

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Pippin, Robert B.
Kunst als Philosophie

Hegel und die moderne Bildkunst
Frankfurter Adorno-Vorlesung 2011 Aus dem Amerikanischen von Wiebke Meier Mit
zahlreichen, zum Teil farbigen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58584-9

SV

Robert B. Pippin
Kunst als Philosophie

Hegel und die moderne Bildkunst

Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011

Aus dem Amerikanischen
von Wiebke Meier

Suhrkamp

Sofern nicht anders angegeben, stammen die Fotografien
der Abbildungen von Robert B. Pippin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2012

© Suhrkamp Verlag Berlin 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner
Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58584-9

Inhalt

<i>Kapitel 1</i>	
Einführung	7
<i>Kapitel 2</i>	
Philosophie und Malerei: Hegel und Manet	49
<i>Kapitel 3</i>	
Politik und Ontologie: Clark und Fried	99
<i>Kapitel 4</i>	
Kunst und Wahrheit: Heidegger und Hegel	151
<i>Kapitel 5</i>	
Abschließende Bemerkungen	200
Danksagung	221
Farbtafeln nach Seite	160

Kapitel 1

Einführung

Für den, der es in der Kunst nicht zur freien, zugleich leidenden und thätigen, fortgerissenen und überlegten Beschauung bringt, sind alle Wirkungen der Kunst bloße Naturwirkungen; er selbst verhält sich dabei als Naturwesen, und hat die Kunst als Kunst wahrhaft nie erfahren und erkannt.

Schelling, *Philosophie der Kunst*¹

I

Der folgende Text befaßt sich mit einem sehr kleinen Ausschnitt aus der heute für gewöhnlich als »modern« bezeichneten europäischen und amerikanischen Bildkunst, die ihrerseits wiederum nur einen Teilbereich der Moderne, der als modern klassifizierten Lyrik, der Romane, Dramen, Musik, des Tanzes und der Architektur ausmacht. Diese Charakterisierung ist hoch umstritten, viel mehr als andere Periodisierungen wie »Mittelalter«, »Barock« oder auch »Romantik« es sind.² Selbst wenn die meisten Wissenschaftler sicherlich zustimmen würden, daß ein großer Teil der sich selbst als »avanciert« begreifenden Kunst seit

1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1985, S. 141.

2 Eigentlich sollte man wahrscheinlich sagen: »war umstritten«. Die Frage, der man summarisch manchmal als »Was war die Moderne?« begegnet, steht schon seit einiger Zeit nicht mehr im Vordergrund der ästhetischen Theorie, auch wenn weiterhin Interesse an nicht-europäischen »Modernismen« besteht.

der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts radikal anders, manchmal schockierend anders als die gesamte frühere Kunsttradition »aussieht«, »klingt«, sich »anfühlt« und sich »liest« – so sehr anders, daß schließlich sogar die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst unter Druck geriet –, sind die genaue Natur und die Gründe der Differenz noch immer Gegenstand intensiver Auseinandersetzung. Die am wenigsten kontroverse (doch keineswegs unumstrittene) Charakterisierung bestünde vielleicht einfach darin zu sagen, moderne Kunst sei unter dem Druck einer Zeit entstanden, in der die Kunst für sich selbst zu einem Problem geworden war, als der Kern und die Bedeutung der Kunst nicht mehr fraglos Geltung besitzen konnten. Es ist nicht bloß so, daß die Kunst unserer unmittelbaren Vergangenheit ihre Überzeugungskraft verloren hatte und daher einer Erneuerung bedurfte, sondern daß die Fragen nach der Glaubwürdigkeit, der Überzeugungskraft, der Integrität der Kunst, insbesondere der Staffeleimalerei, die nun in das Zeitalter des Kunstmarkts eintrat, in der Kunst selbst auf einer fundamentalen Ebene angesprochen werden mußten und nicht länger ignoriert werden konnten.³

Der hier mit Blick auf diese Wendung der Ereignisse eingenommene Standpunkt ist ein »hegelscher« Stand-

3 Vgl. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge 1969, S. 189 ff., zu den Problemen von »Betrug« und »Vertrauen« in der modernen Kunst. Siehe hier besonders die Erörterung der modernen Dramatiker, S. 210 ff. Die Fragen scheinen mir dem zu entsprechen, was Fried als Problem einer Vereitelung von »Theatralität« bezeichnet, und in anderer Weise dem, was Clark als eine Repräsentation bezeichnet, die den »Test« der »gesellschaftlichen Praxis« nicht besteht. Siehe die Diskussion in Kapitel 3. Ein wertvoller Führer in dieser Frage (besonders hinsichtlich der Formfrage in Romantik und Moderne) ist David Wellbery, »Romanticism and Modernity: Epistemological Continuities and Discontinuities«, in: *European Romantic Review* 21, 3 (2010), S. 275-289.

punkt; er ist als eine imaginierte »Projektion in die Zukunft« von Hegels Position zu verstehen, wie dieser sie in den *Vorlesungen über die Ästhetik* in Berlin 1820 dargelegt hatte, projiziert auf die Bewertung einer Bildkunst, die erst nach 1860 hervorgebracht wurde. Das bedeutet schlicht, eine Interpretation anzubieten, die sich auf die von Hegel bei seiner Betrachtung der Kunst und ihrer Bedeutung verwendeten grundlegenden Begriffe stützt und davon ausgehend Bedeutung und Fruchtbarkeit seines Ansatzes herausarbeitet, um die frappierenden, von Édouard Manet in die Malerei eingeführten Innovationen zu verstehen. Darin wird die Aufgabe des nächsten Kapitels bestehen. Neben dem zugegebenermaßen anfechtbaren Wert eines Versuchs, mit einem Philosophen eine Zeitreise zu unternehmen, insbesondere mit einem Philosophen, der sich ganz bewußt an die eigene Zeit gebunden sah, sind damit noch zwei weitere kontroverse Thesen verbunden. Die erste ergibt sich unmittelbar aus Hegels Ansatz, nämlich die Behauptung, daß die Errungenschaften der modernen Kunst (meine wichtigsten Beispiele hierfür sind Manet und Cézanne) als *philosophische Errungenschaften eigener Art* verstanden werden sollten, auch wenn Bildwerke selbst weder diskursive Behauptungen sind noch philosophisch deswegen relevant wären, weil sie philosophische Behauptungen »enthalten« oder »implizieren« würden.⁴ Es wird also nicht behauptet, daß Kunstwerke »philosophische

4 Zur Erörterung der Frage nach der Beziehung zwischen Philosophie und Literatur, wie sie Hegels Ansatz in seiner Jenaer *Phänomenologie des Geistes* enthält, siehe Robert Pippin, »The Status of Literature in Hegel's Phenomenology of Spirit«, in: Richard T. Gray, Nicholas Halmi, Gary J. Handwerk, Michael A. Rosenthal, Klaus A. Vieweg (Hg.), *Inventions of the Imagination. Romanticism and Beyond*, Seattle 2011, S. 102-120.

Werke« oder eine verhinderte Philosophie *sind*, sondern daß sie eine bestimmte Form ästhetischer Intelligibilität verkörpern, einen ästhetischen Weg, verschiedene Fragen von größter Bedeutung für die Philosophie intelligibel und überzeugend zu machen⁵ (dann nämlich, wenn diese Werke »gelingen«; eine Bedingung, die ihrerseits eine Reihe von Problemen aufwirft).

Damit wird nicht gesagt, daß dieser Ansatz (der Kunstwerke so behandelt, als machten sie Dinge, die es sonst nicht wären, für uns zugänglich und in einer bestimmten sinnlich-affektiven Weise »intelligibler«) Kunstwerke als Beispiele für bestimmte *Wissensbehauptungen* behandelt und schon gar nicht als eine Ansammlung oder als Beweis oder Rechtfertigung solcher Behauptungen, zumindest nicht in der Weise, wie wir empirische, mathematische oder wissenschaftliche oder, wenn es so etwas gibt, moralische, politische oder philosophische Wissensbehauptungen begreifen. Verstanden als Errungenschaften der »Selbsterkenntnis des Geistes« haben diese Formen des Intelligibel-Machens nicht die gleiche Gestalt wie andere kognitive

5 Die stärkere Behauptung wäre, daß zwar für die Philosophie essentiell ist, was auch immer die Kunst intelligibel macht, daß die Philosophie das aber nicht selbst bewerkstelligen kann; die *noch* stärkere Behauptung wäre: die Kunst macht intelligibel, was die Philosophie zu enthüllen versucht, tut das aber besser als die Philosophie. (Siehe das Schelling-Zitat unten S. 29.) Diese Behauptungen werde ich nicht weiter verfolgen, es ist aber verblüffend, daß es bei Hegel Abschnitte gibt, welche die Grenzen des »Denkens« und die Vorteile der Kunst im Hinblick auf philosophische Vorhaben zu bemerken scheinen. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, S. 243, wo Hegel eindeutig über eine begrenzte Form des Denkens, den *Verstand*, spricht, der aber die Grundlage für die Behauptung einer tiefen »Verwandtschaft« zwischen Dichtkunst und spekulativer Philosophie herstellt. Siehe auch Stellen in ebd., S. 282 und S. 437.

Behauptungen, sondern eher die Gestalt von Behauptungen über uns selbst und andere wie etwa: »Ich hätte nicht gedacht, daß mich das beschämen würde«, oder: »Ich sah, daß er das nicht tun würde, obwohl er eindeutig daran glaubte«, oder: »Ich war überrascht festzustellen, daß ich ihm nicht vertraute«, oder: »Das alles bedeutete ihr sehr viel mehr, als sie sich eingestehen konnte«. Wir gehen davon aus, daß die gesellschaftliche Existenz des Menschen ohne »Einsichten« wie diese nicht möglich wäre, Einsichten, die alle falsch sein könnten, die aber in der streng epistemologischen Begrifflichkeit der modernen Philosophie keinen festen oder eindeutigen Status haben.⁶ Man kann sich einen empirischen Beweis für derartige Behauptungen ebensowenig vorstellen wie die Entwicklung von Experimenten, um herauszufinden, wer besonders gut darin ist, solche Behauptungen aufzustellen. Die logischen Besonderheiten der Selbsterkenntnis und die tiefe Verbindung zwischen der Selbsterkenntnis und der Erkenntnis dessen, was im Geist anderer vor sich geht, sowie die Relevanz von beidem für ein Verständnis von Kunstwerken wird im folgenden Kapitel erörtert werden.⁷

6 Eine nützliche Zusammenfassung des unterschiedlichen Gebrauchs der Periodisierung »modern« findet sich bei James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, New York 2005, S. 39ff. Auch Cavell ist hier wieder relevant, sowohl hinsichtlich der Frage, wie wichtig es ist, unsere Beziehung zu Kunstwerken nach dem Modell unserer Beziehung zu Personen zu verstehen (was seine Hegelsche Entsprechung im nächsten Kapitel findet, nämlich in der Verbindung zwischen der Fähigkeit, einige körperliche Bewegungen als Handlungen zu verstehen und andere nicht, und der sinnlich verkörperten Bedeutung von Kunstwerken als Werken und nicht als Objekten), als auch hinsichtlich seiner Unterscheidung zwischen »Erkennen« und »Anerkennen«.

7 Im Fall der Bildkunst kann die Fähigkeit eines Bildes, die Zeit anzuhalten und dadurch »gegenwärtig zu machen«, Aspekte menschlichen Handelns erhellen, die das Drama, das literarische Narrativ

In vollem hegelschen Glanz lautet die offizielle Formulierung des Ansatzes, dem wir uns mit aller Vorsicht nähern müssen, jedoch so: Die Kunst verkörpert einen bestimmten Modus der Intelligibilität des »Absoluten«, vorläufig als vollständiger und zufriedenstellender Ausdruck philosophischer Weisheit verstanden.⁸ Diese Weisheit wird

oder die poetische Beschreibung nicht verdeutlichen kann. Das bezeichnet Gehlen (*Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/M. 1960) als »Vergegenwärtigung« und Fried (»Art and Objecthood«, in: ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998, S. 148-172) als »presentness«. Zusammenfassend kann man Hegels Aussage auch als »Vergegenwärtigung des Absoluten« bezeichnen. Siehe Dieter Henrich, »Zerfall und Zukunft: Hegels Theoreme über das Ende der Kunst«, in: ders., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt/M. 2003, S. 65-125, S. 78-79.

8 Das ist eine mit Bedacht gewählte extrem allgemeine Formulierung. Streng logisch formuliert: Wenn Hegel zum Beispiel »das Absolute« im Abschnitt über »Wirklichkeit« in seiner *Logik* einführt, dann wird das, was in »dem Absoluten« aufgehoben und als Moment einer *Wesenslogik* betrachtet wird (wie das Unbedingte bei Kant), so formuliert: »Das Absolute ist nicht nur das Seyn, noch auch das Wesen. Jene ist die erste unreflectirte Unmittelbarkeit, diese die reflectirte; jedes ist ferner Totalität an ihm selbst; aber eine bestimmte.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik. Die objektive Logik*, in: ders., *Hauptwerke in sechs Bänden*, Bd. 3, Hamburg 1999, S. 370. Ich werde die »erste unreflectierte Unmittelbarkeit« zusammen mit dem reflektierten (oder »gedachten«) Sein behandeln, Sein gedacht als Wesen, als logische Formulierung des allgemeinen Natur-Geist-Problems, das die gesamte *Enzyklopädie* strukturiert. An dem Punkt, an dem die Intelligibilität dieser Einheit in ihrer vollen logischen Form, als die »absolute Idee«, in einer *Begriffslogik* ausgedrückt wird, macht Hegel deutlicher, was der fundamentalen Dualität zugrunde liegt. Er sagt, *die absolute Idee* »[...] ist der einzige Gegenstand und Inhalt der Philosophie. Indem sie *alle Bestimmtheit* in sich enthält, und ihr Wesen diß ist, durch ihre Selbstbestimmung oder Besonderung zu sich zurückzukehren, so hat sie verschiedene Gestaltungen, und das Geschäft der Philosophie ist, sie in diesen zu erkennen. Die Natur und der Geist, sind überhaupt unterschiedene Weisen, ihr *Daseyn* darzustellen [...]»; die Philosophie hat mit Kunst und Religion denselben Inhalt und denselben Zweck; aber sie

von Hegel als umfassende Form der Selbsterkenntnis des *Geistes* begriffen, wobei *Geist* als kollektives Subjekt, als eine gemeinschaftliche oder gemeinsame Gleichgesinntheit verstanden wird, welche die Bestrebungen einer bestimmten künstlerischen, religiösen und philosophischen Tradition übernommen hat und letztlich diese Bestrebungen erfüllt (eine Behauptung Hegels, die ich später erörtern werde). Und da diese Selbsterkenntnis vor allem verlangt, daß man versteht, wie der *Geist* sowohl ein natürliches Wesen als auch ein für die Vernunft zugänglicher Denkender und Handelnder sein kann, muß eine solche umfassende Selbsterkenntnis auch ein Verständnis der allerschwierigsten Frage enthalten: Wie ist es möglich, daß der *Geist* zur selben Zeit einen natürlichen und einen »geistigen« Status haben kann? Hegel zufolge ist Kunst eine affektiv-sinnliche Modalität dieser Selbsterkenntnis, die ihre Rolle zusammen mit dem repräsentationalen Vokabular der Religion und der begrifflichen Artikulation oder Logik der Philosophie spielt, kategorial aber von beiden verschieden ist. Es wäre zu einfach zu sagen, die Kunst gebe uns damit zunächst zu verstehen, wie es sich »anfühlt«, einen solchen unversöhnten Status in verschiedenen Stadien ein-

ist die höchste Weise, die absolute Idee zu erfassen, weil ihre Weise die höchste, der Begriff, ist.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik. Die subjektive Logik*, in: ders., *Hauptwerke in sechs Bänden*, Bd. 4, Hamburg 1999, S. 236. Um die verschiedenen Beziehungen zwischen dem zu verstehen, was Hegel das Absolute-Allgemeine, die absolute Erkenntnis, das Absolute, die absolute Idee und den absoluten Geist nennt, wären mehrere eigenständige Untersuchungen nötig. Wenn wir uns aber an der grundlegenden Struktur der *Enzyklopädie – Logik – Natur – Geist* orientieren oder daran, daß eine logische Position, eine begriffliche Klärung der Vereinbarkeit von Natur und Geist möglich ist, dann wird das für diese Darstellung von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* ausreichen.

zunehmen, und danach, was es bedeutet, einen erreichten Status zu »leben«, das heißt, immer mehr »mit sich selbst versöhnt« zu leben, wie Hegel das formuliert. Aber diese einfache Charakterisierung befände sich auf der richtigen Spur, wenn wir erkennen, daß das affektiv-sinnliche Selbstverständnis auch eine bestimmte Form von »Einsicht« (in der besonderen Weise, in der Selbsterkenntnis und unmittelbare Erkenntnis dessen, was im Geist anderer vor sich geht, eine Einsicht ist) und nicht lediglich »reagierend« ist und daß das heißt, die Artikulation ihres Gehalts oder ihrer Bedeutung unterliegt philosophischen und historischen Veränderungen.

Und selbst hier, auf einer so allgemeinen und ganz abstrakten Ebene der Zusammenfassung, bricht sofort Streit aus, weil Hegel offenbar für die Behauptung bekannt ist, die Kunst (der *Geist*) sei während des größten Teils der menschlichen Geschichte ein notwendiger, das absolute Wissen ergänzender Modus *gewesen*, sie sei dies nun aber, in der beginnenden Moderne, nicht mehr und sei zu etwas »Vergangenem« geworden. Im zweiten Kapitel werde ich eine Interpretation von Hegels Ästhetik und seiner Behauptung der Vergänglichkeit der Kunst vorlegen, die hoffentlich – selbst wenn ich seine Vorstellung vom »Ende der Bedeutung der Kunst« aufgabe – dem Geist von Hegels grundlegender Position gegenüber der Natur der Kunst treu bleibt und trotzdem von Relevanz für die neue Form der Kunst ist, die mit Manet begann und die Hegel nicht vorausahnen konnte. Unmittelbar einleuchten sollte jedoch, daß Hegels vielleicht übertriebene These von der Kunst als einem »Vergangenem« ihn ganz nah an die historische Situation, die Krise der modernen Kunst führt, wenn nicht sogar unmittelbar in sie hinein, und daß sie sich mit der fortdauernden Möglichkeit und Wichtigkeit

der Kunst auseinandersetzen muß und diese nicht einfach hinnehmen kann.⁹

Eine solcher Ansatz impliziert zweitens, daß die kritische Beschäftigung mit Kunstwerken selbst philosophisch gespeist sein und den gestellten philosophischen Fragen Beachtung schenken muß, wenn die Bedeutung des modernen Experiments verstanden werden soll. Selbstverständlich waren viele moderne »Bewegungen« genau das: philosophisch ehrgeizige und von Manifesten befeuerte Bewegungen, die sich recht selbstbewußt explizit philosophischen Fragen der Wahrnehmung, der Werte und auch der Ontologie zuwandten. (Ja, von einer solchen »philosophischen Kunst« behauptete Hegel aus verschiedenen, hier genauer zu untersuchenden Gründen, daß wir sie »jetzt« – in einem modernen Kontext – sogar zu erwarten hätten.) Doch die erforderliche philosophische Kritik muß ganz und gar nicht von expliziten programmatischen Verkündungen eingeschränkt oder gar geleitet werden. Sie könnte unter solchen Voraussetzungen sogar fehlgehen. Im dritten Kapitel werde ich das sachkundige Werk zweier zeitgenössischer Kunsthistoriker erörtern, deren Arbeiten mir die richtige Tonlage oder Modulierung einer philosophischen Aufmerksamkeit zu verkörpern scheinen und die, wie ich zu zeigen versuche, als »Linkshegelianer« zu verstehen sind und den von mir verteidigten Ansatz fortsetzen: die Arbeiten von T. J. Clark und Michael Fried (die als komplementär und nicht als inkompatibel anzusehen sind, wie ich behaupte).

9 Vgl. Henrichs Behauptung, nur Hegel sei damals in der Lage gewesen, richtig einzuschätzen, daß in der modernen Situation die Kunst mit einer solchen Krise konfrontiert war, daß sie am Ende ein bedeutungsvolles Vehikel für die Selbsterkenntnis sein und sich in einem »Endstadium der Kunstproduktion« sehen konnte (Henrich, »Zerfall und Zukunft«, S. 70 und S. 72).

Schließlich gibt es besonders hinsichtlich der modernen Kunst Kritik an Hegels Konstruktion, Kritik an seiner Behauptung, das Zentrum des Ganzen bilde die mögliche Verwirklichung von Freiheit. Diese Kritik teilt aber Hegels Voraussetzungen zur Geschichtlichkeit der Kunst und zu ihrem philosophischen Wert und steht deswegen in einem expliziten Dialog mit Hegels Position. Es handelt sich dabei um Heideggers enorm einflußreiche Vorlesung von 1936, die später als Essay unter dem Titel »Der Ursprung des Kunstwerkes« publiziert wurde. Unter Berücksichtigung der gemeinsamen Voraussetzungen und der gegensätzlichen Schlußfolgerungen kann der von Hegel entwickelte, philosophisch ambitionierte und historisch-diagnostische Ansatz stärkere Konturen gewinnen.

II

Hegels Ansatz läßt sich jedoch nur in seinem eigenen Kontext angemessen verstehen, auch wenn dieser Kontext im nachfolgenden nur kurz skizziert werden kann. Der Grund ist folgender: Die Periode im frühen neunzehnten Jahrhundert, als Hegels philosophisches Werk seine größte Ausgereiftheit erreichte, war eine Zeit, in der von der deutschen gelehrten Welt größere philosophische und auch gesellschaftliche und zivilisatorische Hoffnungen in die Leistung der Kunst und die richtige Einschätzung dieser Leistung gesetzt wurden als je zuvor oder danach in der abendländischen philosophischen Tradition. (Dieses Faktum ist selbst von großem diagnostischem Wert. Wir können fragen: Was war dafür verantwortlich, daß man solche enormen historischen und zivilisatorischen Hoffnungen an die schönen Künste heftete? Auf welchen Aspekt der

entstehenden modernen Welt reagierte diese Sehnsucht?) Auf einer gewissen Ebene machte sich Hegel diesen Enthusiasmus zu eigen, auch wenn er das Bestreben einzuschränken und zu zügeln versuchte, das er als Gefahr für die besondere Aufgabe der Philosophie ansah, als Gefahr einer Abwendung von der Philosophie und einer Hinwendung zur Kunst, insbesondere zur Literatur, um hoch spekulative Gegenstände zu erhellen. Wie so viele andere Entwicklungen in der Philosophie der damaligen Zeit begannen auch diese Bestrebungen und hitzigen Diskussionen als Reaktion auf Kants kritische Philosophie.

Auf viele Zeitgenossen Kants wirkte seine *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787) in verheerender Weise negativ. Weit mehr als seine komplizierte »deduktive« Demonstration der Möglichkeit eines apriorischen Wissens über alle Objekte der Erfahrung erregten seine skeptischen Behauptungen, daß die menschliche Vernunft niemals das »Ding an sich« erkennen könne und daß wir insbesondere nie wissen könnten, ob der Mensch an sich ein freies, selbstbestimmtes Subjekt sei, ob es einen Gott oder eine unsterbliche Seele gebe, die stärkste Aufmerksamkeit und die heftigste Reaktion. Kant schien uns auf ewig von dem Wissen abzuschneiden, dessen wir als Menschen am meisten bedürfen; vor allem mit seiner verwirrenden Aussage, daß wir als die freien und vernunftbegabten Wesen, für die wir uns halten, unfähig sein sollten, die Realität unseres Anspruchs auf absoluten Wert und den Respekt aller anderen Subjekte durchzusetzen.

In diesem Kontext rief das Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* im Jahr 1790 für viele nachfolgende Generationen eine ganz andere und weitaus positivere und hoffnungsvollere, ja revolutionäre Reaktion hervor, und zwar besonders in dem Strang der europäischen Tradition, welcher die

Werke von Schelling, Schiller, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Benjamin und vielen anderen umfaßt und sich an ihnen orientiert.¹⁰ Obwohl man weithin annimmt, Kant habe für eine »subjektive« Ästhetik argumentiert und das Schöne wieder dem spezifischen Charakter der ästhetischen Erfahrung des Subjekts zugeordnet (und nicht wie im Klassizismus »der Welt«), war für viele seiner ersten Leser wichtiger, was Kant in seiner »Analytik des Schönen« zu begründen schien, daß es überhaupt eine besondere Weise menschlicher Intelligibilität, eine ästhetische, affektive und weithin sinnliche Intelligibilität gebe, und daß ein solcher Bewußtseinsmodus in einem gewissen, wenn auch kognitiv ungewöhnlichen und schwierig zu kategorisierenden Sinn tief erhellend war. Das schloß auch das ein, was zum Status der menschlichen Freiheit gezeigt oder, genauer, beispielhaft veranschaulicht wurde.¹¹

Das heißt, Kant verdient seine »subjektivistische« Reputation in hohem Maße. Für ihn war ästhetische Erfah-

10 Die Frage nach den Gründen für die besondere Bedeutung der Kunst in der nachkantischen europäischen Tradition ist Gegenstand einer wichtigen Diskussion bei Jay M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park 1992.

11 Das war sicherlich eine Lesart Kants, die dessen eigene explizite Absichten sehr aufblähte (die nach dem »Geist« und nicht nach dem »Buchstaben« sucht), doch sie war nicht ganz unbegründet. Siehe Henrich zum Ursprung ästhetischer Urteile in der »Vernunft selbst« und wie Kant »[...] als erster die Werkzeuge bereitstellte, um die ästhetische Haltung als eigenständig und autonom und damit als Fundament für eine Kunstkonzeption zu etablieren, die Kunst als eine ursprüngliche Weise der Beziehung zu unserer Welt und der Verortung in ihr begreift, eine Weise, die durch andere Leistungen der rationalen Fähigkeiten des Menschen weder ersetzt noch übertroffen werden kann.« Dieter Henrich, »Kant's Explanation of Aesthetic Judgment«, in: ders., *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*, Stanford 1992, S. 29-56, S. 29-30.

rung wesentlich lustbetont; seine Kriterien für empirisches oder apriorisches Wissen vorausgesetzt, bestand dieselbe in Wohlgefallen und nicht in Wissen. Doch handelte es sich bei diesem Wohlgefallen um etwas wesentlich anderes als das empirische Wohlgefallen, so anders, daß Kant behauptete, man solle es als das ungewöhnlichste aller Wohlgefallen ansehen – nämlich als »interesselos« – und von einer Art, die ein ästhetisches Urteilen erlaubt (zum Beispiel »Das ist schön«), um anderen eine Art verbindlicher Feststellung vorzulegen, der sie zustimmen sollen. Solche Urteile sollten »allgemeine subjektive Gültigkeit« haben. Das war eine Feststellung oder die Annahme eines »Gültigkeitsstatus«, wie er in Kants Werk vor 1790 an keiner Stelle aufgetaucht war, und sie führte die Vorstellung (oder was man dafür halten könnte) einer distinkten Form ästhetischer Intelligibilität ein, die mit ungewöhnlichen universalen Forderungen an andere hinsichtlich deren Zustimmung verbunden war. (Stimmte jemand nicht zu, daß »dies schön ist«, obwohl es schön *ist*, dann würde ihm *etwas fehlen*, er würde nicht wertschätzen, was man wertschätzen sollte, selbst wenn er immer noch etwas Wahres über die Welt wüßte. Man könnte vielleicht sagen: Er scheitert daran, »einer von uns« zu *sein*, auf einer Ebene, die für unsere Fähigkeit, die zu sein, die wir sind, und es zu bleiben, entscheidend ist.)¹²

12 Vgl. noch einmal Stanley Cavell, »Aesthetic Problems of Modern Philosophy«, in: ders., *Must We Mean What We Say?*, Cambridge 1969, S. 73-96: »Doch dieser Plural ist noch immer die erste Person: Sie »postuliert« nicht, um eine Formulierung Kants zu verwenden, daß »wir, du und ich und er, zusammen sagen und wollen und uns vorstellen und fühlen und leiden. Wenn wir das nicht tun, dann sind die Bemerkungen des Philosophen für uns nicht relevant. Selbstverständlich glaubt er nicht, daß sie irrelevant seien, doch impliziert ist, daß die Philosophie wie die Kunst machtlos ist und das auch sein sollte und ihre Relevanz

Wenn auch die ästhetische Erfahrung in ihrem Kern die Erfahrung des Subjekts von *sich selbst* umfaßt, vom Spiel mit den eigenen Vermögen der Erfahrung, so sollten diese doch von recht allgemeiner *Bedeutung* für unser höchstes Verständnis von unserem besonderen Schicksal als Menschen sein, für unser moralisches Schicksal als autonome Handelnde und für den von allen Menschen geteilten Charakter dieses Status. Die Bedeutung der Möglichkeit eines solchen »freien« Spiels der Vermögen, das durch die formalen Eigenschaften natürlicher Objekte und nicht durch die Anwendung eines Begriffs oder einer Norm veranlaßt wird, liegt in einer nicht-kognitiven, aber doch wirklichen und glaubwürdigen Erfahrung (in einem »Intelligibel-Werden«, könnte man allgemeiner sagen) der Zweckmäßigkeit der *Natur*. Letztlich ging es also in der ästhetischen Erfahrung um die Kompatibilität zwischen der Natur (zumindest in einem »ästhetischen *Verstande*«, muß man sagen) und unserer moralischen Natur als freie Wesen. *Daß* die Natur schön *ist* und daß wir imstande sind, diese Schönheit nicht *bloß* lustbetont oder standardmäßig kognitiv zu würdigen, alles dies *bedeutete* etwas, war gar von entscheidender Bedeutung und schloß eine Bestätigung unseres gemeinsamen Schicksals als freie Wesen in einer Welt ein, die mit diesem Schicksal kompatibel war und sich in Harmonie mit ihm befand.¹³ (Und der Aufmerksamkeit von

nicht *beweisen* kann; und das sagt etwas über die Art von Relevanz aus, die sie sich wünscht. Alles, was der Philosoph, diese Art von Philosoph, tun kann, ist, seine Welt, so umfassend er kann, auszudrücken und unsere ungeteilte Aufmerksamkeit auf unsere eigene Welt zu lenken.« Ebd., S. 96.

13 In der Analytik des Schönen erscheint das alles als ein ziemliches Gewirr von Textfäden, die in § 9 der dritten *Kritik* offensichtlich alle (jedenfalls zu Kants Zufriedenheit) ineinander verwoben sind. Eine Interpretation zur Beziehung zwischen ästhetischer Erfahrung und ihrer