



# *„Je ne sais pas quoi“*

## **Die Bedeutung der Kunst bei Lyotard und Goodman**

von Manfred Zimmermann

*überarbeitete Fassung*

1993

*„Das Lachen ist ein Affekt  
aus der plötzlichen Verwandlung  
einer gespannten Erwartung in nichts.“  
Kant (KU, S.273)*

*„Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht,  
aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren  
suchen.  
Doch darüber zu einer anderen Zeit.“  
Friedrich Schiller, 1800*

*„Le sublime est à la mode.“  
Jean-Luc Nancy 1984 (PE, S.1)*

# INHALT

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>DER BEGRIFF DES ERHABENEN</b> .....	<b>7</b>
	Longinus: Vom Erhabenen .....	7
	Baumgarten: Aesthetica .....	8
	Burke: Vom Erhabenen und Schönen .....	9
	Kant: Kritik der Urteilskraft .....	10
	Adorno: Ästhetische Theorie .....	13
<b>3</b>	<b>LYOTARD: Was heißt es, Kunst zu erfahren?</b> .....	<b>17</b>
<b>4</b>	<b>GOODMAN: Wann ist Kunst?</b> .....	<b>26</b>
<b>5</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>33</b>
5.1	Welche Kunst interessiert Lyotard und Goodman .....	33
5.2	Welche Bedeutung hat diese Kunst? .....	34
5.3	Schlussbemerkung .....	35
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>36</b>

# 1 Einleitung

Mein Interesse an einer Gegenüberstellung von Lyotard und Goodman ist zum einen persönlich, zum anderen methodisch.

Lyotards Ansatz ist mir in einigen Punkten seit langem bekannt. Auf Goodman bin ich durch eine Vorlesung von Günter Abel aufmerksam geworden und habe ihn erst in Zusammenhang mit dieser Arbeit gelesen. Alte und neue Faszination konkurrierten miteinander.

Mein methodisches Interesse besteht darin, etwas zu versuchen, dem ich skeptisch gegenüberstehe: Lyotard und Goodman bewegen sich in völlig verschiedenen Diskursen und unternehmen kaum Versuche, ihre Positionen mit anderen zeitgenössischen Ansätzen zu vermitteln. Lyotard geht sogar soweit, dass er es gerade für ein Zeichen der Moderne hält, dass die verschiedenen Diskurssysteme nebeneinander und unabhängig existieren und nicht mehr vermittelbar sind („Archipelmetapher“ in: „Der Widerstreit“). Nach seiner Aussage ist es aussichtslos, Brücken zwischen den Diskursinseln zu bauen, bestenfalls könne man hoffen, ein Fährschiff zu finden. Für Goodman ist dieser Zustand nicht beklagenswert, sondern völlig normal, die verschiedenen Diskurse sind gleichberechtigte Weisen der Welterzeugung. Sie können in der Regel nicht ineinander übersetzt werden, verschiedene, sich ausschließende Diskurse können „richtig“ sein.

Die Unterschiede von Lyotard und Goodman fallen zuerst ins Auge:

- Lyotard verfolgt einen gesellschaftskritischen Ansatz, der ökonomische, soziologische und philosophiegeschichtliche Elemente enthält.  
Goodman geht von einem erkenntniskritischen Standpunkt aus. Er bezeichnet sich als Nominalist und Konstruktivist.
- Ausgangspunkte von Lyotard sind eine Kritik des rationalen Diskurses und eine scharfe Ablehnung des „terroristischen Anspruchs“ an Kunst, mitteilbar zu sein, das Ganze zu versöhnen, in den Schoß des Gemeinwesens zurückzukehren, jede Differenz auszuschließen und die Dinge gleichzumachen.  
Ausgangspunkt von Goodman ist die Beschränkung aller Erkenntnis auf Gewissheit und Formalisierbarkeit und in gewissem Sinne damit auch eine Auslöschung der Differenz.  
Goodman könnte vielleicht Lyotards Ansicht zustimmen, dass eine Flucht aus den metaphysischen, religiösen und politischen Sicherheiten, in deren Besitz der Geist sich wähnte, in die Gesetze der Wissenschaft und des Kapitals stattfand.
- Lyotard setzt die Möglichkeit von etwas Udenkbarem voraus, das sich dem rationalen Diskurs entzieht, weder erfahrbar noch darstellbar ist. Die Wirklichkeit (was der Erfahrung angehört, also empirisch ist) ist nicht mehr begrifflich fassbar.  
Für Goodman gibt es - in Anlehnung an Kant - nicht die eine Welt, sondern viele gedachte Welten. Denken ist eine passende Weltversion.
- Lyotard sagt, dass es heute um die Kunsterfahrung geht, während Goodman das „Funktionieren“ der Kunst untersucht.
- Lyotard sieht in der Ästhetik des Erhabenen die Möglichkeit für eine avantgardistische Kunst, die Anspielungen auf das Nicht-Denkbar (bei Lyotard: das Geschehen, Ereignis, Vorkommnis) gibt, das sich dem rationalen Diskurs und der Darstellung entzieht.  
Für Goodman ist die auch die Kunst-Rezeption eine Form des Denkens. Die Welterzeugung in der Kunst ist vergleichbar zu der in der Sprache und in der Wissenschaft. Auch in der abstrakten Kunst sieht er Symbolfunktionen, also Hinweise auf Bedeutungen. Wir finden, was wir zu finden vorbereitet sind. Bei Goodman kommt der Begriff des Erhabenen

- nicht vor, aber das Wort „Anspielung“, das von Lyotard in Zusammenhang mit dem Erhabenen gebraucht wird. Der Begriff „Aufschluss“, den er dem reinen Vergnügen entgegensetzt, könnte auch eine Anknüpfung an das Erhabene erlauben. Kunst, die sich auf Anspielungen beschränkt, führt nach Goodman zu vorübergehenden Verunsicherungen, damit auch zu Unlust, und zum Einpassen, zur Erzeugung neuer Weltversionen, damit auch Lust, von einer Ästhetik des Schreckens ist aber keine Rede.
- Lyotard versucht - im Unterschied zu der klassischen Ästhetik - eine antimetaphysische Auffassung des Erhabenen. Das Unausdrückbare liegt nicht - wie bei Kant - in einem Jenseits, einer anderen Welt oder einer anderen Zeit, es ist das Material des Bildes, die Farbe, das Bild, das Nichtvorhersehbare des Bildes.  
Goodman will mit seiner „Neufassung der Philosophie“ eine „neue Metaphysik“ schaffen, die alle Formen der Erkenntnis umfasst.
  - Für Lyotard liegt es am Erhabenen, dass die Kunst keine Nachahmung der Natur ist, sondern die Schaffung einer zweiten Welt, in der das Ungeheure oder Formlose sein Recht hat.  
Für Goodman ist jede Art von Kunst Welterzeugung.
  - Lyotard behauptet, dass die Logik der Avantgarden in der Ästhetik des Erhabenen ihre Axiome findet. Dabei unterscheidet er ausdrücklich zwischen Innovationen, die in die kapitalistische Ökonomie eingepasst sind, und Avantgardistischem. Goodman kritisiert die Gegenüberstellung von realistischer und puristischer Kunst und stellt die Bedeutung der Anspielung, der vermittelten metaphorischen Bezugnahme heraus. Innovationen führen zu vorübergehenden Verunsicherungen, die zum Aufbau neuer Welten führen.
  - Während Lyotard verschiedene Theorien zum Erhabenen zur Begründung seiner Theorie rezipiert, gibt sich Goodman eher voraussetzungslos.

Andererseits sehe ich einige Berührungspunkte:

- Beide setzen sich mit Kant auseinander. Lyotard und Goodman stimmen in der Skepsis gegenüber allen Denkformen überein, die von einer Wirklichkeit ausgehen (z.B. dem Physikalismus).
- Beide berufen sich auf Wittgensteins Theorie der Sprachspiele.
- Beide wenden sich gegen bestimmte ausgrenzende Formen der Rationalität: Lyotard gegen den Ruf nach Ordnung, Einheit, Sicherheit und die „Phantasmen des Realismus“, die jede Differenz ausschließen und die Kunst zum Anwalt des Bestehenden machen; Goodman gegen die Reduzierung der Erkenntnis auf Ableitbarkeit, aus dem Streben nach Gewissheit heraus und damit verbunden der Ausgrenzung von Nichtableitbarem und Nichtformalisierbarem.
- Beide knüpfen an einem empiristischen Standpunkt an. Lyotard an die psychologisch-physiologisch begründete Ästhetik Burkes, Goodman an die empiristische Erkenntnistheorie, die die Erfahrung als wesentliche Quelle des Wissens ansieht.
- Beide haben ein besonderes Interesse an der Kunst, vor allem an der abstrakten Kunst.
- Beide verstehen Kunst als Weise der Welterzeugung.
- Lyotard und Goodman wenden sich gegen die „Phantasmen des Realismus“. Nichtavantgardistische Kunst hat sich nach Lyotards Meinung zum Anwalt des Bestehenden gemacht. Avantgardistische Kunst muss sich von den Bedeutungen frei machen, um sich vom Wohlbekannten zu befreien und somit eine Verunsicherung zu bewirken, um Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden. Für Goodman ist die „nichtdarstellende Kunst“ eine besonders interessante Weise der Welterzeugung, da sie traditionell als dem rationalen Diskurs entgegengesetzt verstanden wird.
- Beide haben mit ihren Theorien einen großen Einfluss auf die gegenwärtige Diskussion.

Während Lyotard in Zusammenhang mit der strukturalistischen Mode der 80er Jahre vor allem in Frankreich und einigen deutschen Zirkeln rezipiert wurde, hat Goodman im angelsächsischen Raum und im Zusammenhang der „Interpretationsphilosophien“ eine große Bedeutung.

## ZUSAMMENFASSUNG

**Lyotard und Goodman setzen an bei einer Kritik des herrschenden rationalen Diskurses und versprechen sich von der Auseinandersetzung mit der Kunst, vor allem der abstrakten Kunst, eine Erneuerung.**

**Während Lyotard in der Erfahrung des Erhabenen das andere zum rationalen Diskurs sucht, versucht Goodman, den Begriff der Erkenntnis auf eine breitere Grundlage zu stellen, indem er z.B. die Kunstrezeption als Erkenntnis versteht.**

Diese hier nur plakativ aufgeführten Gesichtspunkte legten mir eine Gegenüberstellung nahe.

Da im Zentrum der ästhetischen Theorie Lyotards der Begriff des Erhabenen steht und Lyotard ausführlich auf klassische Theorien des Erhabenen (Longinus, Burke, Kant) eingeht, werde ich im nächsten Abschnitt diese zunächst vorstellen, bevor ich auf die Aussagen von Lyotard und Goodman zur Kunst einzeln eingehe. Im letzten Teil werde ich versuchen, die beiden Denksysteme in einigen zentralen Punkten gegenüberzustellen.

## 2 Der Begriff des Erhabenen

In diesem Abschnitt referiere ich die Klassiker einer Ästhetik des Erhabenen, auf die sich Lyotard beruft, um zentrale Begriffe zu klären und um die Rezeption bei Lyotard besser nachvollziehen zu können.

Das Wort „erhaben“ geht auf das griechische „Hypsos“ (= Höhe) zurück und bedeutet die Erhöhung der pathetisch sich aufschwingenden Seele, ursprünglich beim enthusiastischen Dichtervortrag erregte und in Katharsis endende Selbststeigerung.

Vor dem Hintergrund des Schwindens der alten Metaphysik (durch Aufklärung, Objektivierung der Natur), des Positivismus und der kapitalistischen Ökonomie bekommt die Ästhetik, die bis dahin nur als Poetik verstanden wurde, als Wissenschaft von der Anschauung, der Sinnlichkeit, der Subjektivität eine neue Bedeutung: Das Göttliche/Übersinnliche scheint in der Subjektivität bewahrt. In der neueren Diskussion (seit 1719, Dubios) treten auch Dichtung und Kunst mit dem Anspruch auf Wahrheit auf. Zu dem Schönen, dem bisherigen Zentralbegriff der Ästhetik tritt das Erhabene als zweiter Zentralbegriff hinzu und steht über 200 Jahre im Zentrum der ästhetischen Diskussion. Seit Baumgarten wird Ästhetik als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ verstanden.

Nach Einschätzung des „Historischen Wörterbuchs der Philosophie“ hat es im 20. Jh. seine Bedeutung verloren: *„Auch die im 20. Jh. unternommenen Versuche einer Reaktualisierung des E.-Begriffs von J. ROSSAINT und von W. WEISCHEDEL scheinen nicht imstande zu sein, die Entaktualisierung der Kategorie des E. aufzuhalten, die ihre wichtigsten Gründe hat in der Insuffizienz der Metaphysik seit Marx, Kierkegaard und Nietzsche, in der Kritik der Religion seit Feuerbach und Freud, in der Zuspitzung der gesellschaftlich-politischen Problematik und in der zunehmenden Relevanz von Naturwissenschaft, Technik und Psychologie.“* (RH, S.635) Dabei von vor allem von Lyotard ausgelöste gegenwärtige Diskussion, die zu einer Mode wurde, übergangen. Nach Lyotard ist das Erhabene vielleicht *„die Weise künstlerischer Sensibilität, die die Moderne kennzeichnet“* (LA, S.155).

Im Folgenden versuche ich, eine Linie des Erhabenen nachzuzeichnen, in der das Erhabene als Paradox erscheint, als anwesende Abwesenheit, Benennung von etwas Unbenennbarem, Darstellung von etwas Undarstellbarem. Auf diese Tradition beruft sich Lyotard. Das romantische Verständnis des Erhabenen (Schlegel, Schelling) wird von ihm (und auch von mir) übergangen.

### **Longinus: Vom Erhabenen (ca 25-40 n.u.Z.), 1674 von Boileau-Despréaux übersetzt und kommentiert**

Longinus, ein griechischer Rhetoriker, von dem man annimmt, dass er im ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung gelebt hat, versucht das Erhabene in der Rede zu definieren, um damit eine Anleitung für Redner zu geben. Nach seiner Meinung fordert es *„hohen Ausdruck und großen Sinn“* (LE, S.43), also eine gewisse Seelengröße, es übt eine *„unwiderstehliche Macht und Gewalt“* (LE, S.7) aus und ist Ausdruck des *„Übermenschlichen“* (LE, S.91). Das Erhabene ist ein Medium der Seelenerhebung zur Katharsis, abhängig vom dichterischen Enthusiasmus. Longinus sieht das Erhabene manchmal gerade nicht in der sichtbaren Kunstfertigkeit oder Emphase des Redners, sondern in der äußersten Einfachheit des Ausdrucks: *„Deshalb erscheint auch eine Figur dann am besten, wenn eben dies verborgen bleibt, dass es eine Kunstfigur ist“* (LE, S.55). *„Manchmal ist eben die gewöhnliche Rede entschieden ausdrucksstärker als die feine“* (LE, S.75). Das Hyperbaton (die Verschiebung) ist ein besonders gut geeignetes rhetorisches Mittel: *„Indem er [Demosthenes, M.Z.] nämlich oft den begonnenen Gedanken in*

der Schwebelässt und dazwischen wie in einen fremden, gar nicht herpassenden Zusammenhang alles Mögliche von außen mitten hinein schiebt, macht er dem Hörer Angst, der Satz könnte ganz auseinanderbrechen, zwingt ihn, aufgewühlt an den Wagnissen des Sprechers teilzunehmen, fügt dann schließlich unerwartet nach langem Zwischenraum das längst erwartete Wort eben noch rechtzeitig an und erschüttert gerade durch die gewagten und gefährlichen Hyperbata um so stärker“ (LE, S.63). Dem Erhabenen der Rede tut auch das technisch Unvollkommene, bis hin zu syntaktischen Brüchen, keinen Abbruch: „Korrektheit nämlich in allem birgt die Gefahr, kleinlich zu werden“ (LE, S.81). Manchmal zeigt sich das Erhabene nur im Schweigen: „So erweckt manchmal schon ohne gesprochenes Wort der bloße Gedanke für sich durch seinen Hochsinn Bewunderung, wie etwa das Schweigen des Aias in der 'Totenbeschwörung' groß ist und erhabener als jede Rede“ (LE, S.21). Insgesamt erfordert der erhabene Stil das Finden der richtigen Mitte zwischen Überschwenglichkeit und Kargheit. Der erhabene Stil ist die Einheit zweier Pole: Kontrastierung und Integration.

Im Unterschied zur neuzeitlichen Diskussion, die das Erhabene nur im Gemüt des Betrachters von Natur oder Kunst und in der Formlosigkeit sieht, sind für Longinus die „Seelengröße“ und die Kunstfertigkeit von großer Bedeutung. Andererseits fällt gerade durch seine Genauigkeit auf, dass es Unsicherheiten gibt, dass er an manchen Stellen, die ich oben genannt habe, zögernd wirkt. An diese Punkte knüpft die moderne Diskussion an: die erhabene Wirkung der Größe in der Natur, die erhabene Wirkung der Verschiebungen, der Brüche und des Schweigens. Außerdem weist er bereits auf psychologische Ursachen (Angst des Zuhörers bei den Hyperbata, der Satz könnte nicht zu Ende geführt werden) hin.

Boileau-Despréaux hat diesen Essay von Longinus neu entdeckt, in den Jahren 1683-1713 herausgegeben und kommentiert und damit eine antike Begründung für die moderne Ästhetik geliefert. Boileaus kommentiert Longinus folgendermaßen: Das Erhabene kann nicht gelehrt werden, es ist nicht an Regeln gebunden. „Das Erhabene ist streng genommen nichts, was bewiesen oder gezeigt werden könnte, sondern etwas Wunderbares, das ergreift, das erschüttert und die Empfindung rührt.“ Über die technische Perfektion hinaus braucht ein Kunstwerk ein „je ne sais pas quoi“ (Père Bouhours, 1671).

Ein Problem dieser Ansicht ist, dass das Erhabene als Nicht-Lernbares und Nicht-Regelhaftes Ausdruck von Inspiration und Genialität ist.

### **Baumgarten: Aesthetica (1750)**

Baumgarten gilt als der Begründer der Ästhetik als philosophischer Disziplin. Er versucht die im 18. Jahrhundert aufbrechende Kluft zwischen der Philosophie als rationaler, auf klare und deutliche Erkenntnis gegründeter Wissenschaft und der Dichtung/Kunst als Befreiung von der Herrschaft der Vernunft und Bereich der Innerlichkeit (Fühlen, Empfinden, Subjektivität) zu überbrücken, indem er das sinnliche Empfinden und Fühlen in die Philosophie aufnimmt. Neben die Logik, die bis dahin das Monopol auf Erkenntnis hatte, tritt nun die Ästhetik als „Wissenschaft“ von der sinnlichen Erkenntnis. Empfinden und Fühlen werden als Grund einer ästhetischen Repräsentation von Welt gesehen: In der Kunst erscheint die Welt in ihrer Vollkommenheit und Einheit. Kunst ist Welterschöpfung im Unterschied zu der begriffenen Welt der Philosophie. Allerdings ordnet Baumgarten die Ästhetik der Führung des philosophischen begrifflichen Denkens unter. Die Begriffe des Schönen und Erhabenen werden aus ontologischen (Vollkommenheit) und erkenntnistheoretischen (Undeutlichkeit) Prinzipien hergeleitet. Der Bewunderung des Erhabenen wird ein gewisser Grad von Erkenntnis zugestanden, wovon sich Kant dann abgrenzt.



## **Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (<sup>1</sup>1757, <sup>2</sup>1759)**

Burke knüpft an Longinus an, indem er die Bedeutung der Sprache für die Erzeugung des erhabenen Gefühls herausstellt und - induktiv vorgehend - die physiologischen Ursachen untersucht. Darüber hinaus grenzt er den Begriff des Erhabenen ein (weniger das Bewunderte als der Schrecken), untersucht zahlreiche weitere Eigenschaften, die das Gefühl des Erhabenen hervorrufen, und entwirft dadurch, dass er auch das Schöne untersucht, eine zusammenhängende ästhetische Theorie.

Burke hat eine empirische Theorie des Erhabenen geschrieben. Er geht induktiv vor (Was wird für erhaben gehalten?), was z.T. zu einer vorschnellen Verallgemeinerung führt (Zartheit, Zierlichkeit, Schwäche, Kleinheit als Schönheitsideal der Rokoko-Kultur - „essentialistischer Fehlschluss“), und bestimmt den ästhetischen Zustand nicht mehr metaphysisch, sondern psychologisch. Dabei gibt er eine triebpsychologische Erklärung, die die Allgemeingültigkeit des Geschmackurteils begründet. Für Burke gibt es zwei Grundtriebe, den 2Trieb nach Selbsterhaltung und den Trieb nach Gesellschaft. *„Bei allen Leidenschaften, die die Selbsterhaltung betreffen, geht es um Schmerz und Gefahr. Sie sind schlechthin schmerzvoll, wenn ihre Ursachen uns unmittelbar affizieren. Sie machen froh, wenn wir die Idee von Schmerz und Gefahr haben, ohne tatsächlich selbst in entsprechenden Umständen zu sein. Dieses Frohsein habe ich nicht Vergnügen genannt, weil es mit Schmerz zusammenhängt und von jeder Idee eines positiven Vergnügens hinreichend verschieden ist. Alles, was in diesem Sinne froh macht, nenne ich **erhaben**. Die Leidenschaften, die die Selbsterhaltung betreffen, sind die stärksten von allen“* (BU, S.86). Was Unlust bereitet, ist das Gefühl der totaler Übermächtigung, was Lust bereitet ist die Reflexion über diese Erfahrung und das Bewusstmachen der eigenen Sicherheit. Das Erhabene ist die immer neue Niederlage des die Phantasie einschränkenden Verstandes/Räsonnements (BU, S.89). Das Schöne gründet dagegen im Trieb nach Gesellschaft (Fortpflanzung/Geselligkeit). Es erzeugt ein Vergnügen, eine positive Lust. Das Erhabene ist immer mit Schrecken verbunden (BU, S.92) und wird von Größe (BU, S.108), Macht (BU, S.99) und Beraubung (Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen 5, S.105) hervorgerufen. Burke betont, *„dass der Ursprung des Erhabenen in der Größe der Dimension liegt“* (BU, S.178). Durch das Erhabene *„schrumpfen wir zu der Winzigkeit unserer eigenen Natur zusammen und werden gewissermaßen vor Gott vernichtet“* (BU, S.104). Charakteristisch für Burkes physiologischen Ansatz ist seine Beschreibung des Schmerzausdrucks: *„Ein solcher Mensch presst die Zähne aufeinander, zieht die Augenbrauen krampfhaft zusammen, runzelt die Stirn, rollt heftig die Augen und kehrt sie nach innen; seine Haare stehen zu Berge, die Stimme presst kurze Schreie und Seufzer aus, und der ganze Körper zittert“* (BU, S.171). Das Gefühl des Erhabenen ist verbunden mit einer unnatürlichen „Nervenanspannung“ und mit „krampfhaften Erschütterungen“ (BU, S.171). Die Notwendigkeit des Schreckens als „Übung der feineren Teile unseres Systems“ (BU, S.176) wird mit der sonst drohenden Erschlaffung begründet.

Damit sich aber das Gefühl des Erhabenen einstellt, ist Distanz erforderlich. Was Lust hervorruft, ist die Erleichterung, das Frohsein (delight) darüber, dass der Schrecken (die Unendlichkeit) nicht unmittelbar erfahren wird. Das Gefühl des Erhabenen wird also bei Burke psychologische-physiologisch begründet. *„Und letztlich verdankt das Ich das Hochgefühl seiner Selbstbehauptung im erhabenen Moment schon aus der Sicht der **Enquiry** dem Zusammentreffen eines glücklichen Zufalls (der eigenen momentanen Sicherheit) mit einer Selbsttäuschung seiner Eitelkeit.“* (Klaus Poenicke in PE, S.87)

Auch das für die spätere Diskussion wichtige Thema der Darstellbarkeit klingt bei Burke schon an: *„Bei diesen [den zusammengesetzt-abstrakten Wörtern, M.Z.] bin ich überzeugt, dass ihre Macht über die Leidenschaften - worin sie auch bestehen mag - nicht von irgendeiner im Gemüt erregten Darstellung jener Dinge abzuleiten ist, an deren Stelle sie stehen“* (BU,

S.206).

Bei Burke ist die Malerei noch Nachahmung von Vorbildern und deren figürlicher Darstellung. Dadurch werden die Möglichkeiten des emotionalen Ausdrucks seiner Meinung nach zu sehr beschränkt, so dass das Erhabene als Intensivierung des Gefühls- und Begriffsvermögens eher in der Literatur zu finden ist.

Der Burkesche Dualismus von Schönerm und Erhabenem ist von deutschen Philosophen scharf kritisiert worden: Herder („nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stamm und Aeste Eines Baumes“), Schelling, Solger.

### **Kant: Kritik der Urteilskraft (1790)**

Kant knüpft an viele Elemente an, die Burke entwickelt hat: Dualismus von Erhabenem und Schönerm, Größe und Macht als Kennzeichen des Erhabenen, das Erhabene als Gemütszustand (Erschütterung), Schrumpfen des Subjekts zur Winzigkeit und die anwesende Abwesenheit des Bedrohlichen. Er systematisiert die vorhandenen Theorien über das Erhabene und kanalisiert die Angst und den Schrecken, indem er das Ich in der Erfahrung des Erhabenen sich seiner als intelligibles Vernunft-Subjekt bewusst werden lässt. Das Ich wird von den naturwüchsigen Mächten befreit, die durch das Tor der Angst einfallen.

Für Kant ist die Kritik der ästhetischen Urteilskraft (die traditionelle Ästhetik als „Wissenschaft des Schönen“ ist für ihn keine Wissenschaft) ein Teil der Erkenntnistheorie. Sie ist die Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori und vermittelt - wie auch die teleologische Urteilskraft - zwischen den Naturbegriffen (theoretische Philosophie) und dem Freiheitsbegriff (praktische Philosophie). Die ästhetische Urteilskraft ist reflektierend, weil sie zum Besonderen das Allgemeine finden soll, das ihr noch nicht als Gesetz vorliegt.

Kant unterscheidet unter dem Einfluss Burkes das Schöne und das Erhabene.

„**Schön** ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“ (KU, S.134). Das Schöne ist also kein Erkenntnisurteil (weder theoretisch noch praktisch, KU, S.122), sondern ein Geschmacksurteil, ein Urteil der Lust oder Unlust an einem Gegenstande (KU, S.209). Die Erkenntniskräfte (Einbildungskraft und Verstand) sind bei der Vorstellung eines Gegenstandes im freien Spiel (KU, S.132). Es bereitet eine positive Lust, „die Angemessenheit der Vorstellung zur harmonischen (subjektiv-zweckmäßigen) Beschäftigung beider Erkenntnisvermögen in ihrer Freiheit wahrzunehmen“ (KU, S.224), die „einander zwar nicht entbehren, aber doch auch ohne Zwang und wechselseitigen Abbruch **sich** nicht wohl vereinigen lassen“ (KU, S.259). „Das Gemüt befindet sich im ästhetischen Urteil über das Schöne in ruhiger Kontemplation, da es frei von jedem Interesse ist. Das Schöne steht für die Zweckmäßigkeit der Dinge ohne Zweck, also die Zweckmäßigkeit der Form nach“ (KU, S.135). Das Geschmacksurteil hat kein bestimmtes objektives Prinzip, sondern ein subjektives, das nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe (außer dem unbestimmten vom „*übersinnlichen Substrat der Erscheinungen*“ KU, S.282) bestimmt ist. Es ist aber trotzdem allgemeingültig („als ob es objektiv wäre“ (KU, S.210) und wird von Kant mit „Gemeinsinn“ (KU, S.157) bezeichnet, wodurch es überhaupt erst allgemein mitteilbar wird. Natur und Kunst unterscheiden sich: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Ding“ (KU, S.246). Ästhetische Urteile haben eine Verwandtschaft mit dem moralischen Gefühl: „Wen also die Schönheit der Natur unmittelbar interessiert, bei dem hat man Ursache, wenigstens eine Anlage zu guter moralischer Gesinnung zu vermuten“ (KU, S.234). „Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten“ (KU, S.297), weil sich die Urteilskraft selbst ihr Gesetz gibt, so wie es die Vernunft in Ansehung des Begehungsvermögens tut. Der Geschmack ist „im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen (vermitteltst einer gewissen Analogie der Reflexion über beide)“ (KU, S.301).

Das **Erhabene** dagegen ist keine Eigenschaft eines Objektes, weder der Kunst noch der Na-

tur, sondern eine Bewegung des Gemüts. Sie „kann mit einer Erschütterung verglichen werden, d.i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts“ (KU, S.181). Ausgelöst wird das Gefühl des Erhabenen durch die Erfahrung von Größe (das Mathematisch-Erhabene) und Macht (das Dynamisch-Erhabene) vor allem in der Natur, die „in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken lässt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt“ (KU, S.167).

Mathematisch-Erhaben (Unermesslichkeit) „nennen wir das, was schlechthin groß ist“ (KU, S.169). Hier wird die mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Gemütsbewegung durch die Einbildungskraft auf das Erkenntnisvermögen bezogen. Im Unterschied zu der Größenbestimmung, die immer nur einen Vergleichsbegriff liefern kann, ist das Urteil „groß“ eine Schätzung nach dem Augenmaß, nicht nach Zahlbegriffen, durch die der Verstand geleitet wird, und ebenso wie „schlechthin groß“ keine logische (mathematisch-bestimmte), sondern eine ästhetische Beurteilung der Größe. Es liegt an der Erweiterung der Einbildungskraft, dass allein die Größe - frei von jedem Interesse an dem betreffenden Objekt, deshalb vor allem in „der rohen Natur (und an dieser sogar nur, sofern sie für sich keinen Reiz, oder Rührung aus wirklicher Gefahr, bei sich führt), bloß sofern sie Größe enthält“ (KU, S.175) - ein Wohlgefallen erzeugt. Das Wohlgefallen entsteht durch die „Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst“ (KU, S.171). „Wird etwas in Bezug auf seine Größe als schlechthin groß, über alle Vergleiche groß oder erhaben genannt, so wird es nicht mehr mit anderem verglichen, sondern „es ist eine Größe, die nur sich selbst gleich ist“ (KU, S.171). In der Natur gibt es keine absolute Größe, da alles Große in anderer Hinsicht als klein gelten kann. Die Einbildungskraft ist unangemessen für die Ideen eines Ganzen, der Unendlichkeit, einer absoluten Totalität, das Gemüt hört auf „die Stimme der Vernunft“ (KU, S.176), die eine Zusammenfassung in eine Anschauung oder Darstellung verlangt, wie sie auch in der Mathematik nicht zu finden ist. Das Unendliche denken zu können, ist ein übersinnliches Vermögen, eine Überschreitung der Schranken der Sinnlichkeit. Das Subjekt erlebt die Natur als verschwindend gegen die Ideen der Vernunft und denkt - ohne sie erkennen oder darstellen zu können - die Natur als Darstellung der Idee des Übersinnlichen, der Ideen der Freiheit und Sittlichkeit.

Kant geht bei seiner Analyse des Mathematisch-Erhabenen davon aus, dass es nur eine potentielle Unendlichkeit (die Progression) gibt. Er übernimmt dabei den Gedanken, der seit Aristoteles in Mathematik und Philosophie vorherrschend war. Auch Cantor, der von verschiedenen Formen des Aktual-Unendlichen (z.B. das Abzählbar-Unendliche oder das Kontinuum) ausging, hat dann doch wieder ein nicht-synthetisierendes Absolut-Unendliches gesetzt.

Beim Dynamisch-Erhabenen (Unwiderstehlichkeit) wird die Gemütsbewegung durch die Einbildungskraft auf das Begehungsvermögen (dessen Prinzipien aus der Vernunft stammen) bezogen. Die Natur wird als (dynamisch-) erhaben empfunden, wenn sie als Macht, die über uns keine Gewalt hat, beurteilt wird (anwesende Abwesenheit). Sie muss als Furcht erregend vorgestellt werden, um das Widerstandsvermögen zu wecken, „welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“ (KU, S.185). Andererseits muss sich das Subjekt in Sicherheit befinden, um Wohlgefallen empfinden zu können. Das Gefühl des Erhabenen ist also nicht wirkliche Furcht, „sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen, um die Macht eben desselben Vermögens zu fühlen [...] und so der Natur in uns selbst [...] überlegen zu sein“ (KU, S.195). Wir finden also „in unserem Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermesslichkeit“ (KU, S.185). Die Lust am Erhabenen ist die „Lust der vernünftelnden Kontemplation“ (KU, S.223).

Erhaben sind also nicht die Gegenstände. „Das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden“ (KU, S.166). „Erhaben ist

also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt“ (KU, S.178). Im Gefühl des Erhabenen erfährt das Subjekt, wenn es eine „Empfänglichkeit [...] für Ideen“ (KU, S.289), d.h. für das Moralische hat, das Übersinnliche/Unendliche, also das Metaphysische, das sich anderen Möglichkeiten der Erkenntnis entzieht. Das Erhabene erhält dadurch Allgemeingültigkeit. Die ästhetische Urteilskraft ist weder zur Erkenntnis noch zur unmittelbaren praktischen Anwendung geeignet (KU, S.194). „Ein ästhetisches Urteil im allgemeinen kann also für dasjenige Urteil erklärt werden, dessen Prädikat niemals Erkenntnis (Begriff von einem Objekte) sein kann (ob es gleich die subjektive Bedingungen zu einem Erkenntnis überhaupt enthalten mag). In einem solchen Urteile ist der Bestimmungsgrund Empfindung. Nun ist aber nur eine einzige so genannte Empfindung, die niemals Begriff von einem Objekte werden kann, und diese ist das Gefühl der Lust und Unlust. Diese ist bloß subjektiv, da hingegen alle übrigen Empfindung zu Erkenntnis gebraucht werden kann“ (KU, S.37). „Denn die Unerforschlichkeit der Idee der Freiheit schneidet aller positiven Darstellung gänzlich den Weg ab“ (KU, S.202).

Unter Darstellung versteht Kant, dass dem Begriffe eine korrespondierende Anschauung (der Einbildungskraft oder der Natur) zur Seite gestellt wird (KU, S.103). Das Erhabene kann nicht dargestellt werden. Es „ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken“ (KU, S.193). Es entsteht aus dem Widerstreit der Vermögen: „Das Darstellungsvermögen, die Einbildungskraft, scheitert im Versuch, eine Vorstellung zu liefern, die dieser Idee angemessen wäre“ (LA, S.158). Die Ohnmacht der Einbildungskraft und das Scheitern des Ausdrucks rufen eine Unlust hervor: die Erfahrung des Zwiespalts zwischen dem, was das Subjekt begreifen kann und dem, was es in Bildern vorstellen kann. Diese Unlust gefällt aber auch: „Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“ (KU, S.193). „Das Gefühl der Unerreichbarkeit der Idee durch die Einbildungskraft ist selbst eine Darstellung der subjektiven Zweckmäßigkeit unseres Gemüts im Gebrauche der Einbildungskraft für dessen übersinnliche Bestimmung, und nötigt uns, subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem, zu denken, ohne diese Darstellung objektiv zu Stande bringen zu können“ (KU, S.194) - also eine Darstellung der Nichtdarstellbarkeit. Das Erhabene ist eine „reine, seelenerhebende, bloß negative Darstellung der Sittlichkeit“ (KU, S.202). Die „Formlosigkeit“ (KU, S.168) ist ein möglicher Index des Nicht-Darstellbaren. Das Wohlgefallen am Erhabenen, das „negative Lust genannt zu werden verdient“ (KU, S.165), ist eine Lust, die aus Unlust hervorgeht. Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist „ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst“ (KU, S.195).

Das Gefühl des Erhabenen in der Natur ist die „Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekt) beweisen“ (KU, S.180). Dieser Ansatz wird heute als „Projektionstheorie“ bezeichnet. Im Gefühl des Erhabenen machen wir uns unserer Überlegenheit gegenüber der Natur in uns und außer uns bewusst und erfahren eine „Selbstschätzung“ (KU, S.186). Das Erhabene muss „jederzeit Beziehung auf die Denkungsart haben, d.i. auf Maximen, dem Intellektuellen und den Vernunftideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen“ (KU, S.201). Im Gefühl des Erhabenen erfahren wir uns selbst durch die Ideen der Freiheit und Sittlichkeit als moralische Subjekte. „In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen“ (KU, S.190). Das Erhabene kann auch nur empfunden werden, wenn das Gemüt frei ist von Furcht und Angst vor einem übermächtigen Wesen. Die religiöse Demut ist eine falsche Erniedrigung vor dem Erhabenen, ein Ergebnis von Begriffsverwirrung und Projektion. Kant leistet damit eine Säkularisierung des Erhabenen der Natur, denn bis dahin wurde durch die Natur der sich in ihr ausdrückende Gott bewundert.

Mit seiner Analyse des Erhabenen wendet sich Kant gegen alle bisher vertretenen Ansichten:

- Im Unterschied zu Longinus ist das Erhabene bei Kant nicht an Zwecke gebunden, sondern mit der Idee des absolut Ganzen verbunden, die weder darstellbar noch erkennbar ist.
- An Baumgarten kritisiert er vor allem, dass seine Definition der Ästhetik als Wissenschaft der Vollkommenheit sich auf einen „verworrenen Verstandesbegriff“ (KU, S.281) gründet, der sich an den Zwecken orientiert und damit in den Bereich der teleologischen Urteilkraft gehört. Für Kant ist - im Gegensatz zu Baumgarten - das Erhabene nicht erkennbar und deshalb auch nicht darstellbar. An Stelle der „Bewunderung“ des Erhabenen, von der Longinus und Baumgarten sprechen, spricht Kant - in Anlehnung an Burke - von der „*Verwunderung, die an Schreck grenzt*“ (KU, S.195).
- Mit seiner Auffassung vom Gefühl als Vermittler zum Übersinnlichen wendet sich Kant gegen die psychologischen Ansätze der englischen Empiriker und Sensualisten. Er betont, dass die empirische Untersuchung den Anfang machen soll für eine transzendente Erörterung, dass aber Prinzipien a priori notwendig sind, weil die empirischen Prinzipien nur „*zu erkennen geben, wie geurteilt wird, nicht aber gebieten, wie geurteilt werden soll*“ (KU, S.206). Obwohl Kants Dynamisch-Erhabenes sehr an Burkes Furchtbar-Erhabenes erinnert, ist das Neue bei Kant, dass das Gefühl des Erhabenen in den Ideen der Vernunft begründet und kein rein psychologischer Vorgang ist.

### **Adorno: Ästhetische Theorie (1970)**

Ich versuche hier, die Aussagen Adornos, die in seinem Buch nicht diskursiv und nicht systematisch dargestellt sind, zu interpretieren und thesenhaft zusammenzufassen. Ich lehne mich dabei an die Ausarbeitung an, die die Kollegin Gabriele Görden für unser Ästhetik-Seminar vorbereitet hatte.

1. Adorno fasst wesentliche Züge des Kantschen Erhabenen zusammen, um darauf aufmerksam zu machen, dass die Philosophie der Aufklärung einen Widerspruch in sich trägt. Am Beispiel der Theorie des Erhabenen klärt er über die Aufklärung auf. Dem Erhabenen liegt seiner Meinung nach der Widerspruch von Geist und Materie zugrunde, den er - anders als Kant - in der Form der Kunst, also nicht beim Subjekt (weder als Produzent noch als Rezipient), vorfindet. Seiner Meinung nach kann Kunst Herrschaftsfreiheit nicht darstellen, aber sie kann dadurch, dass sie das Paradox der Herrschaft deutlich macht, daran erinnern, dass es Herrschaftsfreiheit geben könnte. Dadurch wird auf die Entfremdung des Subjekts hingewiesen, die dadurch entsteht, dass seine Herrschaft - wie bei Kant - aus seiner Ohnmacht geboren ist: Die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Abhängigkeit von der Natur führen zur Selbstermächtigung des Subjekts (als Intelligibles): „*Ihr [der Kantischen Bestimmung des Erhabenen, M.Z.] zufolge erfährt der Geist an seiner empirischen Ohnmacht der Natur gegenüber sein Intelligibles als jener entrückt*“ (AÄ, S.293). „*Die Entfesselung des Elementarischen war eins mit der Emanzipation des Subjekts und damit dem Selbstbewusstsein des Geistes*“ (AÄ, S.292).

2. Auf der anderen Seite ist der Begriff des Erhabenen nach Kant seines negativen Potentials beraubt worden, was zu einer „Invasion des Erhabenen“ führte. Als notwendige Reaktion auf das Eindringen des Elementarischen vergeistigt sich die Kunst. Die Schaltstellen dazu sind bereits bei Kant angelegt:

- Im Zeitalter des Absolutismus wird die Herrschaft des Subjekts über die Natur (auch seine eigene) überbetont: „*Durch den Triumph des Intelligiblen im Einzelnen, der geistig dem Tod standhält, plustert er sich auf, als wäre er, Träger des Geistes, trotz allem absolut. Das überantwortet ihn der Komik*“ (AÄ, S.295).
- Kant ging davon aus, dass das Erhabene mit dem Scheincharakter der Kunst nicht verträglich sei und hat diesen Begriff für die Natur reserviert. Damit habe er die Kritik am heroischen Klassizismus und der davon abgeleiteten emphatischen Kunst, die eine Selbsterhöhung

der Kunst zum Absoluten mit sich brachte, antezipiert: „Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie; sie vindiziert den Sinn des Daseins, ein letztes Mal, kraft seines Untergangs“ (AÄ, S.295). „Als die bürgerliche Kunst nach dem Erhabenen die Hand ausstreckte und dadurch zu sich selbst kam, war ihr bereits die Bewegung des Erhabenen auf seine Negation hin einbeschrieben“ (AÄ, S.295f.)

3. Dagegen betont Adorno die negativen Momente des Erhabenen:

a) Nach Kant ist Voraussetzung des Gefühls des Erhabenen, dass die Natur als zweckfreie wahrgenommen wird. „Erhaben sollte die Größe des Menschen als eines Geistigen und Naturbezwingenden sein. Enthüllt sich jedoch die Erfahrung des Erhabenen als Selbstbewusstsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit, so verändert sich die Zusammensetzung der Kategorie erhaben“ (AÄ, S.295). Mit der Vollendung seiner Souveränität lässt der Mensch den Bann von deren Zweck unter sich (Herrschaft) und findet zum Spiel.

b) Die Erfahrung der „chaotischen Natur“ ist bei Kant der Anlass für den Widerstreit der Geistesvermögen. Diesen Widerstreit sieht Adorno als Widerstreit zwischen Geist und Material im Kunstwerk. Dazu einige verstreute ausführliche Zitate: „Kants Theorie des Erhabenen antizipiert am Naturschönen jene Vergeistigung, die Kunst erst leistet. Was an der Natur erhaben sei, ist bei ihm nichts anderes als eben die Autonomie des Geistes angesichts der Übermacht des sinnlichen Daseins, und sie setzt erst im vergeistigten Kunstwerk sich durch“ (AÄ, S.143). „Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander im Bemühen, Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares, ihr Material, das, woran sie außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar mit ihrer Einheit des Werkes“ (AÄ, S.292). „Je mehr Kunst ein Nicht-identisches, unmittelbar dem Geist Entgegengesetztes in sich hineinnimmt, desto mehr muss sie sich vergeistigen“ (AÄ, S.292). „Nicht durch Ideen, die sie bekundete, vergeistigt sich Kunst, sondern durchs Elementarische. Es ist jenes Intentionlose, das den Geist in sich zu empfangen vermag“ (AÄ, S.293). „Das sensuell nicht Angenehme hat Affinität zum Geist“ (AÄ, S.292). „Das Material [...] wird kahl, nackt sichtbar; Geist empfängt von ihm die Qualität zweiter Abstraktheit. Kants Lehre vom Gefühl des Erhabenen beschreibt erst recht eine Kunst, die in sich erzittert, indem sie sich um des scheinlosen Wahrheitsgehalts willen suspendiert, ohne doch, als Kunst, ihren Scheincharakter abzustreifen“ (AÄ, S.292). „Als Vergeistigtes wird das Kunstwerk an sich, was man ihm sonst als Wirkung auf anderen Geist, als Katharsis zusprach, Sublimierung der Natur. [...] Das Erhabene zieht die Demarkationslinie zu dem, was später Kunstgewerbe hieß“ (AÄ, S.293). „Kant bezeichnete nicht das quantitativ Große als erhaben, sondern hat den Begriff des Erhabenen durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert“ (AÄ, S.296). „Komisch ist das Nichtige durch den Anspruch der Relevanz, den es durch sein bloßes Dasein anmeldet und mit dem es sich auf die Seite des Gegners schlägt“ (AÄ, S.296). „Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente“ (AÄ, S.263). „Alle Kunstwerke, auch die affirmativen, sind a priori polemisch. Indem sie von der empirischen Welt, ihrem Anderen, emphatisch sich trennen, bekunden sie, dass diese selbst anders werden soll, bewusstlose Schemata von deren Veränderung“ (AÄ, S.264). Kunstwerke haben „als Artefakte, von Menschen Gemachtes, von vorneherein im >einheimischen Reich des Geistes< ihren Ort“ (AÄ, S.263). „Geist in den Kunstwerken ist kein Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt“ (AÄ, S.274).

„Was durch den Geist hindurchging, bestimmt sich wider die schlechte Naturwüchsigkeit des Zufälligen und Chaotischen als Eines“ (AÄ, S.277).

„Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht“ (AÄ, S.283).

Was sich in der Kunst offenbart, ist also der Widerstreit zwischen dem intentionlosen Ma-

terial und dem dieses „befruchtenden“ Geist. Es kann zu keiner Synthese kommen, weil

- der Geist sich als sinnlich nicht darstellbar erweist und
- das Material sich als Elementarisches, dem Geist Entgegengesetztes zu erkennen gibt.

Dieser Widerspruch kehrt sich um: Der elementarische Charakter des Materials verweigert dem Geist die Materialisation und gibt ihm eine „Qualität zweiter Abstraktheit“. Damit tritt das Kunstwerk aus der Ebene der Fiktion, des Scheins heraus und wird Wahrheit, jedoch ohne den Charakter des Scheins abzustreifen.

4. Vergleicht man Kants und Adornos Begriff des Erhabenen, so kann man zunächst Parallelen feststellen:

- Kant und Adorno behaupten die Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile.
- Definiert Kant das Erhabene in der Natur als „eine Größe, die bloß sich selber gleich ist“ (KU, S.171), ist es bei Adorno das Kunstwerk, das nur sich selbst gleicht.
- Sowohl das bei Kant durch die Natur ausgelöste Gefühl des Erhabenen wie auch das erhabene Kunstwerk Adornos sperren sich gegen die Synthese.
- Die Konfrontation mit dem Erhabenen führt bei Kant wie auch bei Adorno zur Grenzerfahrungen (Ohnmacht der Einbildungskraft bei Kant, ästhetische Erschütterung bei Adorno).

Andererseits überwiegen die Unterschiede: Adornos Erhabenes ist eine Umdeutung des Kantischen Erhabenen.

- Das Erhabene wird von Adorno gerade dort angesiedelt, wo Kant es ausdrücklich ausschließt: in der Kunst.
- Ist das Erhabene bei Kant ein Gefühl, eine Erfahrung des Subjekts, so ist es bei Adorno eine Qualität des Objekts, des Kunstwerks, das sich vom Menschen nicht instrumentalisieren lässt.
- Das Gefühl des Erhabenen ist bei Kant eine Gemütsbewegung, die von der anfänglichen Erschütterung zur Konstituierung des Subjekts als Vernunftwesen, zum Selbstbewusstsein führt. Diese „Erlösung“ findet bei Adorno nicht statt: Das Subjekt verharrt im Zustand der Erschütterung, „vergisst“ sich, „verliert den Boden unter den Füßen, die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaft“ (AÄ, S.363). Der Kampf antagonistischer Prinzipien findet im Kunstwerk statt: Es „erzittert“ in sich (AÄ, S.292).
- Deutlich unterschieden ist auch die Bewertung der menschlichen „Herrschaft“ über die Natur. Bei Kant resultiert das Gefühl der Unlust aus der vermeintlichen Herrschaft einer übermächtigen Natur über den Menschen, das sich dann einstellende Gefühl der Lust aus der Überlegenheit der menschlichen Vernunft über alle Natur. Bei Adorno ist das Kunstwerk gerade dann erhaben, wenn es die Unversöhnlichkeit der in ihm kämpfenden antagonistischen Momente von Geist und Natur aufweist. Das Kunstwerk erlöst das Subjekt aus dem Zwang zur Herrschaft über sich selbst sowie über die Natur. Das Erhabene hängt weder vom Subjekt des Produzenten, noch vom Subjekt des Rezipienten ab, das Kunstwerk „erschließt sich“ selbst.

5. Die Ästhetik Adornos ist in mehreren Punkten befremdlich:

- Ästhetik wird hier wieder von der allgemeinen „Wissenschaft der sinnlichen Erfahrung“ auf die Analyse von Kunst zurückgeführt.
- Dabei wird nicht - wie es in der Neuzeit (vor allem in der Romantik und in ihrer Tradition) üblich ist - das Subjekt des Rezipienten oder Produzenten in den Vordergrund gestellt.
- Die Ästhetik beruht auf einer sehr genauen Formanalyse (z.B. der Partituren) des Kunstwerks, die dem Laien verschlossen ist. Sie ist nur dem Musik- oder Kunstwissenschaftler zugänglich.
- Warum ist die Anspielung der „Herrschaftsfreiheit“ auf diesen relativ unzugänglichen Bereich beschränkt? Wahrscheinlich muss man diese Theorie im Umfeld der sechziger und siebziger Jahre sehen.
- In Anbetracht der Unterschiede zwischen Kant und Adorno stellt sich die Frage, warum

Adorno „die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte“ (AÄ, S.292) nicht mit etwas anderem besetzt hat.

- Adornos Ästhetik entfaltet sich - entgegen seiner eigenen Formulierung ihrer Aufgabe, nach der die Ästhetik „zum Bewusstsein zu erheben hat“, was „in den Kunstwerken bewusstlos sich zuträgt“ (AÄ, S.270) - nicht am Objekt, sondern indem sie ihren eigenen Gegenstand überhaupt erst konstituiert.





### 3 Lyotard: Was heißt es, Kunst zu erfahren?

Lyotard gilt als derjenige Autor, der im 20. Jahrhundert - entgegen der Einschätzung des „Historischen Wörterbuchs“, die ich am Anfang zitierte - die Diskussion um die Ästhetik des Erhabenen wiederbelebt hat.

Die beiden hier besprochenen Aufsätze bereiten von ihrem Inhalt und von ihrer Methode her eine besondere Schwierigkeit. Sie sind - wie Adornos Theorie - nicht diskursiv und systematisch verfasst, ich würde den Stil auch nicht assoziativ nennen, da nicht ein Gedanke sich an den anderen reiht. Es werden viele Begriffe aus der Philosophie gebraucht (Erhabenes, Wirklichkeit, Zeit usw.), die nicht erklärt werden und deren Bedeutung sich auch nicht aus dem Zusammenhang ergibt. Ihre Bedeutung bleibt unbestimmt. Es wird auf Autoren Bezug genommen, ihre Theorien referiert und interpretiert (vor allem Kant), ohne dass die Ergebnisse für eine neue Theorie genutzt werden. Wertet man Lyotards Stil positiv, so könnte man ihn mit Lyotards Charakterisierung „*Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt*“ (LF, S.47) als Ausdruck eines postmodernen Stils sehen, so dass Lyotard selbst mit seinen Texten nur Anspielungen auf ein Undarstellbares geben will. Andererseits sträubt sich bei mir einiges gegen diese Sichtweise. Offensichtlich verweigern sich die Texte dem rationalen Diskurs, enttäuschen die Hoffnung, „dass etwas geschieht“, andererseits müssten sie „ex minimis“ operieren, wenn sie Lyotards eigene Definition des erhabenen Stils erfüllen wollten. Ich finde in ihnen nicht das zwiespältige Gefühl (Angst vor der Leere und „*Lust, das Unbekannte zu empfangen*“). Ich sehe zu viele Ungereimtheiten und Widersprüche, so dass ich die Texte nur als diskursive Texte rezipieren kann und nicht als erhabene.

1. Lyotard stellt in seinem Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ zunächst ausführlich dar, was er kritisiert und wogegen sich seine Theorie des Erhabenen richtet. Im Jahr 1982 finden - nach Lyotards Meinung - von allen Seiten Angriffe auf Experimente statt, es tönt der Ruf nach Ordnung, „*ein Wunsch nach Einheit, Identität, Sicherheit, nach Popularität*“ (LF, S.36), Künstler und Schriftsteller werden aufgefordert, „*in den Schoß des Gemeinwesens zurückzukehren*“ (LF, S.36), der Zersplitterung der Kultur und ihrer Trennung vom Leben soll abgeholfen werden (LF, S.34), das Verlangen nach Mitteilbarkeit und Realismus wird geäußert.

Der allgemein propagierte Realismus ist für ihn notwendig mit Eklektizismus verbunden. Dieser *„Realismus der Beliebigkeit ist der des Geldes: In Ermangelung ästhetischer Kriterien ist es möglich und nutzbringend, den Wert der Werke am Profit zu messen, den sie erbringen“* (LF, S.40). Gegen diesen affirmativen Trend, der die Kunst zum (wenn auch unbedeutenden) Anwalt des Bestehenden macht, stellt Lyotard die Forderung nach einer Avantgarde, die den Glauben an die eine Wirklichkeit erschüttern und durch Erfindung anderer Wirklichkeiten aufdecken soll, *„wie wenig wirklich die Wirklichkeit“* (LF, S.42) ist. Sein Anliegen spitzt er am Ende des Aufsatzes unvermittelt und pathetisch zu: *„Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens“* (LF, S.48), was immer das heißen mag. Diesen gesellschaftskritischen Anspruch fasst Lyotard im Begriff des Erhabenen zusammen.

Seine Auffassung vom Erhabenen stellt Lyotard ausführlicher in dem Aufsatz *„Das Erhabene und die Avantgarde“* (1984) dar:

2. Lyotards Kritik richtet sich vor allem gegen das Denken, den rationalen Diskurs. *„Was Denken genannt wird, ist zu entwaffnen“* (LA, S.152). Denken ist für ihn deshalb suspekt, weil es sich auf die Überlieferung bezieht, zu reflektieren und zu überwinden versucht. *„Es versucht, was schon gedacht, geschrieben, gemalt, vergesellschaftet worden ist, zu bestimmen, um dasjenige bestimmen zu können, das es noch nicht ist“* (LA, S.152). Denken, Malen, Schreiben usw. sind seiner Meinung nach *„Optionen dafür, dass es weitergeht“* (LA, S.153). Das Andere zum herrschenden Diskurs, das nach Lyotards Meinung vergessen wird, ist die Möglichkeit, dass nichts geschieht, dass nichts weitergeht. Diese Möglichkeit wird vom Gefühl zwiespältig erlebt: Als Angst vor der Leere und als *„Lust, das Unbekannte zu empfangen“* (LA, S.153). Dieses zwiespältige Gefühl bezeichnet er mit dem Namen des Erhabenen.

3. Der Aufsatz liest sich über weite Strecken wie ein enzyklopädischer Artikel zum Stichwort *„Das Erhabene“*. Lyotard referiert/zitiert eine Fülle von Autoren: Adorno, Augustinus, Baumgarten, Burke, Heidegger, Husserl, Kant, Longinus, Barnett Newman, Pascal u.v.a., er beruft sich auf Maler wie z.B.: Buren, Cézanne, Duchamps, Malewitsch, Manet. Ist das nicht ein Widerspruch zu seiner Archipelmetapher (s.o.)? Die präzisen Textzusammenfassungen von Longinus, Burke und Kant lassen eine ebenso präzise Begrifflichkeit und eine konsistente Theorie von Lyotard erwarten. Aber an dieser Stelle wird der Leser enttäuscht: Die vorher referierten Theorien werden unvermittelt und verkürzt in einer unscharfen und widersprüchlichen Begrifflichkeit für eine wenig konsistente Theorie vereinnahmt. Obwohl Lyotard den Eklektizismus geißelt (*„Der Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung.“* LF, S.40), argumentiert er in diesem Aufsatz selbst eklektizistisch, weil er Teile dieser Theorien herausgreift, ihren Zusammenhang und ihre Konsequenzen beiseite lässt und sie in Verbindung bringt mit zahlreichen anderen Autoren: Augustinus, Husserl, Heidegger usw., ohne die einzelnen Systeme in Beziehung zu setzen. Er sagt selbst - in Zusammenhang mit einem Werk Gertrude Steins - : *„Es ist das Erhabene im Sinne Burkes und Kants, und doch ist es nicht mehr das ihre“* (LA, S.154). Das Unbestimmte, das von Lyotard immer wieder beschworen wird, wird damit zum Merkmal seiner Theorie.

Lyotard geht aus von einem zeitgenössischen Text (Barnett Newman: *The Sublime is Now*, 1948, Auszug in PÄ), in dem er die Idee des modernen Erhabenen ausgedrückt sieht: Es ist die Erfahrung, dass *„hier und jetzt ist“* (LA, S.151), es ist ein Ereignis, Vorkommnis, das *„das Bewusstsein außer Fassung bringt, es destituiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergisst, um sich selbst zu konstituieren“* (LA, S.152). An dieser Stelle sehe ich einen Widerspruch zu Lyotards betont antimetaphysischem Ansatz (s.u.).

Bevor er diesen Gedanken weiter ausführt, sucht er sich geeignete Bausteine in der Ge-

schichte der Ästhetik zusammen.

a) Longinus

Die Zusammenfassung Lyotards weist auf einen wichtigen Aspekt der Schrift „Vom Erhabenen“ hin: *„Er [Longinus, M.Z.] bemüht sich auch, den Ursprung des Erhabenen im Ethos des Redners, in seinem Pathos, in den Verfahrensweisen der Rede aufzuzeigen: den Figuren, der Wahl der Worte und der Ausdrucksregister, ihrer Komposition. Er sucht so dem Kanon des Traktats (der Rhetorik, der Poetik, der Politik) zu entsprechen, dessen Funktion es ist, den Praktikern als Vorbild zu dienen. Gleichwohl stehen, wenn es um das Erhabene geht, der systematischen Darstellung von Rhetorik und Poetik erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Es gibt zum Beispiel, schreibt Longinus, eine Erhabenheit des Denkens, die sich in der Rede bisweilen durch äußerste Einfachheit des Ausdrucks kundtut - und dies in jenen Teilen, wo die Emphase des Redners mehr Feierlichkeit erwarten ließe, und manchmal gar durch schlichtes Schweigen“* (LE, S.155).

Unvermittelt interpretiert Lyotard dann: *„Ein Mangel an Kunstfertigkeit ist also entschuldbar, wenn dies der Preis ist, der für 'wahre Größe' zu entrichten ist. Und die Größe der Rede ist wahr, wenn sie Zeugnis ablegt von der Inkommensurabilität von Denken und wirklicher Welt“* (LE, S.155). Lyotard schränkt zwar ein, dass diese Interpretation vielleicht nur durch die Übersetzung von Boileau nahegelegt wird, sie scheint mir aber aus verschiedenen Gründen kennzeichnend:

- Die verwendeten Begriffe („wahre Größe“, „Wahrheit“, „Zeugnis ablegen“, „Inkommensurabilität“, „Denken“, „wirkliche Welt“) sind bei Longinus nicht zu finden, sie werden nicht bestimmt und reflektiert und bringen die Aussagen von Longinus in einen fragwürdigen Zusammenhang (Was ist Wirklichkeit? In welchem Verhältnis stehen Denken und „Wirklichkeit“? Was ist „wahre Größe“?).
- Was soll z.B. eine „wirkliche Welt“ sein? Ist Lyotard hier selbst Opfer der „Phantasmen des Realismus“ geworden?

b) Kant

Auch hier besticht wieder die Zusammenfassung der wesentlichen Aussagen Kants: *„Das Gefühl des Erhabenen ist noch unbestimmter [als das Gefühl des Schönen, M.Z.]: es ist eine Lust, die mit Unlust vermischt ist, eine Lust, die aus der Unlust hervorgeht; und zwar aus Anlass eines Gegenstands, der schlechthin groß ist - der Wüste, eines Berges, einer Pyramide - oder schlechthin mächtig - des sturmbewegten Ozeans, eines Vulkanausbruchs -, der also, wie alle Absoluta, ohne sinnliche Anschauung ist und nur als Vernunftidee gedacht werden kann. Das Darstellungsvermögen, die Einbildungskraft, scheitert im Versuch, eine Vorstellung zu liefern, die dieser Idee angemessen wäre. [...] Aber diese Unlust erzeugt wiederum eine Lust, eine doppelte Lust sogar: die Ohnmacht der Einbildungskraft bezeugt e contrario, dass sie selbst noch das sichtbar zu machen sucht, was nicht sichtbar gemacht werden kann; dass sie in dieser Weise strebt, ihren Gegenstand mit dem der Vernunft in Einklang zu bringen; und dass andererseits das Ungenügen der Bilder zugleich ein negatives Zeichen ist für die Unermesslichkeit der Macht der Ideen“* (LA, S.157 f.).

An diese Zusammenfassung schließt Lyotard unvermittelt an: *„Der Avantgardismus [abstrakte Kunst, Minimal Art, M.Z.] ist keimhaft in der kantischen Ästhetik des Erhabenen enthalten“* (LA, S.158). Hier findet zum einen ein Sprung von der Natur in die avantgardistische Kunst statt, und zum anderen der Sprung von den zwecklosen, rohen, chaotischen Naturereignissen zur kalkulierten „Erhabenheit“ der avantgardistischen Kunstwerke, also vom subjektiven Widerstreit der Vermögen zum Objekt. Das ist aus folgenden Gründen problematisch: Zum einen ist die Zwecklosigkeit ein konstituierendes Moment des ästhetischen Urteils bei Kant, zum anderen

gilt - in der Formulierung von Lyotard - : *„Es gibt keine erhabenen Gegenstände, nur Gefühle“* (PE, S.111). Wenn Lyotard über Kant hinausgeht, verschwindet das Subjekt (*„Das Haus ist ein Subjekt. [...] Von Zeit zu Zeit verlässt etwas das Haus, was das Haus nicht kennt. Das werde ich ja wohl noch denken dürfen.“* PE, S.342). Auch wird aus dem Darstellungsvermögen der Einbildungskraft ohne Zwischenschritt das Darstellungsvermögen des Künstlers. Von allen metaphysischen Implikationen hatte Lyotard sich bereits zu Beginn seines Aufsatzes distanziert: *„Das Unausdrückbare ist nicht in einem Jenseits, einer anderen Welt oder einer anderen Zeit beheimatet, sondern darin, dass es geschieht, dass etwas geschieht“* (LA, S.154). Andererseits sehe ich - wie ich bereits oben angedeutet habe - hier eine neue Metaphysik: eine Metaphysik des Geschehens, des Ereignisses, des Vorkommnisses. Dies würde Lyotard sicher zurückweisen, da er ja davon spricht, dass die Farbe das Ereignis sei, was an Schopenhauers Satz erinnert: *„Auch Artefakta dienen folglich dem Ausdruck von Ideen; nur ist es nicht die Idee des Artefaktes, die aus ihnen spricht, sondern des Materials, dem man diese künstliche Form gab“* (SP, S.256) und auch an Adornos Betonung des Materials. Damit ist Kant soweit reduziert, nämlich des metaphysischen und moralischen Zusammenhangs beraubt, der gerade das Zentrum seiner Theorie des Erhabenen ausmacht, dass er als Puzzlestein zu Lyotards Ausführungen passt.

Zu den bisher gefundenen beiden Bausteinen (Inkommensurabilität, Darstellung des Nicht-darstellbaren) fehlt jetzt nur noch das Moment der Zeit, des Augenblicks, das Lyotard bei Burke findet.

#### c) Burke

Obwohl Burkes „Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Schönen und Erhabenen“ vor Kants „Kritik der Urteilskraft“ erschienen sind, referiert Lyotard Burke im Anschluss an Kant, denn seiner Meinung nach steht die Frage „Geschieht es?“, die nicht ausdrücklich bei Kant behandelt wird, im Zentrum der Burkeschen Ästhetik. Kant habe der Burkeschen Ästhetik das genommen, *„worauf es ihr, wie ich meine, entscheidend ankommt, nämlich zu zeigen, dass das Erhabene durch eine Drohung hervorgerufen wird, die Drohung, dass nichts mehr geschieht“* (LF, S.158). Der damit verbundene Schrecken sei an Beraubungen gebunden und verbinde sich mit dem Gefühl der Erleichterung, dem Frohsein, wenn die Drohung auf Distanz gehalten werde, wie z.B. in der Kunst. *„Das Erhabene ist für Burke keine Frage der Erhebung, sondern eine Frage der Intensivierung“* (LF, S.159). Der Zwang zur Nachahmung (z.B. in der Malerei) beschränke den emotionalen Ausdruck, während die Wörter mehrere Vorteile haben: *„in ihnen ist die Assoziation der Leidenschaften gespeichert; sie vermögen ohne Rücksicht auf das Sichtbare auszusprechen, was der Seele zugehört“* (LF, S.159), außerdem können aus ihnen Kombinationen gebildet werden. Burkes Ästhetik des Erhabenen hat - nach Meinung von Lyotard - einen größeren Einfluss auf die Avantgarde gehabt als Kant: *„Der Liebhaber empfindet kein einfaches Vergnügen, er zieht keinen ethischen Gewinn aus seinem Umgang mit den Werken, er erwartet von ihnen eine Intensivierung seines Gefühls- und Begriffsvermögens, einen zwiespältigen Genuss“* (LF, S.160).

Die Darstellung von Burkes Theorie ist - anders als bei der von Longinus und Kant - bereits mit Interpretation verbunden:

- Ähnlich wie bei Longinus greift Lyotard bei Burke einen Aspekt heraus - die Beraubung oder „Privation“ (wie in der Meiner-Ausgabe steht), die bei Burke eine von vielen „Quellen des Erhabenen“ ist (neben Dunkelheit, Riesigkeit, Unendlichkeit usw.).
- Während Burke nur untersucht, durch welche „Quellen“ und „Ideen einer Gefahr“ die Seele affiziert wird, verwendet Lyotard bei seiner Interpretation von Anfang an eine metaphysische Begrifflichkeit (Geschehen, Ereignis).
- Im letzten Absatz verwendet er dann die kantische Begrifflichkeit zur Charakterisierung

Burkes: „Das Werk beugt sich keinem Vorbild, es versucht darzustellen, dass es ein Nicht-Darstellbares gibt, es ahmt die Natur nach, es ist ein Artefakt, ein Trugbild“ (LF, S.160).

An dieser Stelle, an der Lyotard die theoretische Vorarbeit abschließt und den letzten von vier Abschnitten seines Aufsatzes beginnt, in dem er sich mit Cézanne und anderen Malern auseinandersetzt, ist der theoretische Ansatz völlig beliebig geworden: Longinus, Burke und Kant werden zu Stichwortgebern (Wobei die Stichwörter bereits sehr problematisch sind: Inkommensurabilität von Denken und Wirklichkeit, Drohung/Schrecken/Beraubung/zwiespältige Lust, Nichtdarstellbarkeit) einer Theorie, die keiner der drei Ansätze mehr gerecht wird. Am schlimmsten wird Kant mitgespielt, denn sowohl die metaphysischen als auch die moralischen Elemente des Erhabenen, um die es ihm vor allem geht, werden ihm genommen. Wenn nach Lyotards Meinung Burkes Theorie, die einen empirischen psychologisch-physiologischen Ansatz verfolgt, das Empfinden des Kunstliebhabers am besten trifft, dann ist allerdings zu fragen, warum psychologische Überlegungen bei ihm so eine geringe Rolle spielen. Vielleicht wird stillschweigend vorausgesetzt, dass mit der Einfügung der Untersuchungen Burkes in die „*laccanisch-freudianische Problematik*“ (LF, S.159) die Seele des Kunstliebhabers zum Objekt und das Kunstwerk zum Subjekt wird.

4. Wie bereits oben zitiert, versteht Lyotard unter avantgardistischer Kunst, eine Kunst, die „*ex minimis*“ operiert (LA, S.162), was voraussetzt, dass Maler und Betrachter sich einer „*inneren Askese*“ (LA, S.161) unterziehen, „*die das Wahrnehmungs- und das geistige Feld von den Vorurteilen befreit, die bis in das Sehen selbst hineinreichen*“ (LA, S.161): „*Der Maler muss es riskieren, in den Augen der anderen als Kleckser zu gelten*“ (LA, S.161). „*Man malt für sehr wenige*“, z.B. für den „*Maler-Forscher*“ (LA, S.161). Lyotard beschreibt die Entwicklung der avantgardistischen Kunst als Progression: Jede neue Phase überbietet die vorangegangene in der Reduzierung (also doch eine Art der Innovation (s.u.)?). Dabei geht es der Avantgarde nicht um das Subjekt (!), sondern um die Aufgabe der Identifikation und das Verlassen des *sensus communis*, um „*die Blöße des Geistes*“. Und dann wieder ziemlich unvermittelt: „*Und in dieser Weise gehört sie der Ästhetik des Erhabenen an*“ (LA, S.162).

Diese Verweigerung (Minimalisierung der Mittel, elitärer Anspruch, unendliche Progression, Abwendung vom Subjekt) scheint nach Lyotards Meinung die Identitätskrise der Gesellschaften von den dreißiger bis in die fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts verstärkt zu haben, sie machte aber auch die Kunst verletzlich und setzte sie Repressionen aus. Auf der anderen Seite wurde die Ästhetik durch den Nationalsozialismus „*neutralisiert*“ (LA, S.163). Im Nachhinein werden die avantgardistischen Werke dem Erbe des Gemeinwesens zugerechnet und in Museen untergebracht. Merkwürdig in diesem Zusammenhang ist der zeitliche Sprung. Avantgardistische Kunst tritt zum einen als vergangene Epoche in einem soziologisch bestimmten Zusammenhang auf, zum anderen wird sie - wie selbstverständlich - in den achtziger Jahren angesiedelt.

Lyotard stellt auch „*ein geheimes Einverständnis zwischen dem Kapital und der Avantgarde*“ (LA, S.163) fest: „*Es ist etwas Erhabenes in der kapitalistischen Ökonomie. [...] Sie ist in gewisser Weise eine Ökonomie, die ihre Regel an einer Idee hat, der Idee unendlichen Reichtums und unendlicher Macht. Es gelingt ihr nicht, auch nur ein einziges Beispiel in der Wirklichkeit zu präsentieren, das diese Idee verifizieren könnte. [...] Die Verfügung über Information wird zum einzigen Kriterium gesellschaftlicher Relevanz. Information aber ist per Definition ein kurzlebiges Element. Sobald sie übertragen und mitgeteilt worden ist, ist sie nicht länger Information und wird zu einem Umweltdatum: dann ist 'alles gesagt'; man 'weiß Bescheid'. Sie wird in die Gedächtnismaschine eingegeben. Sie dauert sozusagen nur einen Augenblick. Zwischen zwei Informationen passiert per Definitionem nichts*“ (LA, S.163). Dies hat Auswirkungen auf den Kunstmarkt: Innovation und Ereignis werden verwechselt, die dem zeitgenössischen Kapitalismus eigene Zeitlichkeit übernommen. Außerdem verlangt der Kunstmarkt eine Annäherung

des Konsumenten an die Ware. „Das Geheimnis künstlerischen Gelingens wie das des kommerziellen Erfolgs hängen ab von der Dosierung von Überraschung und Wohlbekanntem“ (LA, S.164). „Erhabenheit ist dann nicht mehr in der Kunst, sondern in der Spekulation über die Kunst“ (LA, S.164). Nach diesem Abgesang wird aber der Anspruch die Avantgarde noch einmal im Schlusssatz als Appell pathetisch formuliert: „Die Aufgabe der Avantgarde bleibt, die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen. Das Gefühl des Erhabenen ist der Name dieser Blöße“ (LA, S.164). Der Widerspruch zu dem Vorangegangenen (Markt) wird nicht reflektiert.

Die Ästhetik des Erhabenen wird von Lyotard auch benutzt, um den von ihm aus der Architektur auf die Philosophie und die Kunst übertragenen Begriff der Postmoderne zu definieren: „Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; [...] das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt“ (LF, S.47). Das Erhabene ist also von der Natur über die Kunst über die Spekulation über die Kunst zum Merkmal der Postmoderne geworden. Die Metaphysik wird zur Didaktik.

5. Was ist von diesem Aufsatz zu halten? Die Elemente, die Lyotard gewaltsam bei der Rezeption der Klassiker zurechtbiegt, werden nicht für eine Weiterentwicklung der Theorie genutzt, sondern legen nur Analogien zu Elementen der avantgardistischen Kunst (dazu noch einer historisch abgeschlossenen Zeit) nahe. Die Darstellung dieser Kunst zeigt Widersprüche auf (Anspruch der Gesellschaftskritik, in Wirklichkeit absolute Konformität), die das ganze Konzept ad absurdum führen. Es bleibt aber nicht bei der konsequenten These, dass heute nur mehr die kapitalistische Ökonomie erhaben ist, sondern am Schluss wird wieder das Fähnlein der avantgardistischen Kunst hochgehalten.

Der Gedankengang und die Argumentation dieses Aufsatzes sind fatal: Unter dem Deckmantel von Autoritäten wird ein Sammelsurium von undurchdachten und widersprüchlichen Aussagen präsentiert, eine „Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit“. Nach Lyotards Meinung hat die Frage der Ästhetik „Was heißt es, Kunst zu erfahren?“ die alte Frage der Poetik: „Wie Kunst machen?“ abgelöst. In seinem Aufsatz deutet aber vieles darauf hin, dass er an die poetologische Frage anknüpft, da er die subjektive Seite des Betrachters nicht reflektiert.

Gegen meine Einwände könnte man sagen, dass Lyotard gar nicht beabsichtigt, eine Theorie zu entwerfen, im Gegenteil, dass er allen festen Theorien kritisch gegenübersteht. Er sieht Parallelen zwischen Malerei und Philosophie. Beide müssen versuchen, sich der Materie zu nähern, ohne sich der Mittel der Darstellung zu bedienen. „Malerei wird eine philosophische Tätigkeit“ (LP, S.93). Über den Philosophen sagt Benjamin, dass er in der Montage der Worte dialektische Bilder darstellen soll, ohne dass das begriffliche Raster eingriffe. Der Philosoph soll seinen Texten die Offenheit geben, die in der (Un-) Form des Kunstwerkes das Undarstellbare darstellt. Diese Sichtweise läuft darauf hinaus, dass Lyotard selbst einen erhabenen Stil verwendet. Dass er sich dem rationalen Diskurs verweigere, halte ich bei seiner Berufung auf klassische Theorien für fragwürdig, seine Texte bieten keine „dialektischen Bilder“ und sind keine „Vorkommnisse“, die er als unerwartet und erschreckend definiert.

6. Widersprüchlich ist bei Lyotard auch der Begriff der Wirklichkeit, der ja eng mit seinem Begriff des „Nicht-Darstellbaren“ verbunden scheint. Um das deutlich zu machen, greife ich wieder auf den anfangs zitierten Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ zurück. Hier hatte Lyotard als Aufgabe der Avantgarde formuliert aufzuzeigen, „wie **wenig wirklich die Wirklichkeit ist**“ (LF, S.42). Jeder erkenntniskritische Ansatz ist verloren gegangen. Lyotard reiht sich indirekt in die Reihe der Ontologen ein, wenn er konstatiert, dass die Wirklich-

keit destabilisiert ist, dass die Wirklichkeit schwindet, dass sie „*keinen Stoff mehr für Erfahrung gewährt*“ (LF, S.37), dass der klassische Realismus durch „Phantasmen des Realismus“ ersetzt wird. Wissenschaft, Industrie, Ökonomie, Technologie, Kunst und Literatur verdanken ihre Möglichkeit einer Regel, nämlich jener Regel, „*dass es keine Wirklichkeit gibt außer der, die zwischen Partnern in Form eines Konsenses über Erkenntnisse und Verpflichtungen verabredet wird*“ (LA, S.41). An diesem Problem setzt, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde, Goodman an. Er stellt sich dem modernen Wirklichkeitsbegriff und versucht einen neuen erkenntnistheoretischen Ansatz. Lyotard dagegen will etwas Udenkbare (die „wirkliche Wirklichkeit“?) retten und den Schleier der Phantasmen mit Hilfe seiner Ästhetik des Erhabenen zerreißen: „*Ohne die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff, die in der Kantischen Philosophie des Erhabenen enthalten ist, bleiben sie [die Konzepte künstlerischer Avantgarden, M.Z.] unerklärbar*“ (LA, S.44). Da ist Kant zum einen verkürzt, da es ihm um den Widerstreit der Vermögen, nicht um die Unvereinbarkeit der Wirklichkeit mit dem Denken geht. Zum anderen ist „Inkommensurabilität“ auch eine unpassende Umschreibung für die kantischen Begriffe „Widerstreit“ und „Unangemessenheit“. Lyotard geht sogar soweit zu behaupten, dass „*die verschiedenen Avantgarden die Wirklichkeit gleichsam gedemütigt und disqualifiziert haben*“ (LA, S.44). Er sagt nicht, von welcher Wirklichkeit er in diesem Zusammenhang spricht.

7. Die von Lyotard (unter Berufung auf Newman) angesprochenen metaphysischen Elemente der Kunst („The Sublime is now“) sind bereits von Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ kritisiert worden. Nach Benjamins Meinung ist das „*Hier und Jetzt des Kunstwerks*“ (BK, S.410), seine „*Aura*“ als „*einmalige Erscheinung einer Ferne*“ (BK, S.413), kennzeichnend für die Kunst vor Erfindung der Reproduktionstechniken. Benjamin unterscheidet den Kultwert (Es ist wichtig, dass ein Kunstwerk vorhanden, nicht unbedingt, dass es gesehen wird. Es ist den Geistern zudedacht und wird oft unzugänglich aufbewahrt) und Ausstellungswert. Durch die neuen Techniken wird die Wahrnehmung verändert, der Kultwert verschwindet, die kritische Haltung des Publikums wird durch die genießende Haltung verdrängt: „*Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen*“ (BK, S.26). Die Kunst befindet sich in einer Krise, eine Reaktion darauf sind die Lehre vom l'art pour l'art, die Benjamin als „Theologie der Kunst“, und die Idee der reinen Kunst, die Benjamin als „negative Theologie“ bezeichnet. Lyotard reflektiert die Krise der Kunst nicht. Sie erscheint nur als der Widerspruch zwischen Kunstanspruch und Anpassung an den Markt. Seine Kunstauffassung ist - mit Benjamins Worten - eine „negative Theologie“.

8. Selbst wenn man Lyotard bis hierhin noch gefolgt ist, wird man sich schwer tun, wenn man sein Interview mit Christine Pries von 1986 (abgedruckt in 13) liest, denn hier relativiert er seine bisherigen Ansätze, beseitigt damit viele der Ungereimtheiten und versucht eine neue Orientierung an Kant, in der auch die Vernunft und die Ethik ihren Platz haben („*Jedes erhabene Gefühl zeugt von einer Idee der Vernunft*“ PE, S.332). Auf mögliche neue Ungereimtheiten will ich an dieser Stelle aber nicht eingehen.

- Auf die Frage von Christine Pries, ob das Erhabene bei Lyotard gegenüber dem Kantischen nicht solchen Veränderungen ausgesetzt sei, dass es vielleicht nicht mehr dasselbe ist (Übertragung auf Kunst, Rolle der Vernunft), antwortet Lyotard: „*Mir ist daran gelegen, Kant vollkommen getreu zu sein, und ich glaube, ich bin es auch. [...] Wenn man sich den Text ganz genau ansieht, bemerkt man folgendes: Die großen Schauspiele der sich in Unordnung befindenden Natur sind ein Beispiel dafür, dass die menschliche Kunst niemals etwas Derartiges hervorbringen kann. Denn alle menschliche Kunst ist immer nur Mimesis und letztlich suspekt,*

weil immer die Möglichkeit besteht, dass sie mit einer Absicht konzipiert worden ist und von daher ein Begriff und eine Zweckmäßigkeit mit Zweck auf ihr lasten“ (PE, S.321) - eine späte Einsicht.

- Aber dann ein paar Sätze weiter: *„Der eigentlich transzendente oder kritische Inhalt dessen, was Kant das Erhabene nennt, ist viel eher das Unvermögen zur Synthese, und man kann sich sehr wohl vorstellen, dass Künstler entweder durch Abstraktion oder Minimal Art versuchen, etwas hervorzubringen, was diese Formsynthesen zum Scheitern bringt und deshalb mit der transzendenten Essenz des Erhabenen bei Kant ziemlich genau übereinstimmt“* (PE, S.322). *„Sie [die Kunst, M.Z.] muss schockieren, dass etwas zerbricht“* (PE, S.340).

- Und wieder ein paar Sätze weiter: *„Ich verabscheue das Wort 'Avantgarde', das zum militärischen Vokabular gehört. Als ob die Künstler eine Armee wären, die als erste die Grenzen oder den limes erkundet. Das ist nicht besonders ernst zu nehmen oder deutet zumindest auf eine aktivistische Kunstkonzeption hin, die mir gar nicht gefällt. [...] Es stimmt auch, dass ich der abstrakten Kunst besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt habe, doch das war keine Sackgasse, sondern ein Moment“* (PE, S.322). *„Ich kann nicht zu einem Künstler sagen, was er machen muss“* (PE, S.323). Und: *„Denn wenn sie funktionalisiert wird, ist sie keine Kunst mehr“* (PE, S.334). Was bleibt also noch von seiner Theorie des Erhabenen?

- Zur Frage nach der Erhabenheit des Kapitalismus sagt er: *„Das war vielleicht etwas schnell gesagt. Es sollte heißen, dass der Kapitalismus, insofern er expandiert, offensichtlich prinzipiell an Neuheiten interessiert ist. Aber nicht jede Neuheit ist erhaben“* (PE, S.341).

- Der Begriff, mit dem Lyotard eine neue Diskussion auslöst, ist der Begriff der Präsenz. In der großen Literatur wie in der großen Malerei geht es darum, *„die Schuld einer Präsenz zu begleichen, die immer verfehlt wird“* (PE, S.323), aber das ist ein neues Thema. In diesem Zusammenhang argumentiert Lyotard ethisch: *„Im Augenblick kann ich nur sagen, dass es gerecht ist, sich ausdrücklich für etwas empfänglich zu halten, was immer vergessen wird“* (PE, S.327).

9. Lyotards hat mit seiner Rekonstruktion des Erhabenen anscheinend einen Nerv unserer Zeit getroffen. Das Wort ist zu einem Modewort geworden und aus Teilen der heutigen Diskussion nicht mehr wegzudenken. Die Theorie des Erhabenen scheint ein Bedürfnis nach Metaphysik zu befriedigen, das sich aber als solches versteckt: Sie steckt seit Adorno im „Material“.

Außer der Ausgrabung eines im 20. Jahrhundert nicht mehr beachteten philosophischen Themas und der Aufarbeitung der Quellen sehe ich bei Lyotard keinen eigenen philosophischen Ansatz. Er bleibt unbestimmt, widersprüchlich, legt sich auf nichts fest.

Seine Grundhaltung würde ich als „assoziative Vereinheitlichung“ bezeichnen: Er sucht über die verschiedenen Theorien und Zeiten hinweg ein Gemeinsames, Übergeordnetes, das er im Begriff des Erhabenen findet. Obwohl er in den beiden untersuchten Aufsätzen auf Adorno nicht eingeht, finde ich dort alle Gedanken, die über die von Lyotard zitierten Autoren hinausgehen: die „Transplantation“ des Erhabenen in die Kunst, die Bedeutung des Materials als Naturelement.

Wie sich bei Lyotard zeigt, ist das Erhabene - trotz allen Bemühens - nicht von der Metaphysik zu trennen. Sie setzt sich hintenrum immer wieder durch.

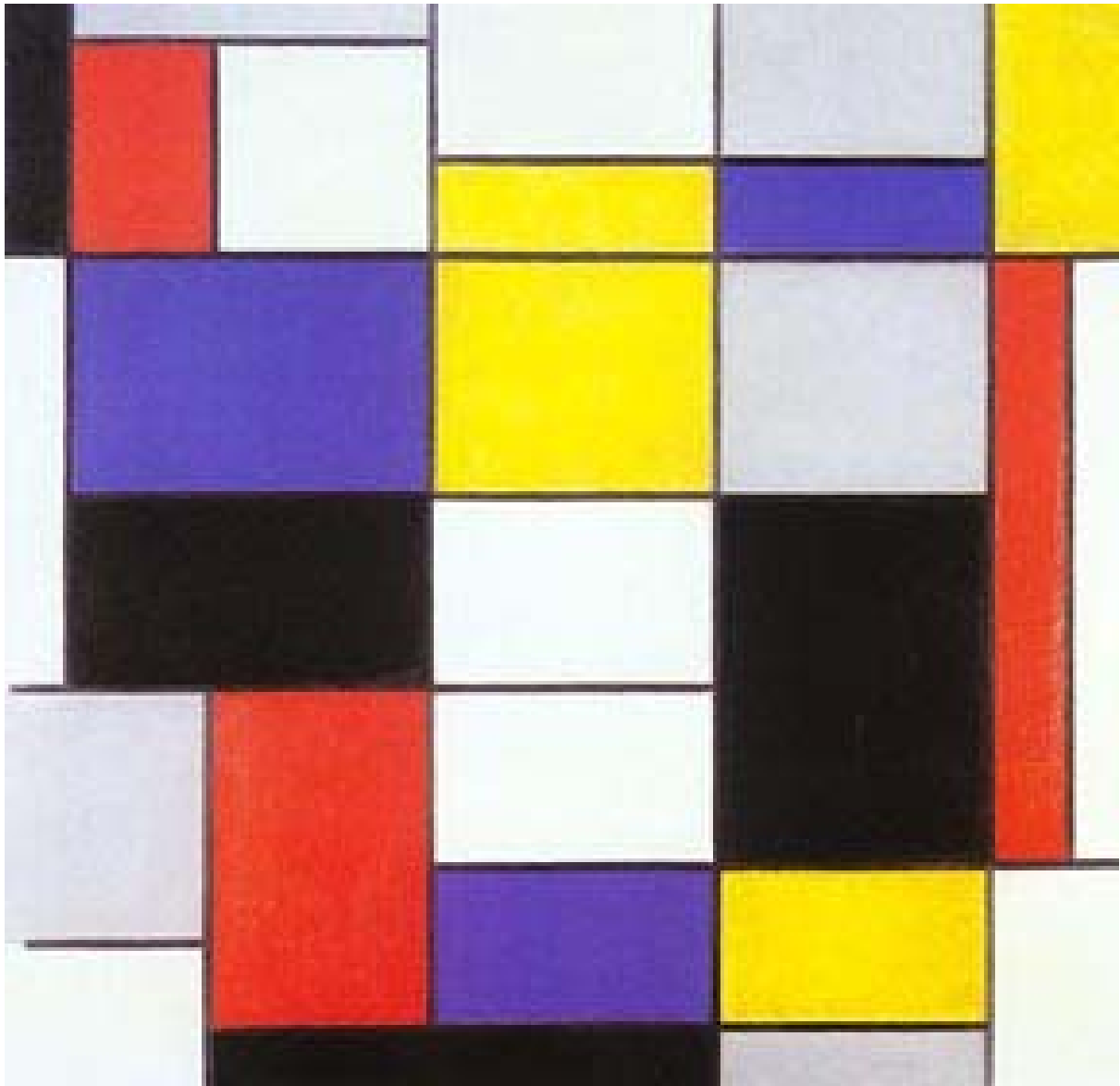
Lyotard unterscheidet selbst zwei „Tonarten“ des Erhabenen: *„Der Akzent kann auf die Ohnmacht des Darstellungsvermögens gelegt werden, auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblichen Willen, der es trotz allem beseelt. Der Akzent kann aber auch auf das Denkvermögen gelegt werden - sozusagen auf die 'Unmenschlichkeit', da es nicht Sache des Verstandes ist, ob menschliche Sinnlichkeit und Einbildungskraft mit dem übereinstimmen oder nicht, was er begreift -, und auf die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder*



*künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden. [...] Auf der Seite der **melancholia** wären die deutschen Impressionisten, auf der Seite der **novatio** Braque und Picasso zu finden“ (LF, S.46 f.).*

Lyotard gehört für mich zu den Melancholikern.

Ich sehe auch etwas Problematisches in allen Philosophien, die das „Andere“ der Rationalität zu ihrem Thema machen: Sie haben etwas Tautologisches. Es soll etwas geben, das sich der Darstellbarkeit entzieht. Es kann also nicht näher charakterisiert werden. Die Frage: „Was ist das Erhabene“ kann nicht beantwortet werden, weil sonst der Definition des Erhabenen widersprochen würde.



## 4 Goodman: Wann ist Kunst?

Im letzten Kapitel habe ich am Beispiel von Lyotards Ausführungen zum Erhabenen eine Ästhetik vorgestellt, die sich meiner Meinung nach selbst aufhebt. In diesem Kapitel gebe ich einen Einblick in die Kunstauffassung von Nelson Goodman vor, die ganz anders ansetzt, auch wenn sie von einem ähnlichen Interesse ausgeht, und m.E. wesentlich überzeugender ist, so dass ich bisher keine kritischen Einwände dagegen formulieren kann und stattdessen viel zitiere, um aus den verstreuten Textstellen ein Bild seiner Theorie zusammenzusetzen.

Goodmans Interesse ist, die Dichotomien der heutigen Philosophie, die er vor allem durch den radikalen Formalismus bedingt sieht, mit Hilfe einer „Neufassung“ der Philosophie überwinden. Dabei negiert oder relativiert er die alten Grundbegriffe (Wahrheit, Gewissheit, Wissen usw.) und erweitert den Erkenntnisbegriff so, dass Wissenschaft auf der einen Seite und Kunst, Ethik usw. auf der anderen Seite nicht mehr als Gegensätze erscheinen, sondern als verschiedene Formen der Welterzeugung.

In den mir bekannten Büchern von Goodman fällt nirgends der Begriff des Erhabenen. Und das hat seinen guten Grund. Wie ich im ersten Kapitel dargestellt habe, gibt es zwei Quellen für das Erhabene: die Psychologie/Physiologie und die Erkenntnistheorie/Metaphysik. Der psychologische Effekt des Erhabenen (Schrecken, Angstlust) wird sicher auch von Goodman nicht bestritten, ist aber nicht sein Thema. Der erkenntnistheoretische Aspekt des Erhabenen (Kant und Folgen) wird von ihm sicher deshalb nicht verfolgt, weil er mit den Ideen der Vernunft verknüpft ist, die als nicht diskursiv darstellbare Allgemeinbegriffe außerhalb jedes Kontextes stehen. Und so etwas ist nach Goodman nicht möglich.

Goodman stellt seine Überlegungen auch nicht systematisch, sondern eher feuilletonistisch dar. Die hier dargestellten Bücher sind aus unabhängig erschienenen Aufsätzen entstanden, die immer um dasselbe Thema kreisen: Wie können in einer neuen Erkenntnistheorie nichtverbale Systeme (Architektur, Kunst, Musik usw.) mit dem rationalen Diskurs, der sich ausschließlich auf sprachliche Äußerungen bezieht, zusammengebracht werden? Eine übergreifende Theorie findet Goodman in der Symboltheorie.

1. Nelson Goodman geht von einem erkenntnistheoretischen Interesse aus.

- In Anlehnung an Kants „Kritik der reinen Vernunft“ ist für ihn der Platonismus, der von der Existenz und Erkennbarkeit einer äußeren Welt ausgeht und die korrekte Perspektive und das korrekte Kategoriensystem sucht, eine „absurde Vorstellung“. Diskutabel ist nur der Nominalismus.

- Auf der anderen Seite distanziert er sich auch von radikalen Formen des Nominalismus, die er als „traditionelle Erkenntnistheorie“ bezeichnet. Das für den Formalismus charakteristische Streben nach Gewissheit reduziert Erkenntnis auf Ableitbarkeit aus unbestreitbaren Basisaussagen, d.h. auf das Verbale, die kognitiven Aspekte des Evaluativen, Figurativen und Nonverbalen werden auf diese Weise fast zum Verschwinden gebracht hat.

Goodman entwickelt dagegen das Projekt einer „alternative Epistemologie“, die Verstehen oder Kognition in allen ihren Formen - einschließlich Wahrnehmung, Abbildung, Emotion und auch Beschreibung umfasst. Er will die Philosophie damit von ausweglosen Dichotomien befreien und z.B. Denken und Wahrnehmung nicht länger als Gegensätze betrachten. Er schließt sich an dieser Stelle trotz seiner Leugnung der einen Welt dem empiristischen Standpunkt an, dass „Wissen von Erfahrung abhängt“ (GR, S.17). Andererseits gilt seiner Meinung nach auch: „Überzeugungen und Erwartungen liefern Kategoriensysteme oder Arten, die strukturieren, was wir wahrnehmen“ (GR, S.17). Das heißt, die Begriffe Wahrheit und Wissen müssen umfassender verstanden werden.

Mit seiner „Neufassung der Philosophie“ wendet sich Goodman aber nicht nur gegen den Platonismus und den damit verbundenen radikalen Skeptizismus und Nihilismus, die alle von einer Welt ausgehen, sondern auch gegen den Relativismus beliebiger wirklicher und möglicher Welten. Auf Verbindlichkeit soll auf keinen Fall verzichtet werden. Auch wenn der Begriff der Wahrheit obsolet geworden ist, bleibt die Frage nach der Richtigkeit der Weltversionen die entscheidende Frage: „Natürlich lässt sich, wenn die Welt fort ist, Richtigkeit nicht mehr als Übereinstimmung mit der Realität verstehen. Wie sollte Richtigkeit konstruiert werden?“ (GR, S.74)

2. Goodman interessiert sich für alles, was von der nominalistischen Erkenntnistheorie ausgeschlossen wird: Literatur, Malerei, Architektur, Musik usw., um aufzuzeigen, dass auch hier Erkenntnis möglich ist, ja sogar, dass Kunst und Wissenschaft auf gleiche Weise zur Erkenntnis (nämlich durch Erzeugen von Weltversionen) beitragen. Die Frage „Was ist Kunst?“ ist nach Goodman eine falsch gestellte Frage, deshalb kann sie zu keiner Antwort führen. Es gibt keine objektiven Kriterien.

Als Zugang für eine neue Erkenntnistheorie nimmt er die Symboltheorie.

Sprachliche und pikturale Systeme unterscheiden sich seiner Meinung nach zunächst einmal syntaktisch: Sprachliche Systeme haben Alphabete, pikturale Systeme haben kein Alphabet, an Stelle des buchstäblichen Aspekts tritt der metaphorische (GR, S.23).

Undefinierter Grundbegriff der Symboltheorie ist der Begriff der BEZUGNAHME oder der SYMBOLISIERUNG.

Man kann verschiedene Formen der Bezugnahme unterscheiden:

(1) DENOTATION: Bezugnahme durch ein Wort oder ein anderes Etikett wie bei der Benennung oder der Prädikation.

(2) EXEMPLIFIKATION: Bezugnahme durch einen Einzelfall als einer Probe. Dabei kann die buchstäbliche Bezugnahme (für die im folgenden das Wort Exemplifikation verwendet wird) von der metaphorischen Bezugnahme (für die im folgenden die Bezeichnung AUSDRUCK verwendet wird) unterschieden werden. Die Bezugnahme kann unmittelbar oder vermittelt (über eine Kette von Gliedern) erfolgen.

Das, was Kunst der Formalisierung entzieht und andererseits für ihr Verstehen vor allem von Bedeutung ist, ist der Ausdruck: *„Die buchstäbliche Lesart erlaubt, die metaphorische Lesart aber verbietet die Ableitung“* (GR, S.146). Buchstäbliche Ableitung hieße zum Beispiel: Wenn x ein Arbeitspferd ist, dann ist x vierfüßig. Diese Ableitung ist aber nicht möglich, wenn wir einen Menschen metaphorisch als Arbeitspferd bezeichnen.

*„Daher stellt das Unvermögen der linguistischen Theorie, unser Verstehen von Sätzen zu erklären, die Metaphern enthalten, ein Unvermögen dar, einen beachtlichen Anteil ihres Gegenstandsbereichs zu erklären“* (GR, S.147).

3. Goodman charakterisiert die gängige Unterscheidung von realistischen und nichtrealistischen Bildern folgendermaßen:

- Wird ein Bild als realistisch bezeichnet, so ist damit gemeint, dass es etwas darstellt, ein Sujet hat, auf etwas Bezug nimmt, also symbolisch ist. Darüber hinaus ist der Stil umso realistischer, je mehr die Art und Weise erfasst wird, wie dieses Sujet aussieht. Die Richtigkeit des Bildes wäre dann eine Frage der Genauigkeit, nämlich eine genaue Kopie seines Sujets zu sein.

Dagegen ist zu sagen, dass ein gegebenes Objekt sehr unterschiedlich aussieht, je nachdem, wer es anschaut, von welchem Standpunkt, unter welchen Bedingungen, in welcher Verfassung usw. Außerdem gibt es auch „realistische“ Gemälde, die fiktionale Sujets haben (z.B. ein Einhorn), und ein Stil, der als realistisch gilt, kann zu einer anderen Zeit als nichtrealistisch angesehen werden. Deshalb scheint Realismus nicht nur eine Frage der Genauigkeit, sondern auch der Vertrautheit zu sein, also der Gewöhnung. Schon der Begriff Realismus ist nicht kontextunabhängig zu definieren.

- Bilder, die nichts darstellen und in einem unbekanntem Stil gemalt sind, werden nicht als realistisch angesehen.

Da Symbole als etwas Äußerliches empfunden werden, *„predigen einige formalistische Autoren, reine Kunst müsse von jeglichem Symbolismus frei sein, dürfe bloß an und für sich selbst existieren und betrachtet werden, und jede Bezugnahme über sie hinaus komme praktisch einer Verunreinigung gleich. Diese Behauptung beruht jedoch, wie wir sehen werden, auf einer verkrampften Auffassung von Bezugnahme“* (GR, S.51). Solche nichtdarstellenden Bilder werden als intrinsisch bezeichnet. Goodman nennt diese Kunstauffassung „puristisch“.

Nach seiner Meinung führt diese Unterscheidung von darstellender und reiner Kunst durch das Begriffspaar Äußerlichkeit/Innerlichkeit zu einem Dilemma. Nicht alles, wofür Symbole stehen, ist äußerlich (z.B. stellt das Bild eines Einhorns nichts dar. Es ist darstellend, symbolisch, obwohl es nichts darstellt). Andererseits ist auch abstrakte Malerei nicht frei von jeglicher Bezugnahme, noch nimmt sie nur auf sich selbst Bezug. Es gibt keine rein intrinsische Kunst,

denn auch die Eigenschaft, in einem Museum zu hängen, ist ein äußerliches Merkmal, kein intrinsisches Merkmal. Sind die Farben und Gestalten auf einem Bild nun äußere oder innere Merkmale?

Für Goodman sind abstrakte Malerei, Musik und Tanz besonders interessante Beispiele für Welterzeugung, weil sie keinen Stoff haben, „gleichwohl aber Formen und Gefühle manifestieren, das heißt exemplifizieren oder ausdrücken“ (GW, S.25). Dieser Aspekt wird aber seiner Meinung nach viel zu wenig beachtet. „Wie das Stoffmuster greift es [das abstrakte Bild, M.Z.] einige seiner Eigenschaften, aber nicht andere, heraus, verweist auf sie, nimmt auf sie Bezug“ (GR, S.61). „Ein nicht darstellendes Bild, etwa ein Mondrian, sagt nichts, denotiert nichts, bildet nichts ab und ist weder wahr noch falsch, doch zeigt es sehr viel“ (GW, S.33). „Nicht nur sagend, auch zeigend kann man Welten erschaffen“ (GW S.32). „Solche indirekte oder vermittelte Bezugnahme [über Ketten, M.Z.] wird oft als >Anspielung< bezeichnet“ (GR, S.62). Es gibt also keine Kunst, die nichts darstellt, nichts ausdrückt. „Die Eigenschaften, die auf einem puristischen Gemälde zählen, sind diejenigen, die das Bild manifestiert, die es auswählt, auf die es sich konzentriert, die es zur Schau stellt und in unserem Bewusstsein hervorhebt - die es vorzeigt -, kurz: jene Eigenschaften, die es nicht bloß besitzt, sondern exemplifiziert, für die es als Probe steht“ (GW, S.85). Damit symbolisiert auch das puristische Gemälde: es exemplifiziert einige seiner Eigenschaften. „Doch exemplifizieren ist sicherlich symbolisieren, denn Exemplifizierung ist nicht weniger als Darstellung oder Ausdruck eine Form des Bezugnehmens“ (GW, S.85). „Wer also nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden - sofern alle die Weisen berücksichtigt werden, in denen Kunstwerke symbolisieren. Kunst ohne Darstellung oder ohne Ausdruck oder ohne Exemplifikation - ja; Kunst ohne alle drei - nein“ (GW, S.86).

Die Proklamation des Puristen ist also völlig falsch und richtig zugleich.

„Sie ist völlig richtig, wenn sie besagt, dass das, was äußerlich ist, äußerlich ist; wenn sie darauf hinweist, dass das, was ein Bild darstellt, häufig kaum von Belang ist; wenn sie behauptet, dass für ein Kunstwerk weder Darstellung noch Ausdruck erforderlich ist. [...] Sie ist jedoch völlig falsch, wenn sie voraussetzt, dass Darstellung und Ausdruck die einzigen Symbolfunktionen sind, die von Gemälden erfüllt werden können; wenn sie unterstellt, dass das, was ein Symbol symbolisiert, immer außerhalb von ihm liegt, und wenn sie darauf besteht, dass auf einem Gemälde allein der Besitz und nicht die Exemplifikation gewisser Eigenschaften zählt“ (GW, S.85f.)

„In der Malerei, in der Repräsentation üblich war, hinterließ das Fehlen der Repräsentation [im modernen Aktionismus, M.Z.] bisweilen ein Gefühl des Verlusts und war Anlass, das Frei-sein von Bedeutung sowohl bitter zu beklagen als auch verbissen zu verteidigen“ (GR, S.53). Die Neuheit des Systems verursacht eine vorübergehende interpretative Schwierigkeit (GR, S.34). Die nichtrealistischen Bilder bieten neue Möglichkeiten, eine Sphäre zu präsentieren, zu ordnen oder zu organisieren (GR, S.33-35).

4. Da kein Objekt immer Kunst ist, muss die Frage richtig gestellt werden: „Wann ist ein Objekt ein Kunstwerk?“ Denn jedes Objekt kann dadurch, dass es als Symbol fungiert und solange es so fungiert, ein Kunstwerk sein. „Der Stein ist normalerweise kein Kunstwerk, wenn er auf der Straße liegt, aber er kann eines sein, wenn er in einem Kunstmuseum ausgestellt wird“ (GW, S.87). „Wie ich betone, ist es ein auffallendes Merkmal der Symbolisierung, dass sie kommen und gehen kann. Ein Objekt kann zu verschiedenen Zeiten verschiedene Dinge symbolisieren, zu anderen Zeiten gar nichts. Ein lebloses Objekt oder ein reiner Gebrauchsgegenstand kann vielleicht einmal als Kunst fungieren, und ein Kunstwerk kann vielleicht einmal als lebloses Objekt oder als reiner Gebrauchsgegenstand fungieren“ (GW, S.91).

Die Eigenschaft, als Symbol zu fungieren, reicht allerdings noch nicht dafür aus, ein Kunstwerk zu sein. Goodman „wagt“ den „vorläufigen Gedanken“, dass es fünf Symptome/Hinweise

des Ästhetischen gibt:

- (1) syntaktische Dichte, bei der gewisse minimale Differenzen zur Unterscheidung von Symbolen dienen.
- (2) semantische Dichte, bei der Symbole für Dinge bereitstehen, die sich nur durch gewisse minimale Differenzen voneinander unterscheiden.
- (3) relative Fülle, bei der vergleichsweise viele Aspekte eines Symbols signifikant sind.
- (4) Exemplifikation, bei der ein Symbol, ob es denotiert oder nicht, dadurch symbolisiert, dass es als Probe von Eigenschaften dient, die es buchstäblich oder metaphorisch besitzt.
- (5) multiple und komplexe Bezugnahme, bei der ein Symbol mehrere zusammenhängende und aufeinander einwirkende Bezugnahmefunktionen erfüllt.

Er betont allerdings, dass sich das Ästhetische damit nicht definieren lässt.

*„Betont man also die Undurchsichtigkeit des Kunstwerks, seinen Primat gegenüber dem, worauf es sich bezieht, so bedeutet das mitnichten, seine symbolischen Funktionen zu leugnen oder zu missachten, sondern stützt sich dabei vielmehr gerade auf gewisse Eigentümlichkeiten, die das Werk als ein Symbol charakterisieren“* (GW, S.90).

5. Goodman grenzt sich von Absolutisten (Es gibt eine eindeutige Interpretation, der Text ist die Intention des Künstlers) und Dekonstruktivisten ab:

*„Er [der unerschütterliche Dekonstruktivist, der **alle** Konstrukte abstreift oder herausreißt, M.Z.] wird unanalytierte Werke als Trugbilder abtun und Interpretation nicht als **über** etwas ansehen, sondern als bloßes Geschichtenerzählen. Auf diese Weise ist er von jeder klischeehaften Auffassung des Werkes und von der hindernden und hoffnungslosen Suche nach der einen richtigen Interpretation entbunden. Berausende Freiheit tritt an die Stelle erdrückender Verbindlichkeit. Doch die Freiheit wird mit Inkonsequenz erkaufte. Was auch immer gesagt werden mag, es gilt als richtige Interpretation eines beliebigen Werkes“* (GR, S.66).

Den Vorgang, wie die Verunsicherung durch nichtdarstellende Kunst aufgehoben wird, nennt Goodman „Einpassen“.

*„Außerdem stellt das Passen, wie wir bereits gesagt haben, kein bloßes Zusammenfügen von Elementen mit gleichem Status dar, sondern ein Einpassen eines jeden neuen Elements in einen bereits übernommenen Hintergrund, einen Apparat oder eine Struktur. Das Erzeugen des Passens kann es in der Tat erforderlich machen, den Hintergrund zu modifizieren, altehrwürdige Übernahmen fallen zu lassen oder zu revidieren; aber der Hintergrund gibt nicht so leicht nach wie neue Vorschläge“* (GR, S.211).

*„Eine dritte Ansicht, die man konstruktiven Relativismus nennen könnte, fasst Dekonstruktion als Vorspiel zur **Re**konstruktion auf und besteht darauf anzuerkennen, dass von den vielen Konstrukten eines Werks einige - sogar einige, die einander widerstreiten - richtig sind, andere hingegen verkehrt. Die Überlegung, was den Unterschied ausmacht, wird somit verbindlich“* (GR, S.66 f.).

6. *„Denn eine Hauptthese des vorliegenden Buches lautet, dass die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens - im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts - ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und dass die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte“* (GW, S.127).

Da Bilder wie Termini gleichermaßen denotieren, *„können Bilder ganz ähnlich wie Termini Tatsachen erzeugen und präsentieren, also an der Welterzeugung teilhaben“* (GW, S.127).

*„Doch wie können solche Versionen, da sie doch Versionen von nichts sind, an der Erzeugung wirklicher Welten beteiligt sein?“* (GW, S.128). *„Die Metapher ist kein bloß rhetorischer Schmuck, sondern eine Weise, in der wir unsere Termini vielfache Nebenaufgaben erfüllen“*

lassen“ (GW, S.129). „Cervantes, Bosch und Goya - nicht weniger als Boswell, Newton und Darwin - nehmen und zerlegen uns vertraute Welten, schaffen sie neu, greifen sie wieder auf, formen sie in bemerkenswerten und manchmal schwer verständlichen, schließlich aber doch erkennbaren - d.h. wieder-erkennbaren - Weisen um“ (GW, S.130).

„Unsere Welten sind durch die Muster und Gefühle abstrakter Werke nicht weniger energisch geformt als durch ein wörtlich zu nehmendes Stilleben von Chardin oder eine allegorische 'Geburt der Venus'. Wenn wir eine Stunde in einer Ausstellung abstrakter Gemälde verbracht haben, neigt alles dazu, sich in geometrische Flächen aufzuteilen, in Kreisen zu rotieren, sich zu Texturarabesken zu verwegen, sich zu einem Schwarzweiß zuzuspitzen oder in neuen Farbkonsonanzen und -dissonanzen zu vibrieren“ (GW, S.130).

„Wir haben früher gesehen, dass das, was nicht denotiert, immer noch durch Exemplifikation und Ausdruck Bezug nehmen kann, und dass nicht-deskriptive, nicht-darstellende Werke dennoch als Symbole für Eigenschaften fungieren, die sie entweder wörtlich oder metaphorisch besitzen. Indem solche Werke als Proben und Muster unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte, oft unbeachtete und vernachlässigte, geteilte oder teilbare Formen, Farben oder Gefühle lenken, induzieren sie entsprechend diesen Eigenschaften eine Reorganisation unserer gewohnten Welt“ (GW, S.130 f.)

Ohne Symbolisierung bleibt ein Kunstwerk folgenlos.

„Selbst wenn das Endprodukt der Wissenschaft, im Gegensatz zur Kunst, wörtlich zu verstehende, wortsprachlich oder mathematisch formulierte denotative Theorie ist, gehen Wissenschaft und Kunst bei ihrem Suchen und Aufbauen in ganz ähnlicher Weise vor“ (GW, S.132).

Das Welterzeugen geht weit über Theorien und Beschreibungen, Aussagen, Sprache, Denotation hinaus und schließt Sichtweisen ein, die sowohl metaphorisch als auch wörtlich, sowohl bildlich und musikalisch als auch sprachlich, sowohl exemplifizierend und ausdrückend als auch beschreibend und abbildend sind. Die Unterscheidung zwischen wahr und falsch reicht nicht hin, um den Unterschied zwischen richtigen und falschen Weltversionen zu kennzeichnen. Es gibt eine Vielzahl widerstreitender Wahrheiten und eine Vielzahl wirklicher Welten.

„Eine vorgeschlagene Kategorisierung oder ein System lassen sich also nicht damit begründen, sie seien wahr - denn sie haben keine Wahrheitswerte -, sondern müssten sich auf ihre Auswirkungen aufs Welterzeugen und auf unser Verstehen stützen.“ (GW, S.157)

„Denn für ein Kategoriensystem braucht nicht gezeigt zu werden, dass es wahr ist, sondern was es leisten kann“ (GW, S.157)

Eine nach dem Maßstab der Ähnlichkeit unrealistische Darstellung kann in einem anderen System ganz korrekt abbilden. Ein 'unnatürliches' System kann unter gewissen Umständen dadurch richtig werden, dass es für besondere Zwecke Aufnahme findet. „Wenn ein Maler oder ein Photograph früher ungesehene Aspekte einer Welt erzeugt oder uns enthüllt, so sagt man von ihm manchmal, er habe einen neuen Grad an Realismus erreicht, indem er neue Aspekte der Realität entdeckt und dargestellt habe. Eine solche Darstellung in einem richtigen, uns jedoch fremden System ist Realismus nicht im Sinne der Gewohnheit, sondern der Enthüllung“ (GW, S.159).

„Statt zu versuchen, die Richtigkeit von Beschreibungen oder Darstellungen unter dem Begriff Wahrheit zu subsumieren, sollten wir nach meiner Meinung lieber die Wahrheit zusammen mit ihnen unter den allgemeinen Begriff der Richtigkeit des Passens subsumieren“ (GW, S.161).

„Da ich gerade auf Zusammenhang und Einheit, ja auf der Affinität zwischen Kunst und Wahrnehmung bestehe, die alle Zweige des Welterzeugens sind. Die Richtigkeit abstrakter Werke oder nicht-denotativer Aspekte nicht-abstrakter Werke ist mit Wahrheit weder identisch noch ihr völlig fremd; beides sind Arten eines allgemeineren Begriffs von Richtigkeit“ (GW, S.161 f.).

Was konstituiert die Richtigkeit oder Falschheit einer solchen Exemplifikation?

Es ist nicht garantiert, dass die Projektion einer Eigenschaft tatsächlich mit den Eigenschaften des Ganzen oder weiterer Stichproben übereinstimmt; sie hängt vielmehr ab von der Geübtheit in der Deutung von Stichproben.

*„Kunstwerke sind keine Musterstücke von Stoffballen oder Behältern, sondern Proben aus dem Meer. Sie exemplifizieren buchstäblich oder metaphorisch Formen und Gefühle, Affinitäten und Kontraste, die in einer Welt zu suchen oder in sie einzubauen sind. Die Merkmale des Ganzen sind unbestimmt. [...] Mit anderen Worten, die Richtigkeit der Komposition, der Farbe, der Harmonie, also die Repräsentativität eines Werkes als Probe solcher Eigenarten wird durch das Ausmaß getestet, in dem es uns gelingt, herauszufinden und weiter anzuwenden, was exemplifiziert wird. [...] Der Entwurf eines Mondrian ist richtig, wenn er auf ein beim Sehen der Welt wirksames Muster projizierbar ist“ (GW, S.166).*

*„Wir haben im Gegenteil gesehen, dass die Richtigkeit der Kategorisierung, die bei den meisten anderen Varianten der Richtigkeit eine Rolle spielt, vielmehr eine Sache des Zusammenpassens mit einer Praxis ist“ (GW, S.168).*

Richtigkeit ist höchste Akzeptabilität.

Sieht Goodman Kunst als Beispiel von Induktion?

*Ich „deute nur an, dass die Linie zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Urteil nicht mit der Linie zwischen subjektiv und objektiv zusammenfällt, und dass jede Annäherung an einen universalen Einklang über irgendetwas Signifikantes die Ausnahme ist“ (GW, S.170)*

7. Was den „Schrecken“ angeht, der durch das Unvorhergesehene und Bedrohliche hervorgerufen wird, ist Goodman skeptischer: *„Dass wir finden, was wir zu finden vorbereitet sind, dass wir meist blind sind für das, was unsere Bestrebungen weder fördert noch behindert, das sind Gemeinplätze des Alltagslebens, die im psychologischen Labor hinreichend bestätigt wurden“ (GW, S.28).*

8. Wie aus dem Vorangegangenen deutlich geworden ist, versucht Goodman mit Hilfe der Symboltheorie einen neuen rationalen Diskurs zu entwickeln, der verbale und figurative, nicht-verbale Systeme umfasst und den Erkenntnisbegriff erweitert. Damit nimmt er das Unbehagen am traditionell ausgrenzenden rationalen Diskurs ernst und bietet einen Ausweg, der weder die Ästhetik - wie bei Baumgarten - dem rationalen Erkenntnisbegriff unterwirft, noch sensualistisch sinnliche Erfahrung als das Andere, Irrationale, Geheimnisvolle, Metaphysische, Vereinheitlichende gegen die Rationalität aufwertet. Nichtverbale Systeme werden in ihrer Bedeutung für die Orientierung des Menschen gesehen und die mit der Erfahrung von Kunst oft zusammenfallende Verunsicherung verliert ihr Geheimnis.



## 5 Zusammenfassung

Wie schon in der Vorbemerkung angedeutet, halte ich den Vergleich der beiden philosophischen Ansätze von Lyotard und Goodman für etwas gewagt, obwohl er - wie sich gezeigt hat - einige interessante Aspekte auf die gegenwärtige philosophische Diskussion wirft.

Ich fasse nun noch einmal aus dem vorher Dargestellten die Aspekte heraus, die sich auf die abstrakte Kunst richten.

### 5.1 Welche Kunst interessiert Lyotard und Goodman?

Lyotard charakterisiert avantgardistische Kunst in Abgrenzung von affirmativer, realistischer Kunst, die für ihn ein Anwalt des Bestehenden ist, durch die Abwesenheit von Form und die leere Abstraktion, die Vermeidung alles Figürlichen und Abbildlichen. Avantgardistische Kunst stellt nur in negativer Weise etwas dar. Sie verbietet zu sehen. Ein Werk ist umso avantgardistischer, je mehr es aller Bedeutung entbehrt. Avantgardistische Kunst arbeitet „ex minimis“. Alle Techniken, die das Denken der Herrschaft des Blicks unterwerfen und vom Nichtdarstellbaren ablenken, werden aufgebrochen.

Allerdings relativiert Lyotard diesen Anspruch im Hinblick auf die Bedingungen des kapitalistischen Marktes. Ein Kunstwerk ist auch eine Ware, muss die richtige Dosierung von Überraschung und Wohlbekanntem treffen, womit er den vorher formulierten Anspruch relativiert.

Im Interview mit Christine Pries distanziert er sich vom Begriff der Avantgarde, lässt dann aber offen, von welcher Art Kunst er überhaupt spricht.

Goodman verwendet bezeichnenderweise nicht den Begriff „avantgardistische Kunst“, der nicht dem formalen, sondern dem ideologischen Bereich entstammt. Er setzt sich mit der „puristischen“ Kunst auseinander, die formal vergleichbare Bestimmungen wie Lyotards avantgardistische Kunst hat. Sie ist dadurch charakterisiert, dass sie sich auf nichts bezieht, nichts darstellt. Diese Definition von Kunst nennt Goodman eine „*verkrampte Auffassung von Bezugnahme*“ (GR, S.51).

Für ihn ist die Unterscheidung von darstellender und nichtdarstellender Kunst nicht so einfach möglich, da auch abstrakte Kunst Formen und Gefühle manifestiert, das heißt, dass sie exemplifiziert und ausdrückt (GW, S.25). Er betont das Gemeinsame aller Bilder: Jedes Bild nimmt Bezug, exemplifiziert etwas, ist eine Probe von etwas, wie ein Stoffmuster. „*Ein nicht darstellendes Bild, etwa ein Mondrian, sagt nichts, denotiert nichts, bildet nichts ab und ist weder wahr noch falsch, doch zeigt es sehr viel*“ (GW, S.33). Allerdings ist - besonders bei der metaphorischen Bezugnahme - die Bezugnahme oft indirekt oder vermittelnd, nur anspielend.

Goodmans Kritik der radikalen Definition von „puristischer“ Kunst trifft z.T. Lyotards Ansatz nicht, weil Lyotard avantgardistische Kunst nicht als puristische Kunst definiert, sondern als richtige Dosierung von Überraschung und Wohlbekanntem. Allerdings macht Lyotard nicht deutlich, wo er die Grenze zieht, wie vertraut denn ein Bild sein darf.

Der Hauptunterschied zwischen Lyotard und Goodman ist, dass Lyotard Kunst im wesentlichen kontextunabhängig betrachtet, während für Goodman Kunst nur durch den Kontext zur Kunst wird. Außerdem kritisiert Goodman meiner Meinung nach überzeugend die Verwendung von Begriffen wie darstellende Kunst und nichtdarstellende Kunst.

## 5.2 Welche Bedeutung hat diese Kunst?

Obwohl sich Lyotard in den beiden besprochenen Texten ausdrücklich mehr auf Kant als auf Adorno bezieht und zu wenig auf die Beschränkung des rationalen Diskurses eingeht (Er weist nur darauf hin, dass das Denken es immer mit dem Überlieferten zu tun hat, dass es immer davon ausgeht, dass es weitergeht, dass das Denken „entwaffnet“ werden muss), ist doch deutlich, dass er sich von den Kantschen Ideen der Vernunft, die denk-, aber nicht darstellbar sind, distanziert. Er ist gegenüber dem rationalen Denken und jeder Form des Absoluten skeptisch. Für ihn spielt erhabene Kunst nur darauf an, dass es Nichtdarstellbares gibt, dass es einen Bruch zwischen Denk- und Darstellbarem gibt. Sie befreit das Denken (hier wohl als Denken der Vernunft) von der Herrschaft des Blicks und verweist dadurch auf die angstbesetzte Möglichkeit, dass nichts geschieht, auf das Unbekannte. Was nicht gedacht werden kann, ist, dass nichts geschieht. Die avantgardistische Kunst macht sichtbar, indem sie zu sehen verbietet. Sie bereitet nur Lust, indem sie schmerzt, weil sie die Erwartung der Harmonie (s. Baumgarten) enttäuscht und das radikal in Frage stellt, was an die empirische Wirklichkeit zu glauben ermöglicht. Die fast auf nichts reduzierte Lust der Augen gibt unendlich ein Unendliches zu denken. Damit ist er allerdings wieder bei den Kantschen Ideen der Vernunft angelangt.

Das, worauf ein avantgardistisches Bild anspielt, bleibt bei Lyotard unbestimmt, was - wie ich im 2. Kapitel dargestellt habe - seinen Ausführungen einen tautologischen Charakter verleiht: Das Nichtdarstellbare ist das, was sich nicht darstellen lässt, weder bildlich noch diskursiv. Dazu hat aber schon Wittgenstein gesagt: Worüber man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.

In Goodmans Überlegungen hat das Erhabene gar keinen Platz. Die psychologischen/physiologischen Dimensionen des Erhabenen sind nicht sein Thema. Er ist skeptisch gegenüber dem „Schrecken“, der Erschütterung, der Gefühlsintensivierung, die mit „ungewöhnlicher“ Kunst verbunden sein sollen: *„Dass wir finden, was wir zu finden vorbereitet sind, dass wir meist blind sind für das, was unsere Bestrebungen weder fördert noch behindert, das sind Gemeinplätze des Alltagslebens, die im psychologischen Labor hinreichend bestätigt wurden“* (GW, S.28).

Und doch hat für ihn die abstrakte Kunst eine besondere Bedeutung: Sie kann Verunsicherung mit sich bringen, Interpretationssysteme in Frage stellen: *„In der Malerei, in der Repräsentation üblich war, hinterließ das Fehlen der Repräsentation [im modernen Aktionismus, M.Z.] bisweilen ein Gefühl des Verlusts und war Anlass, das Freisein von Bedeutung sowohl bitter zu beklagen als auch verbissen zu verteidigen“* (GR, S.53). *Die Neuheit des Systems verursacht eine vorübergehende interpretative Schwierigkeit“* (GR, S.34).

Allerdings ist für ihn auch das Vergnügen (das Schöne?) eher ein negatives Merkmal von Kunst: Die Vortrefflichkeit eines Kunstwerkes ist eine Frage des Aufschlusses und weniger des Vergnügens (GR, S.70). Und dieser Aufschluss ist die Reorganisation unserer gewohnten Welt (GR, S.70).

Beide weisen darauf hin, dass das Erhabene/die Reorganisation der gewohnten Welt nicht jedem zugänglich sind. Lyotard hat das Erhabene dem „Kunstspekulanten“ oder „Maler-Forscher“ überlassen, Goodman sieht die Möglichkeit der Reorganisation dem vorbehalten, der geübt ist im Umgang mit Stichproben.

Gemeinsam ist Lyotard und Goodman, dass sie sich für das Neue, die Verunsicherung interessieren, die von bestimmten Formen der Kunst ausgelöst ist. Der wesentliche Unterschied in den Intentionen von Lyotard und Goodman ist aber, dass Lyotard das Besondere der abstrakten Kunst herausstellt in dem Sinne, dass hier eine existentielle Verunsicherung, eine metaphysische Erfahrung stattfindet, während für Goodman das Neue der Anstoß zur Erzeugung

einer neuen Welt ist.

### 5.3 Schlussbemerkung

Der langwierige Versuch, mich in die beiden Denksysteme einzuarbeiten, hat also u.a. dazu geführt, dass sich zwei sehr unterschiedliche, aber für die gegenwärtige Philosophie typische Denkansätze gezeigt haben.

Obwohl Lyotard und Goodman von einer vergleichbaren Situation ausgehen (Suche nach Befreiung des Denkens aus den Beschränkungen des rationalen Diskurses durch Orientierung am Bestehenden und vor allem an der Wissenschaft) und beide sich mit „nicht-darstellender“ Kunst auseinandersetzen, kommen sie zu gegensätzlichen Ergebnissen, weil schon ihre Ziele gegensätzlich sind.

Bereits die Bezeichnungen „avantgardistische Kunst“, auch wenn sie später zurückgenommen wird, oder „Entwaffnen des Denkens“ weisen darauf hin, dass Lyotard sich in einem Kriegszustand sieht, dem er mit einem Gegenzug aufwartet. Sein Ziel ist ideologisch, er will - trotz allen Leugnens - die Ideen der Vernunft, das Allgemeine und die Differenz (in Goodmans Worten wohl eher Dichotomie) retten, während Goodman sich an das Konkrete heranmacht, den Begriffen nur mehr in ihrem Kontext eine Bedeutung zuspricht. Es gibt nicht mehr die eine Weise der Welterzeugung, sondern viele.

Und doch stimmen beide wieder darin überein, dass Kunst durch die relative Abwesenheit von Form und Bedeutung und die vermittelte metaphorische Bezugnahme geläufige Weltversionen in Frage stellen und zu neuen Weltversionen führen kann. Für beide ist Kunsterfahrung eine Möglichkeit, das Denken zu erweitern. Bei Lyotard verliert sich diese Aussage aber im Unbestimmten, Metaphysischen und Beliebigen, während für Goodman die Kunsterfahrung nichts Geheimnisvolles an sich hat. Rationalität ist nicht das Eine, Objektive, Gewisse, und Kunst ist nicht das Andere, Irrationale. Beides sind gleichberechtigte Weisen der Welterzeugung.

## Literaturverzeichnis

- AI Abel, Günter: Interpretationswelten. Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993
- AÄ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main. 1970
- BÄ Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica (1750-58)
- BK Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1934/35). In: Benjamin, Walter: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940. Reclams Universal-Bibliothek Band 1060. Leipzig 1984
- BP Boileau-Despréaux, Nicolas: Art poétique (1674). Zitiert in LA
- BS Boileau-Despréaux, Nicolas: Traité du sublime (1674). Zitiert in LA.
- BU Burke, Edmund: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Schönen und Erhabenen (<sup>2</sup>1759). Übersetzt von Friedrich Bassenge. Felix Meiner Verlag. Hamburg 1989
- GR Goodman, Nelson und Elgin, Catherine, Z.: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften (1988). stw 1050. Frankfurt am Main 1993
- GW Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung (1984). stw 863. Frankfurt am Main 1990
- KU Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. stw 57. Frankfurt am Main 1974
- LE Longinus: Vom Erhabenen. Reclams Universal-Bibliothek 8469. Stuttgart 1988
- LA Lyotard, Jean-François: Das Erhabene und die Avangarde. In: Merkur, 38. Jhg (1984), Heft 2, S.151-164
- LF Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? (1982). In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Reclams Universal-Bibliothek 8668. Stuttgart 1990
- LP Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985.
- PÄ Pries, Christine und Welsch, Wolfgang: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard. Acta humaniora. Weinheim 1991
- PE Pries, Christine: Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Acta humaniora. Weinheim 1989
- RH Ritter, Joachim und Gründer, Karlfried (Hg): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Schwabe & Co. AG. Basel. Stichwort „Erhaben“ Bd. 2, S. 624-635
- SP Schopenhauer: Vorlesung über die gesamte Philosophie. Werke. Bd. IX

### Abbildungen:

Caspar David Friedrich (1774-1840): Der Mönch am Meer (1808/10)

Barnett Newman (1905-1970): Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV (1969/70). 274 x 603 cm

Piet Mondrian, Composition A, 1923. Oil on canvas (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome)