

(35) Postmoderne Ästhetik

Ästhetik und Kunstphilosophie sind dem Vorwurf ausgesetzt, weder das einzelne Kunstwerk, noch den schöpferischen Akt, noch den Rezeptionsakt, noch auch das Einzelurteil darüber einholen: begreifen und ableiten zu können. Sie könnten kein Allgemeines vorbringen, aus dem das Einzelne und Individuelle ableitbar sei. Eine Theorie aber ohne Allgemeines, in dessen Prinzipien das Individuelle wenigstens allgemein angelegt sei, kranke an Selbstwidersprüchlichkeit.

Doch sehen wir andererseits, dass sich das Einzelne und Individuelle durch sich selbst weder gründen noch begreifen kann. Versucht es dieses, setzt es jeglichen Inhalt - von Geist, Form und Material - immer schon als Allgemeines zugleich, und wäre es der einzelnste und der individuellste Inhalt, der zwischen Himmel und Erde als Kunst ein einziges Mal erschienen wäre, denn schon seine Wiederholbarkeit widerspräche seiner allgemeinheitslos sein sollenden Einmaligkeit.

Um dieser doppelten Aporie zu entgehen: Kein prinzipienmächtiges Allgemeines dort, dem metahistorische Deduktionsregeln für Kunst-Erscheinungen zu entnehmen sind; kein nominalistisches Absolutum von Kunst hier, das ohne Voraussetzungen allgemeiner Natur bestehen kann, wandte sich Hegel an einen konkreten Geist- und Freiheitsbegriff, der als *Ideal* den geschichtlichen Wesensgang von Kunst als zugleich absoluten Gang begreifbar machte. Alles Einzelne ist immer schon sein Allgemeines.

Das Ideal ist gerade nicht, wofür es gehalten wird: eine abstrakte Einheit oder gar Identität aller Einzelkünste in einem abstrakten Schönheits- und Kunstbegriff; denn das Ideal normiert einen Begriff absoluter Kunstschönheit, der die besonderen der Einzelkünste nicht außer sich hat, weil er deren Ideale und Inhalte aus der Geschichte der Künste aufzunehmen und dieses Aufnehmen als Selbstausslegung des Ideals auszulegen erlaubt. Das Kunstschöne opfert sich an und in den Idealen der Einzelkünste; es beutet sein Allgemeines aus, wird seiner verlustig und vergisst auch nicht, sein eigenes Ende als sowohl kunstlogisches wie menscheitsgeschichtliches Erschöpfungsende zu gestalten.

Begriff und Realität des Ideals gründen in der durch die Geschichte der Menschheit möglich gewordenen Sinnlichkeit, die sich als ‚Kunst‘ für uns darstellt, obgleich jedes der besonderen Ideale zunächst untrennbar von und als ‚Religion‘ in die Geschichte eintrat. Jedes war und ist eine besondere und einmalige Art, eine neue Art höchster Freiheit von Geist zu vergegenständlichen. Und in diesem je bestimmten Verhältnis von Geist und Natur erlaubt der Begriff des Ideals, die Vermittlung von Allgemeinem und Einzelem als geleistete zu erkennen und zu erleben, ohne auf einen abstrakten metahistorischen Begriff von Kunst oder den ebenso abstrakten

eines nominalistischen Supergenies von „zeitloser“ Kunst rekurrieren zu müssen. Phidias ist Kultdiener wie noch Bach; moderne Kunst ist die erste und bleibende, die getrennt von und nicht als Religion in die Geschichte eingetreten.

Am welthistorischen Wesensgang des Ideals in sein Ende wird auch der Sinn des nominalistischen Vorwurfs gegen die Ästhetik und Kunstphilosophie verstehbar: als ebenso selbstwidersprüchlich wie das, dem es angehört: Hegels gewalttätiger Konstruktion eines modernen Ideals von Kunst, das als *Ideal* sollte möglich und zugleich nichtmöglich sein. Denn der nominalistische Vorwurf beantragt insgeheim, was er zu bekämpfen oder als Unmöglichkeit behauptet: dass in der Einholung des Einzelnen durch ein Allgemeines das Einzelne überflüssig und durch Begriff und Reflexion ersetzbar wird. Eine Erlösung der modernen, nur mehr nominalistische Freiheit darstellenden Kunst, die Hegels ‚Ende der Kunst‘ als Selbstverlust des Ideals bereits erkannt hat: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“ Alle nichtschöne Kunst des Nach-Ideals muß ihren Begriff ebenso suchen wie fürchten.

Daß die nominalistische These, nur Nichttheorie sei angesichts der Phänomene von Kunst, ihrer Individualität und Freiheit, sinnvoll und möglich, gleichfalls ein theoretischer Ansatz einer möglichen Ästhetik und Kunstphilosophie ist, versteht sich: der Satz, das Einzelne stehe allgemeinheitlos für sich, ist ein allgemeiner Satz. Keine postmoderne Anästhetik entkommt dem Zirkel von Allgemeinheit und Einzelheit, von Begriff und Realität, von Geist und Sinnlichkeit. Das vermeintlich absolut Singuläre ist auch nur *eine* Singularität unter vielen.

Daher muß auch das Allgemeine jeder anästhetisch sein wollenden Ästhetik eine geschichtliche Substanz, eine bestimmte Art von Freiheit sein, und wäre es die unartigste, eben die nominalistische. Jede vermeintlich übergeschichtliche Substanz von Kunst oder Kunsttheorie wurde stets wieder als undurchschautes Vorurteil durchschaut. Wäre sein Allgemeines ein übergeschichtliches gewesen, wäre es das Absolute selbst gewesen: Kunst wäre die wirkliche absolute Religion; des Logos eigenstes Wort und erlösendes Erscheinen gewesen. Und dennoch war und ist das Ideal - als Inbegriff erschienener schöner Kunst - das absolute Erscheinen einer endlichen Wesensgeschichte absoluter Schönheit, die unüberbietbar die Geschichte der vormodernen Künste als absolute Kunstgeschichte definiert.

Zwar existieren die vormodernen Praxen von Kunst auch noch in der Moderne und ihrer völlig neuartigen Freiheitswelt; vormoderne Weisen und Betätigungen, deren gesellschaftlicher Gebrauchswert gegen Null, deren individueller Gebrauchswert gegen Unendlich tendiert: eine Privatisierung der vormodernen Kunstarten als Geschenk an den homo privatus, der sich der gesamtgesellschaftlichen Reproduktion von Kultur entziehen darf und muß.

Einzig der Film anerkennt schon durch sein Wesen, dass die Freiheitsweisen des modernen Absoluten über die Eingrenzungen der vormodernen Kunstfreiheit hinausgehen. Er scheint erfolgreich dem Ende der Kunst zu escapieren und eine erfolgreiche Universalmaske neuer Schönheit zur Schau zu stellen. Daß die Art des Films, Freiheit zu vergegenständlichen, keiner religionsordinierten Sinnlichkeit entsprungen, definiert seinen Ort im universalen Ende von Kunst als bleibenden: Nichtkunst als Kunst und Kunst als Nichtkunst: worum sich die modernen Künste traditioneller Art bemühen - Entgrenzung aller ästhetischer Grenzen - das besitzt die allgemeine Natur des Films von Gnaden moderner Wissenschaft und Technologie.

Die Schwierigkeiten der modernen Künste traditioneller Art (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Dichtung), in der modernen Welt nochmals universale und verbindliche Freiheitsdarstellung zu repräsentieren, sind mit der Nominalisierung des vormodernen Kunstbegriffes untrennbar verknüpft. Diese stößt den Künsten nicht von außen zu, sie bekennt und demontiert deren Freiheit als vormoderne, die gegen das Absolute moderner Freiheit nicht standhalten kann: eine Viele-Welten-Welt autonomer Freiheiten, die ihre eigene „Kunst“, ihr eigenes Ingenium und Können sein müssen. Daher gilt die Formel unbedingt: Im Vergleich zum gesellschaftlichen Gebrauchswert des Films für das moderne Leben ist der ihre verschwindend.

Angesichts dieses weltgeschichtlichen Freiheitsprozesses (durch Kunst über die Kunst hinaus) hatte die traditionelle Kunst keine Wahl: sie musste ihre Sinnlichkeit von jeder Idealvorstellung befreien und dieses Befreien als „Ideal“ inthronisieren; sie musste freier als sie selbst werden, gleichgültig, ob dies zur Marginalisierung im modernen Leben führte oder nicht. Und das „Glück“, dass der Marktwert den Gebrauchswert ersetzt, wie in der bildenden Kunst möglich und in der unterhaltenden ubiquitär, ist nicht so glücklich, wie es scheint.

Die weltgeschichtlichen Premiere einer neuen Art von Kunst, die sich von jedem religiösen, natürlichen und gesellschaftlichen Kanon an versöhnenden Inhalten, Typen und Vorbildern trennte, führte im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert zur Inthronisation eines Künstlers, der früher nur als Außenseiter (Bosch, Villon u.a.) das Verhalten Einzelner gegen ein als zerstörerisch empfundenen Allgemeines artikulierte. Nicht Freiheit, sondern Unfreiheit sei in der Welt; und Kunst als Antipode einer anderen Freiheit und Welt aufgerufen, die vorhandene zu sprengen, zunächst in Bild, Klang und Wort. Und als der Marxismus-Leninismus dasselbe auf politisch-sozialer Ebene predigte, schien die Stunde der totalen Menschheitsveränderung nahegekommen.

Der moderne Künstler traditioneller Machart benötigt daher die Einbildung einer gegen seine Freiheit widerständigen Gesellschaft wie der Bettler den nächsten Bissen Brot. Ohne diese Notvorstellung ist es nicht möglich, den

aufbegehrenden, widerständigen, subversiven und innovativen Geist zu spielen, ohne den die moderne Welt moderner Freiheitswelten angeblich nicht bestehen könnte. An der als rückständig vermeinten Phantasie der gesellschaftlichen Kollektive hat die freigesetzte der modernen Kunst einen Reibungsgegenstand und am Reiben des Reibenden eine „gesellschaftliche Praxis“, die sich die moderne Kunst freilich von eben dieser Gesellschaft, die sie rückständig glaubt, gesetzlich hat festschreiben lassen. Woraus ersichtlich, daß die behauptete Deformiertheit der modernen Gesellschaft eine Notvorstellung ist, um der eigenen Beliebigkeitsfreiheit eine substantielle Notwendigkeit als nochmals verbindlich sein könnende zu unterschieben.

Der postmoderne Genius von Kunst ist der allmächtige, er kann tun und lassen, was ihm beliebt, und noch in den Gehegen gesetzlich geschützter Nachbargebiete, der alten Schwester Religion vor allem, darf er wüten und richten; ein Kind, dass stets neue Spiele spielt und neue Spielinhalte erfindet. Der Theorie des Begriffs ebenso bedürftig wie unbedarft.

(November 2006)