellschaft aufsteigen könnte. Der Essay, als Grenzgattung zwischen Kunst und Wissenschaft oder Philosophie, muß diesbezüglich zwar umstritten sein, doch hat sich der moderne Roman, dem Reflexions- und Erkenntnischarakter moderner Kunst gemäß, die ohnehin freischwebende Form des Essays in mannigfacher Umgestaltung integriert.

Zwar hatte Honoré de Balzac, als er 1850 verstarb, die testamentarische Weisung hinterlassen, die Gattung des Romans sei der modernen Industriegesellschaft nicht mehr angemessen; dennoch erfreut sich die nach einem Wort Adornos nominalistische Kunstgattung schlechthin bis heute eines gar sehr lebendigen Nachlebens.⁶⁸

Sein gattungsloses Gattungsdasein erlaubt dem Roman, alle vormodernen Muster des Erzählens der großen und kleinen stories ohne Ende zu wiederholen und zu variieren, in den ungeheuer gewinnträchtigen Unterhaltungsetagen auch endlos zu depravieren, und somit die moderne Partikularisierung und Individualisierung als zugleich universale der modernen Gesellschaft vorzuführen.

Er scheint eine „ewige Gattung“ zu sein, denn die Universalität seiner Partikularisierung und Individualisierung garantieren zwei „unsterbliche“ Medien: die gemeinverständlich gesprochene und verstandene Wortsprache und das ebenso gemeinverständliche Medium jener Bildvorstellungsketten, die jede Erzählung, mag sie noch so komplex

⁶⁸ Die deutsche Literaturkritik fragt sich, warum Novellen, kleine Erzählungen und Kurzgeschichten in Deutschland, in grellem Unterschied zu den angelsächsischen Ländern, kaum Leser finden, während doch das Geschäft mit dem Roman „boomt.“ „Eigentlich“ müsste die Kurzgeschichte die Literaturgattung einer Gesellschaft und Kultur sein, deren Hektik und Kurzlebigkeit den Schnellleser geboren hat; dieser sollte doch bedürftig sein, sein hastendes Lebensgefühl auch in der Literatur wieder aufzusuchen. Aber warum ‚eigentlich‘ in der Literatur etwas wieder finden müssen, das man im Leben ohnehin fühlt: modernes Lebensgefühl? - Kinderleicht hat es die Unterhaltungskunst Musik dank Radio und anderer moderner Medien, dieses Abspiegeln des modernen Lebensgefühls zu gestalten und zu organisieren: denn der Kurzsong ist zum universalen Herzenswärmer und Rhythmusbringer im schnellebigen Lebensrhythmus des modernen Menschen aufgestiegen: an die Hundert Hits pro Tag per Dauerberieselung konsumieren, scheint hektisch und beruhigend zugleich zu sein: gute Laune bei depressiver Grundstimmung garantiert.

arrangiert sein, anbietet. Im Fluß des Lesens von Romanprosa gibt es keine Nichtschwimmer.⁶⁹

Und es ist unter den postmodernen Umständen von ästhetischer Moderne nicht einzusehen, warum man nicht über alles und jedes eine story soll schreiben können, und warum nicht die aberwitzigste und individuellste Perspektive und auch Schreibweise dabei soll eingenommen werden dürfen.⁷⁰ Das Heer der Romanschreiber zählt daher auch nach Legionen, doch ist zu bemerken, daß der experimentelle Roman, der vereinzelt von solitären Schriftstellern in den Spuren von James Joyce am Beginn des 21. Jahrhunderts noch gepflegt wird, sein Überleben in winzigen Marktnischen fristen muß.

Gewiß hat der Essay, als eine der wendigsten, aber auch windigsten Formen des öffentlichen Geisteslebens, changierend zwischen Kunst und Wissenschaft, Phantasieren und Philosophieren, die größte Macht, das Dickicht der hyperkomplex ausdifferenzierten modernen Welt zu durchdringen. Dennoch ist er bildend und wissend nur dort, wo er über Partialbereiche aus eigener Erfahrung und eigenen Recherchen und Studien

⁶⁹ Außerdem wartet der moderne, insbesondere deutsche Leser, dem ein moderner Bildungsroman nicht mehr durchs Leben hilft, auf den „großen Roman der Zeit“, der ihm endlich alles erklärt und einfach verständlich erzählt, und daher liest er sich lieber durch elendslange Schmöker aktueller Nobelpreisträger, weil er meint, auf diese Weise auf der Höhe der Zeit zu sein, während er doch nur die Höhe aktueller Literatur erklimmen hat. - Warum ein moderner Bildungsroman unmöglich geworden ist, diese Gretchenfrage stellt sich der Balzacschen Ankündigung, der wirklich „große“ Roman könnte sein Leben ausgehaucht haben. Aber im Um- und Neudefinieren von „Größe“ zeigte die ästhetische Moderne immer schon ihre eigene ‚Größe.‘ - Verständlich, daß der Noch-Leser der heutigen Medienkultur vermehrt in die Gefilde des populären Sach- und Lebenshilfebuches, in dem die Resultanten popularisierter Wissenschaft feilgeboten werden, abwandert.

⁷⁰ „An Geschichtenbänden“, schreibt Marcel Reich-Ranicki (Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 04.02.2007, S. 28) „waren und sind unsere Verlage nicht sonderlich interessiert. Erhalten sie ein gutes Manuskript mit mehreren Erzählungen, dann fragen sie, wenn es nicht ein prominenter Autor ist, ob es nicht möglich sei, diese Erzählungen mit einer Rahmenhandlung oder mit einem Vorspruch zu versehen, um das Ganze einen Roman nennen zu können.“ Weil Verleger nicht „Volkserzieher, sondern Kaufleute“ sind, wird das „Wort ‚Erzählung‘ auf der Titelseite gestrichen“, und „jetzt lesen wir, natürlich, ‚Roman‘ “; und „bei Manuskripten von mehr als hundert oder, besser noch, von hundertfünfzig Seiten atmen die Verleger auf und machen daraus mit Hilfe harmloser Tricks ein Manuskript von etwa zweihundert Seiten.“

Der Imperativ: „Es muß ein Roman sein“ folgt der stringenten Ökonomielogik moderner Markt-Literatur: verkaufe nur Ware, die der Leser begehrt, auch wenn die Verpackung nicht stimmt oder auch nur mehr die Verpackung stimmt. - Darauf pflegt die unvermeidliche Schuldfrage gestellt zu werden: „Liegt es an ihnen [den Lesern], dass die kleine Erzählung, die Kurzgeschichte nicht mehr gedeihen will?“, - deren Beantwortung jedoch unentschieden zwischen Verlegern und Lesern hin und her schwankt. Und so muß es auch sein, weil es in den anarchischen Dingen der Kulturproduktion immer nur kooperative Schuld geben kann: stets sind alle Beteiligten und keiner schuld. Die verkaufenden Verlage machen ihre Leser und diese zugleich ihre Verlage. Und zwischen diesen beiden Haupt-Machern vermittelt die ganze Galeere der hauptmachenden Wasserträger: Literaturagenten, Kritiker, Journalisten; - indes eine lesende Lehrerschaft, die in den vormodernen Gesellschaften den Leseton mit angab, kaum noch Gewicht hat; sie ist das verschwundene Personal-Pendant des verschwundenen Bildungsromans.

schreibt, nur hier finden wir in den ausgezeichneteren Arbeiten eine glaubwürdige Übereinstimmung von Denken und Sprache, von Augenschein und Wortschein.

Die meisten preisgekrönten Essayisten der Epoche hingegen bewegen sich am Saum eines zeitgeistigen Wortscheins und dessen freier und „schöner“ Phantasiekombination, ein Sprachspiel, das bei der Klientel des je aktuellen Zeitgeistes regen Zuspruch und Anerkennung finden muß, weil es dessen Spiegel und Selbsta Ausdruck ist.⁷¹

Die Frage, ob es dieser essayistischen Intelligenz, die mittlerweile zur epidemischen Verbreitung eines Meinungsjournalismus geführt hat, der die Vorurteile seines Leserstammtisches protokolliert und miterzeugt, nicht sowohl an allgemeiner philosophischer wie auch an durchgebildeter Wissenskompetenz in den einzelnen Domänen, von der Weltpolitik bis zur Numismatik, fehlen muß, stellt sich unabweislich.

Daß aber exakt dieser Mangel an Bildung und Wissen im anarchischen Reich von Kunst und Kultur zur idealen Bedingung für das moderne Plaudern öffentlicher Plaudereliten über alles und nichts werden musste, kann schwerlich bestritten werden.⁷² Weil dem Wortschein der essayistischen Reflexion ein verbindliches Kriterium in der Sache, im Begriff der Sache mangelt, erscheinen die „ästhetischen Wahrheiten“ auf derselben Wellenlänge, auf der auch die Pluralitäten und Individualisierungen der Künste und Kultur in der modernen Gesellschaft erscheinen. Es ist hier nichts unmöglich, daß nicht möglich wäre.⁷³

⁷¹ Der öffentlichkeitsfähige Essay trennt sich mittlerweile entschieden vom wissenschaftlichen und philosophischen Traktat (Abhandlung); letztere müssen, sollen sie in den öffentlichen Medien nochmals erscheinen, extrem „heruntergebrochen“, also vereinfacht werden, - ein Tribut an die universale Infantilisierung von öffentlichem Denken und Sprechen in der modernen Gesellschaft, obwohl doch deren wissenschaftliche und technologisch-produktive Differenzierung permanent voranschreitet und jene hyperkomplexe Differenzierung erreicht hat, die bedingt, daß insbesondere die modernen Berufswelten fast nur mehr als Obskurantismus undurchschaubarer Facheliten erfahren werden können. Kein geringes Problem für die moderne Demokratie, für deren Politik, Ökonomie, Rechtswesen, Bildungs- und Lebenskultur.

⁷² Der „Promi“, egal welcher Domäne von Sport, Kultur, Kunst oder Entertainment (unzähliger Genres) zugehörig: er ist die Stimme des Orakels, die befragt wird, wenn man über die Dinge dieser Welt nochmals orientiert sein möchte. („Du musst Ustinov hören, um Bush zu verstehen.“) Diese Stimme sorgt für jene Vereinfachung und „Verständlichkeit“ der modernen Welt, die in deren unübersehbar ausdifferenzierten Welten nicht mehr das Maß aller Dinge, sondern nur mehr das Mittel-Maß aller Meinungen sein kann und sein muß.

⁷³ Nicht nur ist damit eine permanente Aushöhlung und Banalisierung, Infantilisierung von Denken und Sprache unvermeidbar, die Hinfälligkeit und Ideologieläufigkeit des zeitgeistigen Denkens zeigt sich vor allem daran, daß deren Welterklärungsparadigmen bei jeder weltgeschichtlichen Wende (1914, 1933, 1989, 2001) zu Makulatur werden, ein Zusammensturz in ein ratloses Nichts, in dem die übrig gebliebenen Seilschaften nur mehr die Konkursmasse ihrer Vorurteile austauschen können.

Am virtuosesten daher jenes essayistische Denken, das in der fulminant betäubenden Art eines Video-Clips jeden Gedanken mit jedem anderen kopuliert, jedes Wort in jedes andere verwandelt, um mittels versierter Verknüpfung jene beliebten Teppiche von Scheinbegriffen zu erzeugen, die es erlauben, das „ästhetische“ Programm der steten Neu-Definition von Gott, Mensch und Welt auch auf der Ebene des denkenden Sprechens und Schreibens durchzuführen. Die „Diskursverfremdung“ koinzidiert mit den Entfremdungslogiken der ästhetischen Moderne. Die intensive Nähe dieses Schein-Denkens zum Schein-Denken des höheren Feuilletons erklärt deren Austauschbarkeit. Beide denken und sprechen in „erstklassigen“ Worten über drittklassige Begriffe.⁷⁴

Daß aber vor allem die Literaten nicht davor gefeit sind, sich als Ersatzpolitiker und „moralisches Gewissen“, als „Stimme der Vernunft“ und sofort auf dem Markt der Meinungen zu positionieren, macht die Sache der Neudefinierens nicht ungefährlich. Zwar können durch deren Intervention unter Umständen aktuelle Missstände behoben und Entwicklungen zum Guten in Teilbereichen gefördert werden, aber da fast alle ästhetischen Ersatzpolitiker in den fundamentalen und globalen Fragen meist nur den Ideologien von gestern anhängen, fehlen ihnen wirkliche Gegenkonzepte zum Gang der Welt, zur Gestaltung und Organisation von Freiheit in der modernen Gesellschaft, ein Faktum, das nach dem Ende des Trittbrettfahrens am Zug des Weltkommunismus zum Elend der überholten „Diskurse“ beigetragen hat.

Daher tun Politiker ihr Bestes, wenn sie den modernen Künstler zwar reden und „stören“ lassen, - wie schlechtes Wetter, das jeder Lebendige ertragen muß - doch zugleich sich von Plaudereliten, die sich auch an der Spitze von „antiimperialistischen Protestbewegungen“ einfanden und einfinden - in völliger Verkennung der weltpolitischen Lagen und Verpflichtungen - nichts weiter als Wetterkapriolen erwarten.⁷⁵

⁷⁴ Erfolgreichster Prototyp dieser Art von Denken und Reden dürfte der essayistische Philosoph Peter Sloterdijk sein. Noch immer ist es die deutsche Mentalität, welche die gründlichsten Versionen von Geist und Ungeist durch- und vorführt. „Wie unbekannte Wesen treten die Gegenstände seiner theoretischen Prosa vor den Leser, zugleich zeigen sie sich in einer Nähe und Vertrautheit wie nur ein neuer Blick sie gewähren kann.“ (Klappentext zu: „Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst.“ 2007) - Der Zaubertrick des neuschaffenden Blickes macht es möglich, daß Unbekanntes in Bekanntes, Bekanntes in Unbekanntes mutiert.

⁷⁵ Ein US-Jazzler in Wien (Februar 2007) im obligaten Promi-Interview: der Irakkrieg war die falscheste Entscheidung in der Geschichte der USA, wie sich jetzt zeige, „wo wir nicht im Irak bleiben und den Irak auch nicht verlassen können“. Er sei sicher, diese Entscheidung werde zum Niedergang der USA führen, China werde aufsteigen und sofort. In dieser Weise fabulieren aberzählige Künstler als (un)gelernte Ersatzpolitiker in den Dingen globaler Entwicklung und Politik, und eine österreichische Tageszeitung, als tapfere Standarte des antiamerikanischen Meinungsjournalismus unterwegs, druckt die Promiweisheit auch noch mit Genuß ab, bestätigt sie doch, was der eigene Leserstammtisch längst schon zu wissen gelernt hat. - Daß die gegenteilige Prämisse stimmen könnte oder doch wenigstens erwogen werde müsste, kommt dem ersatzpolitischen Diskurs der Plaudereliten gar nicht in den Sinn: daß die Erste Welt - mit

XV.

Am Ende seines Romans „Nadja“ (1928) - als eine der Basisschriften der sogenannten Klassischen Moderne gehandelt - schließt André Breton nicht mit einem Erzählende, sondern, reflektierter Moderne gemäß, mit einer Definition; mit dem, was der moderne Diskurs unter einer „surrealistischen Definition“ der Schönheit versteht: „La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.“⁷⁶ Und im Sinne dieses Machtwortes wurde nicht nur die Literatur der ästhetischen Moderne, sondern auch die anderen Künste nicht müde, die „Erweiterung“ des Kunstschönen durch das Epiphanische und Apparitionäre ihrer Werke oder doch wenigstens gewisser Augenblicke in den Werken und Aktionen zu behaupten und zu belegen.

Und damit ist eine weitere Antinomie der ästhetischen Moderne ausgesprochen: die von Emphase und Erkenntnis. Denn einerseits soll die wie ein Vulkan erbebende und sich ausschleudernde surrealistische Kunstschönheit dem Willen einer intellektuellen Definition folgen: sie muß alle bisherige Definition von Schönheit und Kunstschönheit für immer hinter sich lassen. Kein geringes (Über)Anstrengungsprogramm, aus dem jedoch die rettende Flucht ans andere Ufer der Antinomie möglich und notwendig scheint: Leidenschaft als Geburtsstätte der neuen Schönheit, durch deren Verleidenschaftlichung nämlich, denn so muß man wohl das diskursbeliebte Wort „Emphase“ und „Emphatisierung“ übersetzen.

Durch die Emphase wird wirklich, was der rigide Gedanke als mögliche Definition gedacht hat. Nicht nur soll sich das neue Kunstschöne den „fins passionelles“, sondern auch der Macht eines absoluten Definitionsgedankens verdanken. Ohne Willen zur Endzeitlichkeit von Kunst ist deren moderne Apokalypse nicht inszenierbar.

Ob hier die Leidenschaft dem Denken, oder das Denken der Leidenschaft, oder beides ständig und wechselweise auseinander entspringt, ist eine Frage, die sich unabweislich stellt, will man den originär modernen Kern(reaktor) der surrealistischen Aktion erkennen. Und auch die Erkenntnis dieser Kernantinomie der ästhetischen Moderne kann letztlich

den USA an der Spitze - ein halbes, vielleicht ein ganzes Jahrhundert aus der Zweiten Welt „nicht herauskommen soll“, um eine unaufschiebbare weltgeschichtliche Aufgabe zu lösen.
⁷⁶ Das Wort „Definition“ wird im künstlerischen Bereich bekanntlich nur als nominalistisches Wort verwendet, dem daher sogenannte Wortdefinitionen, meist durch einen stechenden Satz ausgespielt, folgen müssen. Mit dem nichtnominalistischen Sinn des Wortes Definition hat dies nur als Negation dieses Sinnes zu tun. Irratio bleibt an Ratio geheftet. - Der Satz: „Die Schönheit (der Künste) wird erbebend sein, oder sie wird nicht mehr sein“ erinnert an seine Analogie im Gebiet der modernen Theologie: „Der Christ der Zukunft werde ein Mystiker sein, oder er werde nicht mehr sein.“ Mehr als eine Analogie hat daraus bekanntlich Otto Mauer gemacht, weil für ihn der Künstler moderner Kunst ein moderner Prophet (auch der Religion) sein sollte. Diese (fast singuläre)Position innerhalb der katholischen Kirche ist mittlerweile durch das Promi-Tabu eines Promi-Verstorbenen unreflektierbar geworden.

nur durch direkte Konfrontation und Vergleichung mit den gleichlautenden, aber völlig entgegengesetzt interagierenden vormodernen Kernantinomien gewonnen werden.

In den traditionellen Gattungen der dichterischen Prosa, die ihr primäres naives Leben gegen Ende des 19. Jahrhunderts endgültig aushauchten, waren Inhalt und Form der Erzählung nicht einer Ästhetik bedürftig, die vorgeben hätte müssen, mit allem Bisherigen durch Gewalt und Ende brechen und abbrechen zu müssen und zu können. Bis spät ins 19. Jahrhundert verblieb die vormoderne Erkenntniskunst eine schöne durch Übereinstimmung von Erzähl- und Gedankeninhalt, von Ausdruck und poetischer Prosa, eine Übereinstimmung, die allen ihren Gattungen und Stilen in epochenspezifischer (und auch nationaler) Normativität inkarniert war und noch späte Nachfolgegestalten (Herrmann Hesse und andere) ermöglichte.

Ideale Normen, Stile und Gattungen, die, als Muster und Programme für heutiges Erzählen gebraucht, nur mehr zu Atavismen führen können, nachdem sie schon Thomas Mann nur mehr ironisch, und die im 20. Jahrhundert folgende (und die Vormoderne bereits harmlos begleitende) Trivial- und „Romane-Literatur“ nur mehr als gehobene oder gesunkene Unterhaltung vorführen konnte. Was jedoch nicht hinderte, sondern im Gegenteil beförderte, daß Proust, Kafka, Joyce, Musil und andere ihre neuen Messer schliffen, um das altgewordene Lamm zu opfern.

Im vormodernen Paradigma kann der Konflikt der literarischen Moderne daher gar nicht erscheinen, und er ist auch nicht erschienen, ehe im 19. Jahrhundert die Zeichen auf Sturm umstellten. Daß die Antinomien der ästhetischen Vormoderne lösbar waren, gehört zu ihrer substantiellen Definition, die sie von der modernen unterscheidet, sowohl zu ihrem Auftrag wie zu ihrer Fähigkeit, Harmonie und Versöhnung (noch gänzlich ohne die Lüge des Kitsches und der Unterhaltung) verwirklichen zu können. Die ästhetische Moderne wäre jedoch moderne nicht geworden, hätte sie diesem „bisherigen“ Fluß im Reich der schönen Dichtung nicht mit „konvulsivischer“ Macht einen „absoluten“ Riegel vorgeschoben.

Doch für den Verlust des Flusses scheint der Gewinn einer Eruption mehr als zu entschädigen. Denn gemäß surrealistisch-dadaistischer Definition und Dezision schießt das neue Kunstschöne mit „konvulsivischer“ Schöpferkraft aus den Tiefen des Vor- und Unbewussten des Künstlers in sein Bewusstsein und der daran teilhabenden Kunstwelt. Der sich als Vulkan und heiliger Epileptiker verstehende Künstler steht unter dem Imperativ einer permanenten und unversiegbaren Innovation: niegewesene Neuschöpfung seiner selbst und seiner Kunst zu sein. Eine hypothetische Unendlichkeit, welche die Angst, den gewalttätigen Aktivismus der surrealistischen Neuschöpfung könnte das „ne sera pas“ ereilen, unausweichlich begleitet.

Da gemäß surrealistisch-dadaistischer Welt- und Kunstauffassung, an allem (von Welt und Kunst) eine absolute Neudefinition angebracht werden kann und soll, muß dieser Aktion als logischer Kern eine absolute Negation, vorgestellt als Machtäußerung eines absoluten Nichts, inhärieren. Ein nichtiges Absolutes mithin, dessen „emphatisch“ schöpferischer Gedanke bei seiner empirischen Ausführung stets wieder in relative, in überaus relative, nämlich kontingente Inhalte, Formen und Materialien mutieren muß (exemplarisch: „Readymades“), weshalb das Versprechen, durch absolut innovative Kunst einer absoluten Erscheinung eines wirklichen Absoluten beiwohnen zu können, nur als geglaubtes Versprechen vollzogen werden kann. Ein emphatischer Glaube, der glauben machen soll, noch an der banalsten Realität sei durch heiligende Kunst das säkulare Tabu der Banalität überwunden worden.

Und dieser Prozeß der immanenten Relativierung des modernen Absoluten (und seiner absoluten Kunstschönheit) verstärkt und wiederholt sich, wenn auch nur der Anflug einer Wiederholung oder Wiederholbarkeit der konvulsivisch gezeugten Schönheit sich zeigt. Eine „absolute Aktion“, die sich absoluter Freiheit verdankt, wiederholen wollen, ist nämlich das Gegenteil ihrer selbst, ist das Gegenteil dessen, was die innovative Definition und Dezsion fordert. Das konvulsivische Schöne muß sein eigenes Verschwinden wollen und ausführen, nur als verschwindendes und verschwundenes kann es sein, was es sein soll und sein möchte: wahrer Widerschein eines nichtigen Absoluten und dessen absoluter Freiheit.

Nun geschieht jedoch im Betrieb der modernen Kunstkultur genau das Gegenteil: exorbitantes Sammeln und Bewahren, Musealisierung und Depotisierung, permanente Wiederaufbereitung, Kaufen und Wiederverkaufen, Wiederinszenieren und -aufführen, Wiederdrucken und Wiederübersetzen und Wiederedieren - ohne Ende. Ein Überangebot und Überfluß einer Kunstflut, die gegen ihre drohende Fadesse und Vergleichültigung ankämpfen muß.

Nicht zufällig ist in der Postmoderne an die Stelle der „Readymades“ die Phalanx der „Re-Objects“ getreten, die Kitschvorlagen mit monströsem Design bearbeitet, um die Infantilisierung der modernen Kunst entweder als Freude oder als Bedrohung, entweder als „Tragödie“ oder als Spaß zu inszenieren. Als habe der moderne Künstler das wirkliche Ende aller Dinge oder doch nur das Ende einer Kunst gesehen, die sich einst als dingliche äußern sollte und konnte.

Dieser Widerspruch, daß sich eine Kunst, die ihre Vergänglichkeit als unverzichtbares - absolutes - Moment ihrer Absolutheit mutig und tapfer darstellen und darin als darstellende verschwinden soll, sich zugleich im Modus antiker Tempelkulte präsentiert, führt auf die nächste Antinomie im Begriff moderner Kunst und Kunstschönheit. In seinem innersten Wesen ist der Geist moderner Kunst und Künstlertums zutiefst zerrissen zwischen zwei Diensten an zwei Herren, die entgegengesetzter nicht sein und

regieren könnten. Dem Dienst am reinen („absoluten“) und freien Gedanken widerspricht der Dienst an dessen kontingent sinnlicher Darstellung; die Identität des Denkens wird durch die Nichtidentität seiner sinnlichen Realität vernichtet.⁷⁷

Dies sind zwei Emphasen, die nicht in e i n e m Kult verbindlich gelebt und organisiert werden können, weshalb lediglich ein Nicht-Kult als Kult, ein Anti-Kult als Form der Kommunikation zwischen den Ge-Bildenden und den zu Bildenden möglich und wirklich ist.⁷⁸ Der sich vernichtende - absolute - Gedanke gewährt sich einen kontingenten Todeskult, der als sein properes Gegenteil erscheint und erfahren wird. Es ist ewiges Leben (in und durch freie Kunst), aber warum und wofür eigentlich? Es ist eine neue Religion, aber als keine; wie ist das zu verstehen?

Eine Kunst, die einerseits auf absolute Freiheitsakte angelegt ist, auf eine schlechthin nichtdingliche Freiheit und somit auf reine Kommunikation und Überredung durch unbekannte Prophetenworte, zugleich aber andererseits die Stümpfe des Altars und der heiligen Geräte nicht los wird, ein Künstler, der sich als Tempeldiener und zugleich nicht als Tempeldiener an den absoluten Gedanken verdingen möchte, diesem Entzweigerissenem widerfährt sein gerechtes Schicksal: je mehr der denkfremde versucht, das dingliche und sinnliche Element abzuschütteln, umso fesselnder (und infantiler) fängt ihn das fernhinwerfende Lasso der Sinne und Materien wieder ein, um ihn vor jeder Dinglichkeit zu Bückung und Kleinbeugung zu erniedrigen.

Und mit der Beziehung auf die angestammte Dinglichkeit wird die moderne Kunst auch die vormoderne Art und Weise, alle historischen Dinglichkeiten der Künste zu bewahren und zu tradieren nicht los.⁷⁹ Die moderne Kunst

⁷⁷ Daher der Stolz des nominalistischen Bewußtseins vor einer Erscheinung, die es unter keinen Begriff nicht subsumieren kann, - ein dummdreister Stolz, weil es selbst dieser Begriff ist, der diesen begrifflos sein sollenden gedacht und erfunden hat, - sich zum Pläsiere, seinem Geist zur Zerstreuung und Ablenkung. Von was? (Kinder, macht Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie sind: ein ästhetischer Appell als Hoffnungsdogma worauf?)

⁷⁸ Der freie Flaneur (der moderne Intellektuelle kat' exochen), der auch im Sitzen noch erfolgreich an Kunst teilnimmt, und dessen Reflexions- und Emotionsniveau im Grunde niemand kennt und niemand kennen möchte, - er ist Priester und Gläubiger in einer Person. Von diesem ist der Unterhaltungsgläubige, der sich in den Tempeln der Unterhaltungskünste „köstlich“ ernährt sowie der kunstfrei sich unterhaltende Sportsfreund genau zu unterscheiden, - obwohl in der modernen Bewußtseins-Realität, nicht nur in Film und TV, alle Modi von „Unterhaltung“ und ‚Unterhaltung‘ mehr und mehr interagieren, in welcher tabula rasa auch der Unterschied von moderner und vormoderne Kunst spurlos versinken könnte.

⁷⁹ Wieder machen die technologischen Medien die Ausnahme oder vielmehr die Eröffnung einer ganz neuen, wirklich modernen Kulturwelt. Ein digitales Museum ist kein Museum mehr. - Film, Foto, Internet undso weiter haben ein anderes Verhältnis von Vergänglichkeit und Absolutheit, ihre Synthese vermittelt Sinnlichkeit und Denken auf radikal undingliche und doch exorbitant sinnliche Weise; das Denken gleichsam erschlagend im Sinn und Sinne einer säkularen Weltvirtuosität, die man durchaus als Kunstvirtuosität neuen, absolut neuen Sinnes definieren kann, wenn man das Neue dieses neuen Sinnes wirklich definiert hat, ohne Anleihen und Analogien beim vormoderne Kunstbegriff aufzunehmen.

(der traditionellen Kunstarten) verschmähst keine Anleihe bei vormodernen Erinnerungs- und Reproduktionspraxen, vom Geniekult bis zur Denkmälerpflege ist das meiste noch heute im Repertoire, und je anachronistischer, umso nostalgischer vermarktbar.

Zwischen sich als moderner und sich als „zeitloser“ Kunst schwankt die moderne unentschieden hin und her, und dies verursacht nochmals und undurchschaubar jene Vermischung und Verwechslung von vormoderner und moderner Absolutheit und Schönheit, jenes beliebige Changieren und ubiquitäre Projizieren von vormodern als modern, von modern als vormodern. Ein im (zeitlos modernen) Museum hängender Picasso ist mit seinem Nachbar Rembrandt eins und dasselbe geworden: „Kunst der Meister.“⁸⁰

Dem Einwand, das Museum sei doch eine Einrichtung der Moderne, nicht der Vormoderne, ist folgendes zu erwidern. Es ist weder noch, weil es nur als Organ und Mittel jener dritten Perspektive über den beiden Paradigmen möglich und wirklich ist beziehungsweise werden sollte, um beide Absoluta erkenntlich zu halten, auch wenn in der Museums-Realität von heute eher noch das Gegenteil geschieht: die Verwischung des absoluten Unterschiedes der Absoluta.

Das Museum der Künste (aber auch der bürgerliche Konzerttempel und ähnliche Institutionen) entsteht daher am Ende der Vormoderne und ihrer vormodernen Künste, deren Geschichte zusammenfassend und arrangierend, wissenschaftlich aufbereitend und durchdringend, kanonisierend und dekanonisierend, - den jeweiligen Deutungsmoden gemäß.⁸¹ Ein gebrochener Kultus und Ritus von Kunsttradition, durch das Ende der vormodernen Kunst ermöglicht und ernötigt, aber zugleich das Desiderat einer „übergeschichtlichen“ Gedächtniskultur, deren adäquate Form bis heute nicht gefunden wurde.⁸²

⁸⁰ Der obligate „Meister-Begriff“ vollendet den Nominalismus eines kunstgeschichtlichen Bewußtseins, das sich alle konkreten Begriffe von Kunst und Geschichte ersparen möchte. Es ist so arm wie keines vor ihm, obwohl es doch so reich zu sein scheint wie keines vor ihm. Es hat alles, weiß aber nichts mehr; es sieht und hört alles, aber geblendet; es lebt in Hüllen und Phrasen.

⁸¹ Es ist unsinnig und ideologisch, den Beginn der Moderne ins 18. Jahrhundert zurückzulegen, wie dies oft geschieht; man bringt sich durch diesen Irrtum nicht nur um ein Realitätsbewusstsein, man verstellt sich auch die wesentlichen Einsichten in die wesentlichen Schritte der Entwicklung von der vormodernen zu modernen Gesellschaft und Kultur. Der „Jugendstil“ war sozusagen die absolute Grenze zwischen beiden: etwas sollte ewige Jugend sein, das keine mehr haben, keine wirkliche Erneuerung mehr sein sollte.

⁸² Daher der falsche Schein, das moderne Museum sei ein Haus „zeitloser“ Kunst; welchen Irrtum der Irrglaube, man könnte für jede Epoche und Kunstart eine je eigene Klassik („Klassik der Moderne“) ausrufen, bestätigt. Wenigstens im Tempel der Kunst möge die Zeit der Geschichte stillstehen, nachdem man der Stille und Ruhe in den Tempeln der Religion nicht mehr glaubt. - Auch das moderne „Sandwich-Konzert“ huldigt dem Aberglauben einer zeitlosen Kunst (von Musik), deren Werke „im Kreise“ - auf gleichem Niveau (von Kunst und Kunstschönheit) um den modern flanierenden Inspizienten herumstünden.

XVI.

„Epiphanie“ und „Apparition“ sind die beiden beliebtesten Ausdrücke, mit denen sich die ästhetische Moderne über die Antinomien ihres Wesens zu belügen pflegt. Zwar wird die „Epiphanie“ der Gebilde zumeist als „Gestus“ oder „absoluter Gestus“ übersetzt, - wohlgemerkt: als Gestus „der Offenbarung von Schönheit“ - womit, wenigstens sprachlich, zugegeben wird, daß nicht mehr, wie in der Vormoderne, eine absolut erfüllte Formgestalt als Offenbarung von Schönheit und Kunstschönheit verfügbar ist; aber über diesen substantiellen Unterschied in der Sache ist kaum je ein begreifendes Bewusstsein anzutreffen. Ist doch die „emphatische“ Aufladung tabuisierter Fremdwörter selbst ein „Gestus“, ostentativer Ausdruck eines Denkens in Wortgesten, nicht mehr in begründeten Kategorien, Urteilen und Schlüssen, nicht mehr in und über verbindliche Inhalte und Formen von Kunst und Kunstschönheit.⁸³

Treten wir in medias res durch eine systematische Disjunktiv-Frage: Soll eine besondere Erscheinung kraft besonderer Sinnlichkeit und damit modern gesteigert: eine singuläre Erscheinung kraft singulärer Sinnlichkeit, oder soll eine besondere Erkenntnis durch besondere künstlerische Erkenntniskraft, oder soll beides zugleich (aber wie?), erscheinen, wenn „Epiphanie“ und „Apparition“ - dieses Erscheinen eines Erscheinens von Weltinhalt oder auch von („eigentlich“) nicht erscheinen könnendem Weltinhalt - durch überwältigende Kunst soll dargestellt werden? Die doppelte Emphase von Erkenntnis oder/und Sinnlichkeit konkretisiert sich praktisch: auf dem Feld von Dinglichkeit und Aktion sowie theoretisch: auf dem Feld von Urteil über und Begründung von Epiphanie und Apparition.

In vormoderner Kunst war evident und selbstverständlich, daß anfangs nur das Heilige der Religion, danach nur das Schöne (und positiv Erhabene) der sich autonomisierenden Künste sich epiphaniieren sollte und konnte. Eine Kunst, die als Erkenntnis- und Schönheitskunst zugleich in den höchsten Regionen ihrer Idealität wirkliche und schöne Epiphanie und Apparition sein konnte, weil sie den Gegensatz von Erkenntnis und Sinnlichkeit kraft ihrer Idealitäts-Normen und deren durchführenden Praxen (durch nichtnominalistische Gattungen und Stile, Techniken und Handwerke, Geschmäcker und Geschmackstraditionen) erfüllen konnte.

Zwar blieb daher der Freiheitswert vormoderner Kunst und ihrer sogenannten Nachahmungs-Ästhetiken innerhalb gewisser Grenzen strenger Notwendigkeit und der Erkenntniswert innerhalb gewisser Grenzen

⁸³ Diese Einheit und Identität des Nominalismus in Denken und Sprechen einerseits mit dem Nominalismus der Gebilde andererseits macht es für deren Betreiber so gut wie unmöglich, den eigenen Horizont, dessen Prämissen und Konsequenzen zu transzendieren. Fatal für eine Ästhetik, die zugleich modern und zeitlos sein zu können vermeint. - Offenbar war und ist die moderne Freiheit der Künste nur um diesen Preis totaler Unverbindlichkeit zu haben, zu installieren und zu praktizieren. Und auch diesbezüglich kommt die Moderne in ihrer Postmoderne nur vom Regen in die Traufe.

von Begrifflosigkeit befangen, aber diese Einschränkungen waren zugleich die *conditio sine qua non* für die vollendete Eintracht und Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Erkenntnis, von Schönheit und Kunstschönheit, von Geist und Gebilde, von Form und Inhalt sowie von Form und Material.⁸⁴

Daß moderne Kunst diese Einheit und Übereinstimmung kündigen musste, liegt im Begriff ihrer Modernität und Freiheit, in der universalen Notwendigkeit, über jede kunst- und gesellschaftsimmanente Notwendigkeit hinaus ein Reich der Freiheit erreichen zu müssen, in dem sie als absolut freie Phantasie schalten und walten soll. Daß jemand aus Notwendigkeit freier sein muß als notwendig, dieser Widerspruch wird durch das *Procedere* der Modernität selbst gelöst, wenn auch nur als permanent widersprechender, als permanenter „Widerstreit“, als unlösbare Lösung.

Daher kann zu jeder Setzung von (phantasiegesetzter) Modernität immer auch das Gegenteil gesetzt werden, ohne daß dieses Reich absoluter Freiheit verlassen, ohne daß es nochmals transzendiert werden könnte. Die ästhetische Moderne ist insofern ihre ewige Moderne, und in ihr ist permanente Epiphanie, aber nur mehr als inszenierte, durch Künstler erkunstete - stets neu definierte und praktizierte - möglich.⁸⁵

Dieser Widerstreit findet mitten im Wesen der modernen Epiphanie statt. Denn in dieser ist der Anteil dessen, was erscheint, eher geringer als der Anteil dessen, was nicht erscheinen kann und soll, was aber dennoch, als Nicht-Erscheinen-Könnendes, erscheinen soll. Das Verborgene ist ebenso, wenn nicht wesentlicher als das Entborgene, das „Hinter den Dingen“ wird zur Substanz dessen, was das „In den Gebilden“ ausmachen soll.

Der Widerstreit soll nicht nur unbehoben bleiben, er soll vielmehr bewusst erhoben sein, und ob dies ironisch oder ironiefrei geschieht, ist letztlich gleichgültig, weil weder Ironie noch endlose Reflexion über Ironie dazu taugt, einen als unlösbar angenommenen Widerspruch und Widerstreit aufzulösen und zu versöhnen.

Während für die vormoderne Schönheitskunst unbedingt gilt, daß nur das als kunst- und schönheitsfähig erscheinen kann, was an ihr, an ihren Oberflächen und in ihren Unmittelbarkeiten, in der direkten (reflexionslosen) Vermittlung ihrer sinnlichen Ausdrucksweisen, durchscheint (ohne Rest und Hinterschein), gilt für die Erscheinung der

⁸⁴ Beide konnten einander als Zweck und Mittel die Plätze tauschen. Die Erkenntnis diene der Schönheit, die Schönheit diene der Erkenntnis. Es war schöne Kunst als Wissen(schaft) möglich(*ars scientia*), Kunst als geistige Sinnlichkeit ohne den Eifer von „Kritik“ und „Begriff“, ohne Ideologie der Weltverbesserung, weil es in der Vormoderne eine besser verbesserte Welt als jene der schönen Künste weder geben konnte noch sollte.

⁸⁵ Kunst als künstliche ist das notwendige Fazit einer Freiheit, die sich nicht mehr über immanente Notwendigkeit definieren muß und soll. Schon daher ist jede „Erweiterung“ des Kunstschönen durch ein modernes eine nicht mehr durch den Begriff schöner Kunst bedingte und begründete. Abbrueviativ: Schönheit ist ein Begrenzungsphänomen, Kunst - als vollkommen freie - ein Entgrenzungsphänomen.

modernen Epiphanie das Gegenteil: was nicht durchscheinen kann und doch durchscheinen soll, was sich als Verbergendes entbergen soll, eben dieser Wider-Spruch, eine gleichsam negative Prophetie, soll erscheinen.

In der traditionellen Kunst schwebt der Geist der Freiheit daher über der Erscheinung des Gebildes, indem er dessen Momente (Form, Inhalt, Material) in einer geschlossenen Idee, deren Unendlichkeit endlich erscheint, zusammenhält und offenbart. In der modernen Kunst schwebt der Geist der Freiheit hinter der Erscheinung, als gleichsam verschwobener oder changierender, - oder deutlicher: er muß hinzugedacht werden. Und die Endlichkeit einer offenen Idee darf unendlich - deutbar, tradierbar, (re)inszenierbar und sofort - erscheinen.

Diese erscheinende Nichterscheinung muß und soll Spuren in einem stark reflektierenden Geist - in dessen modernem Interpretations- und Deutungspotential - hinterlassen, anders nicht ist sie als „große“ Kunst erkennbar und anerkennbar; und es ist evident, daß eine Kunst, die „zum Denken anregen will und muß“, eine für und von Denkern sein muß und will.

Doch ist der moderne Künstler in der Regel kein wirklicher, sondern ein nur ästhetischer Denker; aber diese Antinomie fasst nur die bisher aufgezeigten Antinomien summarisch zusammen. Alle Widersprüche der modernen Kunst und Kunstschönheit müssen mitten durch das Tun und Lassen des modernen Künstlers hindurchgehen.

Weil durch moderne Kunst die Welt „hinter den Dingen“ zum Inhalt der künstlerischen Gebilde werden soll, in denen sie dennoch zugleich als Welt hinter den Gebilden - nicht unmittelbar erscheinend - erscheinen soll, ist einerseits der Erkenntnischarakter und -auftrag moderner Kunst unhintergebar, zugleich jedoch, weil besondere und individuelle Phantasie, nicht eine sachadäquate Erkenntnismethode von Welt federführend ist, ohne objektives Kriterium für Wahrheit und Freiheit der Formen und Inhalte, die zur Erscheinung gelangen.⁸⁶ Ein abstraktes Porträt Picassos und eine übermalte Photographie Warhols leisten denselben Dienst einer frei reflektierenden Erkenntnis, deren spielendes Deutungsarsenal ebenso unerschöpflich wie beliebig ist.⁸⁷

⁸⁶ In moderner, sogenannter Neuer Musik, muß daher eine Musik hinter der Musik geschaffen werden, um den Erkenntnischarakter einzulösen. Dies sprengt den Mimus von Musik total und totalitär; daher die Marginalität von Neuer Musik im Vergleich zur Marktpotenz von neuer bildender Kunst.

⁸⁷ Es versteht sich, daß diese „Unerschöpflichkeit“ moderner Provenienz von der Unerschöpflichkeit vormoderner Kunstschönheit absolut unterschieden ist. Bei dieser gibt die Schönheit selbst den Inhalt und Grund für das unerschöpfliche Erfahren und Deuten; das Scheinen präponderiert das Erkennen, das verweilende Genießen das Beurteilen von möglichen Hinterwelten, sei es der sogenannten äußeren, sei es der inneren Phantasiewelt des Künstlers.

Die Epiphanie durch Erkenntniskunst wird oft als Auftrag zu säkularer Spiritualität beschrieben: dabei dürfe jedoch die „Erfassung einer intensiven Phänomenalität der Dinge“ nicht „thematisch forciert werden“, um das „Unaussprechliche und nicht Identifizierbare des Ereignischarakters nicht zu gefährden.“⁸⁸ Das als Inhalt in den Formen der Kunst Erscheinende soll als zugleich Absentes, als „Rätsel“ oder „Geheimnis“ erscheinen, die Offenbarung soll als sich verweigernde zur Kenntnis genommen werden.

(Es ist vielleicht noch etwas hinter der Welt, um dessen Aufdeckung willen zu leben sich lohnen könnte. Eine späte, eine letzte Abwandlung der Nietzscheanischen Rechtfertigung einer eigentlich missglückten und nihilen Welt durch eine abenteuerlich glückende Kunst und therapierende Ästhetik.)

Das sich verbergende oder besser: verrätselnde Absolute der modernen Kunst kennzeichnet vielleicht mehr als eine bloße Analogie zu Kants unerkennbarem Ding an sich. Wie unsere erkennende Vernunft nicht befugt und nicht befähigt sei, den undurchdringlichen Schleier vor der eigentlichen und an sich seienden Welt wegzuziehen, so dürfe auch Kunst diesen Schleier nur neu drapieren und neu verräseln, dürfe mit ihm spielen und auch an ihm ziehen und zupfen; wehe aber, sie versucht, den Vorhang wegzuziehen: Ende der Vorstellung.

Da die Frage, ob das Wesen der Dinge erkennbar oder nicht ist, nicht durch Phantasie und Kunst geklärt und entschieden werden kann, könnte die Utopie moderner Kunst, das Wesen von Welt und Mensch sei ein unerkennbares, von der Gunst eines fiktiven Kredits leben, nach dessen Aufbrauchung oder vielmehr Kündigung ein ganz neues Licht auf die Verräselungsspiele moderner Kunst und Ästhetik fallen könnte. Daraus folgt: Weil nicht durch Phantasie über die Macht und Reichweite, Tiefe und Höhe der Vernunft entschieden werden kann, liegt zwar die Freiheit moderner Kunst, nicht aber deren geschichtliches Schicksal in der Macht der Künste.

Gerade die am Übergang zur Postmoderne erfolgte Eroberung jeder nur darstellbaren Banalität als Objekt der modernen Reflexionsbegierde bewies, daß der Gedanke durch sich selbst, von Kunst nur angeregt und anregbar, befugt und befähigt ist, an jeder Banalität die Möglichkeit von deren möglicher Nichtbanalität zu behaupten und zu erfahren. Das Problem, daß damit unser Denkgenie jedes Phantasiegenie (in jedem modernen Künstler) permanent überragt und dominiert, weil schon dem alltäglichsten Denken des modernen Menschen ein Arsenal an wissenschaftlichem und aktuellem Wissen souffliert, ist gleichfalls durch Kunst nicht zu bannen und nicht zu lösen. Zwei Bedrohungen von Kunst mithin, die, wie gesagt, nicht ihre Freiheit heute betreffen, wohl aber ihr Schicksal von morgen sein

⁸⁸ Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Schöne und die Hässlichkeit*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. November 1999, Beilage Seite IV.

könnten.⁸⁹Sie wäre ein Komet gewesen, ohne dessen Wiederkehrschicksal teilen zu müssen.

Daß die Verrätselungsmanie es war, die die traditionellen Künste zwang, in ihre Vermischung, in ihren Fluxus (und darüber hinaus in die Vernetzung mit den technologischen Medien) einzuwilligen, war weniger überraschend, als es von Adorno beschrieben wurde. Doch war die Illusion eines nachhaltig existenzfähigen „Gesamtkunstwerkes“, einst im Arkanum der Wagnerschen Opernästhetik erwogen - (als Kunstwerk der Zukunft, in dem das absolute Werk absolut vollendeter Kunst endlich - „durchkonstruiert“ - sollte erscheinen können) - zwar kräftig, aber auch kurzlebig.

Für die Zwecke einer universalen Weltverrätselung war das Zeichen-, Formen und Materialrepertoire der traditionellen Einzelkünste nicht unerschöpflich genug, und daher mussten durch Vermischung der Künste deren Zeichen, Formen und Materien „neu aufgemischt“ werden, um versuchsweise alle eindeutigen Verweise auf eine erkennbare Welt zu tilgen. In auffallendem Gegensatz zum Film, dessen Darstellen und Reflektieren weltbezogen und weltfreudig bleibt, auch wenn er die größten Hässlichkeiten vorführt; er teilt nicht die Paranoia der modernen Kunst vor der modernen Welt der Gegenwart. Und er muß nicht von einer endlosen „Erweiterung“ einer „absoluten Kunst-Schönheit“ durch permanente Neudefinitionen von Welt und Kunst träumen.

XVII.

Der geschichtliche Beginn moderner Kunst kann als umstrittenes Datum umstritten bleiben, wenn man begriffen hat, daß der potentielle Beginn in das 19., der reale Beginn in das 20. Jahrhundert fallen musste.⁹⁰ 1854 erfolgt die Uraufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, 1857 erscheinen die „Fleurs du mal“ von Charles Baudelaire, 1853 veröffentlicht Karl Rosenkranz eine „Ästhetik des Hässlichen“, 1851 eröffnet die erste Weltausstellung ihr Gelände, um erstmals auf zunächst hässlich erscheinende Industrieprodukte eine ökonomisch denkende Waren- und Bedürfnisästhetik anzuwenden, und um 1850 gelangen in großer Zahl japanische Farbholzschnitte nach Europa, die das Denken der

⁸⁹ Leicht inszenierbar das Muster einer als (Vor)Philosophie sich aktuierenden Kunst: Eine waagrechte Linie oben, eine waagrechte Linie unten als Bildinhalt gezeichnet, und dazu in der Manier Magrittes die Textfrage ins Bild geschrieben: Warum ist oben oben und unten unten?, und unsere Denkmaschine beginnt das Spiel fragender und antwortender Reflexionen as (un)usual.

⁹⁰ Friedrich Schlegels abstraktes Schema Antike versus Moderne, versetzte die gesamte christliche Geschichte Europas als moderne: die erste ende mit Dante, die mittlere Moderne beginne mit der Reformation, Shakespeare und der Entdeckung Amerikas und ende in seinen (Schlegels) Tagen; und zu Protagonisten der nun (1800) beginnenden Moderne werden ausgerechnet Kant und Goethe erklärt. - Auch die Erörterungen über das Erhabene (und darin das Hässliche) bei Burke, Lessing und anderen werden als „Beginn“ moniert. Rückprojektionen, die verkennen, daß die Krise der Kunst des 19. Jahrhunderts als Inkubation der modernen Kunst zu begreifen ist.

Impressionisten über Farbe und Form in der Malerei bestätigen und anregen.⁹¹

Kurz zuvor hatten nicht nur Baudelaire und Heine im Übergang von der „schönen Februarrevolution“ zur „hässlichen Junirevolution“ (Paris, 1848) das Waterloo ihrer Welt- und Kunstanschauung erlebt; sollte eben noch mit den Organen schöner Kunst die neue Gesellschaft des neuen Menschen, wenn nicht geführt, doch wenigstens verherrlicht werden, dämmerte nach der Niederlage der Juni-Insurrektion, daß die moderne Wirklichkeit für den Geist ästhetischer Idealisierungen untauglich und taub geworden sein könnte.

Aber schon vor diesem Wendepunkt der hässlichen (Kultur)Revolution hatte Victor Hugo in revolutionär antiklassizistischer Weise über das Groteske, Erhabene und Hässliche in aktueller Kunst reflektiert, hatte Friedrich Schlegel eine Interimsepoche der Hässlichkeit in der modernen Kunst diagnostiziert, und hatte nicht zuletzt Hegel durch geschichtsphilosophisch analysierende Ästhetik sogar das Ende nicht nur einer Epoche der Kunst und den Beginn völliger neuer Zustände und Entwicklungen von Kunst deduziert.

Eine Grundfrage bewegte die avantgarden Künstlerzirkel der bürgerlich werdenden Kultur und Gesellschaft fortan: wie soll eine in ihre endzeitliche Krise geratene Kunst den Übergang vom Alten ins Neue bewältigen und gestalten, und wie ist dieser zu deuten, wie zu begreifen? Stand im 18. Jahrhundert noch der Begriff des Erhabenen im Mittelpunkt der ästhetischen Erörterungen, so rückte nach Hegel der des Hässlichen ins Zentrum, aus Gründen, deren Bündel genau gesichtet werden muß, sollen die bis heute üblichen Irrwege der Deutung und Begreifung nicht neuerlich und ohne Ende nachbeschritten werden.

Viele Künstler der Epoche des frühen 19. Jahrhunderts erfuhren die Zumutungen der modernen Industriegesellschaft, deren soziale Verelendung und äußere Verhäßlichung als Affront, als gewalttätigen Angriff einer prosaischen Lebenswelt, der entweder mit denselben Mitteln oder mit phantasmagorischen Gegenwaffen sollte zurückgeschlagen werden.

Und zur theoretischen Klärung und Ausrichtung dieses Kampfes konnten die bis dahin genügenden Ästhetiken der Gelehrten und Philosophen nicht mehr genügen; jetzt mussten die Künstler selbst radikal neue Ästhetiken für neue Weisen und Praxen von Kunst entwerfen, um sich der Wahrheit und Richtigkeit ihrer neuen Strategien in einer radikal veränderten Welt zu vergewissern.

Und nicht zufällig, daß die Frage nach der Hässlichkeit als möglicher Befreiungs-Idee zum Punkt aller Punkte aufstieg, an dem auch die Hegelschen Richtungen des abendländischen Philosophierens nicht mehr

⁹¹ Bereits 1826 wurde die erste Photographie fotografiert.

vorbeikonten, obwohl sie nicht selten danach trachteten, die Krise der damaligen Gegenwartskunst durch eine enthistorisierende Metaphysik des Schönen entweder zu ignorieren oder zu entsorgen.⁹²

Und ebenso nicht zufällig, daß schon am Beginn der Bewegung zur ästhetischen Moderne und ihrer Eroberung von nicht-mehr-schönen Künsten erwogen und behauptet wurde, das je aktuell Häßliche sei das neue Schöne oder doch wenigstens das neue Schöne der Kunst von morgen. Das Hässliche, bis dato nur als Mittel zur Steigerung des Erhabenen zugelassen, begann sich als Mittel zu emanzipieren und den Rang eines ästhetischen Selbstzwecks im Reich der traditionellen Kunstarten zu erobern.

Eine Eroberung und Befreiung, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts, als sich die ästhetische Moderne zur eigenen (unüberwindbaren) Post-Moderne verewigt hatte, Selbstverständlichkeit werden musste. Die prototypische These der „Vermischungsästhetik“ Baudelaires, wonach schön als hässlich, hässlich als schön zu bewerten sei, folglich das Häßliche nicht bloß eine Art, sondern geradezu der neue Gattungsborn neuer Kunstschönheit sei, diese Wendeästhetik erfüllte sich in der (nicht nur theoretisierten)Proto-These von Warhol und Cage: „Alles ist schön“.

Und alle Stränge von Kunst und Ästhetik, die diesem revolutionären Weg nicht folgen wollten oder konnten, egal ob sie auf den Namen Klassizismus, Romantik oder Spätromantik getauft wurden, hauchten ihr theoretisches Leben in den letzten Ästhetiken mit normativem (Schein)Ewigkeitsanspruch aus, ihr praktisches Leben in den künstlerischen Pendants dieser enthistorisierten Denkweise: in akademischen Kunstpraxen, denen sich zwar nochmals pädagogische Arkanien entlocken ließen, doch zugleich auf verschlungenen Pfaden auch jene verwesenden Stoffe der sterbenden Schönheitskünste, aus denen bis heute die Träume der Unterhaltungskünste überaus erfolgreich gezimmert werden.

XVIII.

Ein Gang durch die Jahrhunderte: 18., 19. und 20., kann ultimativ über die Sache Kunst und Künste, nicht nur über deren historische Geschichte belehren; denn diese ist jene, aber jene ist - als ganze Sache, als ganzer Begriff - stets mehr als diese. Diese merkwürdige Dialektik, daß, obwohl es keine Kunst jenseits ihrer Geschichte gibt, dennoch die Geschichte der Kunst (und Künste) nicht das letzte Wort über, nicht der erste und letzte

⁹² Dazu gehört als äußerster Versuch einer Zulassung des Hässlichen dessen Auflösung in der Komik der Karikatur. Im Säurebad der Karikatur soll sich das Hässliche bestätigen als diabolus in aethetica, es könne nur als belachenswertes eine erträgliche Existenz und Anschauung erhalten. - Dazu gehörten aber auch alle Versuche der klassizistischen Ästhetiken, die in den einzelnen Künsten erreichten Vollendungs Schönheiten als Musterstile und Musterwerke gleichsam unter (nachahmungswürdigen und -fähigen) Glassturz zu stellen.

Grund von Kunst sein kann, kann nur durch deren konkrete - geschichtlich-systematische - Darstellung verständlich gemacht werden.

Es ist ein gegenseitiges Voraussetzen von Sache und Geschichte, ein Begründungszirkel, in dem dasjenige, welches das Allgemeinere und Gründendere ist, auch wirklich als das Allgemeinere erkannt und anerkannt wird: der Begriff, nicht dessen Geschichte, obwohl diese die Realität von jenem ist, und weil sie die Realität von jenem sein muß.

Schon im 18. Jahrhundert beginnen sich das Ethische und das Ästhetische, aber auch das Theologische und das Ästhetische und ebenso das Theologische und das Ethische zu trennen, - zögernd und vorsichtig, um jene Autonomisierung der genannten Bereiche vorzubereiten, ohne welche Kunst als moderne nicht möglich gewesen wäre, aber auch nicht moderne Demokratie als Hort der Menschenrechte, Religions- und Kunstfreiheit.⁹³

Eine Trennung, die zwar durch die Geschichte durchgeführt, nicht aber von der Geschichte verursacht wurde, weil diese (Trennung) einzig und allein der Begriff der Geschichte, der mit ihrer Freiheitsbewegung eins ist, somit der Geist der Geschichte vonnöten machen konnte. Das „Durch“ der Durchführung ist vom „Von“ des Nötigwerdens stets zu unterscheiden. Geschieht dies nicht, denkt und spricht man in Tautologien über die Inhalte dessen, was sich in der Geschichte (etwa der Künste und der Gesellschaft) als Geschichte bewegt.⁹⁴

Mit der Autonomisierung der Künste, verlieren die Ästhetiken der Nachahmung sukzessive ihre regelpoetische Herrschaft, ohne daß das Hässliche (unter dem Deckmantel des Erhabenen) sich bereits verselbständigen durfte. Auch die durch das Mittelalter freigegebene Darstellung des hässlichen und niedrigen Leidens Christi bleibt zunächst - in der Regel - in idealisierende Darstellungsweisen zurückgebunden.

Freilich darf man bei diesem Prozeß einer „Autonomisierung der Kunst“ die Ungleichzeitigkeit der Autonomisierung der Einzelkünste nicht unterschlagen. Die Malerei eilt der Musik voran (um ein gutes Jahrhundert), christliche Architektur und Skulptur folgen den Revolutionen des Christentums, und die Dichtung scheint sich erlesenere Freiheiten - wie

⁹³ Und selbstverständlich hatte das Wissenschaftliche längst schon (zunächst noch im Verbund mit dem Philosophischen) seine eigene Autonomie-Geschichte eröffnet.

⁹⁴ Die Geschichte als empirische ist mit ihrer Freiheit nicht unmittelbar identisch; genauer: sie scheint mit ihr unmittelbar identisch, sogar numerisch identisch zu sein, - es scheint nichts als Geschichte zu geben. Wäre dies der Fall, könnte man von Freiheit in und über der Geschichte weder denken noch reden. Wir wären Tiere der Geschichte, einer „Evolution“ von Geschichte, deren Chronik und „Geschichte“ nichts weiter wäre als eine folgenlose Folge notwendiger Zufälle und zufälliger Notwendigkeiten.

schon seit der Antike - jenseits der ästhetischen Epochenparadigmen zu nehmen, ein Schein, der dennoch nicht grenzenlos wirksam war.⁹⁵

Indem sich erste Frühformen einer höheren bürgerlichen Kultur herausbilden, ohne daß die höfische und genuin aristokratische schon bereit wäre, abzudanken, vollzieht sich der Rückzug der traditionellen Nachahmungsästhetiken (in denen das theologische Erbe des Mittelalters nachwirkt) zwar unaufhaltsam, aber auch nur langsam, und dieser - man möchte sagen: organischen Langsamkeit der Entwicklung - verdanken die vormodernen Künste in ihrem neuzeitlichen Stadium ihre schönsten Blüten an Stilen, Gattungen, Werken und Genies.

Sofern sie die Partei der antiqui repräsentieren, werden die klassischen Nachahmungsästhetiken klassizistisch; sofern sie emotionalisiert und in wirkungspoetische Pathosästhetiken mutieren, (worin das Hässliche als Mittels-Moment neuer Erhabenheiten schon unersetzlich wird) geraten sie der letztlich stets siegenden Partei der moderni in die Hände. Die Individualisierung und Partikularisierung der vormodernen Kunstsubstanz verbleibt auf diese Weise gemeinverständlich und universal, der Geschmack ungebrochen evolutionär und sogar kämpferisch, Gattungen und Stile ohne Willkür (Barock, Rokoko, Vor- und Zielklassik in der Musik, Klassizismus in Malerei, Skulptur, Architektur und auch Literatur), und die Stimmigkeit der - wahrhaft schönen - Werke der sich zu universaler Kunstphantasie befreienden Originalgenies vollendet sich in objektiven Werte-Hierarchien, die dem Geist der anerkennenden oder verweigernden Gesellschafts-Eliten erlauben, jederzeit und ohne „Wissenschaft“ und „Vermittlung“ Meister von Gesellen, von Kleinmeistern und Epigonen zu unterscheiden, vor allem auch: alle Kunst von gestern gründlich (gesellschaftlich) zu verabschieden. Noch nicht (fremdbestimmte) Märkte und vergangenheitsorientierte Museen und Konzertprogramme diktieren das Bedürfnis nach Kunst, sondern ein objektives Bedürfnis nach Kunst diktiert das Gedeihen und Verschwinden ihrer „Märkte.“⁹⁶

⁹⁵ Shakespeare ist nur im elisabethanischen England an der Wende zum 17. Jahrhundert möglich; Goethe nur in der klassischen deutschen Epoche zu Weimar und Jena; sozialrevolutionäre Romanliteratur erst im anschließenden 19. Jahrhundert.

⁹⁶ Moderne Ästhetiker, die sich in unseren Tagen nochmals der Totalität der Geschichte der Künste widmen, negieren die bekannten Epochen-qua Stilbegriffe, um sie durch farblose Abstrakta zu ersetzen, statt die bekannten Epochenamen getreulich und tiefer - und in Zusammenarbeit mit den einzelnen Kunstgeschichten (und Kunstwissenschaften) - zu differenzieren. Am Ende führt dies dazu, daß sich die Geschichte der Künste lediglich um zwei Tendenzen gedreht haben soll a) um die der Klassizisten und b) um die der Modernisten. Ein rustikales teleologisches Denken, das die konkrete Gattungs-, Stil- und Werkgeschichte der Künste ignoriert. Der Geübte erkennt (noch) auf einen (ersten) Blick die Zugehörigkeit von Werken zu den einzelnen Epochen der großen Stile und Meister, und diese - mehr als „ästhetischen“ Arten von Geist und Freiheit der Künste sind nicht über den Kamm ästhetologischer Prinzipien moderner Provenienz zu scheren, wonach dann Baudelaire als Telos-Punkt aller seiner Vor-Epochen, Picasso als Ziel der Malerei-Geschichte und womöglich Schönberg als Inbegriff der Musik als Kunstmusik-Geschichte erscheint. In der Vormoderne war der Gegensatz antiqui-moderni lukrativ und sinnfällig; heute ist der Gegensatz „Klassizisten“ und Moderne naiv und nur zur Selbstbestätigung einer ästhetischen Kunst-Ideologie zweckdienlich.

Indem die stilistischen und gattungstypologischen Regelkanons der Nachahmungsästhetik emotionalisiert und individualisiert werden, tritt das Hässliche - als Agent künftiger Moderne - gleichsam in eine Lauerstellung, die zwar die idealisierenden Verfahren und Regeln der bienséance schöner (später: „klassizistischer“) Kunst noch nicht antastet, aber doch schon für interessante sujets jenseits von Mythologie und Akademie empfänglich wird.

Während die Ästhetiken Baumgartens und Sulzers eher auf die Seite der antiqui fallen, weil sie Hässlichkeit als unvollkommene sinnliche Erkenntnis oder als verwirrte und korrumpierte Form verwerfen, agiert die französische Ästhetik, bereits von Boileau bis Diderot, als Wirkungsästhetik moderner Geister, die die vormoderne Eingrenzung des Hässlichen zu relativieren trachten, obwohl im Ganzen das harmonische Zusammenwirken von ‚schöner Nachahmung‘ und ‚wirkungspoetischer Erhabenheit‘ noch gewahrt wird.⁹⁷

Obwohl Lessing das Vergnügen, als Anhänger schöner Kunst wirken und genießen zu dürfen, nicht aufgeben möchte, erwägt er in seinem „Laokoon“ (1766) doch die Darstellungsmöglichkeiten des Hässlichen durch Malerei und Poesie. Und dies in ausdrücklicher Konfrontation der schönen Kunstreligion der Griechen mit der subjektiven Wirkungskunst und -ästhetik seiner Zeit, die beginnt, alle vorgegebenen Gegenständlichkeiten und Sichtweisen bisheriger - nicht bloß „ästhetischen“ - Nachahmungsästhetik aufzukündigen.⁹⁸

Werden durch, für und in aktueller Kunst die bisherigen Normen und Regeln, die bisherigen Formen und Inhalte obsolet, folgt unausweichlich eine freie - und im aktuellen Geist der Aufklärung unumschränkte - Reflexion auf neue Mittel und Medien einer Kunst, die ihre neue Schöpferkraft, trotz anhebender Trennung des Ethischen vom Ästhetischen, in den Dienst neuer universaler Humanitätsideale zu stellen sucht. Und wenn das Humane

⁹⁷ Die leidenschaftlich geführte Diskussion um Chardins „Gehäuteten Rochen“ (1728), erschienen im „Salon de 1763“, bezeichnet die Schnittstelle, an der das Hässliche (als „Schönes“ qua „Erhabenes“) die Gemüter zu faszinieren beginnt. Chardin war auch insofern „modern“ als er die akademischen Studien verschmähte und, auf den Spuren der flämischen Genre-Malerei, seine Sujets ausschließlich dem aktuellen Alltagsleben entnahm. Wenn Marcel Proust hundertfünfzig Jahre später schreibt: „Von Chardin haben wir gelernt, dass eine Birne so lebendig wie eine Frau, dass ein gewöhnlicher Tonkrug so schön ist wie ein Edelstein. Der Maler hat die göttliche Gleichheit aller Dinge proklamiert - vor dem Geist, der sie betrachtet, vor dem Licht, das sie verschönt“, dann ist dies bereits jene wirklich moderne Einstellung, die eine „göttliche Gleichheit“ proklamiert, deren Ironie keine Scheu mehr hat, in befreiter Kunst alles und nichts als „göttlich“ anzuerkennen. Der Tyrannei des Partikularen stet nichts mehr im Wege.

⁹⁸ Diese und jede im 19. und 20. Jahrhundert nachfolgende Wirkungsästhetik ist noch nicht die in der Postmoderne des 20. Jahrhunderts grassierend werdende Rezeptions- (und Wiederverwertungs-)Ästhetik; angesichts des unermeßlich angewachsenen Bestandes von Kunst zwar verständlich, aber zugleich auch eine Auflösung von Ästhetik in Aisthesis. Wie Ästhetik von Anästhetik, wird Kunst von Pseudokunst ununterscheidbar.

zentraler Inhalt von Kunst wird, dann auch das Inhumane, - die Vorderseite der neuen Medaille ist ohne ihre Rückseite nicht zu haben, - wie sich bald zeigen sollte.⁹⁹

Lessings Deutung der Darstellungsmöglichkeit des Hässlichen durch antike und aktuelle Kunst überzeugt Goethe nicht nur kunstgeschichtlich und kunstästhetisch,¹⁰⁰ sie hatte für sein Schaffen die Kraft eines normativen Erweckungserlebnisses.¹⁰¹ Nach Lessing könne Dichtung das Hässliche als poetisches Mittel nutzen, „um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen“, - eine Vermischung, die Baudelaire knapp hundert Jahre später auf die Realitätsbegriffe Schönheit und Hässlichkeit erweitern wird,

⁹⁹ In der antiken Laokoon-Gruppe wird ein Priester samt Söhnen durch mythisches Schicksal getötet; in den modernen Porträts von Francis Bacon wird der moderne Mensch durch die Schläge seiner Rückseite zerstört, die nur Unverstand als nichtböse, nur „ästhetischer Verstand“ als schöne Rückseite erblickt.

¹⁰⁰ Lessing weist nach, daß dem (!) Dichter möglich sei, was dem Maler und Bildhauer verwehrt sei. Das homerische Epos durfte und sollte den hässlichen Thersites, der Götter und Griechen schmähte, darstellen, nicht aber durfte und konnte dies der Bildhauer und der Maler. „In der Poesie... verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Form fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn...In der Mahlerey hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirket nicht viel schwächer als in der Natur selbst.“ (Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon (1766) in: Lessing (Lachmann)Bd.9 (1893), S.145 f.) - Und wie agiert der Film die „ästhetische“ Selbstaufhebungsdialektik realer durch dargestellte Hässlichkeit aus? Seinem technologischen Großmedium - bewegtes und sprechendes Bild von Welt und Mensch - bereitet die brutalste Darstellung von Hässlichkeit und bösester Bosheit kein Problem, weder ein technisches noch ein „ästhetisches“; und keine Ästhetik ist denkbar, die seiner Freiheit kunstimmanente Schranken setzen könnte. Ein entscheidender Punkt, an dem der qualitative Unterschied von vortechnologisch vormoderner und technologischer, aber auch von (vortechnologisch) moderner Kunst und der technologischen Kunstart des Films unmittelbar einsichtig wird.

Ebenso einsichtig wird an dieser Lessing-Stelle die Aporie jeder (vormodernen)Ästhetik, die eine normative von Kunst überhaupt sein wollte und sein mußte. Denn der Gattungsausdruck „der Dichter“ („der Maler“, „der Bildhauer“) setzt sich unbemerkt (!?) mit einer (und allen?!) seiner geschichtlichen Differenzen gleich: hier mit seiner Spezifikation als antiker Dichter(priester); eine erschlichene Gattungshaftigkeit mithin, die ihr Erschleicher, Lessing, zugleich, wenn auch noch ohne es zu bemerken, an den Pranger stellt. „Der Dichter“ ist einerseits der Begriff des Dichters überhaupt, andererseits die Geschichte dieses Begriffes, angefangen vom Schamanen-, über den Priester-, über den vormodernen Genie-, bis hin zum modernen Schriftsteller-Dichter. Und diese Geschichte (die totale) des Begriffes, ist nicht nur des Begriffes Geschichte, sie ist darin zugleich das Durchlaufen aller überhaupt im Begriff und der Realität von Dichtung möglichen Sinnbildungen des Wortes und Begriffes „Dichter.“ Wir überschauen daher alle ihre Stadien a) auf einen - unendlich differenzierbaren - Blick und b) in einem begreifenden Begriffsblick (die ausgeführte Differenzierung), der uns alle Revolutionen dieser irreversiblen und einmaligen Geschichte als sinnnotwendige sinnfällig macht.

¹⁰¹ „Das so lange missverstandene: *ut pictura poesis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar...“ (Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit (1812) in: Goethe (WA) Abt.I., Bd 27 (1889) S. 164). - Dichtung als intelligenteste Kunst darf zuerst, was den anderen Künsten erst zu später und spätesten Stunde, in der Tagnacht der Moderne, möglich sein wird. - „Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Gränze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinwegzuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Hässlichen noch abfinden mag.“ (Ebenda.)

um - im befreiten Reich moderner Kunst - deren Austauschbarkeit und gegenseitige Ersetzbarkeit zu beantragen.

Bei Lessing sind die vermischten Empfindungen noch das Schreckliche und das Lächerliche, mit denen uns der Dichter, „in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß“;¹⁰² bei Baudelaire wird das Schreckliche als das neue Schöne selbst firmieren, weil der Ursprung des Schönen satanisch und göttlich zugleich sei: „O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!“¹⁰³

XIX.

Aus Sicht der ästhetischen Moderne ist weder der Diskurs über Kunst noch deren Praxis real autonom, frei und unbeschränkt selbständig, solange das Begriffs- (und Realitäts-)Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit moralisch oder gar theologisch (theonom) bewertet und gedacht wird.¹⁰⁴ Weithin und dominierend - im Leben der vormodernen Gesellschaft und der Künste - war dies der Fall noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch und - sukzessive der unausweichlich angesetzten Trennung folgend - vielleicht noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts.

Was sich auch daran zeigte, daß jene Richtungen der Künste und des ästhetischen Geschmackes, die von der ästhetischen Moderne als „Klassizismus“ oder „Akademismus“ oder ähnlich abwertend denunziert werden (müssen), noch bis Ende des 19. Jahrhunderts geschichtsmächtig blieben, um erst im 20. Jahrhundert, spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, wirklich obsolet zu werden und der Freiheit und Macht eines spezifisch „ästhetischen“ Diskurses und einer spezifisch „ästhetischen“ Praxis von künstlerischer Moderne, die sich sogar als „Klassische Moderne“ zu vermarkten versteht, weichen zu müssen.

¹⁰² Lessing, ebenda.

¹⁰³ Charles Baudelaire: *Fleurs du mal* (1857) (Hymne à la Beauté). Wenn daher Baudelaire schöne Sonettenformen mit Inhalten des Ekels und äußerster Häßlichkeit verbindet, ist dies konsequent morbide; wenn aber diese Verbindung als «chemische Synthese» von schön und häßlich vorgeführt wird, die das Kunstschöne erweitert und überboten habe, wie dies moderne ästhetische Theorie durchgehend behaupten muß, dann ist die Erweiterungsfrage wieder gefragt. Worin liegt hier der Denkfehler der Theorie, worin der Kunstfehler des Künstlers? Mögen diese Fehler geschichtlich auch unvermeidbar gewesen sein, sind sie Fehler, bleiben sie solche. Daß das virtuose Spielen mit Paradoxen und Scheinparadoxen dazu dient, die Fehlerhaftigkeit des Fehlers zu verwischen, liegt in der Logik einer Tat, die ihre Ursachen und Gründe unkenntlich machen möchte. Ist alles seine Karikatur, ist nichts mehr als Karikatur definier- und erfahrbar.

¹⁰⁴ Und solange das Verhältnis von künstlerischer Schönheit und Hässlichkeit an das Verhältnis außerkünstlerische Schönheit und Hässlichkeit - wie sie im konkreten Erleben der je aktuellen Gesellschaft erfahren wird - gebunden bleibt, sei es durch normativ sein sollende Nachahmung, sei es durch eine intendierte oder ideelle Übereinstimmung. Die Existenz schöner Frauen in der Realität widerspricht der Freiheit Picassoscher Frauen in deren erhaben-schön sein sollender Kunstrealität.

Die Anzeichen der Trennung und Verselbständigung eines „ästhetischen“ Bereiches und autonomen Wirkens von Kunst bündeln sich zuerst nicht zufällig im englischen Sensualismus des 18. Jahrhunderts, von dem der ästhetische Sensualismus des französischen (Revolutions)Künstlertums spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts die Stafette übernehmen sollte. Edmund Burke positioniert 1757 ein schreckliches Erhabenes, dem jenseits bisheriger Kunst- und Schönheitsbegriffe die ästhetische Lizenz erteilt wird.

Er entdeckt in und für die zu erneuernde Prinzipienregion aktuellen Kunstschaffens (was in der Realität der Kunst Shakespeare längst unvergesslich vorgeführt hatte), daß zwar missgestaltete, formlose und disproportionierte Gegenstände, Inhalte und Erscheinungen der Natur nicht schön sein können, dennoch aber den „delightful of horror“ einer erregenden und bedeutsamen ästhetischen Kunstwirkung erzeugen können und sollen.

Indem das Formlose und Missgestaltete, ebenso das Böse und Dämonische dazu erkoren wird, als Hauptakteur des ästhetischen Erhabenen zu wirken, erfolgt jene erste Erhebung des Hässlichen in den Stand der Erhabenheit, deren letzte und höchste durch die „nicht-mehr-schönen-Künste“ des 20. Jahrhunderts vollzogen werden musste. Nun erst macht das ästhetisch realisierte Hässliche - aus dem vergleichsweise noch niederen Rang eines dienenden Mittels in den höchsten ästhetischen Rang eines sich genügenden Zweckes erhoben - den Gegensatz von schön und hässlich irrelevant, - wohlgemerkt: im autonomen und abgetrennten Bereich moderner Kunst, nicht im Leben der modernen Gesellschaft und des modernen Menschen, zu welchen immer noch gezählt zu werden, auch des „modernsten“ Künstlers Anspruch sein dürfte.

Das ästhetisch Erhabene der freigesetzten Schreckenskunst der Vormoderne wird schon bei Burke nicht als Gegensatz des Schönen, sondern als eine eigene Art von Schönheit und Kunstschönheit (!?), somit als eine Schönheitskunst sui generis horrois gesetzt, in der eine überwältigend erschreckende Wirkungskunst die totale Katharsis der Inhumanitäten des Humanen: Tod, Leiden, Einsamkeit, Angst, Flüchtigkeit, Vergänglichkeit, Leere und sofort darstellbar und ertragbar machen soll.¹⁰⁵ Offensichtlich eine „Rückkehr“ der antiken Kunstreligion, doch bereinigt um die Versöhnungsanteile des affirmativen Mythos der griechischen Religion. Den durch moderne Kunst „ästhetisch“ erkannten und dargestellten homo modernus retten keine Götter und keine Mythen mehr.

Auch der basale Imperativ ästhetischer Moderne, Kunst müsse unbedingt gesellschaftskritisch, subversiv, sogar inhuman um verlorener Humanität

¹⁰⁵ „All general privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude and Silence.*“ (Edmund Burke: *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 38.

willen sein, und der Künstler anders als alle anderen, findet sich embryonal bereits bei Burke. Der Schrecken des ästhetisch Erhabenen wird nämlich dem starken (Künstler)Individuum zugeordnet, das sich gegen die schöne Angepasstheit der Sozialen und Herrschenden zu wenden habe, der passion of society habe Kunst die passion of self-preservation eines ‚anderen‘ und freien Individuums entgegenzuhalten. Der negativ erhabene Künstler habe die schönen Larven und Fassaden der herrschenden Gesellschaft zu demaskieren.

Doch ohne Zweifel kollidierte dieser Auftrag zu einer Gesellschafts-Revolution durch Kunst mit dem philosophisch-politischen Auftrag der feudalen Gesellschaft zu einer politischen und somit wirklichen Revolution, weil die aufklärerische Vernunft, anfangs radikal optimistisch und ungebrochen von sich überzeugt, als neue Menschheitsreligion (und auch als Terror einer Vernunftreligion) wirkte, deren neuen (Vernunft)Kulten und Sozialitäten selbstverständlich nur eine schöne und positive, mit der Gemeinschaft aller affirmativ übereinstimmende Kunst dienen sollte, - woran noch der frühe Baudelaire leidenschaftlich glaubte. Doch dann folgte Enttäuschung auf Enttäuschung, und unaufhebbar blieb somit auch diese Trennung bis heute, - die von politischem und ästhetischem Revolutionsauftrag in der weiteren Geschichte Europas.¹⁰⁶

Daß die Unterminierung des Kunstschönen durch das Kunsterhabene, genauer: der idealen Gehalte des affirmativ Kunstschönen durch nichtideale Gehalte der vormodernen Menschen und Gesellschaften, früher oder später auch die vormodernen Formen des Kunstschönen, den verbindlichen Unterschied von schönen und hässlichen Formen und Grammatiken und ebenso die dazu gebrauchten Materialien unterminieren würde, war absehbar, wenn auch noch lange nicht einsehbar.¹⁰⁷

Denn noch über anderthalb Jahrhunderte verfügte die vormoderne Kultur und Kunst, in der Musik sogar bis an das Ende der belle époque um 1914, über systemstimmige - kanonisierte und befolgbare Gesetze und Regeln zu ästhetischen Formsprachen, an denen anfangs auch noch die neuen Inhalte

¹⁰⁶ Die Illusion einer Wiedervereinigung der Getrennten stellte sich nicht nur in den politischen Großideologien (Nationalsozialismus und Kommunismus) und deren in Dienst genommenen schönen Künsten - samt bombastisch lügenger Propaganda-Erhabenheit - nochmals ein; auch die westlichen Avantgarden der ästhetischen Moderne zehrten lange von einer „Utopie der Hoffnung“ auf totale Weltrevolution, zu der sie durch die Sophismen modischer neomarxistischer Philosophien und Ästhetiken verführt wurden.

¹⁰⁷ Daß aber zu den ‚idealen Gehalten“ der vormodernen Kunst auch das Christliche gehörte, somit die Heilsgeschichte, die an der Hässlichkeit der Kreuzigung ihren Kulminationspunkt eigener Erhabenheit, religiöser, besaß, macht die ganze Geschichte der ästhetischen Moderne und ihrer zu sich befreiten Kunst, von ihrer ersten zu ihrer letzten (negativen) Erhabenheit, zu einem merkwürdig vergeblichen Bemühen; jedenfalls kann sie auch als (negativ) erhabene „Kunstreligion“ nicht wirklich neue Religion werden, sondern nur wirklich neue Kunst, eine, in der das Schöne vom Hässlichen mangels Licht nicht mehr unterschieden werden kann. Man bereitet sich eine Dunkelheit, in die gehüllt, alle Welt zu erblickt und dargestellt wird.

der Unterhaltungs- und Kitschkünste (in Salon, Pavillon, Ball, Café, Varieté undsofort) des 19. Jahrhunderts Anteil nehmen konnten.¹⁰⁸

Dennoch bleibt unbestritten, daß das ästhetisch Erhabene - vielfältigst und mehr als bloß „ambivalent“ zwischen verzweifelnder und heldenhafter Erhabenheit schillernd und irisierend - den modernen Diskurs des „Ästhetischen“ - produzierend und theoretisierend - einleitete, kaum bemerkbar und unmerklich, weil, wie soeben demonstriert, der Durchbruch wirklicher Moderne erst im 20. Jahrhundert erfolgen konnte und sollte.

An die Erhebung durch ein negatives Erhabenes und dessen hässliche Mittel und Bedingungen nicht glauben mochte Kant, - verständlich angesichts seiner Philosophie, die das Kunstschöne moralisch einhegte, und die nicht auf eine human inhumane Verzweiflung an der Welt durch Kunst und Künstler, sondern auf ein gesetzesverankertes Vernunftzutruen und sogar auf einen Postulatglauben an eine Vollendung des Menschen über seine Vernunft hinaus abzielte.

Und ebenso verständlich, daß das Christentum bis heute seine großen (Verständnis)Schwierigkeiten mit moderner Kunst nicht wegreden kann, auch wenn es mitunter durch geistliche Einzelgänger den modernen Künstler in den Rang eines (modernen)Propheten erheben möchte; allzu offensichtlich ist die selbsternannte Erhebung durch schrecklich erhabene und schrecklich schöne Kunst als säkulare Version oder Applikation der christlichen Heilsgeschichte erkennbar, - in der freilich ein Gott erleidet, was ihm inhumane Humanität antut.¹⁰⁹

Ob der Gegensatz von ästhetischer Vormoderne und deren klassizistischen Nachfahren, die sich noch in der sogenannten Gemäßigten (und postmodernen) Moderne des 20. Jahrhunderts auffinden ließen und lassen, und der (intendiert) vorwärtsstürmenden ästhetischen Moderne auch heute noch als allgemeines Kulturschisma, wenn auch „unterirdisch“, fortwirkt, ist schwer zu entscheiden. Adorno wollte das Schisma von ästhetisch Alt und ästhetisch Neu bekanntlich noch als Motor eines universalen Kulturkampfes begreifen und ideologisch positionieren, weil er nicht nur die Avancen der „Kulturindustrie“, sondern jeder Gemäßigten Moderne als obsoletes Unterfangen verdammt. Die Unentscheidbarkeit dieser Frage hängt auch daran, daß dieser Kampf, so er denn stattfand, stets nur in gesellschaftlich äußerst marginalen Gefilden stattfinden konnte und sollte.

¹⁰⁸ Eine Sinfonie von Brahms verhält sich zu einem Walzer von Strauß noch nicht wie ein Orchesterwerk von Boulez zu einem Welt-Hit der Rolling Stones. Ein Dégas zu einem Hotelbild des 19. Jahrhunderts (Hirsch mit erhabenem Geweih oder Engel schützen Kinder auf morscher Brücke im Wald) noch nicht wie ein Stürzbild von Baselitz zu einer Pressefotografie, die einen Award der Weltpresse erhält.

¹⁰⁹ Ob aus dieser (kaum verhüllbaren) Konkurrenz jemals Konkordanz werden kann? Dazu reichen nicht die Ingredienzien des heutigen theologisch-künstlerischen Diskurses: Phraseologie, guter Wille, Diplomatie, gegenseitige Anbiederung und Beliebigkeit.

Zudem ist nicht zu leugnen, daß dieser „Kampf“ einerseits in vielen Bereichen des modernen Kunstlebens, vor allem in den staatlich institutionalisierten, mehr als bloß latent verblieben ist, daß aber andererseits durch die Markteroberungen der künstlerischen Postmoderne die Vorbehalte gegen gemäßigte Positionen weithin, vor allem in der medial repräsentierten Gesellschaft und Kultur von heute, gefallen sind: alles ist nun mit allem vermischbar, das Älteste mit dem Neuesten und umgekehrt, das Archaischste mit dem Avantgardesten und umgekehrt, - und somit scheint Baudelaires Traum von einer neuen Kunstschönheit durch neue Vermischung von Schönheit und angeblicher Nichtschönheit in unerwartet erfolgreicher, in tieferer und revolutionärer Weise in Erfüllung gegangen zu sein.¹¹⁰

XX.

Der Zwang der Moderne - bereits in den Anfängen der Aufklärung an der Dialektik von positiver und negativer ästhetischer Erhabenheit unhintergebar - eine negative Moralität als neue und andere, als entschieden moderne Kunst einzuführen - als ‚Leidensermächtigung‘ im doppelten und sich entgegengesetzten Wortsinn¹¹¹ - beauftragt das neue bürgerliche Individuum in seiner Berufung als Künstler, jene Trennung von Ethischem und Ästhetischem - und folgend oder schon gleichzeitig alle anderen Trennungen - zu vollziehen, die zu kultureller Schizophrenie führen müssen, wenn es um Inhalte geht, an denen diese Trennungen nur unter Gewaltanwendung vollzogen werden können.

Und da an jedem Inhalt des modernen Lebens die Einheit von Schönheit und Gutheit, Wahrheit und Falschheit, ja sogar von (göttlicher) Geschaffenheit und säkularer Realität und Konstruiertheit wenigstens ein Sehnsuchtsdesiderat bleibt, ist die kulturelle Schizophrenie unter ihrem Decknamen „ästhetische Ironie“ auch allgegenwärtig. Es soll nicht so ernst gemeint sein (was moderne Kunst für das Leben bedeute), was doch mehr als ernst gemeint ist (wie moderne Kunst das Leben definiere).¹¹²

¹¹⁰ Neue Musik begegnet an den heutigen Musikuniversitäten noch heute heiklen Barrieren beim Versuch, ihr einhundertjähriges Randdasein zu verlassen, von den Konzert- und Opernprogrammen der Gegenwart zu schweigen, die mit Sandwichangeboten den egalitären Kanon eines (Viele)Jahrhunderte-Repertoires herstellen möchten, doch dabei die Grenzen der „Auslastung“ nicht überschreiten dürfen.

¹¹¹ Nicht zufällig rückt der Sadomasochismus ins Zentrum vieler Künstlerobsessionen der ästhetischen Moderne.

¹¹² Die schizophrenen Konsequenzen, zu denen eine normenlos entgrenzte Freiheit durch ästhetischen Diskurs und Schaffen moderner Kunst führen muß, sind zwar latent bekannt, doch zugleich unter ein Kulturtabu gestellt, mit dem die moderne Gesellschaft ihr Experiment totaler (Kunst)Freiheit sichern möchte. Daher treten Fragen über und Probleme von Kollisionen zwischen Ethischem (Politisch-Sittlichem und Moralisch-Gewissenhaftem) und Ästhetischem (moderner Kunstpraxis) kaum je ins öffentliche Bewußtsein. - Ein Politiker kann eben noch ein Gesetz zur Einschränkung von Pornographie im öffentlichen Raum unterstützt und unterzeichnet haben, um desselben Tages Abend in einer Ausstellung Bildender Kunst eine Laudatio auf einen Künstler zu halten, in dessen Werk

Nicht nur ist damit alle Nachahmungskunst durch schöne Kunstpraxis doppelt obsolet geworden: als nur mehr historisierende oder veruntermhaltende möglich und verständlich; es ist auch alle „Nachahmungsästhetik“, die nochmals Weltinhalte mit an sich - überindividuell - schönen (Kunst)Formen und Materialien als notwendig verbunden oder verbindbar behauptete, obsolet geworden.

Ästhetik musste daher, als wirklich moderne, zu einer radikal selbständigen Disziplin, zu einer weltlosen Diskursdisziplin werden, in der Welt und Weltinhalte nur mehr als „subversiv“ gebrochene und „ästhetisch“ (als Material für Kunst) umgedeutete erscheinen können und sollen.¹¹³ Ästhetik dieser Art kann die kulturelle Schizophrenie nicht überwinden, sie ist ihre treue Dienerin. Und de facto agiert daher jeder moderne Künstler als autonomer Ästhetiker seiner je eigenen Kunst.

Wenn wir modernen Menschen unserer westlichen Zivilisationskultur die Frage vorlegen, ob eine Installation oder eine Verpackung, ob die ästhetischen Aktionen von Schüttbild oder Fäkalie „schön“ seien, werden wir - wenn wir vom Einspruch des sich immer noch gesund definierenden gesunden Volksempfindens absehen - nach kurzem Zögern ein (achselzuckendes) Ja (vielleicht) hören, wobei jedoch über die nachgefragte Legitimität dieser Antwort auch eine anschließende Diskussion über die unvermeidliche Folgefrage: ob denn „schön“ mit „ästhetisch“ gleichzusetzen, oder ob in moderner Kunst dieses („ästhetisch“) an die Stelle von jenem („schön“) getreten sei, gleichfalls zu keinem befriedigenden Ergebnis führen dürfte.

Wird die erste Frage (ob ästhetisch) als Geschmacksfrage, als Frage nach dem verstanden, was Kant unter „ästhetischem Geschmack“ verstand, haben wir heute offensichtlich nur mehr die (Wort)Ruine des Wortes „ästhetisch“ zur Verfügung, weil sich „ästhetisch“ und „schön“ getrennt haben oder im Begriffe sind, sich zu trennen; und nicht anders, nicht weniger prekär, scheint die aktuelle Tragfähigkeit des Wortes „schön“ im Geltungsbereich moderner Kunst beschaffen zu sein.

Während daher von einem realen und objektiven Schönheitsdiskurs - der durch objektive (Normen verhandelnde) Ästhetiken müsste begründet und geführt werden - im Bereich moderner Kunst nicht mehr wirkliche Rede sein kann, kann zugleich nicht geleugnet werden, daß ein Schönheitsdiskurs in vielen zentralen Lebensbereichen der modernen Welt (Mode, Auto, Frauenbeauty, Film und Foto, Innenarchitektur, Tourismus und vor allem:

eben das, was er soeben für das öffentliche Leben verboten hat, im Separat-Leben moderner Kunst als große Errungenschaft (wenn auch unter anderem Namen) gefeiert wird.

¹¹³ Daher waren alle Spielarten marxistischer Ästhetik so verlockend auch für Künstler, die den Gedanken und Methoden von Marx, Lenin und Stalin wenig Erwärmendes und Vernünftiges abgewinnen konnten. Eine Ästhetik als zugleich gesellschaftliche Praxis schien immerhin möglich, das Versprechen der Utopie ungebrochen.

Natur) mit der Modernität des 20. Jahrhunderts überhaupt erst eröffnet wurde und vielfach einer neuen agonalen Kultur mit einer Vielfalt nationaler und internationaler Schönheits-Wettbewerbe zugeführt wurde.¹¹⁴

Während also das Wort „ästhetisch“ zunehmend in die Gefilde moderner Kunst auszuweichen scheint, um etwas beurteilbar zu halten, das sich jenseits von schön und hässlich als (‘ästhetikfreie’ und nur mehr ‚ästhetische‘) Kunst positioniert, ist alles andere Design der modernen Welt auf den Gegensatz Schönheit und Hässlichkeit (und deren Abstufungen und Modi) leidenschaftlich, agonal und (regel- oder postulat)verbindlich fixiert.¹¹⁵

Während in der Welt moderner Kunst mit dem Wort „ästhetisch“ (obwohl die alte Bedeutung von „besonders schön“ in gewissen Gebieten sowohl der Kunst wie des Lebens immer noch mitschwingt) je nach Laune befreiter Kunst(märkte) operiert werden kann, ist das Wort „schön“ im Gebiet moderner Kunst nur mehr als Attrappe für einen Begriff verwendbar, der sein Leben nominalistisch ausgehaucht hat.¹¹⁶

Wenn aber der Wortausdruck „ästhetisch“ zugleich dazu tendiert, mit „künstlerisch“ und zwar modern künstlerisch gleichgesetzt zu werden, dann ist der Sinninhalt dieses Wortes durch die Wirkmacht moderner Kunst usurpiert, und wir können alles, was durch Künstler und Kunst als

¹¹⁴ Daß daran auch die traditionellen schönen Künste, vor allem die der Interpretation (Musikwettbewerbe), aber auch deren Unterhaltungsderivate (Song Contest) teilhaben, ist für historisch gewordene Kunstarten nicht verwunderlich. Indem sie sich dem sportlichen Agon anverleihen, werden die traditionellen Künste in massentauglicher Weise aktualisierbar und unter oft sonderbarsten Symbiosen „demokratisierbar.“

¹¹⁵ Wozu nicht zuletzt der Jugendlichkeitswahn, aber auch der „Körperkultur“-Wahn der Gegenwart zählt. „Schön und Reich“ ist nicht zufällig zu einem Synonym für modernes (Erfolgs)Leben geworden.

¹¹⁶ Karlheinz Stockhausen, vom „erhabenen“ Eindruck des Anschlags auf das World Trade Center („9/11“) überwältigt, glaubte eines der großartigsten Kunstwerke der modernen Epoche erblickt zu haben, so großartig, daß nicht einmal ein moderner Künstler fähig gewesen wäre, sich dergleichen Erhabenheit auszudenken, geschweige auszukomponieren. Die öffentliche Rüge verwarf sein ästhetisches (Erhabenheits)Urteil scharf und entschieden: erstens hätte er sich einer infernalischen Dummheit (und Unsittlichkeit) schuldig gemacht, weil ein realer Massenmord auch durch moderne Kunst, und sollte sie noch so erhabene Wirkungen im Gemüt des modernen Menschen oder Künstlers hervorzaubern können, nicht als Bühne und Story verwendet werden dürfe; und zweitens einer kunstgeschichtlichen Uninformiertheit, weil längst schon gewisse Filme und einschlägige Romane Hollywoods das weltpolitische Ereignis einer „asymmetrischen“ Kriegshandlung vorweg vorphantasiert hätten. - In der Schizophrenie des ästhetischen Fehlverhaltens eines modernen Komponisten wurde die doppelte und sich entgegengesetzte Bedeutung der modernen Kategorie „Erhabenheit“, die seit Edmund Burke aktuell blieb, in ihrer Unheilbarkeit vorgeführt, - oder modern-erhaben gesprochen: in der Naivität ihrer peinlichen Großartigkeit und großartigen Peinlichkeit kunstästhetisch überzeugend inszeniert. - Naiv zu sein, ist in der modernen Reflexions- und Wissenskultur, die um ihr Geworden- und totales Vermitteltsein wissen muß, nur mehr - in der fälschenden Weise eines falschen Bewußtseins - den Unterhaltungskünsten und ihren Entertainern gestattet, - hier darf jeder nur möglichen ästhetischen und „ästhetischen“ Schizophrenie gehuldigt werden.

Gemachtes in die Welt tritt, unbenommen, ob es sich dabei um „nicht-mehr-schöne Künste“ oder um „ganz andere Künste“ handelt, als ästhetische Kunst auffassen. Ob sich dieser (Wort)Gebrauch allgemein durchsetzen wird, wird die Zukunft zeigen, genauer: das Leben der Kategorien des Ästhetischen und der Künste im zeitlich bewegten Raum von (Kultur)Geschichte.

Aber evident ist schon heute, daß letztlich alles, was in der modernen Welt nicht durch (vortechnologische) moderne Kunst gemacht, sondern entweder durch das vorkünstlerische moderne Leben gelebt oder durch die vorhin angedeuteten Instanzen von Industrie, Technik und Markt hervorgebracht wird - und zwar als „normal“ und „vernünftig“ und auch als „unanstößig“ (nicht subversiv, sondern „stinknormal“) und sofort, das Kontrafakt (die Gegen-Welt) von „ästhetisch schön“ (im Sinne der modernen Definition) bzw. „ästhetisch nicht-mehr schön“ (gleichfalls im Sinn der der modernen Definition, die diese Selbstwidersprüchlichkeit nicht mehr aufheben kann) bleiben muß.¹¹⁷ Um die ästhetische Erhabenheit (im Sinne moderner Kunst) negativer Abgründe vorzuführen, ist der Boden einer scheinbar nichtabgründigen Banalitäts-Realität als Abstoß- und Projektionsfläche unersetzlich.¹¹⁸

XXI.

Der modernen Schizophrenie des modernen Erhabenen wollte sich Kant bekanntlich nicht schuldig machen. Sofern das Hässliche in seinen Schriften vorkommt, wird es „klassizistisch“ - wie die moderne Verdammungsformel lautet - eingegrenzt, weil es zum einen in der Tradition Baumgartens als

¹¹⁷ Denn der Satz: Kunst ist Kunst, und alles andere ist alles andere, von modernen Postmoderne-Ästhetikern und Künstlern vorgeschlagen, unterläuft und vernichtet das Minimalniveau dessen, was zu einer Definition von Etwas bedürftig ist: (die logische Beziehung auf) ein anderes Etwas. Diese definierende Beziehung kann (ohne in der Moderne) so abstrakt wie nur denkbar sein; aber sie darf nicht unterstellen, daß zwei Welten als Welten in der modernen Kultur nebeneinander (Welt)Plätze beziehen könnten. Die Naivität eines Phantasierens über Pluriversen, das in der Kosmologie genug Jux und Schaden anrichtet, ist im Universum von Kunst und Kultur, von Geist und Geschichte weder jux- noch ironiefähig.

¹¹⁸ Da den modernen Künstlern jedoch auch die moderne Politik weithin als inakzeptable Banalität kollektiv akzeptierter Irrtümer erscheint, deren Absurdität aufzudecken sei, versuchen sie sich in diesem Feld doch auch wieder als Denker einer Erhabenheit, die nicht negativ, sondern positiv zu sein beansprucht (als Leuchttürme im Kampf gegen die angeblich stets drohenden Diktaturen der Vergangenheit), ohne daß diese Positivität und hohe politische Moral, die nur durch die Heroik (partei)politischer Programme eingelöst werden könnte, anders als utopisch angesprochen wird. Der (enttäuschte)ästhetische Baudelaire versucht sich wieder als (enthusiastisch)heroischer, als politisch-revolutionärer, - doch ohne Mandat und ohne Profession. Auch Politik ist in der modernen Welt und Kultur ein in sich unendlich differenziertes (Kunst)Gebilde geworden, dem nur durch Eigen-Wissen und Eigen-Praxis weitergeholfen werden kann und soll. Daher auch die Kämpfe und Krämpfe zwischen dem Chamäleon des modernen Kulturpolitikers, der nichts aus seinem Bezirk ausschließen darf, und dem modernen Künstler, der nicht als einer unter (viel zu) vielen gehandelt werden möchte. Seinesgleichen haßt man auch in den juste-milieus der Kunst am tiefsten.

das Unvollkommene und Mangelhafte definiert wird, und zum anderen die (gelingende) Aufgabe wirklich schöner Kunst gerade darin sich bestatige, daß sie alle Arten des Hässlichen (mit Ausnahme des Ekelerregenden) „schön beschreiben“ und darstellen könne und müsse.¹¹⁹

Und diese (Schönheits)Grenze bleibt auch dem durch Kunst dargestellten Erhabenen auferlegt, weil die diesbezüglich dargestellte Hässlichkeit sich nicht zu eigener oder gar „neuer“ (moderner) Schönheit aufrichten dürfe.¹²⁰ Das ästhetisch Erhabene Kants bleibt auf die Ideen von Vernunft, Freiheit und Sittlichkeit substantiell und untrennbar bezogen. Diese Ideen garantieren eine Positivität des Erhabenen, auch wenn in dessen Mitte eine unheimliche Unendlichkeit erscheint und vom Rezipienten und schaffenden Künstler „abgründig“ zu bewältigen ist.¹²¹

Dieser Befund gilt auch für die folgende Kantische Textstelle, die ein moderner Geist modern lesen könnte, um sie dadurch missdeutend umzudeuten: Das Erhabene sei „gleichsam die Entdeckung eines Abgrundes in unserer eigenen über die Sinnengrenzen sich erstreckenden Natur. Daher der Schauer, der uns anwandelt. Eine Furcht, die immer durch das Besinnen seiner Sicherheit vertrieben wird, und einer Neugierde, welche für unsere Fassungskraft zu groß ist.“¹²²

Dieser „Abgrund“ enthält zwar auch die Möglichkeit eines Scheiterns des sich durch Vernunft bestimmenden Menschen, zugleich aber die Zuversicht, daß der Unendlichkeitsabgrund vernünftiger Freiheit über alle (Selbst)Vernichtung obsiegen werde. „Der „gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“ verbürgen Kant eine Weltordnung, die auch

¹¹⁹ „Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u.d.gl. können als Schädlichkeiten sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden, nur eine Art Hässlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.“ (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (1790); zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 39.)

¹²⁰ „Man kann machen, daß die Erkenntnis gar reizet von einem hässlichen Gegenstande. So können z.B. vom toten Meere, von den Eiszonen und der öden Natur, Gegenständen, die uns an sich missfallen, angenehme und gefällige Vorstellungen gemacht werden, nämlich Vorstellungen, die uns auf eine angenehme Art erschüttern und rühren. Man kann sogar das, was abscheulich ist, sehr angenehm vorstellen: ja, sogar in Vorstellungen von solcher Art Reiz mischen.“ (Kant, Logik Philippi (1772); zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 39.)

¹²¹ Als Vorläufer dieser „unheimlichen“ Unendlichkeit wird man die negative Mystik beispielsweise eines Dionysos Areopagita annehmen dürfen. Gottes Tiefe und Höhe ist das Größte, über das nichts Größeres gedacht werden kann, und da diese Größe empirisch nicht demonstriert werden kann, geht sie über jede empirisch erfassbare Größe unendlich hinaus, - das „Wunder aller Wunder“ läßt jedes irdische unendlich unter sich.

¹²² Kant, Reflexionen zur Ästhetik (1755-1797), in: Kant, Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie, hg. Vo. M. Frank/V. Zanetti (Frankfurt 1996) S. 9-138; Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 39.

durch die Freiheit der Kunst nicht desavouiert werden dürfe.¹²³ Das (Kunst)Schöne als Symbol des Sittlichen war für Kant (noch) keine erbauliche Phrase.¹²⁴ Das Formlose und Unförmige (als Arten des Hässlichen) darf nach Kant nicht als selbständige Art von Kunst erscheinen.

Indem auf diese Weise das Hässliche im Kantischen System des Kunstschönen keine selbständige oder gar über dem (bisherigen) Kunstschönen positionierte Stelle erhält, wurde Kant - aus moderner Sicht verständlich - vorgeworfen, er hätte eine „systematische Lücke“ hinterlassen. Da jedoch das Hässliche bei Kant ohnehin nur in Relation an ein bindendes Erhabenes, somit als Mittel erscheinen darf, ist in seinem System dem Begriff und der Sache (Kunst)Hässlichkeit Genüge getan. Karl Rosenkranz These jedoch, daß daher aus der Negation des Kantischen Schönheitsbegriffes ein Kantischer Hässlichkeitsbegriff unmittelbar resultiere, ist für die Problematik der modernen (freien und befreiten) Auffassung des Hässlichen überaus aufschlussreich.

Denn die Folgerung von Rosenkranz: „Schön ist, sagt Kant mit Recht, was ohne Interesse allgemein gefällt; hässlich also, was ohne Interesse missfällt“, kann und muß unter moderner Perspektive durch eine zweite mögliche Negation ergänzt werden: hässlich ist, was ohne Interesse nur partikular gefällt. Denn allein mit dieser Negations-Partikularität kann die moderne Situation begründet und begriffen werden, daß eine nicht-mehr-schöne Kunst so partikular gefallen (oder auch missfallen) kann und soll, daß die Frage nach Schönheit oder Nichtschönheit des Erscheinenden schlechthin privat und dadurch - als ästhetisches Urteil - hinfällig wird.¹²⁵

Die „systematische“ Lösung der Hässlichkeitsfrage in und für Kunst, die nach Kant nur als schöne und positiv erhabene im Rang einer Kunst der Freiheit möglich sei, ist konsequent: alle Bestimmungen des Hässlichen

¹²³ Ohne Ehrfurcht vor einem Gesetz, dem wir unterstehen, werde das Gewissen zu Willkür und die Vernunft inhuman, weil jeglichem Interesse von Menschen auslieferbar. Die beiden von Kant einzig anerkannten Arten des Erhabenen: das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene zielen letztlich auf die Affirmation und Erkräftigung eines heiligen, nicht eines bloß ästhetischen Schauers ab.

¹²⁴ Und dem schließt sich Goethe noch 1822 an, wenn er in seiner „Campagne in Frankreich“ über den Unterschied des Schönen vom Hässlichen notiert, daß ersteres sich manifestiere, „wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduction gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit versetzt fühlen...; denn das Schöne ist nicht sowohl leistend als versprechend, dagegen das Hässliche, aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen begehren und erwarten lässt.“ (Goethe, Campagne in Frankreich (1822) in Goethe WA Abt.I. Bd 33 (1898), S. 234; Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 39.

¹²⁵ Ob daher die Installationen und „Werke“ eines modernen Aktionskünstlers als schön oder nicht schön beurteilt werden, ist hinfällig. Sie sind zwar in außerkünstlerischer Sicht fast immer hässlich (und zumeist komisch), aber diese Sicht ist in künstlerischer Hinsicht sekundär und (modern)unästhetisch, - und innerhalb der modernen Kunst regiert allein deren ästhetischen Perspektive, die sich ihres Hochsitzes über schön und hässlich (partikular) rühmen und erfreuen darf.

finden sich ein, aber subsumiert unter der Kategorie der Formlosigkeit, die wiederum, sofern sie die Grenze zum Ekelregenden überschreitet, aus dem Reich der Kunst verbannt wird; dient sie - die an sich hässliche Formlosigkeit - aber als pathetisches Steigerungsmittel des Erhabenen - sei es als Unförmigkeit oder auch als (scheinbare) Zweckwidrigkeit - dann ist sie einer Kunst zu eigen, deren Erhabenheit auf das Reich der Freiheit, Vernunft und Sittlichkeit und irgendwie (in unbestimmt bestimmter Weise) sogar auf die Region der Religion verweist.

Es versteht sich, daß diese Kantische Lösung schon in den Jahren der französischen Revolution problematisch werden musste. Bereits das Kantische Erhabene musste - im Gegensatz zu den weithin ahistorischen Erhabenheitsbegriffen des 18. Jahrhunderts - das Historische in den Begriff einlassen, weil - nach Kants eigener Einsicht - nur das Schöne (der Kunst) direkt - durch selbstverständliche Formübereinstimmung mit seinem Inhalt - überzeuge (und zu erzeugen sei), während beim Erfahren und Urteilen über das Erhabene (der Kunst nicht nur) eine „bei weitem größere Cultur nicht bloß der ästhetischen Urtheilskraft, sondern auch der Erkenntnißvermögen“ vorauszusetzen sei.¹²⁶

Ohne Empfänglichkeit für sittliche Ideen (und damit deren Einbildung in konkrete Gesellschaft und Geschichte) ist das Gefühl des Erhabenen nach Kant weder zu haben noch adäquat zu beurteilen. Gleichwohl könne dieses Urteil (einer gebildeteren und damit auch reflektierteren Kulturstufe von Kunst) nach Kant verbindliche Allgemeinheit zumindest als Postulat beanspruchen, weil man jedermann eine ästhetische Urteilsfähigkeit auf der Grundlage eines nötigen Gefühls für moralische Ideen unterstellen dürfe.

Wenn aber seit der französischen Revolution die Dialektik des Terrors der Vernunft mit zur „Kultur“ der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft gehört und überdies deren Realität - als Industriegesellschaft, die mit ihren sozialen und politischen (nationalen und europäischen) Problemen nicht fertig wird - in sich unschön und problematisch wird (das gesuchte Ethische vom Ästhetischen der Kunst trennt) - und von den restaurativen Mächten der Gegenrevolution und den alten Regimes entmündigt wird, dann verlieren die erhabenen Ideen (universaler Vernunft, Freiheit, Sittlichkeit) sogleich ihre Wirkkraft, sie privatisieren, und die Entfremdung des (kunst)ästhetisch Erhabenen, das an diesen Ideen hing, von der gesellschaftlichen Entwicklung der bürgerlichen Kultur wird unausweichlich.

Diese doppelte Katastrophe treibt die nachkantischen Gemüter - Künstler und Theoretiker - bis zur Verzweiflung um, und Baudelaires „Konversion“ von einem begeisterten Humanitäts-Heroen der Revolution in einen Verächter von Vernunft und Sittlichkeit, von traditioneller Schönheit

¹²⁶ (Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft (1790); zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 40.)

und Kunst ist das historische quod erat demonstrandum der beginnenden Kunst-Moderne im 19. Jahrhundert.

Woher die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Appell vernahmen, ihre Kunst könnte berufen und befähigt sein, die Widersprüche der neuen Gesellschaft und Kultur zu lösen und ästhetische (Macht)Ideen als Gründe und Ziele der neuen Welt zu positionieren, erscheint im Rückblick dubios und kaum verständlich; doch zeigt es die Bedeutung und Macht an, über welche die vormodernen Künste in den anciens régimes für deren gesellschaftliche Eliten (Hof, Adel, Kirche, höhere Bürger und Besitzende) verfügten. Wie diese sollte nun auch die neue Elite der revolutionär siegenden Gesellschaftsklasse mit grandioser und heroischer Kunst begleitet, geführt und gefeiert werden, wofür im Gegenzug den befreiten Künsten und Künstlern ein Platz an der Sonne zu gönnen sei.

Aber nicht nur übersahen sie dabei, daß ihre vormodernen Vorgänger unter rigiden Abhängigkeitsverhältnissen zu leben und zu schaffen hatten, die mit der neuen durch (Vernunft)Revolution erwirkten oder wenigstens versuchten Freiheit unvereinbar waren; sie bemerkten auch nicht, daß die neue gesellschaftliche Realität und Kultur durch eine radikale und sich sogleich nach Sachgebieten autonom differenzierende Freiheit - tendenziell aller Stände und Menschen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) - zu erschaffen und zu organisieren war, weshalb es anmaßender Irrtum sein musste, diese neue Realität nochmals oder genauer erstmals durch Kunst und Künste (federführend) zu organisieren, zu vergemeinschaften und ihrer Freiheit zuerst und zuletzt sich vergewissern zu lassen. Ein anmaßender Irrtum, der in den künstlerischen Gemütern nur keimen konnte, weil im Zuge der Revolutionierung des gesamten Lebens auch die überkommene Religion unter die Räder geraten war.

Diese hatte - konfessionell entzweit und vielfach sondergeteilt - den sogenannten „Anschluß“ an die neue Entwicklung verpasst, hatte den religiös verwaisten und „metaphysisch obdachlosen“ modernen Bürger hinterlassen, dem nun die neue Kunst eine neue Heimstätte im Hain und Kult der schönen und erhabenen aufgeklärten Vernunftgottheit anbieten sollte.

Obwohl Kunst und Künstler an sich keine Schraube (am System vom Leben, Gesellschaft und Staat) erfinden, drehen und reparieren können, war dennoch die Versuchung und Verlockung groß, der Berufung und Erweckung eines neuen Priestertums und Orakelwesens zu folgen, weil die Funktionen der geschwächten Religion durch eine neue Kunstreligion ersetzbar oder auf eine höhere - aufgeklärtere - Stufe anhebbar schienen.¹²⁷

¹²⁷ Selbstverständlich wurden die selbsternannten Revolutionsaufträge der sich autonomisierenden Künste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts je nach Nationalkultur und Einzelkunst unterschiedlich intensiv ausgerufen. Am wenigsten in London und Wien, aber aus entgegengesetzten Grund: in England war eine demokratischen Traditionsbildung ganz ohne Kunst auf die Beine gekommen; in Wien, wo Tonkunst und Musik dominierte, konnte ein Metternich auch die „Musik“ des alten unfreien Europas dirigieren, und nur das

Wie konnten die Künste an der Schwelle der neuen Epoche, deren Modernitätsschatten bereits schmerzhaft hervortraten, auf ihre eigene ästhetische Antinomie: einerseits Erlösungskunst sein zu wollen, andererseits Realitätskunst sein zu müssen, reagieren? Diese Frage ist zunächst einfach beantwortbar: Sie konnten die neue Realität entweder akzeptieren oder nicht akzeptieren, und aus dieser einfachen Grundvarietät lassen sich auch alle weiteren Submodi des Verhaltens von Kunst und Ästhetik im 19. Jahrhundert ableiten, die freilich im empirischen Feld schon damals eine Vielfalt von Verbindungen und Vermischungen freisetzen, die als neuer wie zugleich auch als falscher Reichtum erscheinen mußte.¹²⁸

Bei vollständiger Akzeptanz konnten und mußten alle Niederungen von Anpassung und Apologie der modernen Welt, ihrer Zeitgeister und Defizienten erprobt werden, alle Niederungen von Schund und Kitsch (nicht wie seit jeher, sondern absolut erstmals, weil Kitsch vor dem 19. Jahrhundert nicht möglich war¹²⁹) sowie auch von Unterhaltungskunst, die erstmals als Massenspektakel organisierbar wurde, und dementsprechend eindeutig fielen die Erlösungen dieser mächtigen Sparte moderner Kunst aus - denn auch die Unterhaltungsmoderne gehört zur Kunst der Moderne. Niederungen, die seit dem 20. Jahrhundert als Unterhaltungsmanien einer Massenkultur industriell ausgebeutet werden und dabei auch das „Subversive“ und „Kritische“ moderner Kunst unterminierend integrieren konnten. Noch der hässlichste Horror zählt heute zum alltäglichen Unterhaltungsangebot.¹³⁰

orthodoxe Russland hatte eine noch retrospektivere Monarchie anzubieten und auszuleiden. Italien existierte als Nationalstaat noch nicht, und somit blieben Frankreich und Deutschland als Speerspitze der (Künstler)Bewegung. Dort nebst politischer und Roman-Literatur (Balzac und Nachfolger) vor allem die bildende Kunst, hier vor allem Dichtung und ebenfalls Musik. Später konnte Verdis Opernbühne Italiens Befreiungs- und Vereinigungsepoche durchaus befeuern, indes Wagners Projekt einer sozialistisch-nationalen Befreiung des Deutschen Reichs bekanntlich Schiffbruch erlitt. Und die russischen Dichter konnten immerhin das gehasste Feudalsystem ihrer Gesellschaft ein wenig unterminieren, wenn auch die bolschewistische Revolution allem Hohn sprach, wofür der Humanismus ihrer Werke und Ideen eingetreten war. Noch Flaubert hielt Demokratie und wirkliche Kunst für unvereinbar.

¹²⁸ Daran hat sich (bis) heute nicht nur nichts verändert, daran muß sich alles ums Unendliche vermehrt haben, denn die von Georg Simmel schon am Beginn des 20. Jahrhunderts konstatierte Vergewaltigung aller Kultur der Subjekte durch eine nicht mehr beherrschbare Kultur der Objekte ist am Beginn des 21. Jahrhunderts ins Unermessliche gestiegen. Es gibt kein „Genug ist genug“ im Gang von Kunst und Kultur. Sinnvoller Reichtum könnte längst sein Gegenteil geworden sein: Überfluß und Müll.

¹²⁹ Die Manierismen der Spätstufen von Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Wiener und Weimarer Klassik, „Romantik“ und sofort an allen vormodernen Einzelkünsten sind vom Kitsch, der im 19. Jahrhundert in allen Einzelkünsten möglich und notwendig wurde, genau zu unterscheiden. Auch an dieser Unterscheidung kann der Pegelstand des Kunststroms abgelesen werden: erst im 20. Jahrhundert beginnt die reale und wirkliche Moderne der vormodernen Kunstarten, in das 19. Jahrhundert fällt deren Inkubationsstadium.

¹³⁰ Und wieder ist es die technologische Kunstform Film, die - mittels TV-Kanalsystem - den säkularen Bewusstseinsstrom des modernen Menschen unter Regie nimmt. Unterhaltung wird ihre eigene Erlösung, und das Subjekt von Kultur ertränkt sich im Strom überfließender Objekte.

Die Nichtakzeptanz der neuen gesellschaftlichen Realität - im frühen 19. Jahrhundert - durch die ihre Autonomie nach und nach befestigenden Künste konnte entweder kämpferisch aktiv und aggressiv denunziatorisch ausgefochten oder mehr passiv dulndend und anklagend erfolgen, - als Hinnahme von Widersprüchen, die durch Kunst nicht lösbar, und von kunstfeindlichen Mächten, die durch Kunst nicht besiegtbar waren. Noch das Unerträglichste konnte durch eine ästhetische Darstellung, die nun freilich das Hässliche der neuen Realität in Form und Material „ästhetischer“ Kunst vermehrt aufnehmen mußte, erträglich scheinen. Was noch darstellbar, konnte so schlecht und verkehrt nicht sein; was sich noch als Kunst verzehren ließ, davon ließ sich künstlerisch noch leben.

Und im Modus des aggressiven Kampfes der neuen Kunst gegen die neue Gesellschaftsrealität konnte entweder die zu erobernde totale Freiheit des Künstlers und seiner Kunst dominieren, oder dieser Kampf verband sich mit einem vorgestellten Auftrag seitens der unterdrückten Stände und Klassen, um jene Verbrüderung von modernem Künstler und gesellschaftlichem Außenseiter einzuführen, die im 20. Jahrhundert, verstärkt nach 1945 - freilich fast nur im nichtkommunistischen Teil Europas - für das Bemühen moderner Kunst und Künstler prototypisch werden sollte.¹³¹

Andererseits konnte sich die dulndende Variante der neuen Kunst gleichsam aus den Händeln und prosaischen Niederungen der neuen Zeit verabschieden, um in ihren Phantasiewelten eigene Kunstwelten durch neue Formen und Materialien zu entdecken und darin zu leben. Ein weltloses Reich der Innerlichkeit als das eigentlich künstlerische schien möglich - wie der Impressionismus der Malerei leicht, die absolute Musik der bürgerlichen Tonkunst naturgemäß bewies - eine gleichsam gnostische Variante der modernen (Ersatz)Religion Kunst.

Dennoch eroberte im 19. Jahrhundert die Dichtung, besonders als prosaische Schriftsteller-Dichtung, die dominierende Position sowohl im Kämpfen wie im Dulden durch Kunst, weil die modernen Verhältnisse von Gesellschaft und Kultur, durch die Komplexitäten arbeitsteiliger Praxis und Theorie bestimmt, nur mehr durch reflektiertes Wort und denkenden Begriff - über den Autismus künstlerischer Sonder- und Unterbewusstseinswelten hinaus - universal und gesellschaftlich wirksam an- und aussprechbar waren.¹³²

Aber nicht nur ins Jenseits reiner Phantasiewelten konnte die dulndende Variante der frühen modernen Kunst abschwanken; sie konnte der unerträglichen neuen Realität auch durch eine Flucht ins Diesseits der Historie, sei es der Geschichte, sei es der je eigenen Kunst, entweichen.

¹³¹ Und in dieser Relation und Verbrüderung ist das Ersatzreligiöse bis heute ein Teil moderner Kunst verblieben.

¹³² Fotografie und andere (wissenschaftliche) Selbstaufzeichnungsmedien erschienen anfangs als lediglich dokumentierende Vorzugsschüler der modernen Gesellschaft.

Nicht zufällig beginnt die kultische Musik christlicher Religion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert ihren Gehalt in der neuen Gesellschaft fast völlig zu verlieren, es erlöschen innerer Auftrag für eine neue oder die alte wenigstens fortsetzende Kultmusik, - die schwächlichen Regelwerke des Cäcilianismus waren ebenso künstlich und nicht von Dauer wie die Mittelalter-Manien der intellektuellen Romantiker, und sie gehorchten im Grunde derselben Ratlosigkeit, der auch Skulptur und Architektur gehorchten, als diese begannen, alle nur denkbaren Arten und Abarten von Neo-Gotik und Neo-Klassik durchzuprobieren; und wenn sich ein historischer Gemäldeinhalt mit der Malweise der Neo-Raffaeliten verband, war man sogar in beide Historien gleichzeitig, der von Geschichte und der von Malerei - scheinbar gerettet - geflüchtet; und bekanntlich begann nach Walter Scotts Begründung des Historischen Romans auch dessen (früh)moderne Blütezeit, die im 20. Jahrhundert alle Höhen und Niederungen des Genres durchschreiten sollte.

Diese Flucht in das historische Arkanien der Künste entsprang dem Verlangen, inmitten einer fremd und kunstfremd werdenden Welt den überkommenen Ästhetiken überkommenen Kunstschaffens und -lebens treu bleiben zu wollen; und dieser Treue entsprach wiederum die Absicht und die sogleich von den Eliten der bürgerlichen Gesellschaft getragene Ausführung, erstmals alle vergangene Kunst - deren Werke nicht nur, sondern überhaupt alles, was zur Historie der Künste gehörte - systematisch zu sammeln, wissenschaftlich zu dokumentieren und einem Zweitleben von Erkenntnis und Genuss zuzuführen, dem sich die Epochenbezeichnung des 19. Jahrhunderts - „Belle Époque“ - wesentlich schuldet.¹³³

Daß jedoch die historisierenden Zweige der Kunstproduktion künstliche Schönheitswelten schufen, führte rasch in deren Aporie: alle positive Erhabenheit konnte alsbald nur mehr als „klassizistische“ und „akademische“ und danach als „kitschartige“ erfahren und erzeugt werden, - noch heute verstehen wir nicht, zu welchen Freuden sich Goethe durch die Erhabenheiten zweitklassiger Maler verführen ließ. Andererseits war das Schönheitsniveau klassischer und klassizistischer Darstellung unüberbietbar, jenseits seiner Gesetzes- und Regelwerke hat sich seitdem keine neue Lehre und Praxis verbindlicher Schönheitsproduktion in den traditionellen Künsten auffinden und einrichten lassen.¹³⁴ Verständlich, daß

¹³³ In seltsamem Kontrast zur Empfindung der Künstler von damals, die ihre Epoche alles andere als „schön“ erlebten und darstellten. - Am Beginn des 21. Jahrhunderts wird bereits das Biedermeier als epochales ästhetisches Phänomen im Sinne historischer Schönheit von Kunst und Leben wissenschaftlich, also museums- und ausstellungsreif präsentiert. Den verklärenden Intentionen des affirmativ ästhetisierenden Historismus ist nicht mehr zu entkommen, - ein Gegengewicht gegen die Verhäßlichung und Verbeliebigung moderner Kunstproduktion.

¹³⁴ Was an den Kunst-Universitäten des 20. Jahrhunderts zu abstrusen Vermengungen in der Lehre des Kunstmachens geführt hat. Jeder (Kompositions)Schüler durchläuft ein historisches Vademecum seiner Kunst(geschichte), als sei er berufen, einer polyhistorischen Praxis von neuem (?) Kunst(musik)schaffen zu folgen. Die Grenzen des

nicht wenige Künstler auf den antimodernistischen Gedanken verfielen, „ewig in ewiger Klassik“ schaffen und arbeiten zu können und zu sollen.

Stellte sich Kunst jedoch den Modernitäten der neuen Gesellschaft, stellte sich eine grundsätzliche Gewissensfrage an deren darstellendes Instrumentarium: wie konnte das Bannen und Beschwören der modernen Widersprüche durch die „Rückzugsästhetik des Erhabenen“¹³⁵ erfolgreich gewährleistet werden, wenn diese die moderne Lebens-Häßlichkeit kritisch und denunziatorisch beschwören musste? „Beschwören“ bleibt nämlich doppeldeutig als einerseits ohnmächtiges und scheiterndes und andererseits als mächtiges und gar allmächtiges Darstellen, das eine als sinnlos erfahrene Welt doch wieder als sinnvolle restituieren könnte und sollte.

Zwischen Selbstzweifel und Selbstüberhebung schwankte der moderne Künstler daher, wenn er den Wegen einer „Rückzugsästhetik der ausgehaltenen Widersprüche“ folgte, und dies bedeutet im Grunde, daß die neue Kunst sowohl als Erlösungsreligion wie als Erkenntnisreligion überfordert war angesichts der neuen und niegewesenen Realitäten und Widersprüche einer neuen Welt. Und diese Grundierung und Verursachung der Partikularisierung und Individualisierung moderner Kunstanprüche und -produktion ist bis heute unüberwindbar aktuell geblieben.

Ist somit keine Erlösungsästhetik der „aufgelösten Widersprüche“ mehr möglich, allein nur der falsche Schein davon in den Welten der Unterhaltungskünste zurückgeblieben, so ist auch die These, daß das (moderne) Ganze das Falsche sei, in der Perspektive von Kunst zwar notwendig und richtig, gleichwohl eine unnötige Anmaßung, weil moderne Kunst und Ästhetik keine Position über der modernen Geschichte und Gesellschaft beanspruchen und festhalten kann und am System der modernen Gesellschaft, wie schon erwähnt, eine Schraube weder zu lockern noch zu festigen vermag. Die Probleme der neuen Gesellschaft und modernen Welt waren weder marxistisch noch neomarxistisch und auch nicht durch die Praxen und Utopien moderner Ästhetik und Kunst steuerbar oder gar lösbar.

Trotz aller Versuche aller nur möglichen Klassizitäten - in allen Einzelkünsten - konnten im 19. Jahrhundert die affirmativen Erhabenheitssemantiken der traditionellen Künste angesichts der widersprüchlichen Realität der nachrevolutionären Gesellschaften Europas immer weniger überzeugen, - das Erhabene wurde obsolet und inaktuell, das Hässliche wurde approbiert und aktuell. Es half auch nicht, daß die enorme historistische Anstrengung erlaubte, die epochalen Kunststile der

entgrenzten Eklektizismus realer Postmoderne sind nicht mehr entgrenzbar. Eine für den modernen Zeitgeist nicht mehr durchschaubare Dialektik.

¹³⁵ Odo Marquard konstatiert in der frühmodernen Epoche die Konfrontation einer „Erlösungsästhetik der aufgelösten Widersprüche“ mit einer „Rückzugsästhetik der ausgehaltenen Widersprüche.“ (In: Transzendentaler Idealismus 163, Köln 1987, S. 186.)

Vergangenheit ebenso exakt zu erkennen wie praktisch zu rekonstruieren; der universale Kopist vergangener Kunstweisen konnte angesichts der Modernitätsprobleme der neuen Gesellschafts- und Staatswelten lediglich eine höhere Unterhaltung durch eingefrorene Schönheits-Kunst-Stile anbieten.

Der Bruch zwischen Kunst und Gesellschaft erfolgte früh und unheilbar: Kunst verlor das Vertrauen in eine gesellschaftliche Realität, die sich jeder affirmativ schönen Erhabenheitssemantik verschloß, und Gesellschaft ihrerseits in eine Kunst, die ihr diesen Verklärungsdienst nicht mehr schenken wollte und als Erkenntnis- und Erlösungsinstanz überfordert und überdies politisch machtlos war.

Anfangs preisen Klopstocks Oden Revolution und Revolutionäre (1789 und 1790) in Versen voll begeisterter Schönheit und Erhabenheit, doch schon 1792 verkündet das Gedicht „Die Jakobiner“, daß die Revolution eine Schlange „mit scheußlichem Innersten“ sei, die man in ihre Höhle zurückjagen müsse.¹³⁶ Und Goethes Versepos entflieht 1796 den Hässlichkeiten und Grausamkeiten der Revolutionskriege in die schöne Idylle der patriarchalischen Kleinstadtwelt von „Hermann und Dorothea.“ Zwei Belege für die Widersprüchlichkeit einer Kunst, die entweder anklagend oder duldend die Maximen einer „Rückzugsästhetik der ausgehaltenen Widersprüche“ zu befolgen versuchte.¹³⁷

XXII.

Die unausweichliche Tatsache, daß in den (modern sein wollenden) Richtungen der Künste das (positiv) Erhabene obsolet und inaktuell, das Hässliche approbiert und aktuell werden mußte, führte in der mitgehenden Ästhetik dieser Epoche zu einem bis heute aktuellen Geflecht von Irrtum und (Selbst)Täuschung. Während die klassischen Ästhetiken nach Kant (insbesondere Hegel und Vischer) das Erhabene sowohl systematisch der Idee des Kunstschönen integrieren wie zugleich historisch im Gang der Einzelkünste als Moment von deren konkreter Geschichte - in Relation zu den jeweiligen Religionen - rekonstruieren (bei Hegel etwa auch als „symbolische Kunstform“, in der das religiös Erhabene zu einer originär kunstförmigen Erscheinung gelangt sei), schien in den antiklassisch

¹³⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock: Die Jakobiner (1792) In: Klopstock, Sämtliche Werke, Bd.2 (Leipzig1823) S. 131.

¹³⁷ Im November 1799 schreibt Joseph Görres aus Paris an seine Braut, er habe „die Menschen auch in moralischer Hinsicht für wahre Antiken“ gehalten, „für mehr oder weniger vollendete Ideale“; doch „diese glücklichen Tage der Täuschung sind längst vorüber.“ Jetzt stehen ihm die Menschen „auch in physischer Hinsicht (tief) unter dem Ideale der höchsten Schönheit“, und er besiegelt seine Anklage mit einer (kunst)religiösen Verfluchung: „Ja, diese Menschen, welch ein Abstich gegen diese reinen Formen! Egoism ist ihr Abgott, Intriguen ihr einziges Dichten und Trachten, Jagd nach Vergnügen ihre einzige Beschäftigung. Republikanern sind sie so unähnlich wie der schmutzigste Savojarde dem Apoll von Belvedere.“ Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 41.

nachkantischen Ästhetiken (nicht nur der Künstler) die Stunde des befreiten und sich verselbständigenden Hässlichen gekommen.

In klassischer Sicht bleibt das Hässliche (nicht nur des Lebens und der Natur) hässlich, allenfalls als Mittel für das ästhetisch Erhabene kann es positiv, verselbständigt (als Eigenzweck) nur als negative Erhabenheit - etwa als Karikatur - dargestellt und begriffen werden. Nicht so in moderner Sicht, in der es sein Negativum in ein Positivum verwandeln, somit als positiv Erhabenes und sogar als neue Schönheit einer gänzlich neuartigen (Schönheits)Kunst erscheinen und legitimieren sollte können.

Je system-stringenter das positiv Erhabene der idealischen Schönheit und zugleich deren historisch gewordener (Kunst)Geschichte überantwortet schien, umso stringenter schien das moderne Hässliche frei und in sich positiv dem (Kunst)Schönen gegenüberzustehen und als eigene Schönheit möglich und denkbar, und somit dem modernen Künstler die Gestaltung einer unendlichen Erneuerungsgeschichte des Kunstschönen überantwortbar zu sein.

Und dieser Gegensatz eines doppelt bestimmbaren („ambivalenten“) Erhabenen ist das Zentrum, um das die meisten Kämpfe in aestheticis rotieren, die im 19. Jahrhundert ausgefochten werden. Es lohnt sich, deren Genesis, Stadien und Früchte näher zu untersuchen, weil von daher auch die Vergleichgültigung nicht nur dieses innersten Gegensatzes, sondern überhaupt aller ästhetischen Kämpfe im 20. Jahrhundert verständlich werden kann.

Das positiv Erhabene war zunehmend auch deshalb diskreditiert, weil es in den Zeiten der Restauration und Repression dazu diente, durch willfährige Kunst einer (immer noch) unfreien Gesellschaft unterdrückerische Dienste zu leisten, im Dienst an der falschen Welt das Falsche falsch zu verklären, wogegen das neue „Erhabene“, mit den Botschaften von Aufklärung, Freiheit und Utopien beladen, als kritisches und kämpferisches Instrument agiere, nicht mit den Oberen, sondern mit den und dem Unteren sich verbinde. Doch in dieser Funktion sollte es zugleich als neue Schönheit oder Gegen-Art von Schönheit, genauer: (wenn Schönheit als oberster Gattungsbegriff angesetzt wird) als Gegen-Gattung gegen die Gattung Kunstschönheit möglich sein.¹³⁸

Diese Ermöglichung konnte durch Aufnahme eines Utopie-Kredits ermöglicht werden: gleich der Raupe, die nicht sogleich als schöner Schmetterling, gleich dem hässlichen Entlein, das nicht sogleich als schöner Schwan erkennbar sei, sei auch die neue Kunst zwar vorerst noch mit dem

¹³⁸ In der Differenz von Kunstschönheit und Schönheit, ebenso von Kunsthässlichkeit und Hässlichkeit klingt der traditionelle Gegensatz von Ontologie (Metaphysik) des Schönen und Philosophie des Kunstschönen stets durch. Mag letztere noch so „geschichtsphilosophisch“ agieren, deduzieren und systematisieren, sie setzt stets den Begriff ihrer geschichtlichen Sphäre schon voraus. Und das Schöne (oder gar das Kunstschöne) „evolutionsbiologisch“ erklären zu wollen, sollte man den Tieren überlassen.

Vorurteil der Hässlichkeit bedacht, doch demnächst, wenn Aufklärung und Gewöhnung hinzugekommen, als erhabene Schönheit triumphierend.

Das Problem einer Kunst, die kritisch gegen die Gesellschaft und ebenso kritisch, nämlich revolutionär gegen ihre eigene bisherige Kunst- und Schönheitstradition agieren mußte, und die dennoch und zugleich die Lorbeeren der vormodernen Triumphe erben möchte, ist an sich unlösbar, nur als Fiktion, Illusion und Utopie, - oder empirisch durch Kunstmärkte die exorbitanten Reichtum und hyperberühmte Namen ermöglichen - (schein)einlösbar.

Nach der Genesis dieser Uneinlösbarkeit in den Tiefen des 19. Jahrhunderts führte das weitere Procedere am Beginn des 20. Jahrhunderts, als die heroische Moderne der neuen Kunst den Topos von der scheinhässlichen Raupe exzessiv bemühte und verschliss, zu einer Überfrachtung des Utopie-Kredits, die seither kaum noch gesucht und gewährt wird. Arnold Schönberg konnte sich noch als verkannten Mozart oder Tschaiowsky der Zukunft glauben, - heute noch unerkant und ungeliebt, werde er morgen in unser aller Mitte sein.

In den Tiefen (und Seichtigkeiten)des 19. Jahrhunderts begann jene heillose Verwicklung der historischen und systematischen Stränge ästhetischen Denkens und Handelns, ein scheinbar unentwirrbares Geflecht von verwirrenden Fäden und verworrenen Knoten, das bis heute den „Diskurs“ über Kunst und Kunstschönheit, über deren „Erweiterung“ oder Nicht-Erweiterung bedingt und beschädigt.

Weil an die Stelle des vormodern traditionsleitenden Kampfes von antiqui contra moderni, der im 19. Jahrhundert passivisch wird und seine schaffende und motivierende Kraft verliert, erstmals die (Kunst- und Schönheits)Schemata der gesamten Vergangenheit (von Kunst) gegen das Schemata der Gegenwart und Zukunft (von autonomisierter Kunst) auf den Plan treten - weshalb sich das Vergangene nicht mehr vergißt, und das Neue seinen Utopie-Kredit nicht mehr los wird - konnten die Fragen nach der Legitimität des Hässlichen im oder gegen das Schöne der Kunst nur mehr auf dieser neuen, gemeinhin als „geschichtsphilosophisch“ bezeichneten Grundlage von Ästhetik und Kunstphilosophie, nicht mehr im Schema der bisherigen antiqui-versus-moderni-Tradition beantwortet werden.

Eben dies geschah jedoch, wenn die ästhetische Moderne der frühen Stunde die Fortschritttsvariante des Historismus und seiner Ästhetik bemühte, um sich als Erneuerung oder Erweiterung des Kunstschönen (durch dessen Gegenteil) zu behaupten. Während die Kunst-Geschichte und -Philosophie bereits systematisch dachte und handelte - die Hegelsche Ästhetik gemäß einer Teleologie, die den anderen Ästhetiken zumeist verschlossen blieb - dachten und handelten die modernen Künstler immer noch als moderni contra antiqui, und die antimodernistischen Künstler immer noch als antiqui contra moderni.

Man begriff nicht, daß die ästhetische Begriffsbildung der ästhetischen Moderne mit dem Ende der vormodernen „Querelle“ unumkehrbar in ein „geschichtsphilosophisches“ Fahrwasser geraten war, weil eine geschichtslos sein sollende Vernunft von Kunst, ein ahistorischer Logos von Kunst und Kunstschönheit undenkbar geworden war, und weil der aktuelle Brennstoff für eine weiterhin aktuelle Querelle aus dem Bedürfnis der modernen Gesellschaftseliten verschwunden war.

Diese vormoderne (Kunst- und Gesellschafts)Bühne war über Nacht verschwunden, wurde aber im Eifer des Kampfes um die Plätze an der Sonne einer Gesellschaft, die zugleich kritisiert und „vernichtet“ werden musste, weiterhin benötigt. Ein kunstspezifisch und gesellschaftlich marginal gewordener Kampf wurde daher geführt, als habe er in der Mitte der neuen Gesellschaft einen aufträglichen und konsensfähigen Gehalt.

Man kann sich die Aporie der modernistischen (aber auch der klassizistischen) Position an der Frage verdeutlichen: Wie sollen wir vergangene Kunstschönheit beurteilen, die noch nicht wusste, daß Hässlichkeit unter modernen (Kunst)Bedingungen in einen behaupteten Rang von Schönheit, und Kunst unter denselben Bedingungen in ein autonomes Reich jenseits von Schönheit und Hässlichkeit aufsteigen wird? Und wie sollen wir nach Beantwortung dieser rückwärtsgewandten Frage die vorwärtsgewandte an eine moderne Kunstschönheit, die sich als extrem erweiterte oder als nicht-mehr-schöne behauptet, beantworten?

In lebendiger Vormoderne sind beide Kontrahenten der die Entwicklung der Kunst und des Kunstschönen antreibenden „Querelle“ der je aktuellen Gegenwart entstammend, der eine mit dem Vorblick aufs nächstmögliche Neue - das mit der neuen Generation der lokalen Gesellschaftseliten harmoniert -, der andere mit dem Rückblick aufs Erfolgreiche von gestern, - dem immerhin noch Teile der Eliten zustimmen, bevor sie verschwinden.¹³⁹

Diese Situation hat die Kunstphilosophie Friedrich Schlegels bereits um 1797 „geschichtsphilosophisch“ transzendiert, indem sie zu Kontrahenten auf der einen Seite die Antike selbst, auf der anderen die gesamte Gegenwart und Zukunft der Kunst erhebt. Plastisch tritt das Ende der Querelle hervor: ein Baudelaire kann die „antiken“ Argumente Schlegels so wenig verstehen und goutieren, wie diese die modernen von Baudelaire, in denen das Hässliche zum Schönen sich nobilitiert. „Geschichtsphilosophische“ Ästhetik und aktuelle Kunst(Ästhetik) reden und denken aneinander vorbei. Und der Kredit, den die rückwärtsgewandte Utopie einer „antiken“ Ästhetik aufnimmt, ist so wenig gedeckt wie jener,

¹³⁹ Indes ein Mozartliebhaber vom Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr verschwindet, er bleibt als dieser „ewige Anachronismus“ in der Geschichte wohnhaft, sein Geist der Mozartgemeinde verschwindet nicht mehr, mag dies den Komponisten von neuer Kunst- oder Unterhaltungsmusik heute und morgen noch so erzürnen und unverständlich bleiben.

den die moderne Kunst für ihre vorwärtsgewandte Utopie aufgenommen hat.

Die Theorie des Hässlichen, die Friedrich Schlegel anbietet, um der neuen Situation Herr zu werden, kann von späterer - heutiger - Moderne abermals nach Belieben ambivalent gelesen, somit als „ambivalente Theorie“ verstanden werden, die zwar bemüht sei und mit der Zeit gehe, jedoch noch nicht reif genug gewesen sei, um den großen Durchbruch des befreiten Hässlichen durch die ästhetische Moderne zu würdigen und zu verstehen.

Daß nämlich die kunsteigene Hässlichkeit durch den geschichtlichen Gang der Künste selbst freigesetzt werden muß, wie Schlegels „geschichtsphilosophische“ Ästhetik erkennt, wird im Verständnis der Moderne nicht bloß als Freibrief, sondern zugleich als Urkunde einer höheren historischen und logischen Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit (miß)verstanden, derzufolge das Hässliche per se in neue originäre Schönheit umschlage, sei es latent und unerkant sofort, sei es erkenn- und anerkenntbar in naher oder ferner Zukunft.

Friedrich Schlegel kontrastiert die Kultur der Antike, deren Kunst durchgängig auf der Idee der Schönheit gründe, mit der Kunst seiner Zeit, die unter einer „vorübergehenden Krise des Geschmacks“ leide und sich ein Interregnum des Hässlichen errichtet habe, das sowohl ästhetisch wie politisch untragbar und nicht von Dauer sein könne. Die aktuelle Kunst habe das Interessante übersteigert und habe als „entartete Kunst“ das „Pikante, Frappante, Fade, Schockante, Abenteuerliche, Grässliche und Ekelhafte“ freigelegt, ein Zustand und Status, der „geschichtsphilosophisch“ als später im kunstgeschichtlichen Schema Antike-Gegenwart/Moderne-Zukunft erkennbar sei. Und somit obliege den Eliten der Kunst, hier dem Theoretiker, die Aufgabe, diese Zukunft zu gestalten, - durch Erkenntnis des Gewordenseins von Kunst und der Ideale von Schönheit, die in der Geschichte der Künste das Licht der Welt erblickt haben.

Auffällig, daß Schlegels Naivität sich nicht scheut, für eine Renaissance ewiger Klassizität und Kunstschönheit eine Leitung bis ins Goldene Zeitalter der Antike zurückzulegen, um durch Nachschub aus der Goldenen Quelle den Streit der Querelle endgültig zu entscheiden, denn nur durch ästhetische und politische Revolution sei die auf Abwege geratene neue Kunst wieder auf den rechten, wahren und schönen Weg zu zurückzuführen.

Dazu bedürfe es allerdings mehr als bloßer Kritik und guten Willens seitens der Künstler, es bedürfe einer strengen ästhetischen Zensur, um den neuerlich anzustrebenden Status verbindlicher Schönheit zurückzuerobern. Doch auch die Zensur dürfe nicht von bloßer Kritik und gutem Willen abhängen, sie müsse auf strenge Gesetze zurückgreifen können, denn nur

„eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das erste *Organ* der ästhetischen Revolution sein.“¹⁴⁰

Freilich sorgt sich Schlegel zunächst nur um die Dichtung seiner Zeit, die allerdings, wie gezeigt, als dominante Kunstform am vehementesten in das Neuland der Kritik und des gesellschaftlichen Kampfes vorgedrungen war. Er hofft, der Poetik der Griechen „Grundlinien einer Theorie der Inkorrektheit“ und einer „Theorie des Hässlichen“ entnehmen oder deduzieren zu können, um seine ästhetische Revolution im Namen der idealen Kunst(Schönheit) durchführen zu können.¹⁴¹

Selbstverständlich muß er dabei Form und Inhalt des Hässlichen trennen,¹⁴² womit die Realisierbarkeit einer neuen normativen Ästhetik sogleich wieder zuschanden wird, denn per Gesetz ist nicht rechtzusetzen, ob und wie der moderne Künstler die Deformierungen des modernen Lebens durch Kunst kritisch oder pathetisch, schön oder hässlich, hässlich oder erhaben darstellen soll. Ein System unter Strafe gestellter „technischer Fehler“ produziert nichts als eine formale Inkorrektheitsästhetik, die zu verwenden, für den modernen Künstler unter seinen Bedingungen und für seine Zwecke oberstes Gebot werden kann und auch werden musste, wie die weitere Entwicklung zeigte.¹⁴³

Auch Schlegel muß das Hässliche als Moment des Erhabenen bis zum Äußersten, bis zu äußerster und erregendster Interessantheit zulassen, und dies zwingt ihn, den Schönheitsbegriff in einen weiten und einen engen zu

¹⁴⁰ Schlegel möchte die Gesetzes- und Regelwerke vormoderner Kunst, die in der anbrechenden Moderne brüchig und zu Fesseln werden, durch eine - welche? - Instanz rekonstruieren oder fortschreiben lassen. Er widerspricht seiner „geschichtsphilosophischen“ Analyse, die immerhin den Gang des Erhabenen durch das 18. ins 19. Jahrhundert als Quelle des Umschlages ins Negative zur Kenntnis genommen hatte.

¹⁴¹ Vgl. Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 42 ff.

¹⁴² Keine Epoche kann die Einheiten von Inhalt und Form - von was es auch sei - unter denen eine Vor-Epoche lebt, von dieser übernehmen. Geschichte, auch von Kunst, ist fortgesetzte Negation voriger Positionen, und die Logik dieser Fortsetzungsnegation zu erkennen, sollte das Zentrum jeder „geschichtsphilosophischen“ Ästhetik und Kunstphilosophie sein.

¹⁴³ Zumindest unbewusst bemerkt Schlegel, daß eine moderne Kunst, die das Leiden an der modernen Realität von sich ausschliesse, in steriler Reproduktion von Schönheitsmustern erstarren müßte. Sie wäre nicht einmal mehr für die Gartenlaube interessant genug. Wird aber das Interessante zugelassen, fühlt sich der ästhetische Sittenrichter aufgerufen, die nötigen Grenzen gegen „Übersteigerung“ und „Entartung“ sowohl durch politisch-moralische wie durch ästhetisch-formale Kunstgesetze festzulegen. Die befreite autonome Kunst wäre einer autonomen und zugleich universalen Rechtssetzung und Rechtsprechung in allen Dingen von Kunst und Kunstschönheit zugänglich. Nicht wäre Partikularisierung und Individualisierung ihr Schicksal unterm neuen Gestirn befreiter Phantasie, sondern eine neo-antike Universalität, also eine neue Kunstreligion von allen für alle realisierbar. Diese Sehnsucht der ersten Bürger nach einer neuen und ebenso schönen wie erhabenen, ebenso interessanten wie zugleich eingegrenzten Kunst ließ sich nur auf dem Niveau der modernen Unterhaltungskünste realisieren, deren Inkubationsepoche ebenfalls in das 19. Jahrhundert fiel. Eine Realisierung, die ihr Gegenteil realisiert.

teilen und zu erweitern, wonach somit das hässliche, aber immer noch affirmativ gewendete Erhabene - dem somit bereits moralisierend-lehrhafte Züge anzuhaften beginnen - in das erweiterte Kunstschöne integrierbar bleibt, während nur mehr das Schöne im engeren Sinn für die Agenda des Ideals vollkommen realisierter Kunstschönheit reserviert bleibt.

Allein noch im engen Reservat ereignet sich das reine und vollendet realisierbare Kunstschöne, und daher muß es um dessen aktuelle und aktualisierbare Interessantheit schlecht bestellt sein, weil es alles innovatorisch Neue und nach idealischen Begriffen Hässliche und Deformierte, aber auch das „Interessante“, das doch allein noch die (ästhetischen Elite-)Geister der Zeit für und durch Kunst erregbar hält, von sich ausschließen muß.¹⁴⁴ Daß die weiten Massen nicht in diese enge Gasse wollten, ist bekannt; ihnen genügten vereinfachte Fassungen idealischer Schönheit: einem Gaul, der nur mehr zur Unterhaltung dienen soll, schaut niemand mehr ins Maul.¹⁴⁵

Wie für Kant bleibt auch für Schlegel jedes Hässliche und Deformierte, das die Grenze zum Ekel überschreitet, von schöner Kunst ohnehin, aber auch von erhabener Kunst ausgeschlossen, und es ist diese Grenzbestimmung, die in moderner Perspektive als „ambivalente Theorie des Hässlichen“ - schon bei Schlegel - ausgelegt zu werden pflegt, weil Ekel und Perversion für die realisierte Moderne selbstverständlich geworden sind.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Kunst, die durch sich selbst interessant werden muß, weil eine säkular gewordene Welt insgesamt interessanter wird als alle Kunstproduktion und -rezeption, ist ein zentrales Phänomen säkularer Modernität. Samuel Becketts Anmerkung, nur noch mit totaler Langeweile könnte Kunst in naher Zukunft als Schock und Interessantheit aufwarten, - in einer neuen Welt, die an aktueller Abwechslung und ständig sich erneuernden Interessantheiten unendlich mehr anbiete als alle aktuellen Künste zusammen jemals anbieten könnten. Inszenierte Interessantheit hat alle vormoderne Unschuld, die für das Machen und Erfahren von Kunst einst unbedingte Bedingung war, verloren. Etwas macht sich interessant, weil sein Etwas nicht mehr interessant genug ist.

¹⁴⁵ Das Problem der „Erweiterung“ des Kunstschönen erscheint also bereits früh in der Geschichte der nachkantischen Ästhetik.

¹⁴⁶ Was die Moderne der Inkubationszeit (18./19 Jahrhundert) von der realisierten Moderne (20. Jahrhundert) im Bereich der traditionellen (aber auch der technologischen) Künste trennt, kann an Schlegels Einspruch gegen das Hässliche als Absolutum und Selbstzweck wahrgenommen werden. Schon im formalen Hässlichen würden die Teile disharmonisch einander widerstreiten, und nur schlechte Subjektivität könne sich darin - am Rande der Unbesonnenheit - herumtreiben, denn selbst diese müsste noch ein Maß, eine Grenze anerkennen, jenseits welcher der Rubikon von Kunst und Besonnenheit (Vernünftigkeit) überschritten sei, „... denn es gibt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Grenze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde.“ (Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 43.

Nichts anderes als Löschung aller Besonnenheit muß Kunst als radikal moderne fordern und durchführen, wenn sie als „verstörende“ und „subversive“ ihren Kunden als geschockten und schockierbaren erreichen muß. Als könne Kunst nur mehr mit Gewalt als Geist und Freiheit erscheinen, - ein kräftiges Indiz für die Verzweiflung an ihrem modernen Zustand; was nur mehr mittels Gewalt sich äußern und vermitteln kann, das ist von der Gewalt des Verschwindens und erkannter Sinnlosigkeit und Überflüssigkeit permanent bedroht. Kann Kunst nur mehr im Zustand unbesonnener Verstörtheit als neue und kritische Kunst wahrgenommen werden, strebt sie den Zustand

Einerseits muß der moderne Künstler - nach Friedrich Schlegel - das Manierierte, Charakteristische und Individuelle - kultivieren: die Kategorie des Interessanten, schon bei Shakespeare auffällig, wird zentral. Andererseits soll dieser Status von Kunst ein problematischer und nur „vorübergehender“ sein, weil er mit der Sphäre des (Kunst)Schönen, in erweiterter und in enger Perspektive, in Konflikt gerate, und - könnten wir Heutigen ergänzen - es nicht einsichtig ist, warum die Interessantheiten des Lebens nicht gleich interessant oder sogar interessanter sein könnten als die der Künste, wenn diese - Künste - auch nur mehr an der Quelle Interessantheit trinken.

Doch steht schon für Schlegel so etwas wie die „Rettung des Individuums“ auf dem Spiel, für das sich die ästhetische Moderne bekanntlich bis in unsere Tage stark macht, als wäre sie die zentrale Instanz und Quelle für eine Stärke, die durch Individualität, und für eine Individualität, die durch Stärke definiert wird. Auch diese moderne Aporie findet sich bereits bei Schlegel, denn an seiner Definition: „*Interessant* nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält,“ ist vor allem das Oder interessant. Ist dieses disjunktiv-trennend gemeint, wäre nämlich noch nachzudefinieren, wie ein Ästhetisches ohne Intellektuelles zu denken und zu verstehen sei, und wie dabei das gesuchte und angehimmelte „originelle Individuum“ nicht verloren gehe.¹⁴⁷

Die moderne Problematik von (Kunst)Originalität wird virulent, wenn Interessantheit - die unter säkularen Bedingungen unhintergebar mit dem Rücken zu Leere und Langeweile steht - zur Hauptquelle der Produktion und des Bedürfnisses nach Kunst überhaupt wird.¹⁴⁸ Einerseits könnte diese Ressource unerschöpflich scheinen; denn was nicht ließe sich als interessant inszenieren? Andererseits: wozu eigentlich, wenn einsichtig wird, daß mit der grenzenlosen Erweiterung des Interessanten das Quantum seines intellektuellen Gehaltes gegen Null schrumpfen muß.

Dazu kommt die Fremdbestimmtheit und somit Unfreiheit des grenzenlos originellen Individuums: denn nur für andere - nichtoriginelle - lohnt es sich, als originelles Individuum zu leben und zu schaffen. Der originelle Künstler möchte Gründer einer originellen Gemeinde von originellen Leuten sein, die

„ästhetischer“ Geisteskrankheit zumindest latent an. Da es jedoch im erreichten Status totaler Entgrenzung aller Grenzen von Kunst unmöglich ist, zwischen „gesunder“ und „krankter“ Kunst zu unterscheiden, ist auch diese Grenze längst gefallen.

¹⁴⁷ Die Intellektualität eines Grönemeyer (Popsänger) genügt, um als medial ansprechbare inszeniert zu werden; die eines Stockhausen (Kunstmusikkomponist) ist in Talkshows nicht mehr vernehmbar.

¹⁴⁸ Daß die technologischen Künste - vorab der Film - kein Problem haben, die Dialektik von Leere versus Interessantheit virtuos und massenwirksam auszutragen, ist evident: „Spannung“ ist eine zentrale Wertkategorie aller filmischen Produktion. Noch der grenzdebilste Inhalt kann in diesem Sinne erfüllend inszeniert werden: „spannend“ und „unterhaltsam.“

dies aber nur durch die Botschaft und Einverleibung seiner Originalität sein sollen können.¹⁴⁹ Dieser letzte Rest vormoderner Künstlergenialität - eine Art von „ästhetischem“ Priestertums - bleibt noch in der nominalistischen Auflösung von „Genie“ und „Originalgenie“ zurück.¹⁵⁰

XXIII.

Einförmig sei das Schöne, vielgestaltig das Hässliche verkündet Victor Hugo im Todesjahr Beethovens, - und wie allen Anti-Klassizisten des 19. Jahrhunderts wird auch in seiner Ästhetik das Hässliche zum Kronzeugen authentischer Wahrheit und authentischen Künstlertums. Bei Hugo werden noch unter dem Namen „Romantik“ und unter Rückendeckung des - neu erinnerten - Christentums, das gegen die schöne Antike und deren reale oder vermeintlich Nachfolger mobilisiert wird, Realismus und Naturalismus gegen Idealisierung und Ästhetizismus in Stellung gebracht, in einem Kunstkrieg, der in der Literatur immer auch politische Frontverläufe zeitigte.

Kaum ein Künstler dieser aktiven Kunstfront, die das Neue in der neuen widersprüchlichen Realität und deren ungeschminkten Darstellung suchte, der nicht jegliche Art von Klassizismus und klassischer Kunstschönheit als Todfeind seiner Profession erkannt und bekämpft hätte, und davon blieben die anderen Künste (Malerei, Musik, Skulptur) keineswegs ausgenommen, wenn auch die Architektur an die utopischen Entwürfe der französischen Revolutionsarchitektur im nachnapoleonischen Europa am wenigsten anzuknüpfen wusste.¹⁵¹

Hugos Verbindung von Groteske und Erhabenheit arbeitete nicht nur Baudelaires Verbindung von Schönheit und Hässlichkeit vor, sie enthält den nucleus moderner (literarischer) Ästhetik überhaupt, wenn sie alle Arten

¹⁴⁹ Diese Gemeinde ist also selbstwidersprüchlich, denn auf Kosten der Originalität eines Anderen originell zu sein, ist ein Preis, der zu hoch ist, um von einem originellen Individuum bezahlt werden zu können. Daher ist es auf dem Markt der modernen Originalitäten und Individualitäten entscheidend, der Erste zu sein; nur der Erste darf diesen hohen Preis verlangen, und Lemminge sonder Zahl werden sich um das säkulare Heiligtum einfinden, weil sie nicht Originalität, sondern diese nur als Mittel für Geselligkeit suchen und verwenden. Originalität ohne vor- und überoriginelle Wahrheit ist nicht wahrheitsfähig; wieder ein Punkt der Koinzidenz von avantgarder und unterhaltender Moderne. Beim originell verpackten Reichstag kann sich der in großer Flaniergemeinde herumstreunende Demokrat ebenso gut unterhalten wie im Jazzkeller beim (angeblich) neuesten Welt-Sound.

¹⁵⁰ Wobei aber zur vormodernen Genie-Originalität gehörte, daß sich das Individuum nicht als Individuum, nicht bewusst als interessantes oder charakteristisches zu inszenieren hatte. Die Substanz von Kunst war noch universal „originalisierbar“ - universaler Individuation zuführbar - in und durch universale Stile, Gattungen, Werke, und Genies, denen ebensolche Geschmäcker und Ästhetiken entsprachen. Vormoderne Kunst litt noch nicht an einem Mangel an interessanter Allgemeinheit.

¹⁵¹ Dafür erscheinen einige Artefakte der heutigen computergenerierten Phantasie-Architektur wie Revivals mancher Entwürfe der französischen Revolutionsarchitektur. Technologisch geführte Industrie-Praxis kann ausführen, was einst nur als Phantasieprodukt an abgelegenen oder fiktiven Orten realisierbar war.

des Hässlichen als agent provocateur für alle revolutionär und großartig sein wollende Kunst aufnimmt und daraus die Spiritualität eines Erhabenen entspringen lässt, dessen Wirkungen unwiderstehlich sein sollen. „Wahrheit und Natur“ - die Konzeption von gesellschaftlicher Realität in der Perspektive romantischer Künstlerkunst - werden zu unbedingten Bedingungen aller anticlassizistischen Ästhetik und damit zu Vorboten der radikal-heroischen Moderne im 20. Jahrhundert, die auch noch die letzten Formreste traditioneller Schönheit, die den Romantikern entgingen, beseitigen wird.

Auf dem Weg von Hugos „Hernani“ zu den naturalistischen Stücken Gerhart Hauptmanns, deren revolutionäre Naivität durch die ideologische der Stücke Bert Brechts nochmals überboten wurde, erfüllte sich der Entwicklungsstrang moderner Theater-Erhabenheit mit politisch-revolutionärem Anspruch.

Der sukzessive Verlust von Naivität oder umgekehrt: die Steigerung der Desillusionierungskraft neuer Kunst radikalisiert die Konzeption ästhetischer Moderne: spätestens bei Baudelaire ist „Wahrheit und Natur“ als Zielvorlage künstlerischen Schaffens von aller sozialen Romantik und Idealität, die wir bei Hugo noch finden, abgekoppelt. Nun soll das Hässliche tatsächliche „Quelle“ für die Kreation einer neuen Kunstschönheit sein, welche die bekämpfte und verschwindende - klassizistisch und akademisch werdende - an ästhetischer Bedeutung und gesellschaftlicher Wirkung ablösen könne.

Es soll das Wunder vollbringbar sein, daß ein und dasselbe Sujet als „Zeichen einer häßlichen Welt“ und in derselben Beziehung als sein Gegenteil: als poetisches Prinzip neuer Schönheit erscheine. Und indem Baudelaire im Ekel an der neuen Wirklichkeit nach neuen Pfründen neuer Schönheit sucht, soll darin zugleich jenes Schockpotential an Unerwartbarem und Überraschendem auffindbar und garantierbar sein, ohne das die neue Kunstschönheit die gesellschaftliche Aufmerksamkeit nicht mehr erreichen kann. Nicht Hugo und die Schule der Groteske, sondern Poe und Delacroix werden Baudelaires Gewährsmänner, denn diese hätten die Logik des neuen Bizarren als neues poetologisches Prinzip erkannt und verbindlich vorgeführt.¹⁵²

Diese Logik führt zu einer „chemischen“ Verbindbarkeit von Schönheit und Hässlichkeit, die sich auch bei Heinrich Heine nachweisen lässt, bei diesem jedoch wesentlich politischer gewendet bleibt, indes bei beiden (Baudelaire und Heine) evident wird, daß diese Verbindung, vorgestellt und praktiziert als homöostatisches Changieren gleichberechtigter Kategorien, nicht mehr

¹⁵² « Le beau est toujours bizarre.... c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal ! » Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 46.

durch ein einfaches Schönes, aber auch nicht mehr durch das um die Schlegelsche Erhabenheit erweiterte Schöne abgedeckt und begründet werden kann und soll.

Doch an diesem „Soll“ hängt die unbeantwortete Problematik der „Erweiterungsfrage“, (ob durch ästhetische Moderne der Begriff der Kunstschönheit erweitert wurde oder nicht) und wir finden sie hier an ihrem historischen Ort am Schnittpunkt der Entwicklung zur ästhetischen Moderne. Dieser Ort ist somit als historiologischer zu erkennen und zu benennen.¹⁵³ Denn es ist der sich auflösende und zersetzende Logos vormoderner Kunst, dessen Selbst-Zersetzung geschichtlich zu erscheinen beginnt.¹⁵⁴

Daß dieser Schnittpunkt bis heute nicht adäquat erkannt wird, liegt vor allem daran, daß er als bloßer Epochenbruch, somit unter vormodernem Paradigma, nicht als Ideen-(Welten)Bruch gedeutet wurde und wird.¹⁵⁵ Unter dieser Fehlannahme deuteten sich daher auch die Künstler der anbrechenden ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts als moderni im vormodernen Sinn: neuerlich revolutionäre und die Autonomisierung der Künste erstentdeckende Künstler zu sein, die für die moderne Gesellschaft und von dieser getragen, (freilich von und für welche Eliten?) alle bisherige Kunst und Kultur der antiqui zu überwinden und das unbekannt Neue aus dem Zentrum eines neues (Kunst)Lebens heraus zu erfinden und zu gestalten hätten.

Unter dieser Annahme wäre die Querelle nicht bloß fortsetzbar gewesen, sie hätte auch deren Früchte ernten und zu weiteren Steigerungen von Stilen, Gattungen und Original-Genies (kurz: zu einer verbindlich-universalen

¹⁵³ Der geschichtliche Beginn eines (stets logisch sein müßenden) Etwas ist die anstoßende Schanierbewegung, durch die eine altgewordene Welt aus ihren Fugen gerät. Ein primärer Akt, der niemals auf Prozesse seiner empirischen Bedingungen und deren Ermöglichung reduzierbar ist. Nicht weil Baudelaire schlecht gelaunt war, kam schlechte Laune über die neue Kunst; sondern die Launen der Sache erscheinen im Schicksal schief gewickelter Künstler, gewiß auch als deren Schicksal, aber dieses war und ist zugleich ein allgemeines, das von Kunst als moderner.

¹⁵⁴ Er stößt der Kunst nur scheinbar von außen - durch eine hässliche und kunstfeindliche Gesellschaft und Kultur zu. Die Gegenvorstellung: wäre die Welt (im frühen 19. Jahrhundert) nur besser (schöner?) geblieben oder sogleich (durch politische oder andere Zauberkunst) geworden, hätte die Moderne eine nicht selbstwidersprüchliche, eine wirklich affirmative Kunstschönheit zur Welt gebären können, ist illusionär. Die geschichtliche Bewegung der Kunst ereignet sich nicht jenseits der Geschichte von Gesellschaft. Noch die gesellschaftsfeindlichste und „subversivste“ Kunst ist akzeptierter Teil der modernen Kultur und Gesellschaft. Es gibt keine Nische, die es nicht gibt.

¹⁵⁵ Und daß er in den Einzelkünsten nicht absolut zeitgleich erfolgt, ist evident; lediglich die Real-Setzung von Moderne um den Ersten Weltkrieg ereilte die gesamte vormoderne Kunsttradition wie ein Gewalt- und Erweckungsschlag. Jetzt war auch dem naivsten Künstler klar: es entsteht eine neue und grundandere Welt. Das erste futuristische Manifest von Filippo Tommaso Marinetti erscheint bereits 1909. - Daß das systematische Begreifen der vormodernen Epochenbrüche (in der Differenz ihrer Einheit und ihres Gesamtvollzuges, in der Einheit ihrer qualitativen Unterschiede in Inhalt, Form und Material), vor allem das Entstehen und Verschwinden der großen Stile, ein Desiderat bis heute geblieben ist, trägt Mitschuld daran, daß der Schnittpunkt zur Moderne fehlgedeutet wurde und wird.

Erweiterung des Kunstschönen aller Einzelkünste) führen können; sofern aber die Gegenannahme zutrifft, musste an dieser historiologischen Schnittstelle die Querelle ihre ultimativ letzte Gestalt, somit ihre Todesstunde erfahren, die somit auch nicht mehr als Kampf der Gesellschaft oder ihrer Eliten konnte und sollte ausgetragen werden.

Obwohl sich daher im Feld der traditionellen Einzelkünste in unserer und jeder künftigen Gegenwart von Kunst nichts mehr jenseits der paradigmatischen Antipoden Vormoderne und Moderne erfinden und erschaffen, interpretieren und deuten, rezipieren und genießen lässt, und obwohl die Vermischbarkeit der Antipoden durch die postmodern gewordene Moderne zu virtuosester Freiheit freigegeben wurde, eine Freiheit, die der Vormoderne unzugänglich war, ist die Querelle vollständig erfüllt und hinfällig geworden und als „Quelle“ endgültig versiegt.¹⁵⁶

Nicht nur sind die Antipoden zu völliger Gleichgültigkeit und friedlicher Koexistenz gegen- und miteinander auseinandergetreten: das Älteste wird ebenso verehrt, gesammelt, kommentiert, vermarktet und genossen wie das Neueste; - die Getrennten (und daher beliebig Vermischnen) lassen sich auch nicht mehr unter das Konzept eines utopischen Dritten subsumieren, das aus der Zukunft als neuer tragender Grund einer neuen und ganz anderen Kunst und Kunstschönheit auf uns zukäme, denn ein ganz anderes Drittes ist längst in unserer Gegenwart angekommen: die Moderne technologischer Kunstarten und außerkünstlerischer Schönheitswelten.¹⁵⁷

Nur scheinbar und illusionär lässt sich das Alte mit den Kategorien und Paradigmen des Neuen, nur scheinbar und illusionär lässt sich das Neue mit den Kategorien und Paradigmen des Alten adäquat erfassen - begreifen und erfahren. Die völlige Entwertung der aktuellen (post)modernen Sprache über Kunst und Künste, über deren Geschichte und Aktualität, ist dieser wesenlosen Scheinadäquatheit wesentlich geschuldet.¹⁵⁸

Diese Inadäquatheit wird wohl auch innerbetrieblich gefühlt oder geahnt, am stärksten, wenn moderne Künstler bemerken, daß mit ihren Performances und Artefakten ebenso verfahren wird wie mit den Kunstwerken der Vormoderne: ab ins Museum, ab in den bürgerlichen Konzert- und Theaterbetrieb, ab in den akademischen Masterbetrieb. Ein vormodernes Kulturverfahren, dem mit Biennalen, Documentas und

¹⁵⁶ Das „Obwohl“ ist daher zugleich als „Weil“ zu lesen, soll es vollkommen verständlich gelesen werden.

¹⁵⁷ Und diesem Dritten entspricht in der Theorie eine Philosophie und Wissenschaft der Kunst, die beide Paradigmen, das vormoderne und das moderne, integrieren kann, weil sie beide Antipoden aus ihrem ersten und tiefsten Grund ableitet: aus dem freien Begriff des in Kunst überhaupt möglichen Kunstschönen und Freiheitserfüllten. - Das Konstrukt einer „Zweiten Moderne“ ist Ideologie.

¹⁵⁸ Ein Altarbild Dürers wird in moderner Perspektive ein „Artefakt“ eines „autonomen Künstlers“; ein Readymade von Marcel Duchamp ein „spiritueller Gegenstand“ eines „erleuchteten Künstlers.“ An jedem vormodernen Werk lassen sich „Züge“ von modernen, an jedem modernen Werk lassen sich „Züge“ von vormodernen entdecken. Ein mediokres Entdeckertum, das zerstreute Inseln mit Kontinenten verwechselt.

ähnlichem, also eigenen Darbietungsbühnen und Festivals mit eigenen - modernen - Vermittlungsweisen, denn die vormodernen sind allesamt ungenügend, hinauszukommen versucht wird.

Und selbstverständlich genügen die vormodernen Vermittlungsweisen, die wir aus der Vormoderne brav und ängstlich übernommen haben, nicht in alle Ewigkeit, um die vorsäkulare Substanz der vormodernen Werke und ihrer Tradition in radikal säkularer Gegenwart und Zukunft für den (noch) erfahrungs- und erkenntnisfähigen Geist zu retten. Auch in der Kunst lässt sich Geist und Freiheit, trotz der dinglichen Vergegenständlichung aller Kunstsinnlichkeit, nicht als ewiges Identitätsdenkmal konservieren.

Und diese Seite der „Erweiterung“ des Kunstschönen pflegt gemeinhin übersehen zu werden, wenn das Erweiterungsproblem (ist Kunstschönheit grenzenlos erweiterbar?) in der Gegenwart und Zukunft moderner Kunst erörtert wird, weil wir (noch) wie das Kaninchen auf die Schlange moderne Kunst zu blicken pflegen, wenn uns die Erweiterungsfrage vorgelegt wird. Wir vergessen, daß die Moderne in Kunst und Kultur, nach totaler Integrierung und Tötung der basalen Querelle, auch dies ist: totale Nicht-Moderne, ewiger Historienkult, absolute Historizität: permanent sich erweiterndes Gedächtnis und Reproduzieren der Kunstschönheit von vergangenen und sehr vergangenen Epochen und Kulturen.¹⁵⁹

Eine „Erweiterung“ die gleichfalls ihre (ungelösten) Probleme und Tücken hat, denn anzunehmenderweise kann das Kunstschöne eines vergangenen Kunstbewusstseins in unserem modernen und radikal säkularen Bewußtsein nicht dasselbe verbleiben, als das es einst erschien, erfahren und begriffen wurde. Ein scheinbar Dasselbiges wird ein ständig Anderes, um doch nicht zu verlieren, worumwillen es tradiert und weitertradiert und interpretiert wird: seinen ewigen Identitäts- und Sinn-Ort im Fluß der verschwindenden Zeit von Geschichte und Kunst.¹⁶⁰

XXIV.

¹⁵⁹ Und da die Europäer mittlerweile auf ihren Anti-Eurozentrismus in allen Fragen der Kultur stolz, in weltpolitischen Fragen aber auf ihren autistischen Eurozentrismus noch (dumm)stolzer sind, wonach Europa „eigentlich“ zur führenden Weltmacht berufen gewesen wäre, darf an dieser Stelle der erwartete Hinweis auf die „völlig gleichberechtigte“ Integration außereuropäischer Kunst und Kultur in die aktuelle europäische Global-Gedächtnis-Kultur von heute „natürlich“ nicht fehlen.

¹⁶⁰ Wie stark das Bedürfnis des modernen Bewußtseins war, sich den Bruch des „Schnittpunktes“ als bloßen Epochenbruch und somit als evolutionär-revolutionären Fortschrittsbruch zu verstellen, wird an der abnormen Liebe der modernen Kunst-Klientel zu den Gebilden Van Goghs und Pablo Picassos offenbar. Eine schon kultisch inszenierte und vollzogene Liebe, mit der und in der evident bewiesen erscheint, daß die moderne Malerei als gesteigerte Fortsetzung der vormodernen zu erfahren und zu begreifen ist. Adorno versuchte Ähnliches mit Arnold Schönbergs und Alban Bergs Musik, - mit unvergleichlich schwächerem Erfolg. Noch bezweifelbarer sind in der Gegenwart die hybriden Ansprüche der Architektur Corbusiers und der Skulptur Moores geworden. Ähnliche Lage der experimentellen Literatur.

Blicken wir aus der Moderne von heute auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, in deren Gründen und Abgründen Baudelaire befangen und gefangen war, erkennen wir in dessen „chemischer“ Verbindung von Schönheit und Hässlichkeit den Beginn jener „virtuosen Spiele“ mit allen ästhetischen Grundideen, die der ästhetischen Moderne substantiell zugehören. Alle ästhetischen Kategorien, nicht nur jene der Idee der Schönheit (Schönheit, Erhabenheit, Hässlichkeit, Komisches), auch alle Stil-, Gattungs- und Werkkategorien (und mit diesen alle bisherigen künstlerischen Gesetzes- und Regelwerke von Form, Inhalt und Material) werden zu „Grenzkategorien“, die an jeder Stelle ihrer Grenze durchlässig gemacht werden, um sich als Chamäleons aller anderen erweisen zu können.

Alles wird „Überschreitungsfigur“ und damit die Karikatur zum innersten Lehrmeister ästhetischer Moderne, die freilich zugleich den vormodernen und noch bis heute (und morgen) unaufgebar „klassischen“ Begriff von Karikatur „subversiv“ aufzuheben trachten muß.

Der Geist der Karikatur als immanente Hauptbühne des neuen „ästhetischen“ Geschehens ermöglicht eine permanente „Überschreitung“ aller Kategorieninhalte - nicht nur vom Schönen zum Hässlichen und umgekehrt - die freilich im Gegensatz zur Meinung und Satzung der Gegenpartei definiert werden muß. Für die vor- und antimoderne Definition von Karikatur bleibt bestehen, daß in dieser dem Hässlichen auf dem läuternden Weg des Komischen ein heilender Aderlass gewährt wird, eine Rückkehrmöglichkeit und -Wirklichkeit in die Affirmation von Schönheit, als Garant und Gewissheit einer Trag- und Bestandsfähigkeit von Welt und Kunst, nicht einer dauernden Verzweiflung an einer als sinnwidrig erkannten und gemeinten Welt und Kunst, die sich als „großartiges Scheitern“ auf die Podeste „großartiger“ Selbsterneuerung durch Insider-Urteile erheben lassen muss.

Wird also in „klassischer“ Definition Karikatur wie gehabt gedeutet, geschaffen und genossen, muß in ästhetisch moderner Perspektive eine Neudefinition des Geistes von Karikatur versucht werden, die behauptet, das Negative sei schon als Negatives positiv, das Schreckliche schon als Schreckliches seine Erlösung, das Hässliche schon als Hässliches schön.¹⁶¹ Und diese vermeintliche, weil selbstgezeugte „Paradoxie“ definiert den Wesenskern von „ästhetischer Moderne.“

Nicht sei es Aufgabe der Karikatur, das Hässliche und Widersprechende kraft immanenter Komik und Unhaltbarkeit zu diskreditieren und von

¹⁶¹ Ähnlich wie Ärzte bei fortgeschrittener beruflicher Kennerschaft und Virtuosität die „Gelungenheit“ von („schönen“) Tumoren und überhaupt von Krankheitsbildern zu bewundern pflegen. - Ähnlich kann ein moderner Karikaturist, der Christus - markterfolgreich karikiert hat - sich und sein Tun nicht nochmals karikieren. Seine Karikatur ist schon seine Karikatur.

falschen Wahrheitsansprüchen zu erlösen, sondern im Sinne einer „wahren und verklärenden“ Darstellung und Protokollierung als Werkstringenz neuer Kunstschönheit zu observieren. Was so (schlecht und schrecklich) ist, wie es ist, das soll auch so sein und durch Kunst „verewigt“ und „verschönt“ werden, wie es ist. - Der (nicht nur) aristotelische Sollensanspruch an Kunst, das Inbild einer besseren, ja einer bestmöglichen Welt zu zeigen, in sein Gegenteil verkehrt.

Da aber zugleich nicht zu leugnen ist, daß nicht wenige Zustände moderner Kultur den Status immanenter Karikaturität erreicht haben, ist auch die Legitimität von Artefakten und Aktionen einer Kunst, die als ihrer selbst nicht bewusste oder nicht bewusst sein wollende (Selbst)Karikatur arbeitet, nicht zu leugnen. Und ebenso verständlich unser Flüchten in die Gefilde des Naturschönen, weil uns an diesem letzten Ort die Lügen einer trügerischen Kultur und Kunst angeblich nicht erreichen könnten. Doch wer Volksmusikgruppen und Schlagersänger auf Gipfeln via TV hat musizieren sehen und hören, weiß um die Grenze auch dieser ästhetischen Hoffnung, die durch eine mögliche Verpackung des Matterhorns durch einen modernen Verpackungskünstler, der als Meister moderner Skulptur gefeiert wird, nur bestätigt wird.¹⁶²

Weniger verspielt und „ästhetisch virtuos“ als bei Baudelaire blieb Heines Ästhetik auf Hässlichkeit als soziales Phänomen fixiert. Im Gegensatz zur utopischen Hoffnung von Baudelaire's ästhetischem „spleen“ stirbt bei Heine alle Schönheitsbefähigung und -berufung aktuellen Kunstschaffens an der Realität der modernen Gesellschaft, am Elend ihrer Industrialisierung, Proletarisierung und Verdinglichung. Die hässliche Prosa des bürgerlichen Alltags und des kapitalistischen Geschäftes würden Wahrheit und Schönheit mitten im Herzstück künstlerischen Phantasierens und Schaffens unwiederkehrbar voneinander trennen.

Es bleibe nur noch die „Wahrheit“ der banalen Realität als Stoff für eine „ästhetisch“ oder revolutionär werdende Kunstschönheit, die freilich bei Heine mehr berührt als bei Baudelaire, weil sie deren Ohnmacht illusionsfrei (mit)erkennt: Die Radikalen könnten zwar die „leidende Menschheit“ auf eine „kurze Zeit von ihren wildesten Qualen befreien“, aber dies lediglich „auf Kosten der letzten Spuren von Schönheit, die dem Patienten bis jetzt geblieben sind; hässlich wie ein geheilter Philister wird er aufstehen von seinem Krankenlager, und in der hässlichen Spitaltracht, in dem aschgrauen Gleichheitskostüm, wird er sich all sein Lebtag herumschleppen müssen.“¹⁶³

XXV.

¹⁶² Mit der immanenten Komik und Melancholie der ästhetischen Moderne beschäftigt sich grundlegend Gerhard Gamm: „Nicht nichts.“ Frankfurt 2000.

¹⁶³ Heinrich Heine: Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben (1854), in: Heine, Werke und Briefe, hg. Von H. Kaufmann, Bd. 6(Berlin 1962), S. 325.

Das Problem und das Problematische einer sich durch und in neuer (gesellschaftlicher) Realität emanzipieren müssenden Kunst wurde in Hegels Ästhetik als nicht mehr nur (vernunft)systematisches, sondern als zugleich geschichtliches Problem erörtert und begriffen. Die Gewalt der geschichtlichen Entwicklung einerseits und Geschichtlichkeit als unabtrennbare Seite der Vernunft andererseits hatten zu dieser neuen Gestalt - der „geschichtsphilosophischen“ - von Ästhetik geführt, gegen deren Tiefe und Wahrheit sich nur die populäreren Ästhetiken des 19. Jahrhunderts (etwa die Schopenhauersche) noch einige Zeit behaupten konnten, indem sie weiterhin Begriffe von Kunst und Kunstschönheit im geschichtsfreien Garten ewiger Ideen züchteten.¹⁶⁴

In Hegels Ästhetik gilt beweisbar, daß Kunst nur an jenem geschichtlichen Ort als höchste erscheinen kann, wo auch die höchste Wahrheit als Schönheit an ihr selbst gedacht und erscheinend wurde. Dies sei in der griechischen Antike der Fall gewesen, in der folglich die führenden Künste der Antike, nach unserer Erkenntnis somit nicht Musik und Malerei, aber auch nicht Dichtung generell, sich auf Inhalte beziehen konnten, deren Idealität (Vereinigung von Götter- und Menschenwelt) eine Einheit von Wahrheit und Schönheit verbürgten, die zu klassischen Vollendungen befähigt und befugt war, weshalb der antike Künstler auch im Rang eines Priesters oder kaum unter diesen gestellt, schuf und wirkte.¹⁶⁵

Die Grundthese der Hegelschen Ästhetik, der Kulminationspunkt von Kunstschönheit sei an der Schönheit der menschlichen Gestalt festzubinden (weil in dieser die des Gottes als der Götter erschienen sei), ist oft erörtert und auch heftig kritisiert worden.¹⁶⁶ Doch folgt Hegels Schönheits- und Kunstbegriff systemkonsequent einem Wahrheitsbegriff, der ohne geschichtlich konkretisierten Begriff einer Versöhnung von absolutem und

¹⁶⁴ Mit der Konsequenz, daß auch die Modi des (Kunst)Geschmackes als ungeschichtliche Ideen-Systeme behauptet wurden. Auch der Musik-Pythagoräismus findet sich nochmals in Schopenhauers Ästhetik, samt allem Zubehör: Sphärenharmonie ad ultimos. Sollte Kunst - in ihrer Wahrheit erkannt und erfahren - nichts als ewige Ideen oder einen ewigen Willen abbilden, dann allerdings wäre sie immer schon (nur) in einem überhistorischen Arkanum zuhause gewesen.

¹⁶⁵ Daß diese Grundbestimmung jedoch Manufakturen der Götterskulpturen und ebenso (nach unseren Begriffen) unschöne Kulte nicht ausschloss, versteht sich; auch ist die Geschichtlichkeit der antiken Schönheitsreligion nicht zu vergessen: „archaisch“ und „hölzern“ war der Beginn und die lange Frühperiode in der Entwicklung antiker Kunstreligion.

¹⁶⁶ Insofern der antike Kult alle „Künste“, auch Malerei, Musik, Dichtung in sich einbezog, könnte man der Hegelschen Ästhetik zustimmen und dennoch vorwerfen, daß sie den antiken Kultus als den schönsten aller möglichen, somit als künstlerisches Gesamtkunstwerk von zugleich religiös unüberbietbarer Wahrheit zu begreifen versuchte. Dieser Weg wurde vom Christen Hegel nicht beschritten. Er hielt sich an die „ästhetische“ Auffassung der antiken Kunst, die das Inbild „klassischer Schönheit“ nicht erst sei Winckelmann an der „antiken Gestalt“ gefunden hatte. - Zentral wäre eine Rekonstruktion der antiken Götter-Feste, denn Kunst trug sich als Moment derselben zu, auch wenn in der Spätzeit die fortgeschrittene Differenzierung und Ermattung durch Dauerkriege der griechischen Stadtstaaten ein eigenständiges Theaterwesen und andere kultische Absonderungen ausgebildet hatte.

endlichem Geist nicht zu denken ist, weshalb sich auch seine Auffassung von Kunst- und Kunstgeschichte am Begriff und der Geschichte der Religion(en) orientiert.

Daß aber diese Orientierung mit dem Erscheinen der neuen Kunst in den Tagen der aktuellen „Romantik“ hinfällig wird, erkennt Hegels Theorem vom „Ende der Kunst“: die Auflösung der romantischen Kunstform werde eine autonome Zukunft von Kunst zeitigen, die sich jenseits von Religion, gleichsam als ihre eigene, würde behaupten müssen, als Religion, die zugleich nur als ironische werden wirken können.¹⁶⁷

Das Hässliche hat daher keinen positiven System-Ort in Hegels Ästhetik, es ist stets nur die Nacht- und Kehrseite der Schönheit, deren reales Verfehltsein.¹⁶⁸ Und die Abstraktionen der archaischen Kunstformen, denen ein moderner Geist von heute uneingeschränkt Schönheit eigener Art zuzubilligen pflegt, werden weder als solche noch als bewusst gesetzte Hässlichkeiten und Deformationen erkannt und anerkannt, sondern als unmittelbarer Selbstaussdruck eines Könnens und Müssens von archaischem Geist, der das kaum schon darstellbare Wesen seiner (vormodern und doch schon wie modern: hässlich-erhaben erscheinenden) Götter und Dämonen zu bannen hatte, - als unvollkommene Vorstufen einer Gestalt von Welt und Mensch, die erst durch die Freiheit antiker Kunstreligion als wirklich schönheitsfähiger darstellbar wurde.¹⁶⁹ Die Fratze des Quetzalcoatl ist Realität, nicht Maske, ist reale Religion, nicht phantasierte Kunst, - und bleibt hässlich und wird nicht schön, weil und obwohl sie einem Picasso-Porträt ähnelt.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Erst nach ihrem Ende als absoluter Kunst könne daher eine „absolut“ freie Produktion von Kunst beginnen, weil aller absolute Versöhnungsanspruch, den vormoderne Kunst immer mit sich führte und auszuführen hatte, hinfällig geworden war. Wodurch? Durch Selbsterschöpfung dieses Anspruches: alle möglichen Arten universaler Schönheitsdarstellung (auch der christlichen Wahrheitsgehalte) waren erfüllt und vollendet worden.

¹⁶⁸ Das Hässliche kann nicht als sich begründendes Prinzip begründet werden, es kann nicht ohne seine (aber nicht vom Hässlichen setzbare) begründende Beziehung auf sein positives Gegenteil gedacht und wirklich werden.

¹⁶⁹ Man könnte also mit Hegel sagen: in archaischer Kunst ist (fast) nur erscheinende Religion, und noch gar keine Freiheit für und von Kunst; in der schönen Kunst der antiken Kunstreligion ist vollkommener Ausgleich zwischen Religion und Kunst; und in der christlichen Religion wird (entsteht) autonome Freiheit der Kunst, indem die christliche Kultur alle Epochen ihrer europäischen Vormoderne durchläuft und alle immanent möglichen „Klassiken“, die den neuen Künsten (vor allem Dichtung, Musik und Malerei) noch zugänglich waren, entdeckt, entäußert und erschöpfend vollendet. Erst in der Säkularität der modernen Epoche, die der christlichen durch deren Negation gleichwohl unmittelbar entstammt, ist erstmals Kunst als wirklich freie möglich und wirklich geworden. Das Ende absolut schöner Kunst hat den Beginn absolut freier Kunst ermöglicht.

¹⁷⁰ Hegel verfällt nicht dem modernen Irrtum, von verschiedenen Schönheiten verschiedener Kulturen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen könnten oder sollten, zu träumen. Lediglich in den Bereichen der Mode kann dies ohne Skrupel zugestanden werden. Die (an ihre ontologische Richtigkeit gebundene) Wahrheit der Gestalt von (menschlicher und geschichtlicher) Realität bleibt letzter verbindlicher Schönheitsgrund aller ästhetischen und künstlerischen Schönheit. Letztlich muß die durch Kunst phantasierte Wirklichkeit hinter der durch den Begriff ermöglichten Wirklichkeit

Schöne Kunst hat daher (nicht nur) für Hegel Sinn nur als sinnliche Realität, die zumindest ein Minimum jener Einheit von Wahrheit, Gutheit und Schönheit verwirklicht, die als vernunftgefüllte Wirklichkeit ein „sinnliches Scheinen der Idee“ verbürgt. Wäre ein - sogar vollkommener - Ausgleich von Freiheit und Vernünftigkeit, von Geist und Sinnlichkeit, somit letztlich: von Göttlichkeit und Menschlichkeit im Gang der Geschichte von Kunst gar nicht möglich und nötig, dann allerdings wäre jeder Geist von Kultur, Gesellschaft und Kunst, und wäre es der speziellste und individuellste, dazu berufen, den Begriff und die Realität von Schönheit und Kunstschönheit schrankenlos zu erweitern.¹⁷¹

Es ist diese Seite an Hegels Ästhetik, die dazu dient, deren Gesamtanlage als „klassizistische“ und „platonische“ zu denunzieren, obwohl sie doch nur beschreibt und zu begreifen versucht, was vormoderner Kunst möglich war und in aller Realität noch heute wirklich ist.¹⁷² Hegels Satz, das Schöne wahrhaft schöner Kunst sei das sinnliche Scheinen der absoluten Idee des Wahren, Guten und Schönen, kann freilich ohne dessen historische „Konnotation“ gelesen werden; aber dies ist unzulässig, wie sich nicht zuletzt an der Positionierung des Hässlichen im Hegelschen „Scheinen“ zeigen lässt.

Das Hässliche ist existent, denn sogar an der menschlichen Gestalt gibt es Totes und Hässliches; da aber das Hässliche als Negation des affirmativen Scheinens erschiene, wenn es positiv erschiene, ist es „die Sache der Kunst,“ ...die äußere - [tote, hässliche] - Leiblichkeit zur schönen, durch und durch gebildeten, beseelten und geistig lebendigen Gestalt zu machen.“¹⁷³

Auch in der (christlichen) Religion gibt es, wie ohnehin im Leben und Sterben, das Hässliche und Grauenhafte, das Jämmerliche und Erbärmliche,

zurückstehen. Künstler und Kunst sind damit erlöst von der heroischen Modernitätsforderung, einen neuen und schöneren Menschen, eine neue und bessere Welt als die vorhandene zu erschaffen. Eine Erlösung, welche die modernen Wissenschaften vom Menschen noch nicht ergriffen haben.

¹⁷¹ Unzählige Kanonen von Schönheit hätten jeden Schönheitskanon der Künste illusorisch gemacht.

¹⁷² Daß die vormoderne Schönheitspraxis, die relativ enge Grenzen mimetischen Verhaltens respektieren muß, in den traditionellen Künsten nur mehr als nachgereichte Realität möglich ist (sei es als Unterhaltungs-, sei es als Hobby-Kunst) steht außer Frage; aber die neuen technologischen Künste und Wissenschaften, ebenso Industrie und innovative Medialkulturen generieren Schönheiten sozusagen am laufenden Band, und mögen diese auch nur mehr zu Autosalons und ähnlichem taugen, nicht mehr zu höheren Kunstsalons des verschwundenen Kunst-Bürgertums, so kann ihre Realität nur unvernünftigerweise (nur in der Perspektive einer totalitären „ästhetischen“ Moderne) als nichtästhetische behauptet werden. Das Auto (Rakete, Flugzeug, Eisenbahn, Schiff, Maschinen jeder Art, Möbel jeder Art) mag kein Kunstwerk sein, aber daß alle modernen Lebens-Mittel ihre eigene (Design)Ästhetik zu Ehren neuer Aisthesis-Ästhetiken generieren, gründet auf verbindliche Bedürfnisse ästhetischer Art in Geist und Sinnlichkeit der Massenelite Autofahrer und Genossen.

¹⁷³ Hegel, Ästhetik; zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 48.

das Böse und Niederträchtige; obwohl daher die Passionsgeschichte Christi nicht „in der Form der griechischen Schönheit“ darstellbar sei, und der Inhalt in dieser „Situation“ das „göttliche Leiden als Heiligkeit in sich“ sei, (also gewissermaßen jeder sinnlichen Darstellung entzogen), so gilt doch - für jede noch darstellen müssende Kunst - der „klassische“ Topos der Idealisierung des Hässlichen, indem das Unschöne als bloßes Moment an der im Ganzen doch schön sein sollenden Darstellung erscheinen soll.¹⁷⁴ Sie musste das Auge nicht nur von Renaissance-Päpsten und -Fürsten befriedigen.¹⁷⁵

Moderne Kreuzigungen haben es bekanntlich nicht zu Prominenz gebracht, denn die von Dalí sind Phantasmagorien einer Phantasie, die mit Religion nur mehr sehr entfernt zu tun hat, wie überhaupt eine Kreuzigung als ästhetische Deformation nichts als Karikatur zeitigt, freilich eine traurige und daher sich widersprechende und vernichtende, weil falsche Komik nur als irrende möglich ist.

Da aber der moderne Künstler aufgrund entfesselter Freiheit annehmen muß, daß es nichts gäbe, das sich nicht karikieren ließe, gibt es auch nicht wenige moderne Kreuzigungen, die nicht mehr als Karikatur, sondern nur mehr als bewusste Pervertierung des Darzustellenden darstellen, - um eine unbefriedigte Klientel mit (schein)kritischer Begeisterung zu betäuben.¹⁷⁶

Auch dagegen könnte der moderne Künstler allerdings einwenden, daß es in der politischen Geschichte Europas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichts gab, das durch politische Mächte nicht pervertiert, keine Inhumanität, die nicht im Namen neuer (Schein)Humanitäten verbrochen wurde, keine Verbrechen, deren neue Ausmaße die Unmaße der vormodernen zu fürchten hatten. Eine Welt aus den Fugen, - wie sollte angesichts dieser deren Kunst in eingrenzbaaren Fugen verbleiben können?

¹⁷⁴ Im weiteren Kreise um den Gekreuzigten „aber werden die Feinde, indem sie sich Gott gegenüberstellen... als innerlich böse vorgestellt, und die Vorstellung der inneren Bosheit und Feindschaft gegen Gott führt nach außen hin die Hässlichkeit, Rohheit, Barbarei, Wut und Verzerrung der Gestalt mit sich. In allen diesen Beziehungen tritt hier im Vergleich mit der klassischen Schönheit das Unschöne als notwendiges Moment auf.“ (Zitiert nach Dieter Kliche: (Stichwort) Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, 2004; Bd 3, S. 49.)

¹⁷⁵ Kreuzigungsdissonanzen finden sich in Bachs geistlichen Werken an gebührender Stelle. Schönberg setzt sie - zu Sonanzen neutralisiert - an jede Stelle seiner Musik, und auch an diese „Erweiterung“ stellt sich somit die „klassische Erweiterungsfrage.“ (Warum sollen Sonanzen in einer zu Sonanzen befreiten Musik nicht ebenso schön, vielleicht sogar schöner sein, als Dissonanzen, die an die unfreie Fessel permanenter Konsonanzeinführung und -auflösung gekettet bleiben? Eine Frage, in deren Naivität bereits alles neutralisiert wurde, was zu ihrer vernünftigen Beantwortung führen könnte.)

¹⁷⁶ Die These, eine Kunst, die durch Abstraktion an das Undarstellbare doch eher heranreiche als die vormodern schöne, die es mit schöner Sinnlichkeit halten musste, sei dem Christlichen näher als alle vormoderne Kunst, ist verlockend: moderne Kunst als eigentlich christliche Kunst. Aber das unlösbare Problem bleibt die Freiheit der Kunst, die in diesem Fall ein Dienen und Gehorchen nur vortäuscht, indem sie etwas, das in religiöser Sphäre und Relation absoluter Endzweck ist, als bloßes Mittel gebrauchen muß. Und noch weniger als der vormoderne, ist der moderne Maler als frommer glaubhaft.

Der wunderliche Moderne Chagall, dessen gekreuzigter Jesus den durch die nationalsozialistische Verfolgung ermordeten Juden repräsentieren soll, schrieb darüber die ebenso berührenden wie verwirrten Worte: „Gott, die Perspektive, die Farbe, die Bibel, Form und Linien, Traditionen und das, was man „das Menschliche“ nennt - Liebe, Geborgenheit, Familie, Schule, Erziehung, das Wort der Propheten und auch das Leben mit Christus, all das ist aus den Fugen gegangen. Vielleicht war auch ich mitunter von Zweifeln besessen, und dann malte ich eine umgestülpte Welt, ich trennte die Köpfe meiner Figuren ab, zerlegte sie in Stücke und ließ sie irgendwo im Raum meiner Bilder schweben.“¹⁷⁷

Sind daher im Angesicht dieses Weltzustandes die sogenannten „Visionen“ moderner Künstler, die sich durch individuelle Stil-Amalgame vieler Stile ausdrücken müssen, weil ein Wahrheitsstil von Kunst, in dem sich die zerborstene moderne Welt ausdrücken ließe, unmöglich geworden ist, nicht die höhere Wahrheit gegenüber den vormodernen Kunstdarstellungen von Welt, Gott und Mensch?

Diese Wahrheits-Frage scheint müßig - scheint der Streit um den Bart eines nicht (mehr) vorhandenen (Kunst)Kaisers zu sein, weil doch offensichtlich zwei Wahrheiten von Kunst nun einmal (und für immer) in der Welt sind: die vormoderne, für die alles gilt, was für die moderne nicht gilt, und die moderne, für die umgekehrt alles das nicht mehr gilt, was für die vormoderne gelten konnte.

Verständlich daher die Versuchung, diese Frage offen zu lassen oder für gleichgültig zu erklären. Dagegen erhebt sich jedoch die unvermeidliche Gegen-Frage: bedeutete diese (Gleichgültigkeits)Erklärung nicht ausdrücklich, daß die Wahrheit von Kunst, das Wesen und die Geschichte und damit auch die Gegenwart von Kunst nicht mehr ernst genommen werden müßten?

Dieser Traktat enthält immanent und explizit die These, daß der Begriff und die Geschichte von Kunst uns stets wieder nötigen, auf die Wahrheitsfrage zurückzukommen, - wie schon die Frage nach der „Erweiterung“ der Kunstschönheit zeigte, weil die Schönheitsfrage der Kunst untrennbar an die weitere und tiefere geknüpft ist, welche Wahrheit in und durch Kunst als schöne oder nicht-mehr-schöne erscheinen kann und soll.

Wer gegen den vermeintlich „klassizistischen“ Hegel seiner Ästhetik polemisiert, hat dessen anticlassizistische Seite unterschlagen und ebenso die Frage, wie Hegel mit dieser Problematik fertig wird oder nicht: das Ende des einen mit dem Anfang des anderen zu verknüpfen. Hegel verfällt nicht dem modernen Irrtum, an die vormodernen Ideale und Künste sowie deren Geschichte eine moderne Ästhetik (die ein anti-schönes Kunstschönes oder die Neutralisierung von Schönheit und Hässlichkeit als ultima ratio

¹⁷⁷ Zitiert nach: http://de.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall

propagieren muß) heranzutragen; ebenso nicht dem „klassizistischen“ Irrtum fast aller traditionsverhafteten Ästhetiken des 19. Jahrhunderts (Vischer, Carriere, Hanslick und andere), eine unendliche Reproduzierbarkeit vormoderner Kunst- und Schönheitsprinzipien anzunehmen, die in allen Künsten eine „ewige Klassik“ garantieren könnten und sollten; und am allerwenigsten dem wiederum modernen Irrtum, die kommende Kunst der Freiheit als Vollendung der vormodernen prophetisch zu behaupten.

Wenn aber aus den Konsequenzen von Hegels Ästhetik auch zwangsläufig folgt, daß die Annahme einer (sachlichen und geschichtlichen) Erweiterbarkeit des (verbindlich perfektiblen und individualisierbaren vollendungsfähigen¹⁷⁸ Kunstschönen (in den traditionellen Künsten) undurchführbar sein muß, weil die Substanz des höchstwahren Kunstschönen der traditionellen Künste deren Freiheiten als schönheitsfähige ausgelotet und erschöpft hat, weshalb jenseits davon eine gänzlich andere Wahrheit von Kunst, die von den Postulaten und Gesetzen wie Regeln verbindlicher Schönheitsweisen entbunden ist, folgen muß, so ist doch nicht zu leugnen, daß Hegel dieser seiner eigenen Einsicht nicht generell - nicht zu hundert Prozent, möchte man salopp sagen - treu bleibt, sondern an manchen Stellen ausweichend und gleichsam diplomatisch die Hoffnung nicht fahren lässt beziehungsweise als formelle festhält, das Neue könnte trotz seiner totalen Freiheit immer noch den (formalisierten) Maßstäben idealer Kunstschönheit die Treue halten.¹⁷⁹

Sosehr Hegel einerseits eine Kunst, die das Hässliche freisetzen und in eine nicht-mehr-schöne Kunst transzendieren würde, perhorresziert hätte, so konnte sein Appell, das formell gewordene Ideal des vormodernen Kunstschönen festzuhalten, lediglich an den „Akademien“ und „Konservatorien“ des 19. Jahrhunderts erhört werden, die nun allerdings nach kodifizier- und lehrbar gewordenen Stil- und Syntaxschulen der letzten („klassischen“) Stufe der vormodernen Künste - Architektur, Skulptur, Malerei und Musik vor allem (die Dichtung eilte ihrer modernen Nominalisierung zuerst entgegen) - verfahren, jedoch zugleich der neuen Modernität in den Dingen der Kunst strikte abgeschworen hatten.

Hegels Appell, in einen stillen Nebensatz gehüllt, traut sich selbst nicht mehr zu, was er halbherzig einfordern möchte.¹⁸⁰ Und noch offener wird

¹⁷⁸ Daher auch zu verbindlichen Kanons und Hierarchien auf allen Ebenen der vormodernen Künste - sowohl epochensynchron wie auch (wesentlich schwieriger erkennbar) epochensukzessiv - führend, deren weitere Tradierbarkeit nach dem Ende ihrer primären Erzeugungsgeschichte zu einem der größten Probleme künftiger Existenz dieser vormodernen Künste-Geschichte werden wird beziehungsweise bereits geworden ist.

¹⁷⁹ Auch eine Definition des Geistes der modernen Unterhaltungskünste, sofern diese die vormodernen Bestände schier endlos variieren und ausbeuten.

¹⁸⁰ An sich hat Hegel den damals noch schmalen Grat über den beiden Paradigmen von Kunst bestiegen, doch zugleich nicht wirklich betreten wollen und können. Verständlich, denn einerseits war das Neue in seiner möglichen Differenzierung noch nicht einsehbar, andererseits das Alte (von mächtigen Eliten) noch gelebt und geliebt.

Hegels geteiltes Herz und Unentschiedenheit, wenn er an einer anderen stillen Stelle davon spricht, daß vielleicht in tausend Jahren in einer anderen Kultur eine gänzlich andere Art von Schönheit im Reich der Künste wieder möglich sein werde. Er ahnte nicht, wie nahe diese ganz andere Welt schon demnächst an die vormoderne anschließen würde, denn sie war in ihrer ersten industriellen Gestalt noch als Raupe verpuppt.

Ein Eifelturm mag kein Kunstwerk vormoderner Bauart sein, und die modernen Künstler mögen die Synthese von kaltem Ingenieursgeist und niegewesener Kühnheit der Konstruktion oft verspottet und als moderne Don Quichotes bekämpft haben, - das neue Werk stand dennoch wie ein Fanal über allen Hoffnungen der spottenden Avantgarden zukünftiger Kunst, dem neuen Geist der Berechnung und Maschine die Usurpation der ästhetischen Vormacht über die bürgerliche Epoche wieder entreißen zu können.

Diesem neuen Geist korrespondierte der neue des Marktes, dem alle (neuen und alten) Dinge der Industriekultur, alle ihre Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände zu gehorchen begannen: erstmals wurden Märkte für Dinge begründbar, für die es ein kollektives Bedürfnis noch nicht gab; und die es dennoch sogleich und dann auch als ästhetische gab, wenn sie durch einen erfolgreichen Markt das Licht der neuen Welt erblickt hatten.

Die vormoderne Logik, alle Dinge, besonders aber die der Künste, nur nach ihrem Gebrauchswert, nicht nach ihrem Tauschwert zugleich zu bewerten, wurde hinfällig; und auch dieser Usurpation konnten die neuen ästhetischen Bedürfnisse neuer Kunst, wie die weitere Entwicklung bis heute zeigte, keinen nennenswerten Widerstand leisten. Natürlich kann man diese Entwicklung mit neo-marxistischer Ästhetik als Sünde wider den wahren Geist der Kunst geißeln, aber jede Art und Unart marxistischer Dialektik war und ist weder die der Geschichte, noch die der Künste. In unseren Tagen ist die Vermarktung auch aller vormodernen Kunst selbstverständlich geworden.¹⁸¹

XXVI.

Nicht nur weil Hegel und Nachfolger die künftige Leidensgeschichte der Menschheit nicht ahnen konnten, griffen sie die Potentiale zu einer Ästhetik (und Kunst) des Hässlichen, die in Hegels Ästhetik mehr als latent

¹⁸¹ Der Edelproletarier Bert Brecht fährt als marxistischer Künstler kat exochen in einem amerikanischen Luxuswagen, die unvermeidliche Zigarre zwischen den Lippen und die randlose Intellektuellenbrille auf der Nase, am Prachtportal eines bürgerlichen Theatertempels der Gründerzeit vor, wo die Meute der Kulturjournalisten schon seit einer Stunde vor sich hinhechelt, um dem Edelkünstler und seinem neuen Stück alle jene Marktehren zukommen zu lassen, die dann im Stück selbst als kapitalistische Warenästhetik (postmodern) „dekonstruiert“ oder (marxistisch-avangardistisch) „demaskiert“ werden wird. - Ein stimmiges Bild der rührenden Seite des unstimmigen 20. Jahrhunderts.

lagernden, nicht auf; ein nicht weniger wichtiger Grund war, daß sie an der christlichen Religion und dem Leiden des Gottes ein unübertroffenes vor sich hatten, mit dem sich kein menschliches messen sollte dürfen.

Die Perhorreszierung einer modernen Kunst, die sich anschickte, noch den letzten Versöhnungsscheinen von Kunst (und Religion) zu entlaufen, hatte eine theodizeische Barriere, die nicht erst in Rosenkranz Ästhetik als unüberwindbar hervortrat. Daher der Versuch von Hegels Nachfolgern, dieser neuen Lage (und Barriere) durch eine Enthistorisierung des Begriffes von Kunst und Kunstschönheit (und damit auch von Hässlichkeit) zu entgehen.¹⁸²

Denn die Frage: Unter welchen ästhetischen Maximen darf und soll sich - in und durch Kunst - ein schlechthin realistisches (unversöhntes und auch unversöhnbar sein sollendes) Bild des leidenden und des das Leiden verursachenden bösen Menschen oder einer gegen den Menschen gleichgültig sich verhaltenden Natur oder Kollektivmacht namens Geschichte zeigen dürfen?; und die daraus folgende Frage: wie ist eine Kunst des Hasses und des Zorns, der Marter und der Quälung, der Ermordung und Vernichtung, der Verbitterung und Verzweiflung, eine Kunst des radikalen Abfalls von allem, was die versöhnenden Affirmationen vormoderner Kunst ermöglicht und getragen hatte, mit der Vernunft und der (christlichen, aber auch jeder anderen) Religion des Menschen vereinbar?; - diese Fragen können in und mit Hegels Ästhetik nicht (mehr) positiv beantwortet, sondern nur negativ ausgeschlossen werden.¹⁸³

Obwohl die Leiden jeder Epoche mit denen anderer nicht vergleichbar sind, weil jede Epoche die ihrigen als die ärgstmöglichen erfahren muß (da sie die künftigen noch nicht kennt und die der vergangenen Epochen nur als

¹⁸² Und es ist wohl nicht zufällig, daß am Ende der Vormoderne nochmals der Versuch einer Ästhetik erscheint, der Geschichte und Begriff der Kunst trennen möchte. Die moderne Kunst schien aus der Unendlichkeit des Vernunftbegriffes nicht mehr deduzierbar. Auch die genannten klassizistischen Ästhetiken (Vischer, Carriere, Hanslick und viele andere) versuchten es mit einer die geschichtliche Bewegung der Kunst gleichsam stillstellenden oder „ewig“ reproduzierenden Bewegung, einer gleichsam zeitlos sein sollenden, einer nur mehr um die eigene Achse rotierenden Kunst und Kunstschönheit. Auch als antimoderne Kunst, die keine der überkommenenen Gesetze und Regeln von Kunst hätte überschreiten dürfen, hätte sie ihr posthistoire nicht verhindern können, - im Gegenteil.

¹⁸³ Ein Künstler, der sein unversöhnbares Leiden an einer sinnlos erfahrenden Welt vollkommen hoffnungslos (das Wort der Vormoderne) beziehungsweise vollkommen illusionslos (das Wort der Moderne) darstellt, etwa Kafka, kann durch Hegels Ästhetik nicht als Künstler erfasst werden. Denn wer die Realität als unvernünftige verfälsche (würde Hegel sagen), habe nur ein individuelles Leiden und Verzweifeln dargestellt, eine individuelle Krankheit und Absurdität, die als dargestellte keinen Wahrheits- und daher keinen Schönheitswert besitze. - Wie aber, wenn eben diese Individualität, in einem Zustand kollektiven Leidens und Unglückes sich erfährt und aufschreibt, um eben dadurch mehr als ein bloß individuelles, eben ein repräsentatives aufzuschreiben, in dem sich daher auch die Künstler zuerst wiedererkannten, und alsbald nicht nur die Künstler, sondern eine immerhin respektable Lesergemeinde jenseits der (unbesiegbaren) Riesengemeinde moderner Unterhaltungsleser und immer noch traditioneller Romanleser? - Was unterscheidet Kafka von Kleist?

vorgestellte, wenn überhaupt, präsent hat), so hatte die Kunst der Vormoderne doch die Kraft, noch die ärgsten Leiden (kraft „unterirdischer“ Anleihen bei ihrer Religion) zu versöhnen, und noch inmitten der grausamsten Kriege befähigt und beauftragt zu bleiben, bedeutende Fortschritte in der Entdeckung ihrer noch unentdeckten Schönheiten zu machen, wie etwa die Musik des 17. Jahrhunderts, die kein modernes *pouvoir* und keinen geschichtlichen Auftrag vernahm, die Leiden und Grausamkeiten des Dreißigjährigen Krieges („realistisch“) zu vertonen.¹⁸⁴

Weil die Leiden des vormodernen (christlichen) Menschen vom Leiden seines Gottes unendlich übertroffen wurden, blieben sie in das Versöhnungsangebot eben dieses Leidens auflösbar. Keine Dissonanz, die nicht ihre Konsonanz finden würde, und ob hienieden oder dort droben war von gleicher Gültigkeit, und daher der Himmel der Kunst von dem der Religion noch nicht streng geschieden.

Diese aus moderner Sicht „phantastische“ Einstellung, führte in der Autonomisierungs-Geschichte der vormodernen Künste zu deren Schönheit als anfangs begleitender und unterstützender Versöhnung, später zu einer, die an die Stelle der Religion selbst treten sollte können, eine Vorstellung, welcher repräsentativ der Vernunftglaube des Freimaurertums der Aufklärung huldigte, und deren einmaliger Musikant nicht zufällig eine Oper für erwachsene Kinder und kindgebliebene Erwachsene komponieren konnte, die diesen Anspruch bis heute unübertreffbar einzulösen scheint.

Auf dem Weg dieser Autonomisierungs-Entwicklung der vormodernen Künste hin zu ihrem modernen Status war daher alles Leiden und Hässliche, alles Böse und Grauenhafte ein sozusagen erlesenes Übungsgelände immer auch für die eigenen Zwecke: ein mögliches neues Kunstschönes zu finden und zu erproben. Eine (an sich eigensüchtige) Einstellung zur Religion, welche die bilderstürmenden Faktionen der christlichen Konfessionen bald erkannten und zu bekämpfen suchten; mit nur temporärem und lokalem Erfolg bekanntlich, der den Siegeszug der Emanzipationsbewegung samt allen ihren Eitelkeiten und Versuchungen nicht aufhalten konnte; und ebenso wenig konnte das Veto des gestrengen Vatikans im 16. Jahrhundert die Durchsetzung der revolutionären Schönheiten von Palestrinas neuen Kontrapunkt-Künsten verhindern.

Gerade weil die sich emanzipierende Kunst der europäischen Vormoderne an der anfangs allein darzustellenden heiligen Realität der Heilsgeschichte nicht auf antike Muster und Ideale zurückgreifen konnte und sollte, musste sie eigene Methoden und (triumphierende) Lösungen des Idealisierens der heiligen Realität suchen und finden; und waren diese gefunden, konnte das darzustellende Personal auf die weltlichen Eliten und deren Diener und urbane Umgebung, dann auch auf die Landschaft und schließlich auf die

¹⁸⁴ Auch hier preschte die Form des Romans vor: Grimmelshausen und andere.

gesamte Lebensrealität der vormodernen Lebenskultur ausgedehnt werden.¹⁸⁵

Weil die Einheit des religiösen Glaubens und des künstlerischen Tuns eine untrennbare, also naive, nicht durch Reflexion oder gar Unglauben zersetzbar war, erscheinen uns daher noch heute die bösesten und hässlichsten Häscher, die Christi sich nähern oder traktieren, als vergleichsweise schöne „Typen“, weil die vormoderne Idealisierung des Hässlichen ohne Suche nach vollendeten Exemplaren, Haltungen und Gesten, also nach dem Mustergültigen und Typischen gar nicht möglich war.

An dieser konnte keine der vormodernen Kunstwerkstätten, (nicht nur die der Malerei) vorbeigehen.¹⁸⁶ Man könnte daher, Hegel postlateinisch variierend, formulieren: Es ist in (idealen) Typen, daß die vormoderne Kunst zu uns spricht, und in dieser Definition ist auch das Wort und der Begriff „ideal“ nicht „untypisch“ zu verstehen, denn schon die Weise, das „Interessante“ des 19. Jahrhunderts in diese Logik der Typenbildung aufzunehmen, beginnt gegen die ideale Definition von ‚ideal‘ und ‚typisch‘ zu verstoßen.¹⁸⁷

XXVII.

Es ist verständlich, daß die nachhegelsche Ästhetik angesichts dieses radikalen Bruchs im weltgeschichtlichen Gang der Kunst-Geschichte versuchte, alle Kategorien des Kunstschönen (somit auch des Hässlichen) als enthistorisierte, als nur mehr „metaphysische“ Kategorien zu

¹⁸⁵ Vgl. Leo Dorner: (Essays) „Dürers Selbstbildnis 1500“ auf dieser Homepage.

¹⁸⁶ Eine „Musikwerkstatt“ dieser Art war etwa die der Mannheimer Periode, als sich die Gattung der Sinfonie auf den Weg ihrer Selbstfindung zu machen begann. - Daß aber das erreichte „Mustergültige“ das „ewige“ Missverständnis des Klassizismus enthält, dem schon Aristoteles nicht widerstehen konnte, versteht sich. Clementis Sonaten waren gewiß mustergültig, aber es fehlte ihnen das „Typische“ jener Individualisierung, durch die in Beethovens Sonaten ihr wirklich vollendetes Ende jeglicher vormodernen Typenbildung erreicht werden konnte. Auch das Mustergültige und Typische der vormodernen Kunst-Geschichte geschah nicht jenseits ihres Fortschritts und Fort-Ganges. - Keine wiederholbare (als Klassizismus reproduzierbare) Klassik der Musik sein zu können, zeichnet die Klassik der Wiener Klassik aus. Sie allein war es wirklich, - dem christlich-neuzeitlichen Entwicklungsweg einer sich autonomisierenden Kunst entsprechend. Die vormodernen Klassiker der Einzelkünste der christlichen Periode konnten - im Unterschied zur antiken - nur als verschwindende Knotenpunkte geschichtlich erscheinen.

¹⁸⁷ Wagners Opernmelodien sind gewiß interessanter als jene Volkslieder, die in seinen Opern als Staffage und Zitat auftreten dürfen, aber sie sind über den Typ der naiven Typenbildung hinaus, und sie sind auch schon zu raffiniert, um nochmals auf Mozarts Weihen und Lorbeeren Anspruch erheben zu können. - Moderne Kunst kann nur reflektierte Typen erzeugen, die durch die Zersetzung der naiven und vormodern klassischen (Stil und Gattungs-)Einheit von Form, Inhalt und Material nicht nur hindurchgegangen sind, sondern diesen Durchgang auch nicht überleben können und sollen. - Noch Kafkas paranoide „Helden“ sind „Typen“, aber der Sinn von Typus hat nun alle vormodernen Inhalte, Maßstäbe und Idealitäten in sein Gegenteil verkehrt. Und nicht anders und doch in seiner Weise anders agiert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ seine Modernität und Reflektiertheit aus.

(de)generieren, mit welchem Verfahren das Hässliche sich nach (allerdings nicht metaphysischem, sondern aktuell geschichtlich geschehendem) Belieben ausgrenzen, nämlich „theologisieren“, und die aktuelle Kunstentwicklung nach ebensolchem Belieben ignorieren ließ.¹⁸⁸

Je unversöhnter die aktuelle Kunst agierte, umso selbstversöhnter („ewiger“, „klassischer“ und „zeitloser“) agierte eine Ästhetik, die sich als theologische oder ontologische Metaphysik des Kunstschönen selbstbezüglich systematisierte, und die sich daher entweder auf gar keine Kunst(Geschichte) mehr oder eben nur mehr auf die vergangene und deren Vollendungsstufen - nach Belieben und Gönntum - beziehen konnte und wollte.¹⁸⁹

Dies ergab eine normative Ästhetik für alle und niemand und führte daher in der realen modernen Kunstentwicklung zu einer frei („metaphysisch obdachlos“) flottierenden (individualistisch experimentierenden oder partikularistisch sich verabsolutierenden) Heerschar von Künstler-Ästhetiken, denen sich die empirischen Beschreibungs-Ästhetiken der Wissenschaften und Kommentarliteratur mit austauschbaren Sprachen und Denkweisen gehorsam unterordneten.¹⁹⁰

Die Schwierigkeiten, die Hegels Ästhetik-Konzeption hinterließ, sind keine geringen, weil sie die der Sache sind. Sie wollen uns ermuntern und befähigen, weder als Sonntagsästhetiker pseudometaphysischer Philosophien zu schwadronieren, noch als Wochentagsdenker praktischer Künstlerästhetiken individuellen Bekenntnissen nachzuhecheln, noch gar den Reduktionsideologien empirischer Wissenschaften auf den Leim zu gehen, die Kunst und Kunstschönes entweder aus historischen oder natürlichen Empiriebedingungen und -beständen, etwa aus dem Geldbeutel repräsentationssüchtiger Päpste und Bischöfe, Könige und Fürsten oder aus dem Gehirnbeutel großer Genies und Talente erklären.

Der Geist der Kunst ist zum ersten sein eigener und differenziert sich den vormodern überhaupt möglichen Unterschieden seiner Sinnlichkeit und

¹⁸⁸ Dieser Vorwurf trifft Rosenkranz „Ästhetik des Hässlichen“ nur bedingt.

¹⁸⁹ Geschichte (nicht nur der Kunst) und System (der philosophischen Vernunft) treten auseinander. Seit dieser Zeit gibt es die „Sonntagsästhetiken“ der Kunst, die sich auf ein „zeitloses“ Wesen der Kunst beziehen und mit gütigen und schönen Worten alles Schöne und Gute und Ewige auf die eine Kunst als solche herabdenken, - am verblümtesten bei Heidegger und Gadamer.

¹⁹⁰ Im Rückblick zeigt sich, daß dieser Bären dienst, der noch heute weithin gedient wird, immer noch besser und objektiver war (und ist) als die grauenhaft lügenden Ästhetiken des Marxismus und Neo-Marxismus oder die des Nationalsozialismus und Faschismus. Noch heute erfüllt uns diese (unfassbar widerstandslose) Verführbarkeit von Künstlern und Philosophen mit Schaudern. In Legionen von Büchern und Artikeln wurde bewiesen, was alle glaubten, und wurde geglaubt, was als hieb- und stichfest bewiesen galt. Inmitten der modernen europäischen Zivilisationsgeschichte hatte sich eine Kultur universaler Desorientierung eingemischt.

Materialität gemäß: Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Dichtung¹⁹¹, worin unschwer der Weg einer Verinnerlichung und Vergeistigung des Geistes der Kunst selbst erkennbar ist: von äußerlichster Sinnlichkeit und Materialität zu einer schlechthin entmaterialisierten Innerlichkeit. Wäre somit Kunst selbst als Religion möglich, wäre diese (Kunst-System)Bewegung ihr absoluter Geist, ihre absolute Bewegung, der sich Kulte, Feste, Kanons und sofort einzubilden (gehabt) hätten, in der sich Kunst als ihre eigene absolute Geschichte anschaute, genösse und begriffe.

Weil aber Kunst als Kunst noch nicht Geist als Geist ist, wie schon die vormodernen Synthesen der Einzelkünste anzeigen, die aus der Geschichte des Geistes der Religionen ihr Blut und Leben saugten, ist der Geist der Kunst auch nicht sein eigener, sondern darf in einer höchst ehrenvollen Trias neben Religion und Philosophie, freilich zunächst unter diesen beiden, sein Podest besteigen.

In der Hegelschen System-Einteilung dessen, was seine Philosophie unter Absolutem Geist begreift, kehrt somit abermals die Verweisung auf die geschichtliche Entwicklung des Geistes als Geistes zurück. Eine Schwierigkeit, die als die der Sache dazu führen musste, daß einige seiner Nachfolger das Podest der Kunst, die spätestens im 19. Jahrhundert zu frischer und beinahe schon unumschränkter Autonomie und Freiheit gelangt war, über dem Podest der Religion und später auch der Philosophie positionierten und somit andere Systemeinteilungen im Leben und Haushalt der Trias favorisierten.¹⁹²

Führt die Autonomisierung der im Triumvirat versammelten Instanzen zu deren totaler Enthierarchisierung, stehen sie gleichberechtigt nebeneinander, und schlussendlich wird alle Kunst als ihre eigene Erzeugerin und Meisterin verehrt und angesprochen. Es war in weiterer Folge beinahe unvermeidlich, daß sich der Schein erzeugte, alle Künste wären auch die Erzeugerinnen und Meisterinnen ihrer Geschichte gewesen, und dies hat in der aktuellen postmodernen Moderne unserer heutigen Kultur dazu geführt, daß wir diesen Standpunkt in die Geschichte der Künste zurückprojizieren, obwohl er kaum die Hälfte der Wahrheit ist.

In einer zu sich selbst befreiten Geschichte der Kunst, die von der Geschichte des Geistes abstrahiert hat, erscheinen die (Meister)Geschichten der Architektur, der Skulptur, der Malerei, der Musik und Dichtung sowie deren Synthesen als gleichsam eigene Kulturgeschichten: ein Schein, dem zwar durch das Gegenparadigma, alle Kunst sei nur in und aus ihrer Zeit zu verstehen, fleißig (ent)gegengearbeitet wird, aber dieses Soziologisieren,

¹⁹¹ Sowie deren Synthesen unter archaischen, mythischen und nachmythischen - jüdischen, christlichen, islamischen - Bedingungen und Inhaltsaufträgen.

¹⁹² In der Ära postmoderner Moderne sind die Instanzen der Trias sowohl vollständig getrennt wie eben dadurch vollständig beliebig aufeinanderbeziehbar. Als sollte der Satz, „es ist nichts wahr, es ist alles erlaubt“, durch eine permanent changierbare Collage vor Augen und Ohren geführt werden, um sinnlich demonstriert und dadurch als bewiesen geglaubt werden zu können.

Biographisieren und neuerdings sogar Biologisieren kann die vergangene Positionierung des Geistes von Kunst nur fiktiv zurückholen und am wenigsten den wahren Geist der Gebilde aus dem Wahrheitshimmel des Geistes herab bringen, weil sich dieser nur als Selbstaussdruck des Geistes in seiner Geschichte, in dem die der Künste nur ein Moment war und ist, begreifen und erfahren läßt.

Auch diese Trennung bleibt uns daher nicht erspart: wir entfernen uns mit rasanter Geschwindigkeit von aller Vormoderne, um am Ort realer Moderne alles sich permanent Entfernende der Geschichte der Künste (ebenso der modernen) in eine aktuell deutbare und inszenierbare Nähe zu versetzen, deren Wahrheitswert inflationär sein muß, weil die „Zeitlosigkeit“ aller wiedergebrachten Kunstgebilde um einen hohen Preis erkaufte werden muß: um den einer absoluten Relativierung aller Wahrheits- und Schönheitswerte der am moderne Nahe-Ort versammelten und reinszenierten Gebilde und Erfahrungen.¹⁹³

In den beliebig inszenierbaren Synopsen aller Künste und Kunstepochen, Stile und Werke müssen die Wahrheits- und Schönheitswerte der Künste nicht nur ihren ursprünglichen Ort verlieren, sie gewinnen auch nicht ihren absoluten, der den absoluten Grenzen ihrer Wahrheits- und Schönheitswerte gerecht werden könnte.¹⁹⁴

Der neuerdings vermehrt unternommene Versuch, in den ursprünglichen Ort (von Kunst) kollektiv zurückzukehren, indem man nicht nur „Ausstellungen“, sondern (wirklich sein sollende) „Nachstellungen“ vergangenen Kultur- und Kunstlebens organisiert, (wonach sogar der „Besucher“ in einen Historiendarsteller, wenigstens in einen ehrwürdigen Statisten verwandelt werden kann,) geht der historistischen Seite moderner Vernunft exzessiv nach, - auf der Suche nach der sich verflüchtigen Wahrheit des Vergangenen.¹⁹⁵ Ein weiteres Indiz dafür, daß es noch nicht gelungen ist, je eigene Feste (mit eigenen

¹⁹³ Modernen Museen können nicht nur alle „Meister“ der vormodernen und modernen Künste nacheinander oder auch gleichzeitig in sogenannten „Ausstellungen“ präsentieren, und der sogenannte „Besucher“ solcher Ausstellungen darf gewiß sein, durch „meisterliche“ Begleitkommentare und -führungen geführt und verführt zu werden. Es gibt keinen Ort in der modernen Kultur, an dem die Philosophie dieses „Führens“ könnte „hinterfragt“ werden. Es ist alles in Ordnung, weil alles in jede nur mögliche Ordnung gebracht werden kann, und je „origineller“, umso willkommener. Was für den Museumsbetrieb gilt, gilt auch für den modernen Konzert- und Opernbetrieb.

¹⁹⁴ Sollten diese für eine künftige Menschheit überhaupt hinfällig werden, würden sie einander ersetz- und austauschbar werden, oder der Faktor bloßer Abwechslung (wie in der Mode) bliebe als „zeitloser“ zurück. Eine Barockarie wie ein Popsong, eine Pyramide wie ein gotischer Dom, der Eiffelturm wie der Tempel zu Agrigent, eine Ikone wie ein „Pollock“, die Ilias wie ein Krimi, - sie alle kämen zu Ehren, die keine mehr wären.

¹⁹⁵ Dabei spielen unter günstigen Umständen alle Künste, auch die technologischen, zusammen, - weil sich die Dokumente, Ruinen und oft fragmentierten Artefakte von Kulturen, die lange vor aller modernen Industrie und Technologie existierten, durch technologische Rekonstruktionstechnologien am einträglichsten (schein)verlebendigen lassen. Historienmalerei dürfte eine nur mehr private Existenz führen.

„Kulten“ und Reflexionskulturen) für die wahren (Geistes)Historien der vormodernen Künste zu institutionalisieren.¹⁹⁶

Dabei ist nicht nur an „Nachstellungen“ der vormodernen Geschichte zu denken, denn auch der modernen Geschichte werden längst schon eigene Erinnerungskulte gewidmet, wenn auch bekanntlich nicht mehr mit Paraden in alten Uniformen und nachgespielten Schlachten.¹⁹⁷ Nicht nur merkwürdigerweise, sondern logischerweise lassen sich Kriege, die mit modernen Massenvernichtungswaffen und ihrer ganzen Maschinerie geführt wurden, nicht mehr nachspielen, es sei denn als Computerspiel, dessen „Ästhetik“ hier nicht behandelt werden soll, somit auch nicht deren Beitrag zu einer „Erweiterung“ des Schönen von Kunst oder Nicht-Kunst.

Daß aber moderne, nicht vormoderne Kunst geeignet und berufen ist, Gedenkfeiern im Range von Trauerfeiern, denn anders als trauernd lässt sich der europäischen Kriege und der Massenverbrechen der alteuropäischen Ideologien - Nationalsozialismus und Kommunismus - nicht gedenken - versteht sich oder sollte sich verstehen;¹⁹⁸ Beethovens Neunte sollte die Orte der Menschenvernichtung nicht betreten dürfen.¹⁹⁹

Anders als in der Vormoderne, wird moderne Kunst sogleich ihre eigene Gedächtnisgeschichte oder deren radikaler Verlust: sie ist weltgeschichtlich die erste Gestalt von Kunst, die sofort museal oder vergessen wird, nicht weil sie durch eine höher entwickelte und freiere zu überbieten wäre (wie in der Vormoderne), sondern weil es ein hierarchisch und kanonisch organisiertes Gesamtgedächtnis für die getanen Taten und geschaffenen Werke schon aus Gründen der überbordeten Quantität nicht mehr geben kann und soll.²⁰⁰ Die Menge der „Uraufführungswerke“ wider Willen - denn in der Vormoderne wurde zumeist kaum mit einer Wiederaufführung der meisten Werke gerechnet, weil die Werke von morgen Werke vom und für

¹⁹⁶ Doch gibt es, könnte man einwenden, immerhin Händel-Festivals, Bach-Tage undsofort en masse, ebenso freilich auch die Pervertierung der Idee von „Fest“ durch „Mozart-Jahre“ und dergleichen. Vorerst dürfte mehr nicht möglich sein. Und gänzlich offen ist, in welcher Weise die technologischen Universalmedien den überlieferten Festgedanken obsolet machen könnten.

¹⁹⁷ Was primär daran liegt, daß die europäisch induzierten Weltkriege die ersten waren, die ihre eigene Darstellung (sogenannte Dokumentierung) und Archivierung mittels neuer Technologien durchführen konnten und mussten.

¹⁹⁸ Kunst, Religion und Philosophie (Wissenschaften) tragen diese (Trauer- und Mahn)Feiern, obwohl die Politik das lösende Wort führen muß. Die Inhalte und Formen, welche Kunst, Religion, Philosophie (Wissenschaften) und moderne Technologie beitragen, wechseln nach Ort und Anlaß fast nach Belieben, nicht jedoch das lösende Wort, mag es auch nur ein mahnendes und trauerndes sein, ein sich permanent wiederholendes und austauschbares, ein nur (?) mehr politisch ritualisiertes Wort.

¹⁹⁹ Leo Dorner: Das Philosophon. Essays zur Musik. Königshausen&Neumann. Würzburg 2005, S.31: „Beethovens Neunte in Mauthausen.“

²⁰⁰ Am wenigsten taugen technologische und digitale Archive und Selbstdokumentationen dazu, neue Kriterien für neue Kanons und Hierarchien zu entwickeln. Auch ein Preis, den wir für die Errungenschaften moderner Speichermedien, über die keine vormoderne Menschheit verfügte, bezahlen müssen.

das Morgen sein sollten und mussten – dürfte mittlerweile eine vielfache Hunderttausenderzahl überschritten haben.²⁰¹

Im Blick auf die gesamte (Welt) Geschichte der Künste kann somit *weder* das Paradigma einer rein immanenten Progression der Künste ein sinnvollkommenes Gedächtnisparadigma begründen, weil darin nur demonstriert und erfahren würde, *w i e* die Künste alle (Religions- und Welt)Inhalte verarbeitet haben, nicht aber das *W a s* der Inhalte, - schon logisch eine grundsätzliche Unmöglichkeit - somit nicht: welche Inhalte in welcher Art und Weise in den anschaulich und vorstellbar auf uns gekommenen Werken und Artefakten verschwunden sind;²⁰² *noch* kann uns eine Erklärung und Darstellung der empirischen Bedingungen, unter denen diese Verschwindung und Verarbeitung erfolgte, darüber aufklären und erinnern, zu welcher Art und Höhe von Vollendung und Schönheit sie im Ganzen der Geschichte der einzelnen Künste geführt hat.²⁰³

Ein sinnvollkommenes Gedächtnisparadigma kann sich daher nur an einer Geschichte der Künste bilden, die sich als Ausdruck der Geschichte des Geistes manifestiert, in Weisen von Manifestation, die unseren Geist zu erfüllen, aber auch vollends aufzuklären haben.²⁰⁴ Jede andere Dokumentation und Präsentation der Historie von Kunst hat kein geistiges, sondern ein nur unterhaltendes Interesse.

Und dazu animiert uns der gegenwärtige Kulturbetrieb ausnahmslos. Wie wir bei einer Fahrt mit dem Zug oder Auto die vorbeifliegenden Land- und Ortschaften genießen können, können wir auch alle Stationen der Künste Revue passieren lassen, sei es als rein immanent sich kontrastierende

²⁰¹ Surrogat des Verlustes von Kanon und Hierarchie ist der Brauch der Märkte, Werke, die aus meist diffusen Ursachen Prominenz erlangt haben, zu stets wiederholter Aufführung und Erscheinung zu bringen, indes die Unmenge der nur einmal aufgeführten und vorgelegten eine Schattenexistenz führt, die vom Kulturbetrieb mit der Standardfloskel „zu Unrecht vergessen“ balsamiert und damit endgültig abserviert zu werden pflegt.

²⁰² Eine Formalisierung des Inhaltes der historisch gewordenen Künste und ihrer Äußerungen würde zu ästhetizistischen Kulturen führen, - der absolute Unterschied der Inhalte wäre vergessen. Sehr verschiedene Religionen und deren Götter und Heroen haben sehr verschiedene historische Weisen der vormodernen Künste begründet; nicht aber eigneten sich diese Religionen und deren göttliches Personal in gleich akkordierbarer Weise dazu, zur Vervollkommnung der einzelnen Künste beizutragen. Ganz abgesehen davon, daß dereinst nicht dieser Beitrag (der Religion zur Kunst), sondern umgekehrt der entgegengesetzte Beitrag (der Kunst zur Religion) Grund, Ursache und Zweck der Veranstaltung war, weshalb schon der Name „Kunst“ nur aus hermeneutischen Projektionsgründen namhaft gemacht werden darf und kann.

²⁰³ Jede Verarbeitungsweise der Inhalte in und als Formen darstellender Kunst fand (und findet) unter bestimmten (unwiederholbaren) empirischen Bedingungen statt; aus diesen die Fragen der Kanonisierung und Hierarchiebildung der Künste beantworten zu wollen, läuft auf den Versuch hinaus, das Wesen und die Realität von Sprache aus dem Wesen und der Realität des Atmens erklären zu wollen.

²⁰⁴ Die Vollendungsgeschichte der noch universal schönen vormodernen Künste ist mit Blut geschrieben. Ungezählte Menschen sind über diesem Werk eines nicht natürlichen Todes gestorben; und deren Leiden und Erbarmlichkeit ist gleichfalls ein (in die Werke und Artefakte) verschwundener Inhalt, - die Vollendung der Kunstschönheit hat ihren Preis gefordert und erhalten.

Werke-Reihen, sei es diese anhand anekdotisch ausgebeuteter Biographien der Künstler und ihrer Auftraggeber, sei es im Panorama der sozialen und sonstigen Bedingungen von Produktion und Rezeption.²⁰⁵

XXVIII.

Alle vormodernen Künste haben die geschichtliche Entwicklung ihrer Autonomisierung abgeschlossen, sie sind nur mehr als moderne existenzmöglich; in ihr posthistoire eingetreten, haben sie alle vormodernen Hierarchien ihres Formwesens wie ihrer Inhalte (die Auftrags- und Bedeutungshierarchien des Geistes der vormodernen Eliten, denen sie einst als Selbsta Ausdruck dienten) hinter sich gelassen.²⁰⁶ Der Willkür bloßer Kunsteliten und der Anarchie des Marktes ausgeliefert, müssen sie in einer Expertenkultur existieren, in der nun zwar der Künstler das Zentrum ist, aber nur jener, der den Durchbruch in die Prominenz geschafft hat. Inhaltlich und formal wie material kann jede Möglichkeit von Kunst Wirklichkeit werden, - kein Kunstexperte wird sich scheuen, selbst noch (selbst)erklärte Anti-Kunst als Kunst anzuerkennen und in den diversifizierten Kanon des Marktes einer speziellen Kunst aufzunehmen.²⁰⁷

Die These, daß eine Kunst, die nur mehr als Marktkultur existiere könne, für Leben und Geist des modernen Menschen unwesentlich und überflüssig werden müsse, verkennt, daß die moderne arbeitsteilige Gesellschaft nicht nur die Produktion der Künste, sondern generell jede Produktion, und nicht nur die Produktion, sondern auch alle sogenannten Dienstleistungen, in

²⁰⁵ Und in jeder Station der Geschichte der Künste können wir für eine unterhaltsame Weile Halt machen und uns Abwechslung zufächeln lassen, herumflanieren und die Rolle des universalen Kunsttouristen zufriedenstellend spielen; - als Pflichtrolle, weil die Märkte für unterhaltsame Kunstvermittlung auf die erfüllten Plansolle der Umwegrentabilität von Kunst und Kunstbetrieb angewiesen sind, - auf Gedeih und Verderb. - Die Frage nach einem „sinnvollkommenen Gedächtnisparadigma“ scheint eine sinnlose geworden zu sein oder werden zu müssen.

²⁰⁶ Allenfalls an den höheren Schulen der Kunst- und Musikausbildung finden wir in der modernen Gesellschaft noch Rudimente der vormodernen Hierarchien. Mitunter sogar einen unwillkürlichen Gradus ad Parnassum der Werke und Stile, welcher der Entwicklung der Künste folgt, um an der Grenze zur Moderne zu kollabieren oder ungeachtet des (Ab)Bruchs, der die Moderne von der Vormoderne trennt, illusionär fortgeführt zu werden. - Nicht zufällig waren viele moderne Künstler stolze Autodidakten ihrer Kunst, beispielsweise Schönberg und Karkoschka, ein verständlicher Bruch, denn wie sollte eine traditionelle Ausbildungsstätte für eine Kunst ausbilden können, die mit der Tradition brechen muß. Mittlerweile existiert beides - das Traditionelle und das Moderne - scheinharmonisch zusammen, wie es das erreichte posthistoire einfordert.

²⁰⁷ Expertenkultur und Anarchie des Marktes bedingen einander, weil die Partikularität der Experten mit der Partikularität und Individualisiertheit der Kunstproduktion mitgehen muß; der „Experte“ ist zwar immer auch Macher der Künstler, aber diesem Machen setzt die Anarchie des Marktes Grenzen, weil sich auf seinen Plätzen und in seinen Nischen eine unbeherrschbare Vielfalt des Angebots einfindet, die kein Macher und Experte - etwa durch Kultur- oder Kunstleitbilder - nochmals steuern kann. - Kunstmessen, Biennalen, Kunsthallen (der neue Name für den aussterbenden „Museum“) und ähnliche Einrichtungen sind daher unersetzlich und marktstrukturierend geworden. Es sind die „Salons“ des Marktes, nicht der (arbeitsteilig differenten) Eliten der modernen Gesellschaft.

welche Domäne die Kunst nun die (Un)Ehre hat, aufgenommen zu werden, über Märkte und deren Konkurrenz anbieten muss.

Die Produktion von Kunst ist somit auf einen Kunstkonsumenten angelegt, der durch die unendlichen Räume des unendlichen Angebots nach partikularen und individuellen Geschmacks- oder Besitzmaximen streunt und sich nimmt, was ihm gefällt, oder was ihm als (mit)nehmenswert eingeredet wurde. Unter unzähligen Sonderwelten kommt es auf eine mehr oder weniger nicht mehr an, vorausgesetzt, sie kann sich in der Anarchie der Märkte (wenigstens für einige Zeit) existenzfähig erhalten.

Rudimente der vormodernen Hierarchien des Lebens von Kunst finden wir nicht nur an den höheren Schulen der Kunst- und Musikausbildung (siehe Anmerkung 206), wir finden sie, allerdings um den Faktor Masse multipliziert, auch auf den Märkten aller Unterhaltungsgenres, die daher nicht bloß als Marktkultur, sondern nochmals als wirkliche Lebenskultur gelebt werden, wenn auch auf dem Niveau einer absinkenden Unterhaltungskultur.

Doch auch deren Angebot ist in eine unübersehbare Vielfalt diversifiziert, und die Regression der modernen Gesellschaft in eine sogenannte Spaßgesellschaft hat auch deren sogenanntes Kulturbedürfnis limitiert, es hat sich, trotz aller Gleichheit und Toleranz, eine Zweiklassenkulturgesellschaft gebildet, die öffentlich vollkommen tolerant zu agieren pflegt. Dennoch gilt: Wer die Wonnen eines Popkonzertes oder eines Musikantenstadels goutiert, dürfte die einer Kunstbiennale oder einer modernen Musiktheater-Oper in der Regel verschmähen, - und umgekehrt.²⁰⁸

Die vollständige Autonomie, welche die vormodernen Künste als moderne erreichten, führte zu deren vollständiger Gleichberechtigung im Verhältnis zueinander und zur modernen Gesellschaft. Dies widerspricht *erstens* nicht nur dem vormodernen Zusammenleben dieser Künste, es widerspricht überhaupt dem Geist dieser Künste, der die Grenzen seiner hierarchisch organisierten Rückkehr aus der äußerlichsten Äußerlichkeit in die innerlichste Innerlichkeit nur gewaltsam sprengen kann.

In den vormodernen Stadien dieser Künste waren die Aufgaben der Einzelkünste im Dienst an Religion und Gesellschaft der gemeinsamen Lebenssache und den Bedürfnissen der führenden Eliten gemäß gegliedert und funktional begrenzt; es war geregelt und organisiert, welcher Kunst welche Freiheit oblag, die des absoluten Geistes (der höchsten und tiefsten

²⁰⁸ Obwohl die Unterhaltungsgenres der Künste ins Lebenszentrum der modernen Kulturspaßgesellschaft gerückt sind, (vermutlich nach den Genres des Sports gereiht) müssen auch sie nun von „Experten“ begleitet, kuratiert, kommentiert und prominentisiert werden (als Orientierungshilfe für den zunehmend desorientierten Spaßkulturkunden), - und oft genügt dabei der Status von „Promi“, um weitere „Superstars“ machen zu helfen. Freie Markt-anarchie und Überbevormundung interagieren fröhlich und belangvoll: jedem Tierchen sein Pläsierchen.

Freiheit vormoderner Gesellschaft) - später auch des nationalen - verbindlich zu versinnlichen und festlich darzustellen. Und diese „Regelung“ nahm auf die begrenzten Möglichkeiten der vormodernen Einzelkünste genaueste Rücksicht.

Während daher im System des Geistes von Kunst und Geschichte alle Künste gewissermaßen erst in der Dichtung und deren Geist ihre Kulmination erfahren,²⁰⁹ scheinen sie als moderne in gleichgeistiger Weise befähigt, die Freiheit der Kunst und darüberhinaus die des modernen Menschen auszudrücken, an welchem Widerspruch *zweitens* ersichtlich wird, daß diese Freiheit der modern gewordenen Künste der Vormoderne nur mehr eine von und für Kunst sein kann und soll, nicht mehr die des innersten und absoluten Geistes der modernen Gesellschaft.²¹⁰

Während daher zwischen den zu sich und ihrer Gleichheit befreiten Künsten jede nur denkbare Symbiose eingegangen werden kann, jede ersonnen, veranstaltet und inszeniert werden kann, ist die Freiheit des modernen Menschen über jede dieser Äußerungen immer schon hinaus, die Freiheit der Künste kann ihn weder nochmals wirklich überraschen noch zu irgendeiner Freiheit, die über die der Kunst hinaus- und in den Grund von Gott, Welt und Mensch hineinreichte, befreien.²¹¹

Dies auch der Grund dafür, daß alle Künste ihre eigenen Abteilungen und Richtungen fürs „Magische“ und „Spirituelle“ einrichten mussten, selbstverständlich mit eigens dafür gerüsteten Chefkünstler und Kommentar-Rhetoren. Nun scheint jede Kunst einen direkten Draht zum Innersten und Absoluten zu besitzen, und an diesem Märchen wird ebenso eifrig gewoben wie gesprochen.

Dazu kommt *drittens* das historische Faktum, daß alle vormodernen Künste, nach Erlangen ihrer vollständigen Gleichberechtigung, unerbittlich auf die Macht der technologischen Künste treffen, auf deren völlig neue Arten und Weisen, die moderne (und die historische) Welt darzustellen und zu reflektieren, und ebenso auf deren soziale Reichweiten, die alle

²⁰⁹Weshalb wir die kräftigsten Zeugnisse, Beschreibungen und Erörterungen aller nichtsprachlichen Künste der vormodernen Epochen, die noch kaum („wissenschaftliche“) Wissenschaften der Künste kannten, der vormodernen Dichtung und Prosa verdanken.

²¹⁰ Nicht nur im Bewusstsein der Massen dürften die Aktien der Musik höher stehen als die der zu Literatur und Schriftstellerei säkularisierten Dichtung; und die moderne Architektur dürfte dem Nennwert der modernen Malerei kaum hinterherhinken. Schon gibt es Ausstellungen über die Ästhetik moderner Museumsbauten.

²¹¹ Jede noch erzielbare Überraschung kann die beiden Termini ad quem moderner Kunstfreiheit: zum einen durch Kunst frei und anders „denken“ und „reflektieren“ zu lernen, - und zum anderen durch Kunst befähigt zu werden, mit „allen Sinnen“ sich und die Welt zu erleben, nicht mehr überbieten. Die zweite Freiheit versorgt der Film unüberbietbar, obwohl ihm Gerüche und Getaste in der Regel gleichgültig bleiben, und die erste erregt und befriedigt jeder moderne Lexikonartikel von einiger Tiefe und Aktualität; die Wissenschaftskunst einer mehrautorigen Artikel-Erarbeitung (Wikipedia), die sich um die Arbeit des Begriffes und die (multimediale) Erörterung seiner Phänomene verbindlich bemüht, ist auf der Höhe moderner Reflexions- und Sinnenfreiheit.

vormodernen um den Faktor Masse und Globalität übertreffen.²¹² Neuerlich ein Appell zu neuen Symbiosen, in denen die vormodernen Künste endgültig als vormoderne verschwinden könnten.²¹³

In der vormodernen Kultur verfügen die vormodernen Künste über einen direkten Draht zum Innersten und Absoluten vormoderner Freiheit nicht infolge der materiellen und formalen Spezifität (oder gar autonomen Differenzierung und Entgrenzung) ihrer Art von Kunst, sondern zuerst und zuletzt durch jene Inhalte, welche die Religion und die regierenden Eliten den Einzelkünsten zuwiesen, damit diese, allerdings nach deren je aktuellen Entwicklungsstufen (unterwegs zur totalen Autonomie), die Aufträge erfüllen. Gotische Architektur verdankt sich gotischem Geist, nicht sich selbst und noch weniger umgekehrt. Die Freiheit der gotischen Architektur verdankte sich einer neuen religiösen Freiheit, die durch deren architektonische Vergegenständlichung konkrete („kathedrale“) Urbanität wurde.

Selbstverständlich ist moderne Architektur Ausdruck modernen Geistes, aber dieser ist keiner von Religion, welcher der Architektur Aufträge erteilen könnte, an deren Normenideale der Architekt sich halten müsste; auch keiner irgendeiner Elite der modernen Gesellschaft, die dem Architekten Aufträge erteilte, die auf verbindliche Schönheitsideale zurückgreifen könnte; nicht einmal eine Elite von Technokraten vermag die Autonomie des Architekten und seiner technologischen Galeeren zu binden. Einzig der Geist der modernen Marktgesellschaft und ihrer sich rapide entwickelten Technologien bindet den modernen Architekten und dessen aktuelle „Zunftästhetik“, die im Fall der Architektur, urbanste aller Künste, den aktuellen sozialen und politischen Zweckdienlichkeiten am wenigsten unter allen Künsten sich entziehen kann.

New Yorks Ground Zero soll nicht nur das Gedenken an die Opfer des Massenmordes von 9/11 durch Mahnmale und Inschriften tradieren, es soll auch, nach Auskunft der beauftragten Architekten, durch einen 1776 Fuß hohen „Freedom Tower“ ein architektonisches Zeichen der modernen westlichen Welt setzen, ein Symbol der Freiheitswelt, nicht zuletzt gegen eine unfreie (vormoderne) Welt, die der freien Welt einen auch daher „asymmetrischen“ Krieg um die Weltherrschaft erklärt hat. Gewiß wird es unter den unzähligen Eliten New Yorks und der USA kaum eine geben, die diesen Auftrag zur Zeichen- und Symbolbildung nicht mitträgt; aber wie diese Zeichen und Symbole architektonisch sich gestalten sollen, darüber entscheidet zuerst die Phantasie der Architekten, und diese rangiert,

²¹² Alle vormodernen Künste bezogen sich vorsäkular auf Religion und Philosophie und ebenso auf die erst noch entstehenden wissenschaftlichen Weltbilder: anfangs kultisch, dann theonom, schließlich unschuldig schön, weil die erste Autonomie ihres Geistes diese Blüte ermöglichen sollte und mußte. (Palestrina-Bach-Mozart)

²¹³ Sterben die Eliten, die ein elitäres Kunstleben der vormodernen Künste tragen müssen, stirbt die Fortsetzbarkeit ihrer bisherigen Tradierung. Ein „demokratisches“ Kunstleben funktioniert nur als unterhaltendes.

mangels Idealnormen architektonischer Art, im Rang eines Erfinders von (je neuer) Architektur.²¹⁴

²¹⁴ Anders als die vormoderne Gesellschaft von ihrer Architektur, lässt sich die moderne Gesellschaft von ihren Star-Architekten überraschen, was nicht ausschließt, daß jeder Entwurf erst noch dem Spießrutenlauf unzähliger Gegenstimmen und zuvor schon - kein Bauen ohne einschlägigen Wettbewerb - die Phalanx der Gegenentwürfe besiegen muß. - Erst dann darf CAAD (Computer Aided Architectural Design) die digitale Kette vom Entwurf bis zur Endausführung des Plans realisieren. Computerprogramme, anfangs für militärische Zwecke, später für Luft- und Raumfahrt sowie in Design und Produktion der Automobilindustrie eingesetzt, bestimmen das moderne Architekturbüro, in dem Reißschiene und Tusche ausgedient haben.