Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: "Ist das noch Kunst?" oder : Die Permanenz der ästhetischen Erfahrung als Problem

Autor: Kohler, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883141

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Prozess der Kunst und die ästhetische Reflexion / Le devenir de l'art et la réflexion esthétique

Studia Philosophica 43/1984

GEORG KOHLER

«Ist das noch Kunst?» oder: Die Permanenz der ästhetischen Erfahrung als Problem

> Immer schon wollte das stammelnde Kind eine Rede halten über alle Zungenbrecher hinweg, einmal wollte die Liliputanerin den Wettlauf mit den Langbeinigen gewinnen, immer schon wollte die Elefantenkuh in einem klitzekleinen Stübchen wohnen. Immer wünschten sie das Falsche, das dann so falsch nicht war. Denn so blieb das Wünschen lebendig bis zum heutigen Tag.
> (Ursula Krechel, Meine Sätze haben schon einen Bart)[1]

Man kann nicht reden, geschweige schreiben, ohne sich mit fremden Federn zu schmücken. Deshalb gleich von Anfang an und ausdrücklich: zitiert sei *Catherine Krahmer,* die Alphonse Allais zitiert, einen genialen französischen Humoristen des 19. Jahrhunderts: «Es war im Jahre 1800 ... Nach Paris mitgenommen von einem meiner Onkels zur Belohnung für einen dritten Nebenpreis im Religionsunterricht, hatte ich die Gelegenheit, das berühmte Bild in schwarzer Manier ‹Kampf der Neger in einem Kellergewölbe mitten in der Nacht› zu bewundern, bevor es aufgrund vieler Dollarscheine nach Amerika transportiert wurde ... Erst die Betrachtung macht den Eindruck begreiflich, den der Anblick dieses Meisterwerkes in mir hinterliess. ‹Auch ich werde Maler sein!›, so rief ich ... Wenn ich ‹Maler› sage, so versteht sich, dass ich nicht von Stümpern jener Art spreche, die tausend Farben nötig haben, um ihre mühselig

[1] In: Kursbuch 73, September 1983, S. 143 ff.

Korrespondenzadresse: Dr. Georg Kohler, Bellerivestrasse 221, CH – 8008 Zürich

gewonnenen Einfälle auszudrücken. Nein, der Maler, in dem ich mein Ideal sah, war derjenige, der auf geniale Weise für ein einziges Bild nur eine einzige Farbe brauchte: der monochroidale Künstler, wie ich zu sagen wage. – Nach zwanzig Jahren hartnäckiger Arbeit, unergründlicher Verdriesslichkeiten und erbitterter innerer Kämpfe konnte ich endlich ein erstes eigenes Werk ausstellen ‹Erste Kommunion bleichsüchtiger junger Mädchen beim Schneetreiben›.» (Krahmer 1974, 13).

Catherine Krahmers Buch, dem dieses Zitat entnommen ist, trägt den Titel «Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst». Damit ist klar, was Allais Scherze bedeutsam macht. *Yves Klein,* der vor mehr als zwanzig Jahren jung Verstorbene, eine der Initialfiguren der Nachkriegsneoavantgarde, Yves Klein, der Schamane der «Leere» und naiv-raffinierte Verkäufer seiner «Stunden der wahren Empfindung», hat sich seinen Platz im grossen Bazar der Zeitkunst unter einer sprechenden Überschrift erworben: «Yves le Monochrome», «Yves der Einfarbige». Klein tat genau das, was der französische Humorist als Witz ausgedacht hatte. Auf Holz- oder Hartfaserplatten, überzogen mit feinem, straff gespanntem Leinen, trug er reine, von einem besonderen Bindemittel fixierte, ultramarinblaue Farbpigmente auf, und sonst nichts. So wird die sichtbare Fläche seiner Objekte (auch die Schmalseiten dieser «Bilder» sind von Blau bedeckt) zum intensiv strahlenden, in sich dimensionslosen Raum, zum unendlichen, kaum merkbaren Fluten, das die Wahrnehmung augenblicklich anzieht, im Hinsehen immer tiefer wird und sanft und unerbittlich den Betrachter im immateriellen Licht einer azurfarbenen Totalität versinken lässt.

Klein war nicht der erste, der die Monochromie ernst nahm. Was *Malevitsch* zwischen 1913 und 1917 mit seinen suprematistischen Bildern versucht hatte, eine Arbeit, die schliesslich in den Serien «Weiss auf Weiss» endete, provoziert die gleiche Frage, deren Unabweisbarkeit die von vielen mit Zähneknirschen, Verachtung oder Kopfschütteln verfolgte Erfolgsgeschichte von Kleins Werk noch einmal radikalisiert hat: *Ist das noch Kunst?* – Eine berechtigte Frage; ihr Problem ist allerdings, dass sie voraussetzt, schon irgendwie zu wissen, was Kunst ist.

Zur – sogenannt *«modernen»* – Kunst des 20. Jahrhunderts gehört die Tradition des Traditionsbruchs, die Norm der Normverletzung, die Gewohnheit, Schocks zu erzeugen. Freilich: die Repetition dieser Aktivitäten indiziert ihre Institutionalisierung, d.h. ihr Altern. «Natürlich wiederholt sich alles, besonders alles Moderne. Wenn nicht in jeder Generation, dann in jeder zweiten» (K.M. Michel 1983, 191)[2]. Zuzeiten

[2] Vgl. Siegfried Melchinger, Eine Epoche geht zu Ende. Rückblick auf das Theater der Gegenwart, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 295, 17./18. 12. 1983.

Kleins war das klassische Problem der Avantgarde allerdings noch nicht verbraucht. Der zweite Weltkrieg und die ihn ermöglichenden ökonomischen und geistigen Katastrophen haben in ganz Europa und Nordamerika die Lösungen der ersten Avantgardegenerationen so gründlich vergessen lassen, dass sie noch einmal entdeckt werden konnten. Das Programm und Problem der Avantgarde: In der Absicht, die das 19. Jahrhundert dominierende Trennung der (autonomen) Kunst vom (Alltags-) Leben aufzuheben, neue ästhetische Möglichkeiten zu entwickeln – und so die sozusagen kanonische Kenntnis dessen, was Kunst ist (und was nicht) zu zerstören.

Mit der blossen Erinnerung an die Postulate der Avantgarde ist die Frage nach dem ästhetischen Wert von Kleins monochroidalen Produkten jedoch nicht zu beantworten. Eher könnte man dadurch versucht sein, das Projekt der Avantgarde im Ganzen für verkehrt zu halten. Ohne Zweifel: von Anfang an, aus konstitutivem Grund, hat die moderne, avantgardistische Kunst mit der Möglichkeit der Selbstnegierung zu tun – und zwar auf doppelte Weise: als der Erfüllung ihres Sinnes als Kunst wie als dessen Verrat. Diese doppelte Möglichkeit einsichtig zu machen, und zwar als das notwendige Resultat des Prozesses der Kunst, ist das Ziel der folgenden Überlegungen.

Ästhetische Erfahrung und die Strukturanalyse des Kunstwerks

Das Grundbuch der neuzeitlichen Ästhetik ist Kants «Kritik der ästhetischen Urteilskraft». Es bestimmt und begründet den eigenen Bereich des Ästhetischen durch zwei ursprüngliche Annahmen. Erstens: das «Schöne» (modern gesagt: die ästhetisch relevante Gegebenheit) ist weder ein Gegenstand für die objektive, d.h. mathematisch-(natur)wissenschaftliche Erkenntnis noch ein bloss «Angenehmes», d.h. nicht von den unmittelbaren Ansprüchen der Sinnenbedürfnisse her erklärbar, noch ein «Gutes» oder «Nützliches», d.h. nicht abzuleiten aus den Zielen der praktischen oder technischen Vernunft. Zweitens: Die Bestimmtheit des Schönen erschliesst sich im Rückgang auf die Eigenart jener Bezugnahme und Erfahrungsweise, in der etwas für das Subjekt als Schönes präsent wird, d.h. im Rückgang auf das «freie Spiele der Erkenntnisvermögen, Einbildungskraft und Verstand» bzw. in der Analyse des Gefühls ästhetischer «Lust» oder, aktueller formuliert: in der Analyse der ästhetischen Erfahrung.

Die Blickwendung auf den Akt des ästhetischen «Spiels» als das eigentliche «Ins-Dasein-Treten des Schönen» erlaubt zugleich mit der Thematisierung jener Charakteristika, die für die ästhetische Wahrnehmung

konstitutiv sind, die formale Kennzeichnung *des Korrelats* dieser Erfahrung. *Im Spiegel der Struktur der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung zeigt sich die Struktur der ästhetischen Botschaft et vice versa.* Die Fruchtbarkeit dieser methodischen Idee lässt sich nicht nur – wie noch zu zeigen sein wird – an Kants gegenstandsästhetischem Grundbegriff der *«Zweckmässigkeit-ohne-Zweck»* ausweisen und nutzbar machen, sie erlaubt ebenso, zwei der wichtigsten Strömungen gegenwärtiger Ästhetik unter einem einheitlichen Gesichtspunkt aufzunehmen und zu verbinden: Während die hermeneutische und pragmatistische Ästhetik ansetzt bei Struktur, Handlungssinn und Vollzugscharakter der Wahrnehmung und verstehenden Aneignung von Kunstwerken[3], und von da immer wieder auch zu Aussagen über die Eigenart des ästhetischen Gegenstandes gelangt, untersucht die semiotische Ästhetik, wie (d.h. aufgrund welcher Organisationsform der Ausdrucksmittel) das Kunstwerk qua «ästhetische Botschaft» (Eco) «Substrat von Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung» zu sein vermag[4]. Der einheitliche Sachverhalt, aus dem sich die beiden verschiedenen Perspektiven und Paradigmen der heutigen Ästhetik entwickelt haben, ist bei Kant noch gleichsam vorparadigmatisch im Blick. Die Ergebnisse dieser Sicht sind deshalb besonders geeignet, die Aufmerksamkeit *auf jene Dynamik* des Ästhetischen zu richten, die sich aus dem inneren Zusammenhang beider Momente der ästhetischen Erfahrung ergibt, und die schliesslich auch die immanente Erklärung der modernen Avantgardekunst liefern kann.

«Unendlichkeit, eingeschlossen in Endlichkeit»

a) die «objektive» Seite

Schönheit sei: «Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung des Zwecks an ihm wahrgenommen wird». – Was heisst das? – Ich möchte zunächst einen Satz zitieren, der die Richtung angeben kann, die meine Deutung des Kantischen Begriffs zunächst verfolgt (Eco hat diesen gleichen Text an den Anfang seiner Analyse des «offenen Kunstwerkes» gestellt): «Das Kunstwerk . . . ist eine Form, d.h.

[3] Vgl. dazu neben den Aufsätzen R. Bubners v.a. H.R. Jauss, Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt 1982; sowie für die pragmatistische Ästhetik J. Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 1979.

[4] Als Vertreter der semiotischen Ästhetik wird im folgenden vor allem U. Eco herangezogen, insbesondere dessen Text, der in Henrich/Iser 1982, S. 404ff. abgedruckt ist. Hinzuweisen ist im übrigen auf den Aufsatz von R. Piepmeier, Zu einer nachästhetischen Philosophie der Kunst, in: Oelmüller 1981, S. 111ff.

eine geschlossene Bewegung, was soviel bedeutet wie ein in einer Endlichkeit eingeschlossenes Unendliches . . .»[5].

Die in eine «Endlichkeit eingeschlossene Unendlichkeit» des Schönen wird fassbar in der Bewegungsform des «Spiels», d.h. der ästhetischen Wahrnehmung und Reflexion. Das «Spiel» vollzieht sich im anschauenden Auffassen und begreifenden Durchdringen der Aspekte des ästhetischen Gegenstandes. Es ist eine Tätigkeit, die, je besser sie glückt, sich als die Auslegung und Entfaltung einer der Mannigfaltigkeit des zur Vorstellung gelangenden Gebildes inhärenten Einheit enthüllt. Ein Verhältnis von Teilen und Ganzem gelangt zum Vorschein, eine systematische Bezüglichkeit der Elemente und Aspekte, die derjenigen *analog* ist, die sich an Dingen aufweisen lässt, deren Gestalt als Verkörperung eines bestimmten und *objektiv* bestimmbaren Konzepts zu durchschauen ist, doch zugleich ist die in der *ästhetischen Erfahrung* betreffbare Zweckmässigkeitsstruktur aus einem bestimmten, bündig definierbaren Begriff *gerade nicht* deduzierbar, – ergo: die Bestimmtheit des Schönen, die allgemeine Form der ästhetischen Form ist Zweckmässigkeit-*ohne-Zweck.*

Kant lenkt die Aufmerksamkeit auf einen zentralen Sachverhalt, indem er die Zweckmässigkeit-ohne-Zweck des «Schönen» ausdrücklich als *«subjektive»* charakterisiert. Wiederum wird der Sinn dieser Bestimmung nur dann evident, wenn die Einheit der ästhetischen Erfahrung als das Gegenwärtig-Werden des Schönen im Prozess seiner Wahrnehmung verstanden wird.

b) die «subjektive» Seite

Will man den vollen Sinn der Kantischen Bestimmung des Schönen als *«subjektiver* Zweckmässigkeit» verstehen, ist es nötig, an die Voraussetzung zu erinnern, die der ästhetischen Wahrnehmung und Reflexion zugrundeliegt. Damit nämlich die ästhetische «Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem»[6], die «in einer Endlichkeit eingeschlossene Unendlichkeit» im und als «Spiel» überhaupt erscheinen kann, braucht es die *Suspension* des alltäglich-pragmatischen oder wissenschaftlichen Weltbezugs, in dem das Gegebene der Fall einer Regel, das definierbare Objekt gegenüber dem es in Allgemeinbegriffen identifizierenden Subjekt ist. Und vor allem: *In den Vollzug des «Spiels» tritt das Subjekt als konkretes und in seiner ungeschmälerten Individualität ein.*

[5] Luigi Pareyson, Estetica, zit. nach Eco 1977, S.57. Vgl. zur folgenden Interpretation des Kantischen Begriffs G.Kohler, Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Auslegung von Kants «Kritik der ästhetischen Urteilskraft», Berlin/New York 1980.

[6] Vgl. I.Kant, Akad.-Ausg. V, S.45ff.

Die im «Spiel» sich offenbarende ästhetische Zweckmässigkeit ist daher einerseits zwar eine besondere Beschaffenheit des gegebenen Objekts, sie kann aber andererseits in ihrer jeweiligen näheren Bestimmtheit von der jeweiligen konkret-individuellen Aktualisierung des «Spiels» nicht unabhängig sein. Sie heisst «subjektiv», da sie stets mitbestimmt ist von der jeweiligen individuellen Situation, in der sie erscheint.

Der Totalitätscharakter des Schönen

Die «subjektive Zweckmässigkeit-ohne-Zweck» ist Kants Begriff für den eigentümlichen Totalitätscharakter des Schönen, sein Name für die in die Endlichkeit eines sprachlichen, bildnerischen oder musikalischen Gebildes «eingeschlossene Unendlichkeit», die sich im «Spiel» immer wieder neu und anders präsentiert und bestätigt. Dass das Schöne ein *Umgreifendes* erscheinen lässt, *in der das Singuläre und Individuelle nicht getilgt, sondern zum Medium der Präsenz des Ganzen* geworden ist, zeigt sich in beiden Hinsichten: sowohl im Blick auf das ästhetisch erfahrende Subjekt wie im Blick auf das korrelative ästhetische Objekt.

Eco untersucht das Kunstwerk – wenn man will: die gegenständliche Seite der ästhetischen Erfahrung – als *«ästhetische Botschaft»*, als «selbstbezügliches Zeichen»: «Die Botschaft hat eine ästhetische Funktion, wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d.h. wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will» (Eco 1982, 405).

Was Eco meint, lehrt etwa das Beispiel der Lyrik. In der ästhetischen Wahrnehmung eines Gedichts wird das sinnlich Gegebene nicht in der Weise aufgenommen, wie beim Verstehen alltäglicher Redeäusserungen. Bei derartigem Hören ist man primär aufs Gemeinte, auf die Bedeutung zentriert. Die Verlautung als solche wird, normalerweise, nicht thematisch. Nicht so in der ästhetischen Erfahrung. Denn was an Bedeutungshaftem erscheint, wird als im Gegebenen sich meldend bewusst. Das Sinnliche verschwindet nicht hinter dem durch es vermittelten Unsinnlichen. Alles wird wichtig – die Folge von Konsonanten und Vokalen, der Rhythmus, die synästhetischen Assoziationen, metrische Längen, und vom physikalischen Material ausgehend: die syntaktischen und semantischen Besonderheiten der Rede usw. Auf allen Ebenen der Analyse ist die Erfahrung, die wir am ästhetisch Gegebenen machen, die, dass es nichts Vereinzeltes gibt, nichts sinn-los ist; und so enthüllt sich dem Begreifen Schritt um Schritt, dass das Schöne nicht als klassifizierbares Ding, sondern als Umgreifendes begegnet, eine «eigene Welt» ist, die das Indivi-

duelle und Singuläre nicht vergleichgültigt, sondern als Moment in sich aufgenommen hat.

Im Vollzug der Sacherfahrung realisiert sich aber zugleich die Selbsterfahrung des Subjekts. Im Prozess seiner Beschäftigung mit der inspirierenden Konkretion der ästhetischen Produkte entdeckt es die individuelle Vielfalt seiner eigenen Existenzmöglichkeiten, in der Betroffenheit von den Anmutungen der Sache den Reichtum seiner eigenen Sensibilität. Im Wahrnehmen und Auffinden des noch Ungesehenen, früher noch nicht Bedachten der universellen Singularität des Werks wird sich das Subjekt der die Fixierungen (sozial oder sonst wie) vorgefertigter Selbstinterpretationen durchbrechenden Kraft und Bedürfnisse des eigenen Lebens, der Erneuerbarkeit und Vieldeutigkeit seines Daseins bewusst. Kant sagt: Das Schöne «führt directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich» (Kant, 75).

Was von der Dichtung gilt, gilt von Kunst überhaupt: dass sie «verschlossene Bedürfniserfahrung, stumme Betroffenheit über die Möglichkeiten und den Horizont gewöhnlicher Rede hinaus öffentlich zu machen» versteht (Koppe 1981, 81). Denn die besondere Aufmerksamkeit, die sie zugleich weckt und braucht, bringt das Subjekt in Kontakt und Kommunikation mit der Fülle dessen, was es selbst ist und sein möchte und sein kann, doch nur im eigenen Sprechen der «ästhetischen Botschaft» zu vernehmen vermag. Kunst ist aber stets mehr als die blosse Artikulation der Individualität von Bedürfnissen und des Bedürfnisses nach unverkürzter Individualität. Wie paradigmatisch beim Machen von Musik, kommt im «Spiel» als dem Sein des Schönen der Sinn des Tuns und seine Erfüllung in eins. Die Entdeckung der Individualität (des Werks wie des Wahrnehmenden) ist zugleich der *Vollzug* und die Aktualisierung von Individualität – und mehr noch: ihre *Überbietung.*

Im «Spiel» regiert eine zwanglose Korrespondenz zwischen Subjekt und Sache, die schwebende Übereinstimmung gegenseitig gewährter Freiheit, die nichts verheimlichen will und eine Entdeckung weitere anrufen lässt. Fremderfahrung geht über in Selbsterfahrung, man wird konfrontiert mit den Dingen der eigenen Existenz und lernt dabei doch die Natur des Gegenübers kennen.

So wird noch einmal deutlich, weshalb die Kunst «ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt». Denn «die schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in diese Welt passe». (So die nachgelassene Refl. 1855 von Kant.) *Das einzelne Schöne* wird in der ästhetischen Erfahrung *zum Stellvertreter des Ganzen* und *das «Spiel» zur Totalität,* in das die von ihrer Endlichkeit und Bedürftigkeit immer bestimmte Subjektivität ohne Verlust von Spontaneität einstimmt und dadurch *eine Erfahrung des Glücks vergegenwärtigt* erhält – des Glücks so «in die Welt zu pas-

sen», als ob diese den Zwecken einer Vernunft der Selbstbehauptung nicht lediglich in gleichgültiger Verfügbarkeit zustimmte, sondern der Subjektivität im Ganzen freundlich zugeneigt sein würde.

Einzig-artigkeit und Ideolekt: zum Prozess der Kunst (I)

Das ästhetische Ding, seine «Form der Zweckmässigkeit-ohne-Zweck» ist der Anlass der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung, die die Subjektivität dessen, der sich auf sie einlässt, als ganze beansprucht; «beansprucht» in zweifachem Sinn: benötigt und in Bewegung setzt. In jene Bewegung, da das Subjekt seiner inneren Vielfalt, seinem Bedürfnis nach Anders- und Mehr-sein, nach unbegrenzter Vollendung inne wird[7].

Wenn es aber nun so ist, dass die Erfahrung von ästhetischer Totalität sich am einzelnen Kunstwerk entzündet und sich in ihm zu realisieren vermag – wozu braucht es dann mehr als eins? Anders gesagt: was bringt dazu, «dass ein Künstler mehrere Kunstwerke macht und dass man nach einer gewissen Zeit trotz des unstillbaren Auffassungshungers in bezug auf ein Kunstwerk oder mehrere Kunstwerke gleicher Art offenbar doch eine Übersättigung in der Weise erleidet, dass man sagt, jetzt müssten die Kunstwerke doch ganz anders gemacht werden, wenn denn der Satz stimmt, dass Kunst immer gegen Kunst gemacht wird» (Marquard 1981, 289).

Die Frage *Marquards* ist berechtigt; sie führt ins Zentrum des Problems der Permanenz der ästhetischen Erfahrung. Sie macht auf eine besondere Dialektik im Verhältnis zwischen «Objekt» und «Subjekt», den beiden Momenten der ästhetischen Erfahrung, aufmerksam. Und sie lenkt so den Blick auf jene Dynamik, die zur steten Erneuerung und Veränderung des ästhetischen Substrats und der Bedingungen seiner Bedeutsamkeit führt. Ausgangspunkt der Überlegung ist noch einmal die Formel Pareysons: das Kunstwerk sei eine «in eine Endlichkeit eingeschlossene Unendlichkeit». – Wie es Unendlichkeit zu sein vermag, ist in einem ersten Schritt entwickelt worden: durch die in ihm enthaltene Herausforderung an die es wahrnehmende Subjektivität, die «Einheit in der Mannigfaltigkeit» aus dem Zusammenhang der Aspekte der «ästhetischen Botschaft» zu erfassen. Die Permanenz dieser Herausforderung kann bloss deshalb bestehen, weil das Kunstwerk in einem genauen Sinn *einzigartig* ist. Es ist einzig-artig, weil seine Einheit – die Regel, die es

[7] Vgl. zum Bedürfnis der Subjektivität nach Überwindung ihrer Mangelhaftigkeit durch die Gestaltung und Aneignung von Vollkommenheit: H. R. Jauss 1982, S. 82 – 88 (der «ästhetische Genuss» als «Selbstgenuss im Fremdgenuss»).

beherrscht – seine eigene ist und nirgendwo sonst als in ihm realisiert und wirksam ist, daher auch nicht restlos ins Medium begrifflicher Allgemeinheit transformiert werden kann[8].

Dass das Kunstwerk einzig-artig ist (Kant nennt das seine «Exemplarität») und dass keine Interpretation es auszuschöpfen, keine Auslegung das «Spiel» der ästhetischen Erfahrung zu beenden, die Offenheit des Kunstwerks abzuschliessen in der Lage ist, hat *denselben* Grund: Er besteht in der Eigenschaft der ästhetischen Botschaft, «autoreflexiv» zu sein; genauer gesagt: in ihrer Eigentümlichkeit, dass sie *einerseits* ein Zeichensystem (einen Code) repräsentiert, das (der) immer wieder auf ein anderes, bekanntes, vom Subjekt beherrschtes Zeichensystem und Ausdrucksverstehen beziehbar ist (wäre das überhaupt nicht und niemandem möglich, dann wäre das Werk nichts als pure, undurchdringliche, nichtssagende Dinglichkeit), und dass sie *andererseits* niemals vollständig aufgeht in den bekannten Codes, die sie ins «Spiel» bringt und auf die sie anspielt. Denn das jeweilige *Wie* ihres Sprechens verschwindet eben nicht in dem, *was* mitgeteilt wird. So konfrontiert sie immer wieder mit jenem Überschuss von Signifikationen, der auf einem ihr allein eigenen Code (ihrem «Idiolekt» nach Eco) beruht, auf der nur in ihr verwirklichten (im besonderen Zusammenhang ihrer Ausdruckselemente, in der Mannigfaltigkeit ihrer signifikativ aufgeladenen Stofflichkeit erscheinenden) Ordnung bedeutungsvermittelnder Zeichen. Weil aber die Signifikanten dieses Idiolekts ihre spezifische Signifikanz nur aus den kontextuellen Relationen empfangen, beleben sie sich im Licht wechselnder Perspektiven und Kontextbezüge mit immer anderen Sinnmöglichkeiten. «Jedes Signifikans wird mit neuen, mehr oder minder genauen Bedeutungen befrachtet, nicht im Lichte des zugrundeliegenden Code (der verletzt wird), sondern im Lichte des Idiolekts, welcher den Kontext organisiert, im Lichte der anderen Signifikanten, die aufeinander einwirken, als wollten sie die Stütze finden, die der verletzte Code ihnen nicht mehr bietet» (Eco 1982, 413).

Die Notwendigkeit der Normverletzung: zum Prozess der Kunst (II)

Zur Einzigartigkeit des Werks und damit zu seinem Vermögen, Erscheinung einer in einer Endlichkeit eingeschlossenen Unendlichkeit zu sein, gehört also notwendig der Verstoss gegen die Normen vorgegebener Zeichensysteme und der mit ihnen institutionalisierten Auffassungsge-

[8] Vgl. dazu F. Koppe, in: Oelmüller 1981, S. 307f.: Das Spezifische der ästhetischen Botschaft sei ihre «Nicht-Übersetzbarkeit».

wohnheiten, die Differenz von den vertrauten, alltäglichen Darstellungs- und Kommunikationsformen, die Entautomatisierung des Verstehens, die systematische Erschwerung der Wahrnehmung. Nur so kann es die Autoreflexivität der ästhetischen Botschaft und damit die Zweckmässigkeit-ohne-Zweck geben. Das gilt von jedem Kunstwerk, seit Kunst *als* Kunst – als autonomes Produkt ästhetischer Erfahrung – existiert. Abweichung, Bruch, Verletzung eingeschliffener Normalität und etablierter Verhaltenserwartungen sind also der Sprache der Kunst immer schon immanent und mithin keine Spezialität der Moderne. Um sie zu begreifen, ist die Dialektik im Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt der ästhetischen Erfahrung weiter zu verfolgen.

Das Kunstwerk sei eine Unendlichkeit, die sich in einer Endlichkeit realisiert. Das heisst auch: das Werk, das ästhetisch relevante Gebilde, das in eine bestimmte Form gelangte Schöne, ist Bestimmung und Grenze, – eine *bestimmte* oder *definierte* Unendlichkeit. Das zeigt sich zunächst daran, dass zwar alles in ihm, auf unerschöpfliche Weise, spricht, es aber, wegen seiner Finitheit, nie alles zur Sprache bringt. Goethes «Faust» ist gewiss eine eigene Welt, aber weder die des «Don Quijote» noch die der «Dämonen». Und schon deshalb verlangt das die ästhetische Erfahrung mitkonstituierende subjektive Bedürfnis nach Ganzheit und Transgression der Endlichkeit neue, inhaltlich andere Anlässe ästhetischer Vergegenwärtigung von Totalität.

Wichtiger ist aber der zweite – wenn man will: der eigentlich formale – Aspekt jener paradoxen Leistung, die das Kunstwerk vollbringt. Jedes eigenständige Werk, das seine eigene Sprache, seinen besonderen Code gefunden hat, nimmt einen Ort im Universum ästhetischer Möglichkeiten ein, der fortan besetzt, nicht mehr frei ist. Darum ist jede gelungene Idiolektbildung ein Faktum, *gegen* das sich die anderen Versuche, eine bestimmte Unendlichkeit erscheinen zu lassen, *als* andere zu behaupten haben: nur so können sie überhaupt die Form einer ästhetischen Botschaft erhalten. Denn allein, wenn sie Andere, also Abweichende und Nicht-mehr-Selbstverständliche sind, indem sie sich gerade auch im Gegenzug gegen das Exemplarische jedes früheren Kunstwerkes und seines Idiolektes definieren, entsteht *ihr* Idiolekt. M.a.W.: die Autoreflexivität des Kunstwerks ist nie bloss gegen ausserästhetische, alltagssprachliche Codes, sondern stets auch (und mit weit grösseren Schwierigkeiten) gegen innerästhetische Kodifikationen, gegen die Automatisierungs- und Kanonisierungstendenz einmal formulierter Idiolekte zu retten und zu erwerben. Das vor allem meint der Satz, dass «Kunst immer gegen Kunst gemacht wird».

Die Notwendigkeit der Kunst, sich im Prozess gegen sich selbst weiterzuentwickeln, entspringt allerdings nicht allein der Aufgabe des Werks,

seinen Idiolekt zu bilden: Wo das Werk im genauen Sinn des Wortes «keine eigene Sprache» besitzt, ist nämlich *auch das Vermögen des Subjekts entmächtigt,* in der ästhetischen Botschaft sich selber zu entdecken und zu verwandeln, zur Fülle seiner Individualität zu gelangen. Daher ist es nicht allein das sozusagen «objektive» Problem des Schönen: bestimmte Unendlichkeit zu sein, *sondern ebenso das Selbsterneuerungsbedürfnis des zur ästhetischen Erfahrung fähigen Subjekts,* das die permanente Bewegung der Kunst, den Prozess ihrer Selbstüberschreitung fordert und unabschliessbar macht. Und diese (auch im Namen unverkürzter Subjektivität notwendige) Bewegung ist es, die aus der Geschichte der Kunst eine Folge von mehr oder weniger intensiv empfundenen Verwerfungen und Verletzungen normativer Erfahrungen und Hoffnungen macht[9]: sie ist – als Geschichte der Versuche, die Wirklichkeit ästhetischer Erfahrung durch die Erneuerung ihrer Anlässe zu retten – ja nur möglich in der unablässigen Auseinandersetzung mit der menschlich-gesellschaftlichen Fähigkeit und Tendenz, das Ungewöhnliche zu übersehen oder gewöhnlich zu machen, das Ungewohnte zu normalisieren oder zu verdrängen. Und auch dies ist wesentlich: die Unbotmässigkeit des Werkes gegenüber anderswo erworbenen Vorstellungen, von dem, wie es zu sein habe, die Widerständigkeit, durch die ein neues Werk seine Wirklichkeit erwirbt, erneuert ebenso die Kraft der alten Werke, in *ihrer* Sprache die ästhetische Erfahrung zu ermöglichen.

Moderne Kunst, zumal ihre avantgardistische Richtung, ist ein Resultat dieses Prozesses der Kunst – aber, das ist ihre spezifische Differenz, *in der Form einer Thematisierung seiner Voraussetzungen.* Nicht zufällig gehört zur Moderne die Dekonstruktion der klassischen Begriffe des Kunstwerkes und des «Schönen»; also die ständige Frage «Ist das noch Kunst?».

Die «Kunst», das «Werk» und das «Leben»

Die «Kritik der ästhetischen Urteilskraft» ist die Theorie gewordene Anerkennung einer historischen Entwicklung: des Autonomwerdens der Kernbereiche ästhetischer Produktion, d.h. der mit der Renaissance begonnenen Loslösung von Malerei, Plastik, Literatur und Musik von sakralen Aufgaben und unbedingten moralisch-politischen Repräsenta-

[9] Natürlich ist die Geschichte der Kunst nicht einfach als eine Folge von Einzelwerken aufzufassen, wie das Gesagte nahelegt. Sie ist ebenso eine Folge von Stilen, Themen, Lebenswerken von Künstlern, usw. Aber auch – und erst recht – unter solchen Gesichtspunkten ist die Notwendigkeit der «eigenen Sprache» als ursprüngliches Movens unablässiger Neuanfänge erkennbar.

tionspflichten. Kant bringt die Konsequenz dieser Ausdifferenzierung einer eigenständigen Wertsphäre des «Schönen» auf Begriffe, die durch ihren bloss negierenden Charakter (Interesselosigkeit, Zweckmässigkeit-ohne-Zweck, usw.), die Schwierigkeit der Abgrenzung noch einmal erkennen lassen, und so zugleich die Erinnerung an die Bezüglichkeit der Kunst und des Schönen auf andere Erkenntnis- und Praxisweisen wachhalten. Dass die Kunst Vorschein des Besseren und Guten (im moralisch-praktischen Sinn) ist, dass ihre gesellschaftliche Aufgabe in der Vermittlung einer Idee eines Lebensganzen besteht, wird von Kant schon durch den Ort seiner «Geschmackslehre» im Rahmen der Teleologie betont.

Den Zusammenhang von Kunst und – anderem, «wirklichem» – Leben zu erinnern und zu retten, ist der Stimulus der Avantgarde von Anfang an; freilich nun in der Wendung *gegen* die «Kunst», die sie vorfindet: «Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst,* wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat . . . Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich «rein» entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar. Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit» (Bürger 1974, 29).

Auf der Folie des marxistisch-orientierten Ansatzes von *Bürger* meint «Folgenlosigkeit» vor allem ein politisches Manko: die «Institution» Kunst existiert als von der Lebenspraxis abgehobene. Ihre politische Wirkung ist die, dass sie das Bestehende bestätigt, indem sie Schein erzeugt, der die Wahrheit der gesellschaftlichen Verhältnisse verdeckt. Eben gegen diese Verblendung sei die frühe Avantgarde angetreten; allerdings: «Es ist . . . eine historische Tatsache, . . . dass die gesellschaftliche Institution Kunst sich gegenüber dem avantgardistischen Angriff als resistent erwiesen hat» (Bürger 1974, 77f.). Und mit Bezug auf die neoavantgardistischen Produktionen der fünfziger und sechziger Jahre notiert er: «Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst.» Schliesslich: «Während die politischen Intentionen der Avantgardebewegungen (Reorganisierung der Lebenspraxis durch die Kunst) uneingelöst geblieben sind, ist ihre Wirkung im Bereich der Kunst kaum zu überschätzen. Hier wirkt die Avantgarde in der Tat revolutionierend» (Bürger 1974, 80).

Angesichts dieses Fazits ist es naheliegend, das Avantgarde-Problem, den Gegensatz von «Kunst» und «Leben», primär als Problem *innerhalb* einer Logik des Ästhetischen und der ästhetischen Erfahrung zu interpretieren[10]. Bürgers Leitwort von der «Institution» Kunst als dem modernen Angriffspunkt leistet dabei gleichwohl gute Dienste.

«Institutionen» kann man mit *Gehlen* als Systeme von kulturellen, gesellschaftlich sanktionierten Verhaltensregeln beschreiben, die Zukunft berechenbar und Gegenwart übersichtlich machen, indem sie bestimmen, was im jeweiligen Möglichkeitsbereich, für den eine Institution ausgebildet worden ist, zu erwarten ist – und was nicht; was (selbst)verständlich – und was es nicht ist; was akzeptabel, was inakzeptabel ist, usw. Jedenfalls definieren Institutionen Erwartungen und determinieren dadurch auch das Innenleben der Subjekte, so dass diese «nicht bei jeder Gelegenheit sich affektiv auseinanderzusetzen oder Grundsatzentscheidungen sich abzuzwingen haben» (Gehlen 1961, 71). Was für die Gestaltung des Alltagslebens unabdingbar ist: die Entwicklung von Routinen und verlässlichen, überraschungslosen Erfahrungsformen, wird im Feld der ästhetischen Produktion und Wahrnehmung zum Problem. Denn wenn Kunst als Institution im soeben explizierten Sinn begriffen werden muss, gerät sie mit ihrem eigenen Zweck in Widerspruch, nämlich: Erscheinungsort einer Totalität zu sein, in der sich die Subjektivität gerade nicht als definierte, sondern in ihrem Mehr- und Anders-Sein-Können begegnet, als Moment nicht einer vom «Leben», der «Wirklichkeit» abgekapselten, sondern einer umgreifenden Einheit.

Die institutionalisierte Werkform und das Bedürfnis der Subjektivität

Im Ausgang vom Kantischen Begriff der «Zweckmässigkeit-ohne-Zweck» war zu erläutern, wie das Kunstwerk Anlass, Gegenstand und Erscheinungsort der ästhetischen Erfahrung zu sein vermag. Dabei ist der Prozess der Kunst als Problem der Idiolektbildung analysiert worden.

[10] Nicht um irgend etwas zu «entpolitisieren», sondern weil das «politische Potential» – der Bezug auf das andere, das ganze Leben des Subjekts – immer schon in der ästhetischen Erfahrung selbst und in ihrem Prozess enthalten ist. Vgl. dazu H. Marcuse: «Wenn man überhaupt sinnvoll von revolutionärer Kunst sprechen kann, dann nur im Hinblick auf das Kunstwerk selbst, in seinem eigenen (ästhetischen) Bereich, als Form gewordener Inhalt. Nur in ihr selbst liegt ihr politisches Potential. Ihre Beziehung zur verändernden Praxis ist unentrinnbar ‹indirekt›, vermittelt, frustrierend. Je unmittelbarer, direkter, expliziter politisch ein Werk sein will, desto weniger wird es revolutionär, subversiv sein: es hat die Grenze zwischen Kunst und Propaganda überschritten. Andererseits kann Propaganda Kunst werden, wenn der unmittelbar politische Inhalt in ästhetischer Form Gestalt geworden ist» (Marcuse 1977, S. 9).

Das Paradigma des Werks, der auf Einzigartigkeit verpflichteten und darum dauerhaft unerschöpflichen ästhetischen Botschaft, war damit als selbstverständlich vorausgesetzt. Es konnte deshalb auch nicht als mögliche Fessel der ästhetischen Erfahrung und des in ihr wirksamen Totalitätsanspruchs der Subjektivität erscheinen. Das geschieht erst dann, wenn die Form des Werks nicht mehr als eine ästhetische Erfahrungen erschliessende bestimmte Unendlichkeit, sondern als die den möglichen Spielraum ästhetischer Erfahrung in bestimmte Grenzen einschliessende, die Spontaneität ästhetischen Wahrnehmens einengende *Wirklichkeit der Werkform* auffällig wird.

Die Wirklichkeit der Werkform erhält den Charakter einer Institution, wenn und indem sie das ästhetisch erfahrende Subjekt auf ein Rollenverhalten festlegt, d.h. routiniert werden lässt, und die Produktion ästhetischer Objekte (also auch diese selbst) angeblich ein für allemal geltenden formalen Anforderungen unterwirft. Das Paradigma der Werkform enthält – zumindestens im 19. Jahrhundert, am geschichtlichen Einsatzpunkt der avantgardistischen Reaktion – viele Grenzziehungen zwischen dem, was Kunst sein kann – und was nicht: Nicht «alles» kann Kunst sein; nicht von «jedermann» kann sie gemacht werden; sie ist das Resultat von Inspiration und Arbeit und jedenfalls kein Produkt des «Zufalls», beliebiger Einfälle und willkürlicher, «sinnloser» Konstellationen; es ist undenkbar, dass sie auf die pure «Inhaltslosigkeit» einer einfarbigen Fläche reduziert wird oder nichts als flüchtige «Aktion» oder identisch mit «Gewöhnlichem und Massenhaftem» ist, usw.[11].

Die formalen Unterscheidungen, die die Werkform institutionalisiert, begrenzen zugleich den Spielraum des ästhetischen Subjekts und seiner Spontaneität: Die ästhetische Erfahrung ist im selben Masse, wie die Kunst zum definierten Bezirk neben und ausserhalb des gewöhnlichen Werktags wird, bildungsbürgerliche Sonntagsangelegenheit, Ereignis in einer Sondersphäre, in die einzutreten nur noch insofern bedeutet, ein anderer zu werden, als man in ihr auf die im gewöhnlichen Leben unmögliche Rolle bloss fiktiver, symbolischer Teilnahme an einer (Schein)-Realität festgelegt wird.

[11] Man muss nur die Reihe der Manifestationen von Duchamp, Zürcher Dada, Surrealisten usw. oder der Späteren: Klein, Kaprow, Warhol, Beuys usw. fortsetzen, um sich (heute) die Trennungen zu vergegenwärtigen, die (gemäss der Beispielsreihe hier vor allem im Bereich der Bildenden Künste) durch das Paradigma der Werkform gesetzt worden sind. Und man kann ohne besondere Gewaltsamkeit all diese von der Werkform aus der ‹Kunst› ausgeschiedenen (und von der Avantgarde als Anlässe ästhetischer Erfahrung entdeckten) Elemente und Bestimmungen dem ‹Leben›, der nicht-schönen Wirklichkeit des Alltags, zuordnen.

Erläutert im Horizont des (unterstellten) genuin ästhetischen Sinnes des avantgardistischen Protests gegen die Abspaltung der Kunst vom «Leben» steht der Begriff der «Institutionalisierung» der Kunst *für einen Normierungsvorgang.* Für das Fix-Werden von Erwartungen, die die ästhetische Produktion an eine gewisse Überraschungslosigkeit knüpfen und das Ergebnis ästhetischer Erfahrungen sozusagen berechenbar machen. Durch die Kanonisierung der Werkform wird die Kunstproduktion dogmatisiert: Kunst ist die Herstellung fester, in sich geschlossener, zeitüberdauernder Gebilde, die dank ihres persönlichen Stils eine ästhetische Botschaft enthalten[12]. Auf dem Boden solcher Dogmatisierung gedeiht die Instrumentalisierung der ästhetischen Wirkung. Man weiss im Grunde schon von vornherein, was einen erwartet. War das ästhetisch wahrnehmende Subjekt einst teilnehmender Betrachter der ästhetisch transformierten und auf ihre umgreifende Einheit hin durchsichtig gemachten Wirklichkeit, wird es nun zum beflissenen oder blasierten Zuschauer einer Scheinwelt, der sich im Grunde an nichts als an seine Konventionen erinnert. Kunst ist ihm nicht mehr als Platzhalter des Ganzen am Werk, sondern bloss ein funktionales, vom Leiden an der Zerrissenheit der modernen Welt entlastendes Surrogat. (Natürlich ist dies, zum Zweck theoretischer Darstellung, überspitzt formuliert.)

Das Resultat einer solcherart zur Institution verfestigten Kunst zu überwinden, ist das ästhetische (nicht unmittelbar politische) Ziel der avantgardistischen Wendung gegen die Werkform; ein Ziel, das vom ursprünglichen Sinn und Anspruch der ästhetischen Erfahrung selbst verlangt und vorgeschrieben wird. Denn, wenn die Wirkung der Kunst in einer Weise prädeterminiert ist, dass sich in ihrer Erfahrung nur eine (Schein-)Wirklichkeit neben und ausserhalb der nicht-ästhetischen, alltäglichen Wirklichkeit bezeugt, wenn die in der Endlichkeit eines Werks erscheinende Totalität in die Grenzen ästhetischer Feiertagsstimmungen eingeschlossen wird, ist das Subjekt in ein ästhetisches und in ein nicht-ästhetisches, alltägliches Subjekt gespalten, so dass das eine durchs andere nicht mehr in Frage gestellt werden kann, *innere Grenzen also*

[12] Dass dies nicht die einzige Kanonisierung des 19. Jahrhunderts gewesen ist, ist klar. Nicht alle Revolutionen der Moderne – Cézanne, Kubismus, die Zwölftonmusik, Joyce's neue Romantechnik, um nur einige Beispiele zu erwähnen – lassen sich ja so leicht im Gegenzug zur Werkform erklären, wie das bei Dada, Duchamp und Klein der Fall ist. Der Ansatz beim «Paradigma» der Werkform dient letzten Endes nur als Modell, an dem jener die Moderne erzeugende Prozess der Selbsttranszendierung der Kunst dargestellt werden soll und kann, der sich aus der inneren Dynamik der ästhetischen Erfahrung und ihres Anspruchs ergibt. Er setzt an *jeder* Kanonisierung an, und deswegen entfaltet er sich stets in verschiedenen Richtungen und Dimensionen. Es wäre völlig kurzschlüssig, ihn allein an die Aufhebung und Verwandlung der Werkkategorie zu binden.

gerade festgeschrieben werden. Dagegen revoltiert das Bedürfnis der Subjektivität, in der ästhetischen Erfahrung sich ebenso ganz zu individualisieren, wie über sich hinaus zu erweitern und schliesslich auf das Versprechen einer unbedingten, durch alle Isolierungen hindurchgehenden Einheit sich bezogen zu finden. – Die avantgardistischen Negationen der Kunst und des Kunstwerks sind Versuche und Möglichkeiten, diesem Bedürfnis zu entsprechen.

Anti-Kunst und die Permanenz der ästhetischen Erfahrung

Das Nicht-Kunstwerk der Avantgarde hat sein Wesen dem ersten Anschein nach allein *im Manko, im Defizit.* Es fehlt ihm jene Substantialität, die das Werk dem Betrachter exemplarisch entgegensetzt. An Kleins Monochromien irritiert, dass sie so bestimmungslos leer, ja eigentlich Nichts sind. Duchamps ready-mades sind Alltagsgegenstände, und die Beuysschen Seh-Stücke gruppieren sich aus höchst gewöhnlichen Stoffen zu ziemlich willkürlichen Ensembles. Doch es ist der Mangel, der diese Sachen sprechend macht. Indem (man muss hinzufügen: damals, beim ersten Mal) der Schock ihrer unerwarteten Gewöhnlichkeit zurückweist auf den Betrachter; indem sie – deplaziert und im «falschen» Kontext der ästhetischen Situation – vieles zeigen: das Ganze ihres Gebrauchszusammenhangs, der sie sonst wortlos verschlingt; den Kunstbetrieb, der sie verwandelt, obwohl sie dieselben geblieben sind; die formalen Reize, die sie, abstrakt geworden, plötzlich zu erwerben scheinen, trotzdem sie sie schon immer besessen hätten, hätte man sie früher so gesehen, wie man sie jetzt erblickt. Und so weiter – das Interpretationsmuster ist ja längst bekannt. Jedenfalls setzt auch die Antikunst ein Spiel der betrachtenden Reflexion in Gang; bloss ist es, weil seine Anlässe, anstatt substantielle Werke zu sein, deren Fehlen markieren, brüchiger geworden, theoriebedürftiger und gleichzeitig dringender mit der Unmittelbarkeit der Dinge konfrontierend. Aber es ist durchaus ästhetische Erfahrung, die diese Kunst-Stücke auf andere, *ihre* Weise ermöglichen. *Ihre spezifische Wirkung ist oblik,* sie besteht darin, dass sie anschaulich und ausdrücklich machen, *wie* sie all das werden können, was das exemplarische Kunstwerk vorgibt, aus ihm selber zu sein: Stellvertreter der Welt im Ganzen, Erfahrungsort von Individualität, Bestätigung und virtuelle Erfüllung des Bedürfnisses der Subjektivität nach Selbsterneuerung.

Was die «schönen» Werke unausdrücklich voraussetzen, erheben ihre avantgardistischen Negationen eigens zum Thema: dass ein Gegebenes ästhetische Relevanz nur im Spiel mit der Spontaneität dessen gewinnt, der es gewahrt. Allerdings verschiebt die Verneinung des Werks, die das

avantgardistische Nicht-Kunstwerk darstellt, das weitertreibende Moment in der ästhetischen Erfahrung sehr einseitig auf die Subjektivität und ihre produktive Freiheit. Im Zentrum steht nicht mehr die Entfaltung einer in die Struktur des Werks gleichsam eingeschlossenen Botschaft, sondern die an diesem Fehlen sich entzündende Tätigkeit und Wirklichkeit, der *Vollzug der Produktivität des Subjekts als solche; ihr* Hervortreten ist der Sinn der Abwesenheit, die sich im dadaistischen Un-sinn, im Rätselritual des Happenings, in der entropischen Offenheit der écriture automatique manifestiert. Weil aber die hervorbringende Subjektivität in keinem Werksinn eine Grenze findet, an keine Auslegungsaufgabe gebunden ist, ist schliesslich ihr eigener Vollzug – sie selbst in Bewegung, ihre Aktualität – die Hauptsache. «Sehnsucht nach der wahren Präsenz», sagt *Habermas,* Octavio Paz zitierend – «ist das geheime Thema der besten modernistischen Dichter» (Habermas 1979, 447). Und Sehnsucht nach der wahren Präsenz ist auch der Anspruch, der Yves Kleins denkwürdige Künstlerexistenz prägt und ihr merk-würdigstes Produkt erfüllt – diese in ihrer unendlichen Wiederholbarkeit einzigartige azurblaue Monochromie, die mit der puren Unmittelbarkeit reiner Farbe die Totalität eines ungeteilten Augenblicks, die ewige Sekunde des ἕν καὶ πάν erinnern möchte, und vielleicht, in einem glücklichen Moment eröffnet[13].

Auch wenn sie, gemessen am zentralen Begriff des Werks, zur Antikunst geworden ist, ist Avantgarde-Kunst Kunst geblieben. Denn noch immer findet sie ihre Identität in der Auseinandersetzung mit derselben Aufgabe: ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Und noch immer gehört zu dieser Aufgabe die Erfindung oder Entdeckung und Inszenierung von Gegebenheiten, in deren Gegenwart einer entgrenzten Subjektivität die Idee einer Versöhnung und Aufhebung aller Gegensätze und Entzweiungen vernehmlich wird.

Versteht man die Avantgarde als den Versuch, die Permanenz der ästhetischen Erfahrung auf dem Weg der Negation der Werkform zu retten, wird nicht nur erkennbar, weshalb diese Antikunst immer noch Kunst heissen darf, sondern ebenso, weshalb der modernen Kunst insgesamt – selbst dort, wo sie sich noch in Werkkategorien fassen lässt – eine charakteristische *Metareflexivität* eignet[14]. Was die Wirklichkeit der

[13] «In meinem Tun bin ich vor allem auf der Suche nach jener ‹Durchsichtigkeit›, jener ‹Leere›, in welcher der beständige und absolute Geist lebt, befreit von allen Dimensionen» (Yves Klein, zit. nach Krahmer 1974, S. 96).

[14] Zum Problem der «Metareflexivität» vgl. etwa Gehlens für die Malerei des 20. Jahrhunderts entwickelte Kategorie der «peinture conceptuelle», in: Zeit-Bilder, Frankfurt/Bonn 1960; sowie H. Plessner 1974.

ästhetischen Erfahrung stets bedroht – die Institutionalisierung von Wahrnehmungsweisen, also die gesellschaftlich-kulturelle Vernichtung der Möglichkeit einer künstlerischen Manifestation, als ästhetisches Ereignis mehr als *nur* ein ästhetisches Ereignis zu sein – zwingt die Kunst und die Künstler zur Reflexion auf ihre spezifischen Mittel, Anlässe ästhetischer Erfahrung zu schaffen, genauer gesagt: zur radikalen Reflexion auf das ganze Repertoire ästhetischer Wirksamkeit, das ihr und ihnen durch die Geschichte zugewachsen ist. «Metareflexiv» ist die Beschäftigung der Kunst mit sich selber deshalb, weil ihr nicht mehr die «Autoreflexivität» des Werks der unzweifelhafte Ausgangspunkt ist, sondern die Frage, wie sie trotz den mit der Werkform gesetzten Bezügen auf eine mächtige Tradition die ästhetische Erfahrung lebendig zu erhalten vermag. Die Folge dieser Besinnung ist ein *ständiger Veränderungsprozess in den Voraussetzungen* der künstlerischen Formulierungen; ein Vorgang, der die Grenzen der Kunst, ihre gesamten inneren Organisationsformen permanent zur Disposition stellt[15].

* * *

Der Fortgang der Kunst kann nicht stillgestellt werden, solange das Problem der Permanenz der ästhetischen Erfahrung sein ursprünglicher Grund ist. – Auch die Antikunst der Avantgarde veraltet, und der schwindelerregende Wechsel der Stile, Konzeptionen und Moden, den der Kunstbetrieb mittlerweile etabliert hat, bestätigt diese These am meisten. Nur das jeweils Neueste ist marktgängig; das besagt doch: der Gestus der Neuerung ist selbst zur Institution geworden. So verkehrt das Projekt der Avantgarde seine anfänglichen Intentionen ins Gegenteil: statt Freiheit realisiert es kommerzkonformen Originalitätszwang, statt der Rettung authentischer Subjektivität käuflichen Nihilismus[16]. Wo das registriert wird, stellt sich erneut die Frage, ob das alles «noch Kunst» sei.

Der Prozess der Kunst seit dem 19. Jahrhundert hat die Berechtigung und Notwendigkeit dieser Frage nicht getilgt, aber die Möglichkeit ihrer Beantwortung grundlegend verändert; die Berufung auf allgemeine Kategorien taugt nichts mehr. An ihre Stelle ist eine Beurteilung getreten, die ihre Massstäbe allein von Fall zu Fall entwickeln kann. Dass das nicht eo ipso hoffnungslos sein muss, bezeugt die Vielfalt von Kunstmöglichkeiten, die uns die Revolution der Moderne ästhetisch zu erfahren – und zu begreifen gelehrt hat.

[15] Das ist wohl der entscheidende Grund für die spezielle «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst; zu diesem Begriff vgl. den sarkastischen Gehlen 1960, S. 162 ff.

[16] Vgl. dazu E. Beaucamp, Das Dilemma der Avantgarde, im gleichnamigen Sammelband, Frankfurt a. M. 1976, S. 275 ff.

Literatur

E. Beaucamp, Das Dilemma der Avantgarde. Aufsätze zur Bildenden Kunst, Frankfurt 1976.

R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 5, 1973, S. 38 ff.

R. Bubner, Zur Analyse ästhetischer Erfahrung; sowie Diskussionsbeiträge, in: Oelmüller 1981, S. 245 ff.

R. Bubner, Warum brauchen wir eine Theorie ästhetischer Erfahrung?, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 421, 1983, S. 421 ff.

P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.

J. Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt 1979.

U. Eco, Einführung in die Semiotik, deutsch, München 1972 (auszugsweise unter dem Titel: Die ästhetische Botschaft, in: Henrich/Iser 1982).

U. Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1977.

A. Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/Bonn 1960.

A. Gehlen, Anthropologische Forschung, Hamburg 1961.

J. Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Kleine Politische Schriften (I – IV), Frankfurt 1981.

D. Henrich/W. Iser (Hg.), Theorien der Kunst, Frankfurt 1982.

H. R. Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt 1982.

I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hier zitiert gemäss der 2. Auflage von 1793 (= Seitenpaginierung von Bd. V der Akademieausgabe).

G. Kohler, Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Auslegung von Kants «Kritik der ästhetischen Urteilskraft», Berlin/New York 1980.

F. Koppe, Kunst und Bedürfnis. Ein Ansatz zur sprachkritischen Wiederaufnahme systematischer Ästhetik; sowie Diskussionsbemerkungen, in: Oelmüller 1981, S. 74 ff.

C. Krahmer, Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst, München 1974.

H. Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München 1977.

O. Marquard, Kunst als Kompensation ihres Endes; sowie Diskussionsbemerkungen, in: Oelmüller 1981, S. 159 ff.

K. M. Michel, Abschied von der Moderne, in: Kursbuch 73, September 1983.

W. Oelmüller (Hg), Kolloquium Kunst und Philosophie 1: Ästhetische Erfahrung, Paderborn 1981.

R. Piepmeier, Zu einer nachästhetischen Philosophie der Kunst, in: Oelmüller 1981, S. 111 ff.

H. Plessner, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, in: Diesseits der Utopie, Frankfurt 1974.