

Diskussion

Schwindel der Kunst (1991)

Florian Rötzer moderiert ein Gespräch mit
Peter Koslowski, Karlheinz Lüdeking, Odo Marquard, Peter Weibel und Wolfgang Welsch

S. 230-246

Rötzer: Gerade für das Verständnis moderner und aktueller Kunst ist es notwendig, ästhetische Theorie in ein Verhältnis zur geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung zu stellen, um ihre Differenz zur Philosophie, zur Technik und zur Wissenschaft zu klären. Kunst und Ästhetik sind immer Gegenbegriffe, Zeichen eines Anderen, zur Rationalität gewesen. Herr Marquard, Sie haben die allgemeine These formuliert, daß das Ästhetische um so unverzichtbarer sei, je moderner die Welt werde. Die Ästhetik ist bekanntlich im Gegensatz zur Poetik eine späte Disziplin, die erst im 18. Jahrhundert für die Philosophie interessant wurde und schon in der Romantik zum eigentlichen Träger der Wahrheit reüssierte, also eine außerordentliche Bedeutung erlangt hat, die in Wellen als Wende zur Ästhetik bis zur Gegenwart immer wiedergekehrt ist. Was macht und macht eigentlich die Ästhetik oder das Ästhetische für die Philosophie so interessant?

Marquard: Zunächst einmal wird sie für die Philosophie interessant wie vieles andere auch, einfach weil es sie gibt. Das ist so wie für den Bergsteiger Hillary, der sagte, er besteige einen Berg, weil er da ist. Nun gibt es die Ästhetik, das haben Sie eben

Das Interesse an einer Ästhetik ist zunächst einmal das Interesse an einer Theorie der modernen Welt

angedeutet, in der modernen Welt. Sie ist sozusagen mit der modernen Welt entstanden - und möglicherweise die ästhetisierte Kunst ebenso. Insofern ist das Interesse an einer Ästhetik zunächst einmal ein Interesse an einer Theorie der modernen Welt. Dabei ist in der These, die Sie eben zitiert haben, enthalten, daß die Ästhetik so zur modernen Welt gehört, daß, solange die moderne Welt besteht, sie die Ästhetik immer stärker benötigt. Da ich nicht der Meinung bin, daß wir vor dem Ende der modernen Welt stehen

und insofern in der Postmoderne leben, bin ich der Meinung, daß die Ästhetik lebenskräftig ist - und die Kunst ebenso. Und sie wird wachsend interessant sein.

Nun ließe sich sagen, daß gerade in der Gegenwart eine ausgeprägte Konjunktur der Kunst und des Ästhetischen zu beobachten ist. Gibt es dafür bestimmte Gründe, Herr Welsch?

Welsch: Dafür gibt es vielerlei Gründe. Ich würde gerne einen nennen, der vielleicht nicht immer genannt wird. Ich glaube, es geht gar nicht um Kunst und um Betrachtungen der Kunst, sondern den eigentlichen Hintergrund der gegenwärtigen Konjunktur von Ästhetik sehe ich darin, daß unsere Wirklichkeit im Grunde ästhetisch verfaßt ist. Das begann mit Kant, und zwar mit seiner theoretischen Philosophie, die eine transzendente Ästhetik formulierte, die, kurz gefaßt, besagt, daß wir nicht Dinge an sich, sondern Erscheinungen vor uns haben, die sich fundamental durch ästhetische Leistungen konstituiert haben. Diese Einsicht

Hintergrund der gegenwärtigen Konjunktur von Ästhetik ist, daß unsere Wirklichkeit im Grunde ästhetisch verfaßt ist

hat sich dann über Nietzsche bis in unsere Tage bei Philosophen wie Nelson Goodman oder Richard Rorty fortgesetzt. Schon bei Kant war dabei entscheidend (und ich füge hinzu, daß ästhetisch Interessierte gut beraten wären, nicht nur Kants Konjunkturbuch der Gegenwart, die "Kritik der Urteilskraft", sondern gerade auch die "Kritik der reinen Vernunft" zu studieren), daß unser Erkennen genau so weit auszugreifen vermag, wie diese

ästhetischen Vorleistungen reichen. Seitdem entdeckt das moderne Denken zunehmend den ästhetischen Grundcharakter unserer Wirklichkeit. Das gilt nicht nur für künstlerisches Denken, sondern auch für die "harten" Wissenschaften, die Naturwissenschaften. Postmodernist diese ästhetische Wirklichkeitsverfassung vollends offenbar geworden, und man bemerkt nun, daß schon die Moderne diese Entdeckung gemacht und sukzessive ausgearbeitet hat.

Die Aufklärung, in deren Zuge Ästhetik ausgebildet wurde, hat noch nicht behauptet, daß Philosophie ästhetisch sein solle, noch daß sie poetisch wäre. Herr Koslowski, eben dies scheinen Sie durchsetzen zu wollen. Würden Sie Ihr Verständnis von Philosophie ähnlich herleiten wollen wie Herr Welsch?

Koslowski: Nicht ganz. Die ästhetische Sicht der Welt gehört zur Moderne. Das möchte ich nicht in Abrede stellen wollen. Insbesondere bei Kant spielt das eine große Rolle. Bei ihm ist diese Ästhetisierung zugleich verbunden mit einem Verlust der Me-

Man muß entscheiden, was für die Moderne das Entscheidende ist: das Ästhetische oder das Metaphysische

tafysik, mit einem Zurücknehmen einer wirklichen metaphysischen Theorie der Wirklichkeit. Aber das war nur ein Strang der Moderne. Wenn man hingegen den Hegelschen oder den Schellingschen Strang nimmt, in dem Metaphysik wieder eine ganz zentrale Rolle spielt, dann kann man nicht sagen, daß das Ästhetische das Bestimmende ist. Hegel spricht ja bekanntlich sogar vom Ende der Kunst. Man muß also entscheiden, was für die Moderne das Entschei-



FLORIAN RÖTZER, geb. 1953, lebt als freier Autor in München. Herausgeber u.a. von: Französische Philosophen im Gespräch, München 1986; Bildwelten-Denkbilder (mit O. van de Loo/H. Bachmayer), München 1987; Denken, das an der Zeit ist, Ffm 1987; Ästhetik des Immateriellen. Kunst und neue Technologien, KUNSTFORUM Bd. 97 und Bd. 98 (1988/89); Kunst und Philosophie, KUNSTFORUM Bd. 100 (1989); Kunst machen? (mit S. Roggenhofer), München 1989; Digitaler Schein, Ffm. 1991; Künstlergruppen: Von der Utopie einer kollektiven Kunst, KUNSTFORUM Bd. 116 (1991).



PETER KOSLOWSKI, geb. 1952, ist Direktor des Forschungsinstituts für Philosophie in Hannover. Veröffentlichungen u. a.: Gesellschaft und Staat. Ein unvermeidlicher Dualismus, Stuttgart 1962; Ethik des Kapitalismus, Tübingen 1984; Die postmoderne Kultur, München 1987; Prinzipien der ethischen Ökonomie, Tübingen 1988; Wirtschaft als Kultur, Wien 1989; Die Prüfungen der Neuzeit, Wien 1989; Theorie der Marktwirtschaft und der gesellschaftlichen Koordination, Tübingen 1991; Die Kulturen der Welt als Experiment des richtigen Lebens, Entwurf für eine Weltausstellung, Wien 1990.



KARLHEINZ LÜDEKING, geb. 1950, ist Philosoph und Kunsttheoretiker, lebt in Berlin. Nach dem Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte und Philosophie (Promotion 1985) lehrte er an verschiedenen Kunsthochschulen (Berlin, München, Düsseldorf). Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a.: Analytische Philosophie der Kunst, Frankfurt 1988; Aufsätze zu Problemen der Ästhetik und Semantik.



ODO MARQUARD, geb. 1928, lehrt Philosophie an der Universität Gießen. Veröffentlichungen u. a.: Skeptische Methode im Hinblick auf Kant, Freiburg/München 1958; Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973; Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981; Krise der Erwartung - Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes, Konstanz 1982; Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986; Aesthetica und Anaesthetica, Paderborn/München 1989.



PETER WEIBEL, geb. 1945, Medienkünstler und -theoretiker. Direktor des Instituts für Neue Medien an der Städelschule in Frankfurt. Veröffentlichungen u. a. nach 1980: Mediendichtung, Wien 1982; Im Bauch des Bieles, Wien 1987; Die Beschleunigung der Bilder, Bern 1987; Im Netz der Systeme (hrsg. mit G.J. Lischka), KUNSTFORUM, Bd. 103 (1989); Virtuelle Welten (hrsg. mit G. Hattlinger), Linz 1990; Strategien des Scheins: Kunst - Computer - Medien (hrsg. mit F. Rötzer), München 1991; Bildlicht (hrsg. mit W. Drechsler), Wien 1991; Das Bild nach dem letzten Bild (hrsg. mit Chr. Meyer), Köln 1991.



WOLFGANG WELSCH, geb. 1945, lehrt Philosophie an der Universität Bamberg. Veröffentlichungen u. a.: Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart 1987; Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987; Postmoderne - Pluralität als ethischer und politischer Wert, Köln 1988; Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion (hrsg. mit Chr. Pries), Weinheim 1990; Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.

dende ist: das Ästhetische oder das Metaphysische. Ich glaube, daß diese zwei Stränge in ähnlicher Weise auch in der Postmoderne wieder auftreten, nämlich eine ästhetische und metaphysische Konzeption der Postmoderne. Ich würde die Postmoderne nicht nur auf das Ästhetische reduzieren.

Herr Welsch, ich muß gleich noch einmal auf Sie zurückkommen. Sie sind ja ein Vertreter des Begriffs der Postmoderne in der Philosophie. Dabei haben Sie darauf gedrungen, daß eben das Ästhetische wesentlich für dieses neue Denken sei. Kunst sei sozusagen eine Schule für die Erfassung unserer pluralen Wirklichkeit. Würden Sie denn tatsächlich behaupten wollen, daß - etwa im Gegensatz zu Herrn Marquard, der das Ästhetische als Kompensationsfaktor von Modernisierungsprozessen betrachtet - auch insofern wirklichkeitskonstitutiv sei, als in sie eingeht, was man gemeinhin Philosophie oder Metaphysik nannte?

Welsch: Das ist eine ganze Fülle von zu großen Fragen. Ich beschränke mich auf zwei Bemerkungen. Erstens unterscheidet sich mein Konzept tatsächlich von der Ästhetikauffassung der Moderne, wenn man beachtet, daß die Moderne eine uneingeschränkte Ästhetisierungseuphorie verfolgte. Gera-

Die Postmoderne ist im Unterschied zur einäugigen Ästhetisierungseuphorie der Moderne auf das Doppelverhältnis von Ästhetik und Anästhetik aufmerksam geworden

de die Beispiele, die Herr Koslowski als Gegenbeispiele anführen zu können glaubte, also Hegel und Schelling, sind offensichtlich Belege meiner These vom Fundamentalwerden des Ästhetischen in der Moderne, denn sowohl im ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus als auch in Schellings System des transzendentalen Idealismus wird die Metaphysik ja offensichtlich von der Ästhetik her konturiert. Im einen Fall heißt es beispielsweise, daß der höchste Akt des Geistes ein ästhetischer Akt und die Philosophie des Geistes eine ästhetische Philosophie sei, und im anderen Fall heißt es, daß die Kunst das einzige und ewige Organon der Philosophie sei, weil sie dem Philosophen das Höchste, das Allerheiligste öffne.

Dieser uneingeschränkten Ästhetisierungseuphorie stehe ich durchaus skeptisch gegenüber, und das führt mich zur Unterscheidung von Moderne und Postmoderne. Die Postmoderne ist im Unterschied zur einäugigen Ästhetisierungseuphorie der Moderne auf das Doppelverhältnis von Ästhetik und Anäs-

thetik aufmerksam geworden. Sie wendet sich an die moderne Akkumulation des Ästhetischen, die heute noch immer in der Konsum- und Medienrealität grassiert und auf die Ausnutzung aller menschlichen Sinnespotentiale zielt. Die Postmoderne hingegen achtet auf den Schnitt-, Bruch- und Verlustcharakter und auf die Ausschlüsse, die mit allem Ästhetischen verbunden sind, auf Anästhetisches also als die Kehrseite aller Ästhetik.

Aus diesem Unterschied von Moderne und Postmoderne ergibt sich dann auch meine kritische Einstellung zu Marquards Kompensationstheorie. Deskriptiv gilt offenkundig, daß Ästhetik heute (auch) kompensatorische Funktionen erfüllt, aber ich würde das nicht normativ zelebrieren, sondern dem Sektor Kulturindustrie zuordnen und mit Vokabeln wie Droge oder Tranquilizer belegen. Aus postmoderner Sicht besteht die normative Aufgabe hingegen darin, auf das Doppelverhältnis von Erschließung und Ausschluß aufmerksam zu machen und eine Kultur des blinden Flecks auszubilden - genau gegen die Kultur der schönen Ersatzverwirklichungen.

In der Tradition war es ja üblich, daß ästhetische Theorie an die Kunst gebunden wurde. Nun kann man ja schon in unserem Gespräch feststellen, daß ästhetische Theorie heute von Philosophen wieder weiter gedacht und nicht ausschließlich an eine Kunsttheorie angelehnt wird. Woraus ergibt sich eigentlich diese Nötigung?

Lüdeking: Das ist überhaupt keine Nötigung. Die Neigung, nicht nur über die Kunst, sondern über das Ästhetische ganz allgemein zu sprechen, ergab sich in diesem Gespräch schließlich nur aus der vornehmlich auf das Funktionale gerichteten Sichtweise, die von allen, die bisher gesprochen haben, geteilt wurde. Diese Sichtweise ist aber keineswegs zwingend, sondern eher fragwürdig. Wenn man nämlich das Ästhetische und die Kunst nur im Hinblick auf ihre Funktion innerhalb eines als Moderne oder Postmoderne bestimmten kulturellen und gesellschaftlichen Systems betrachtet, dann betreibt man eine Einengung der Perspektive und redet über die Phänomene hinweg.

Das ist ja überhaupt immer die Gefahr, wenn man auf einer sehr generellen Ebene über die Kunst oder das Ästhetische spricht. Wenn man beispielsweise mit Herrn Marquard sagt, die ästhetische Kunst übernehme eine Kompensationsfunktion für die moderne Gesellschaft, so frage ich mich, ob man diese These auch dann noch aufrechterhalten kann, wenn man für "Kunst" beispielsweise "die Werke von Marcel Duchamp" einsetzt.

Koslowski: Da kann man natürlich erwidern, daß die vielleicht die kompensatorischsten überhaupt sind. Denn wenn man, was ohnehin geschieht, in der

Das Künstlerische ist nicht nur die Kompensation eines Mangels in der Wirklichkeit, sondern ein besonderes Zu-sich-Kommen der Wirklichkeit selbst

Kunst noch einmal wiederholt, kompensiert man einen Mangel in der Wirklichkeit durch die Wiederholung dieser Wirklichkeit. Das steht ganz im Gegensatz zu meiner Kunstauffassung, die sich doch einem Ideal von Klassik verbunden fühlt, wo die Kunst selber zu einem Wahrheitsträger wird, nicht nur zum ästhetischen Schein oder Schwindel, wo das Künstlerische nicht nur die Kompensation eines Mangels in der Wirklichkeit, sondern ein besonderes Zu-sich-Kommen der Wirklichkeit selbst darstellt.

Dazu wäre es interessant, Herrn Weibel zu fragen. Sie haben sich ja selbst als Anti-Künstler bezeichnet und gehörten dem Umkreis des Wiener Aktionismus an. Das war ja auch Teil des avantgardistischen Versuchs, Kunst, um es mit einem Schlagwort zu sagen, ins Leben zu überführen, sie vom ästhetischen Schein zu befreien und schockartig in die Wirklichkeit einzubringen. Wenn wir hier über ästhetische Theorie sprechen, ist dann nicht diese Intention, ähnlich wie die Duchamps, eine, die das Kunstverständnis überhaupt verändert und ästhetische Theorie als eigenständige Disziplin nicht nur schwierig, sondern unmöglich macht?

Weibel: Ich möchte das an den beiden Problemfeldern, die Herr Marquard vorher skizziert hat, erörtern. Marquard und Welsch haben das Problemfeld genau skizziert, nur meine Lösung ist eine andere. Sie, Herr Marquard, sagen, das Ästhetische werde um so unverzichtbarer, je moderner die moderne Welt werde. Ich möchte kurz das logische Problem zeigen, das in diesem Satz steckt. Unverzichtbar kann das Ästhetische nur werden, wenn die Welt moderner wird, was heißt, daß das Moderne das Anti-Ästhetische ist. Was ist dann an der Moderne das Schlimme, das das Ästhetische unverzichtbar macht? Das ist der eine Punkt, auf den ich zurückkommen werde. Mein anderer Punkt wird die Maschine sein. Ist es die Maschine, wodurch die Welt moderner wird? Und brauchen wir dadurch das

Die Künstler schaffen Kunst, weil sie nicht da ist. Mein Vorwurf als Anti-Künstler an die Kunst ist, daß sie als ideologische Phantasie, als Schein oder Schwindel Kompensation schafft

Ästhetische als Unmodernes, Nichtmaschinelles um so mehr? Alle Anti-Kunst-Traditionen, von Tatlin angefangen, haben immer gesagt, es lebe die Maschinenkunst, weil die Maschine die historisch-ästhetische Vorstellung der Souveränität des Subjekts angegriffen hat. Ihre These von der Kunst als Kompensation ist interessant und relevant, aber man muß fragen: Kompensation von was? Nicht Kompensation des Realen, was Sie andeuten, sondern Kompensation des Imaginären. Deswegen gibt es den Satz von Hillary: Ich besteige den Berg, weil er da ist. Aber es gibt die berühmte Ergänzung des Minimal Künstlers Carl Andre: "Ein Bergsteiger besteigt einen Berg, weil er da ist. Ich mache Kunst, weil sie nicht da ist." Das ist das Wesentliche: Die Künstler

Die Kunst als ideologische Phantasie schafft den Durchgang durchs Symbolische nicht, sondern schafft lediglich Ersatzkompensation, Ersatzwissenschaft, Ersatzreligion

schaffen Kunst, weil sie nicht da ist. Mein Vorwurf als Anti-Künstler an die Kunst ist, daß sie als ideologische Phantasie, als Schein oder Schwindel Kompensation schafft. Wie wir von Lacan wissen, muß das Imaginäre durch das Symbolische hindurchgehen, um das Reale zu erreichen, sonst wird es immer ein Defekt sein, eine Neurose, eine Psychose usw. Die Kunst als ideologische Phantasie schafft den Durchgang durchs Symbolische nicht, sondern schafft lediglich Ersatzkompensation, Ersatzwissenschaft, Ersatzreligion. Eben das spiegelt sich in dem Satz wider, daß das Ästhetische um so unverzichtbarer werden muß, je moderner die Welt werde. Damit wird eine Kluft aufgemacht, indem schon das Ästhetische historisch definiert wird. Nur als historische Erscheinung wird sie unverzichtbarer. Aber wieso sollte umgekehrt die moderne Welt nicht ästhetischer werden?

Marquard: Wenn ich gleich antworten darf. Sie haben ja zwei Komplexe angesprochen. Vielleicht sollte ich ganz ordentlich mit dem ersten beginnen. Meine Formulierung will ja durchaus eine provozierende sein und hält deshalb auch nicht alle philosophischen oder logischen Belastungen aus. Sie haben aber gesagt, daß darin eine Ausgrenzung des Modernen gegenüber dem Ästhetischen drinstecke. Das ist nicht meine Meinung, denn ich glaube, die Formulierung, daß, je moderner die moderne Welt wird, desto unverzichtbarer werde auch das Ästhetische, impliziert auch, daß das Ästhetische das Moderne ist. Das gehört dazu. Vermutlich wird die Sache deutlicher, wenn ich probeweise einmal einen Steck-

Die moderne Welt ist Rationalität + Pluralität. Die Kunst als Schule der Pluralisierung: das gefällt mir sehr gut als Konzeption

brief der Moderne, wie sie mir vorschwebt, formuliere. Im Augenblick definiere ich das gerne so, indem ich sage, die moderne Welt ist Rationalität + Pluralität. Ich nehme die Kunst, darin Herrn Welsch nämlich, auf die Seite der Pluralität. Schule der Pluralisierung: das gefällt mir sehr gut als Konzeption. Beides, Rationalität und Pluralität, gehört zur modernen Welt. Wenn man auf dieser Basis aufgrund einer Unverzichtbarkeitstheorie der Pluralität und dort insbesondere der Kunst die Moderne proklamiert, dann entfallen die Schwierigkeiten, die Sie geltend gemacht haben. Vielleicht darf ich hinzufügen, dieser Satz ist, wie jeder Satz in der Philosophie und wie überhaupt im Leben, eine Antwort, eine Replik, auf die großen Absterbensätze vom Ende der Kunst. Dieser Satz stimmt ebensowenig wie der große Satz vom Absterben der Religion und der vom Absterben der Philosophie. Man kann die These so weit zuspitzen, daß man sagt, die moderne Ästhetisierung der Kunst ist - jetzt bewege ich mich auf Hegelschen Bahnen - die Antwort auf die Möglichkeit des Endes der Kunst, nämlich die Liquidierung der Schönheit als Maßstab durch den Maßstab des Heils. Um dieser Gefahr zu widerstehen, wird sie ästhetisch und autonom. Damit wird sie die Kunst der Moderne.

Eine Zwischenfrage. Könnten Sie näher erläutern, was ästhetische Kunst in Ihrem Verständnis ist?

Marquard: Ich meine zunächst die Kunst, die aus dem Kult heraustritt und autonom wird, die dabei museumsfähig wird und auch eine Ästhetik, eine Philosophie der Kunst braucht, um zu bestehen. Zweitens ist eine Kompensation immer eine Kompensation eines Mangels. Ein Mangel wäre, wenn es in der modernen Welt nur Rationalität im technischen Sinne gebe. Es gibt ja Rationalität, die man auch anders denken kann. Wenn es aber nur so wäre, dann wäre in der geltenden Rationalität etwas offiziell ausgeschlossen, das geltend gemacht werden muß. Das ist der Grundbegriff der Kompensation, den ich habe. Mich hat sehr gefreut, daß Sie den Begriff der Ersatzkompensation gebildet haben. Das läßt mich hoffen, denn auf diese Weise wird mein Kompensationsbegriff von vorneherein so verstanden, als ob dort Ersatzkompensation gemeint wäre, und dies in Unkenntnis der Begriffsgeschichte des Wortes. Immerhin war Kompensation, als das Wort seine Karriere im ganz frühen patristischen Latein begann, einmal ein Äquivalent für Erlösung. So weit

will ich nicht gehen, aber es hat schon einen Ernst und ein Tiefgang. Daher würde ich sagen, man muß in der Tat die Kompensation von den Ersatzkompensationen unterscheiden. Da geht es sicher nicht nur darum, die technifizierte Realität zu kompensieren, sondern möglicherweise auch darum, Illusionen und das allzu imaginäre Imaginäre durch Realitätssinn zu kompensieren. Ich bin in der Tat der Meinung, daß eine der Hauptaufgaben der Kunst gegenwärtig die ist, die Erfahrung vor dem Erfahrungsverlust, der die Wirklichkeit durchzieht, zu retten. Da möchte ich Ihnen gerne zustimmen und beipflichten.

Koslowski: Herr Marquard, wenn Sie sagen, je moderner die moderne Welt wird, um so nötiger wird die Kunst, dann profitieren Sie in diesem Satz von den Untertönen des Begriffs der Moderne. Man könnte den Satz auch so übersetzen: Wenn modern neu heißt, dann lautet der Satz: Je neuer die neue Welt wird, um so unverzichtbarer wird die Kunst. Dann ist der Satz aber nicht mehr sehr inhaltsreich, denn das kann man für viele Dinge sagen. Sie haben in Ihrer letzten Äußerung natürlich etwas genauer definiert, was Moderne ist, nämlich Pluralität und Rationalität. Aber sind diese Begriffe definiert genug, um eine bestimmte Epoche abgrenzen zu können? Man könnte ja sagen, die Philosophie war immer pluralistisch, es gab immer einen Streit der Philosophen. Rationalität war auch immer ein Signum der Philosophie.

Marquard: Die Philosophie war auch schon immer modern.

Koslowski: Ja, gut, aber das genügt nicht. Ich würde meinen, die Moderne müßte genauer definiert werden. Und hier würde ich den Begriff des Monismus einführen. Wenn ich die Wirklichkeit als eine Wirklichkeit denke, die keine Metaebene, keine Über- oder Hinterwelt hat, dann ist es ganz egal, ob diese eine Welt pluralistisch ist oder nicht. In einer solchen Konzeption entsteht natürlich die Frage, welche Rolle die Kunst, der Zauber der Kunst, die Übersteigerung dieser alltäglichen Wirklichkeit in der Wirklichkeit, spielt, wenn die Kunst doch nur als ein Bereich dieser Wirklichkeit gedacht wird. Da liegt ein Widerspruch. Mir scheint, daß die Postmoderne gegen diesen Monismus der Moderne eine Differenz aufmacht oder sie wieder in den Blick rückt, nämlich daß die Wirklichkeit keine einheitliche ist. Die Wiedererinnerung der Kunst in der Postmoderne, die in besonderem Maße im letzten Jahrzehnt passiert ist, ist Ausdruck dieser in der Moderne monistisch gedachten Wirklichkeit. In beiden Ansätzen der Postmoderne, im pluralistisch-anarchistischen wie im klassizistisch-metaphysischen Ansatz, wird eine Differenz sichtbar. In der metaphysischen Postmo-

derne wird Kunst nicht zur einzigen Trägerin der Differenz. Sie ist wichtig, aber die Metaphysik, die Welt des Heiligen, die Welt der Religion, tritt gleichfalls in ihr Recht. Ich würde also nicht sagen, daß in der Postmoderne nur die Kunst die Instanz ist, die eine Überwindung eines alten Konzepts von Wirklichkeit schafft, sondern es sind Spekulation und Kunst, Spekulation und Poiesis zugleich.

Aber wie würden Sie denn, um etwas näher nachzufragen, von Ihrem Konzept ausgehend ästhetische Theorie überhaupt fundieren wollen?

Koslowski: Mich interessiert zunächst natürlich nicht ästhetische Theorie, sondern mich interessieren Kunstphänomene an sich. Also nicht eine Theorie der Kunst, sondern das Verstehen von Kunst und Kultur und ihre Bedeutung in der gegenwärtigen Welt. Hier muß man fragen, welche Funktion Kunst etwa in der Wirtschaft, etwa in der Wissenschaft angenommen hat. Was wird denn in Kunstwerken eigentlich transportiert. Ich bin kein großer Anhänger der Theorie. Mich interessiert mehr die Sache, das Materiale der Kunst. Für die postmoderne Wirtschaft beispielsweise ist ganz sichtbar, daß die Ästhetisierung der Wirtschaftswelt immer mehr voranschreitet. Am Phänomen der künstlerischen Durchdringung der Wirtschaftswelt muß man die negativen oder positiven Folgen dann unmittelbar zeigen.

Das lief ja doch wohl wieder auf eine Art der Funktionalisierung hinaus. Aber Herr Welsch wollte etwas einwenden ...

Welsch: Ich stimme der Bemerkung von Herrn Lüdeking sehr zu, daß man vorsichtig sein sollte, über Kunst oder Ästhetik generell zu sprechen. Man muß hier genaue Unterscheidungen treffen, aber das läuft - wenn ich recht vermute, im Unterschied zu dem, was Herr Lüdeking uns nahelagen möchte - keineswegs darauf hinaus, daß man gar nichts sagen könne. Auf bestimmten Niveaus trifft Generelles durchaus zu. Dies als Vorbemerkung.

Und nun zu Herrn Rötzers Frage, was philosophische Ästhetik solle. Sie sollte es vor allem einmal wagen, nicht immer nur auf die Kunst zu starren. Kunst beispielsweise ist in der Ursprungsphase der philosophischen Ästhetik gar nicht das primäre Thema gewesen. Für Baumgarten ging es um sinnliche Erkenntnis, und die Kunst war für ihn nur ein Gegenstand, an dem man deren Möglichkeiten exemplarisch demonstrieren konnte. Die Wende von Ästhetik als Theorie sinnlicher Erkenntnis zur Ästhetik als Philosophie der Kunst - eine in meinen Augen eher fatale als fruchtbare Wende - vollzog sich erst später aufgrund philosophischer Interessen, vor allem im deutschen Idealismus. Heute wäre es eminent

Heute wäre es eminent wichtig, Ästhetik nicht primär als Theorie der Kunst zu betreiben, sondern sie als Theorie über Wahrnehmung anzugehen

wichtig, Ästhetik nicht primär als Theorie der Kunst zu betreiben, sondern sie als Theorie über Wahrnehmung anzugehen. Ich nenne eine solche Ästhetik, um den Unterschied auch terminologisch kenntlich zu machen, lieber Aisthetik - von aisthesis = Wahrnehmung, und der nächste fällige Schritt (ich habe ihn schon zuvor angedeutet) bestünde darin, auch anästhetische Komponenten zu bedenken, und zwar, wieder anders als in der Moderne, durchaus nicht bloß als Verlust, sondern zumindest phasen- und bereichsweise auch als Segen. Wahrnehmungsfähigkeit kann das Leben ja ungeheuer erschweren. In Thomas Bernhards "Heldenplatz" sagt Professor Robert sehr zutreffend: In dieser Stadt - gemeint ist Wien - müßte ein Sehender ja täglich rund um die Uhr Amok laufen. Eben: Wer die Augen aufschlüge, würde die Unerträglichkeit dieser Welt wahrnehmen. Vielfach ist heute die Verweigerung eindringlicher Wahrnehmung schier zur Bedingung von Selbsterhaltung geworden. In den modernen Massenstädten bewegen wir uns allzuoft mitsamt allen anderen wie in einer Kloake. Man kann nur überleben, indem man sich für vieles unempfindlich macht, wie ein Stoiker sich wappnet und panzert, um nicht vom Chaos der Reize verschlissen zu werden. Konzentration - im Alltag wie im Museum - verlangt heute solche Abwehrleistungen; ästhetische Einstellungen sind weithin nur noch via Anästhetik zu realisieren.

Das wäre etwa in dem Sinne von Herrn Marquard, der vorhin angeführt hatte, daß Ästhetik heute die Aufgabe habe, überhaupt eine Erfahrung des Wirklichen zu eröffnen. Würden Sie denn das auch so sehen, Herr Weibel?

Weibel: Schon, aber ich würde gerne noch einmal die schon angeschlagenen Themen vertiefen. Vorher ist der Begriff der Erscheinung erwähnt worden. Man muß sich fragen, was hier erscheint. Ich fürchte, der Erscheinungsbegriff ist zu naiv. Um das Wesen der Erscheinung zu verstehen, sollte man auf ein berühmtes Modell der Malerei in der Antike zurückgehen, nämlich auf Zeuxis, der Weintrauben so echt gemalt hatte, daß die Vögel sie gleich essen wollten. Dann drehte er sich um und sagte zu Parrhasios: Zieh den Vorhang weg, damit ich sehen kann, was du gemalt hast. Nur war der Vorhang das Bild. Ich nehme das wörtlich. Die Erscheinung ist die Maske,

*Die Maske selbst ist die Wahrheit,
und dahinter steckt nichts.*

*Im Schwindel der Kunst liegt ihr
Heil, denn nur im Schwindel
kann sie sich artikulieren*

das Interface. Die Erscheinung ist nur die Maske. Dahinter verbirgt sich nichts. Nur die Maske kann sich ändern. Mit geänderter Schnittstelle ändern sich auch die Erscheinungen. Die Erscheinung ist die Ent-Stellung der Maske. Die Erscheinung ist auf dem Bild als reales nicht anwesend, sondern ist nur als eine symbolische Anordnung da. Zum Vorhang könnte ich auch Maske sagen. Das meine ich auch zum Begriff der Kompensation, denn eine Maske kann auch eine Erlösung sein von dem, was nie realisierbar ist und was sich der Symbolisierung entzieht. Wir dürfen, was auch die Antikunst sagte, nicht behaupten, daß die Wahrheit hinter der Maske steckt, sondern die Maske selbst ist die Wahrheit, und dahinter steckt nichts. Im Schwindel der Kunst, das ist meine These, liegt ihr Heil, denn nur im Schwindel kann sie sich artikulieren. Das Reale läßt sich in die Kunst gar nicht hereinbringen. Im Realen verschwindet die Kunst. Sie haust nur im Symbolischen und Imaginären. Unter ideologischer Phantasie meine ich nicht das falsche Bewußtsein von Marx, also daß es eine Wirklichkeit gebe, deren Wahrheit wir rational erfassen könnten, sondern Ideologie ist gerade das, was der Künstler schafft, der Berg, der nicht da ist. Das ist ein sublimes Objekt, das sich der Symbolisation entzieht. Das, glaube ich, ist der Kern Ihrer These, Herr Marquard, die man auch anders formulieren kann: Je mehr die Moderne rationalisiert wird, je technoider und maschineller sie wird, um so mehr wird etwas geschaffen, was sich der Rationalisierung oder Symbolisierung entzieht. Kunst, die sich der Symbolisierung entzieht, ist Antikunst. Sie sagten, die Moderne sei Pluralität. Das stimmt ganz und gar nicht. Die Moderne - darin werden Sie mich bestätigen, Herr Welsch - hat eisern darum gekämpft, durch einen Kanon von ästhetischen Exerzitien von Baudelaire bis Malewitsch zu definieren, was modern und was nicht modern ist. Das waren harte Kämpfe wie die in den Führungsetagen der Wirtschaft. Pluralität als eine Doppel- oder Mehrfachcodierung ist erst ein Ergebnis der Postmoderne. Die Ästhetisierungseuphorie der Moderne,

*Die Ästhetisierungseuphorie der
Moderne hatte dazu geführt, daß
ein Teil der modernen Künstler
eine Affinität zum Faschismus hatte*

darin stimme ich Herrn Welsch zu, hatte dazu geführt, daß ein Teil der modernen Künstler eine Affinität zum Faschismus hatte. Das ist ein Umstand, der in der Philosophie und in der Ästhetik nicht gerne besprochen wird. Diese Ästhetisierungstendenz vom Futurismus bis zu Gottfried Benn oder Ezra Pound war die faschistische Beteiligung der modernen Kunst. Das ist einer der Gründe, warum wir einen Bruch mit der Moderne machen und die Moderne neu definieren müssen. Wenn zeitgenössische Künstler solche puristischen Ästhetisierungseuphorien aufnehmen, dann geraten sie wieder in die Nähe dieser Ideologien.

Herr Lüdeking, Sie wollen widersprechen?

Lüdeking: Ja. Es ist ein Einwand, der nicht versucht, in der inhaltlichen Diskussion fortzufahren, sondern ein Einwand, der versucht, auf eine andere Ebene zu gehen und zu fragen, welcher Art die Diskussion ist, die hier geführt wird. Es scheint mir wichtig zu erkennen, daß wir uns hier in einem semantischen Grabenkampf befinden. Es wird um begriffliches Terrain gekämpft, und das Ziel ist, die Definition der umstrittenen Begriffe im jeweils eigenen Sinne zu bestimmen. So wurde z.B. von verschiedenen Positionen versucht, den Begriff der Moderne mit Inhalt zu füllen. Dabei ging es nicht darum, Tatsachenfeststellungen über einen bestimmten Zeitraum zu machen, den wir, gewiß mit unterschiedlichen Abgrenzungen, als die Moderne bezeichnen. Es handelt sich eher um etwas, das man mit Wittgenstein als das Beschreiben eines "Aspekts" bezeichnen könnte.

Wittgenstein bringt in diesem Zusammenhang das Beispiel einer Zeichnung, die man sowohl als einen Hasenkopf als auch als einen Entenkopf sehen kann. Er macht daran deutlich, daß man in vielen Bereichen - vor allem übrigens auch dann, wenn es um Kunstwerke geht - dazu neigt zu sagen: "Das ist das und das", bis man schließlich erkennt, daß man eigentlich sagen müßte: "Das ist etwas, das man so oder so sehen kann." Man identifiziert in solchen Fällen nicht einfach eine vorhandene, eindeutig erkennbare Figur, sondern man erzeugt diese Figur gewissermaßen selbst, indem man einige Züge des Phänomens hervorhebt, andere vernachlässigt und das Material zu einer Gestalt ordnet, die dann als ein bestimmtes Bild erscheint.

Herr Welsch hatte mir freundlicherweise zugestanden, daß generalisierende Theorien in der Ästhetik fragwürdig sind. Ich glaube, daß dies unter anderem daran liegt, daß generalisierende Theorien über die Kunst in der Regel genau den beschriebenen Effekt haben. Sie versuchen, die Dinge in einem Bild zu ordnen. Dabei deuten sie die einzelnen Details in einer Weise, die in das jeweilig normativ geprägte

Bild paßt. Es scheint mir deshalb wichtig zu betonen, daß in unserer Diskussion vornehmlich normative Thesen vertreten werden, die man dementsprechend auch als solche - und nicht als Tatsachenfeststellungen - begründen muß.

Welsch: Wir liefern Bilder, wir arbeiten - das ist ja meine These - unweigerlich ästhetisch. Nur: Dazu gibt es erstens keine Alternative. Es ist völlig klar, daß Moderne und Postmoderne Deutungsbegriffe sind. Aber diese Deutungen sind nicht einfach hingesetzt, sondern sind plausibel, weil sie viele Befunde aufzunehmen und ein kohärentes Bild der Wirklichkeit zu zeichnen vermögen.

Lüdeking: In einer Diskussion wie der unsrigen kann man eigentlich nur bekennender Dogmatiker sein.

Welsch: Ich wäre nicht hier, wenn ich an dieses Dogma zu glauben vermöchte. Wir haben unsere verschiedenen Auffassungen - Sie nennen das vor schnell "Dogmen" - doch über Analysen, Einwände, Argumentationen gebildet, sind keineswegs durch "Bekanntnis" dazu gekommen. Und wir treten jetzt für sie ein - aber nicht einfach durch Behauptung, sondern wiederum durch Argumentationen, die überprüfbar, bestreitbar, korrigierbar sind. Sie haben Wittgensteins Hasenkopf-Entenkopf-Zeichnung ja selbst nicht etwa als Bekanntnis, sondern doch wohl als Argument eingebracht.

Weibel: Ich würde gerne darauf zurückkommen, was Ästhetik für Philosophen heute so interessant macht. Wir haben jetzt eine Art Grundlage geschaffen: Ästhetik wäre ein Interpretationsschlüssel für die sozialen Systeme, durch den man sieht, daß es hier bestimmte Veränderungen gibt. In den sechziger Jahren taucht die Concept-art auf, d.h., das Tafelbild als Träger der Kunst wird ersetzt durch den Text. In der Concept-art fand also eine ungeheure Veränderung der Kunst statt. Das Kunstwerk mußte nicht gemacht werden, der Autor mußte es nicht selber ausführen usw. Dahinter aber scheint, wenn man genau hinschaut, eine Ästhetik der Administration auf. Jetzt komme ich wieder auf die Maske zurück. Je mehr sich scheinbar etwas der Symbolisation entzieht, desto mehr muß es offenbar verwaltet werden. Je mehr die Leute angepaßt werden, desto stärker wird der Druck, eine wilde Malerei zu erfinden. Alles das, was die Kunst als ideologische Phantasie behauptet - Souveränität, Individualität, Freiheit, Authentizität -, kann sie nicht einhalten. Man spricht von der Freiheit der Kunst, in Wirklichkeit wird sie total verwaltet wie alles andere, angefangen von Galerien, Museen und Preisen. Sie ist Teil eines Marktes geworden, Stichwort: Wirtschaft als Kultur. Es gibt jetzt ein neues Buch über Rembrandt als

Unternehmer von Swetlana Alpert (Dumont Verlag, Köln 1990), in dem man sieht, daß das damals schon begonnen hat. Als Künstler muß man im Markt vertreten sein. Um das zu sein, muß man viel produzieren. Das konnte er aber nicht. Also mußte er eine Werkstatt haben. Die Werke, die daraus hervorgingen, mußten aber die Signatur von Rembrandt tragen. Dadurch werden heute die echten Rembrandts immer weniger. Oder wenn behauptet wird, die Kunst sei das Individuelle, das Geheimnisvolle, dann soll sie in Wirklichkeit allgemeinverbindlich sein, damit sie verständlich ist und man sie in allgemeine ästhetische Codes einordnen kann. Diese Widersprüche machen die Kunst zur ideologischen Phantasie und zum Schwindel.

Koslowski: Ich finde, Herr Lüdeking, Ihr Beispiel sehr interessant, aber auf das Problem Moderne/Postmoderne trifft es überhaupt nicht zu. Es ist zwar richtig, daß man das Bild von Wittgenstein so sehen kann, aber im Kontext von Wittgenstein ist es völlig gleichgültig, ob man es so oder so sieht. Aber bei diesen Fragen nach der Kunst heute geht es ja um Fragen, die man nicht so oder so sehen kann, weil sie folgenreich sind und selbst poetisch, indem sie Wirklichkeit prägen und gestalten. Der Streit ist unvermeidlich, darin stimme ich Herrn Welsch zu, aber in dem Streit stoßen nicht nur Dogmatiker aufeinander. Die Theorie des gegenwärtigen Zeitalters und die Theorie der gegenwärtigen Kunst haben eine dogmatische Seite, aber sie muß sich zugleich rational und philosophisch vermitteln. Das haben große Dogmatiken übrigens immer so an sich gehabt, auch etwa die katholische oder protestantische Dogmatik. Das war einerseits dogmatisch, aber andererseits hoch rational, denn versucht wurde ja, die Willensentscheidung für eine bestimmte Weltansicht im nachhinein rational zu rechtfertigen. Dasselbe ist der Fall bei den Kunsttheorien. Wir können da nicht raus, weil etwa Gebäude in einer Stadt so oder so gebaut werden müssen. Ein Gebäude kann man nicht so oder so ansehen, sondern es kann nur entweder so oder so aussehen. Deswegen kommen wir am Streit nicht vorbei.

Lüdeking: Natürlich nicht. Ich meine auch gar nicht, daß es völlig beliebig ist, ob man ein Ding so oder so sieht. Das wäre ein Pluralismus, der vielleicht "postmodern", aber auch äußerst problematisch ist. Am Streit kommen wir in der Tat nicht vorbei, eben weil es uns nicht egal ist, wie wir die Dinge sehen. Wir haben nämlich - und das wollte ich durch meine Intervention hervorheben - ganz bestimmte normative und interesselitete Gründe dafür, etwas so oder so zu sehen. Die gestehen wir uns und anderen nur in der Regel nicht ein. Wenn man in die Chronik der Ereignisse einmal die Figur

der Moderne einzeichnet, das andere Mal die Figur der Postmoderne, so daß dieselben Daten - genau wie bei dem Beispiel mit dem Hasen und der Ente - ganz verschiedene Gesichter bekommen, dann ist uns daran etwas gelegen. Es stehen Interessen dahinter. Und um diese Interessen geht es mir.

Als Folge für ästhetische Theorie hieße das doch, daß es nicht mehr möglich wäre, einen Anspruch auf eine allgemeine Theorie der Kunst zu erheben, sondern es gibt nur noch partielle Einsichten, die bestimmte Stränge erhellen. Deswegen muß hier ständig ein Konkurrenzkampf stattfinden.

Lüdeking: Genau das denke ich auch.

Marquard: Ich würde mich gerne zunächst auf Herrn Lüdeking und dann auf Ihre Frage beziehen, Herr Rötzer. Ich finde es gut, wenn zwischendurch Ordnung gemacht wird, dann kann ich nämlich meine eigene Tugend viel besser zur Geltung bringen, nämlich das Unordnungstüfteln, die schlechthinige Unfähigkeit, aufzuräumen. Wer mein Arbeitszimmer kennt, weiß, wovon ich rede. Sie haben gesagt, wir können nur noch bekennende Dogmatiker sein. Das wäre jenes Körnchen Wahrheit, daß ein befristeter Diskurs immer bekenntnisthaft bleiben muß, weil Argumentationen sehr lange dauern. Vielleicht aber würden Sie sich auch dazu verstehen können, nicht nur den bekennenden Dogmatiker, sondern auch den bekennenden Skeptiker zuzulassen. Als solcher würde ich mich dann fühlen. Ich würde das Bild von Wittgenstein in dieser Beziehung gerne noch einmal aufgreifen. Für mich ist ein Grundphänomen, wovon man einen Zipfel dessen, was Kunst, was das Ästhetische, was das Merken ist, also was, Herr Welsch, die Aisthesis ist, zu fassen bekommt, wenn man das Lachen analysiert. Das Lachen kann auslachend oder weglachend sein. Dann ist es als Phänomen weniger ergiebig. Lachen aber kann auch Hereinlachen von Ausgeschlossenem in eine offizielle Wirklichkeit sein, in der durch den Witz, das Komische und andere Phänomene, die hier dazugehören, Dinge geltend gemacht werden dürfen, die sonst nicht vorkommen dürfen, obwohl sie da sind und zur Wirklichkeit gehören. Man kann das Lachen oder Komische unter anderem auch als Kipp-Phänomen beschreiben. Und Wittgenstein hat mit seinem Bild ja ein solches Kipp-Phänomen beschrieben: mal Ente, mal Hase. Ernst wird es, wenn es wichtig ist, sozusagen in die hasenhafte Wirklichkeit die entenhafte Wirklichkeit mit hineinzusehen. Der Struktur nach ist das das, was Kunst macht. Aber das macht nicht nur Kunst. Und insofern, Herr Koslowski, mache ich nicht nur die Kunst zur Kompensation. Ich bin auch der Meinung, der Satz vom Ende der Metaphysik ist - neben vielen anderen Endsätzen - falsch. Jetzt zum anderen Problem: Vie-

le mögliche Theorien der Kunst, viele mögliche Kunsttheorien, viele Reflexionen über Kunst oder generelle Theorie über Kunst - gibt es da nicht noch eine Zwischenmöglichkeit, Herr Rötzer, nämlich die, mehrere, einige Theorien über Kunst zu machen? Hier würde ich ein Phänomen anbieten, das vermutlich nicht nur mich umtreibt und bemerkenswert erscheint, daß nämlich, seit es die Ästhetik gibt, sie immer mindestens als doppelte Ästhetik aufgetreten ist. Von Anfang an gibt es in der modernen Welt die Ästhetik des Schönen und die Ästhetik des Erhabenen. Wenn man etwas weiter zurückgeht in die "querelle des anciens et des modernes", also in den Streit, ob die Alten unüberbietbar maßgeblich sind oder ob die Modernen als die Weiterfortgeschrittenen diejenigen sind, die eigentlich das Sagen haben, dann sind auch hier zwei Positionen im Spiel, die in den späteren Unterscheidungen zwischen der Theorie des Schönen und der des Erhabenen bzw. allgemein des Nicht-mehr-Schönen wieder auftauchen und sich dann weiter fortsetzen: naiv-sentimentalisch, klassisch-romantisch, apollinisch-dionysisch und und ...

Aber müßte man nicht auch sagen, daß es in diesen zwei Polen der Kunsttheorie auch um Konzepte geht, Kunst einerseits als Integrationsfaktor zu ver-

Kunst einerseits als Integrationsfaktor und andererseits Kunst als Widerspruchsfaktor, als Differenz, Schock oder Schrecken

stehen, was das Schöne ja immer gewesen ist, und andererseits Kunst als Widerspruchsfaktor, als Differenz, Schock oder Schrecken zu bestimmen. Das scheint mir auch wesentlich dafür zu sein, wie man das Ästhetische gegenwärtig definieren will. Die Ausmalung einer poetischen oder ästhetischen Kultur zielt eher darauf hin, Ästhetik als integrativen Faktor zu verstehen, der jede Pluralität überspannt und sie versöhnt. Im Gegensatz dazu steht eine Ästhetik, die auf den Widerspruch setzt, auf das Auseinanderklaffen, die so auch gesellschaftliche Widersprüche offenhalten will. Ich nehme an, daß beispielsweise Herr Koslowski diesem integrativen Faktor der Ästhetik größere Bedeutung zuerteilt.

Koslowski: Man sollte das nicht zu schnell auf Funktionen festlegen. Herr Marquard hat etwas gesagt, was ich sehr wichtig finde. Sie haben die ästhetische Kunst von einer nicht-ästhetischen Kunst unterschieden. Es gibt eine ästhetische Kunst, die kompensatorisch sein mag, aber es gibt auch eine Kunst, die viel unmittelbarer in die Wirklichkeit des Alltags in dem Sinne eingreift, daß unsere Wirklich-

Die Wirklichkeit wird zum Gesamtkunstwerk und das ist totalitär

keit selbst immer poetischer, immer gemachter wird. Das Kunsthafte, das Gemachte, wird immer wichtiger. Was Sie, Herr Weibel, zum Faschismus sagten, wird hier sehr wichtig. Was ist denn am Faschismus als ästhetischem Phänomen heute interessant? Meines Erachtens der Machtwille, alles unter eine poetische Idee zu zwingen. Die Wirklichkeit wird zum Gesamtkunstwerk - und das ist totalitär. Die Frage ist, ob wir so etwas wollen. Das wäre eine Art der Integration, die völlig zwanghaft ist. Aber was wäre denn die Alternative dazu, wenn die Wirklichkeit immer poetischer, immer gemachter wird? Man kommt da nicht so einfach heraus, indem man beispielsweise Natur als das Nicht-Gemachte dagesetzen kann. Es muß die Differenz zum Machen selbst gedacht werden, die aber nicht nur Natur sein darf. Es muß im Machen etwas Unverfügbares anerkannt werden. Das Absolute oder das Heilige muß in der philosophischen Spekulation anerkannt werden, die nicht nur Kunst ist, die nicht ein Herstellen

Das Absolute oder das Heilige muß in der philosophischen Spekulation anerkannt werden, die nicht nur Kunst ist, die nicht ein Herstellen des Absoluten ist, sondern ein Hinnehmen, ein Meditieren des Absoluten

des Absoluten ist, sondern ein Hinnehmen, ein Meditieren des Absoluten. Das wäre mein Vorschlag zu einer Differenz zur totalen Ästhetisierung der Wirklichkeit, die an sich vor sich geht, die aber gleichzeitig völlig ambivalent ist.

Weibel: Ich möchte den Strang von Herrn Koslowski fortsetzen, wie Kunst in die Wirklichkeit eingreift. Dazu möchte ich die Schraube in eine andere Richtung drehen als Herr Welsch, wenn er Kunst als Wahrnehmungproblematik oder Ästhetik als Wahrnehmungsschule definiert. Im 20. Jahrhundert haben wir eine Ästhetik der Abstraktion, die einen Kult der Gegenstandswelt verdeckt. Das ist etwas ganz Neues. Wesentliche Erneuerungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts haben in der Welt der Objekte stattgefunden. Bei Duchamp, einem der größten der modernen Künstler, sieht man das am deutlichsten. Was geschieht, wenn Duchamp einen Flaschentrockner oder einen Fahrradständer hinstellt? Wie ich schon vorher in Replik auf Herrn Marquard sagte, daß der Künstler das macht, was nicht da ist, dann besteht der Bruch von Duchamp

darin, daß er nur noch das nimmt, was ohnehin schon da ist. Aber das ist nicht der Berg oder die Natur, sondern ein Industrieprodukt, ein industriell hergestelltes und daher anonymisiertes Produkt. Damit sagt er das Gegenteil von dem, was bisher Kunst genannt wurde. Das, so sagt er, ist Kunst. Damit sagt er auch, daß jedes Objekt ästhetisch sein kann, daß jedes Objekt Kunst ist. Daraus ist später noch ein anderer Gesamtkunstwerkslogan geworden: Jeder ist ein Künstler. Mit der Abschaffung der Symbolisation um 1910 haben Etappen von mehrfachen Aneignungen des Objekts begonnen, nämlich das symbolische Objekt der Surrealisten über die Popobjekte bis hin zu den Fetischobjekten. Wenn in der Kunst eine Gegenstandsproblematik auftaucht, dann können wir sie nicht sehen ohne den Zusammenhang mit den sozialen Kräften. Die wirtschaftliche und wissenschaftliche Entwicklung zwingt die Menschen, ihr Verhältnis zu den Objekten neu zu definieren. Das kann man auch daran sehen, daß seit dem 18. Jahrhundert eine ungeheure Beschleunigung der Produktinnovation stattfindet und gleichzeitig in der Kunst eine ungeheure Beschleunigung der Stilbrüche. Heute dauert es oft nur noch zehn Jahre, bis eine Kunststrichtung historifiziert und abgeschrieben wird. Es gibt ja Gesellschaften, deren Kunst immer dieselbe bleibt, ähnlich wie in China und in Indien. Warum ist gerade im Westen die Beschleunigung des Wechsels der Kunststile so bezeichnend für die Kunst? Meine Antwort ist: Die Kunst ist eine ideologische Phantasie des Kapitalismus. Wenn die Wirtschaft eine neue Objektvorstellung erzeugt, dann versucht die Kunst, die alte Objektvorstellung noch ästhetisch oder auratisch zu retten, also das, was verschwindet, noch aufzubewahren, während die Antikunst versucht, die neue Objektvorstellung, auch gegen die Kunst, durchzusetzen. Die Kunst ist eine Art "vanishing lady", sie bemächtigt sich des Verschwindenden. Und weil sie dabei selbst ver-

Die Kunst ist eine Art »vanishing lady«, sie bemächtigt sich des Verschwindenden. Und weil sie dabei selbst verschwindet, deshalb lieben wir sie so sehr.

schwindet, deshalb lieben wir sie so sehr.

Das wäre der Ansatz einer Ästhetik als Widerspiegelungstheorie.

Weibel: Nicht als Widerspiegelung, sondern als eine komplexe Verstellung und Entstellung sozialer Systeme. Das ist das Geheimnisvolle der Kunst, ihr mystisches Raunen.

Ich verstand das in dem Sinne, daß nun Kunst eine

Art Opium für das Volk wäre.

Welsch: Ich würde gerne noch etwas zu Herrn Marquards Aussagen nachtragen. Welche Pluralität meinen wir? Was Herr Marquard ins Feld führt, ist für mich eine zu milde Pluralität, wenn er beispielsweise darauf hinweist, daß es nicht nur das Herauslachen, das ausgrenzt, sondern auch das Hineinlachen, das hereinnimmt, gebe. Darauf erwidere ich, daß das Lachen immer auf Kosten anderer - irgendwelcher anderer - geschieht. Immer ist jemand denkbar, dem in einer Runde von Lachenden das Gesicht zur Maske erstarrt. Kultur erwiese sich darin, daß man mit solchen anderen rechnet.

Marquard: Im Falle des Humors werde ich hinausgelacht. Das ist der interessante Punkt.

Welsch: Weil jedes Hereinlachen ein Hinauslachen zur Kehrseite hat, sollte man darauf achten, was hereingenommen und was ausgegrenzt wird. Diese peinigende Struktur ist nun aber auch nicht dadurch zu erledigen, daß man mit einer doppelten Ästhetik operiert, beispielsweise mit der von Schönem und Erhabenem, wobei man dann allen Fällen gerecht zu werden glaubt. Die Pluralität, der es gerecht zu werden gälte, ist intern wie extern ungleich hartnäckiger. Intern, sofern es zum Beispiel schon ganz unterschiedliche Ästhetiken des Schönen gibt, deren Verhältnis durchaus konflikthaft ist. Und extern, weil das Doppel von Schönem und Erhabenem natürlich seinerseits nur eine sehr beschränkte Konstellation darstellt, wobei zudem das eine durch das andere definiert ist. Deshalb ist dieses Doppel sehr restringiert, und an einzelnen Fällen wird sofort erkennbar, daß keineswegs alles in dieses Schema paßt, daß vielmehr "draußen" eine unabsehbare Pluralität besteht.

Zu Herrn Koslowskis These, wir bedürften gegenüber der Welt des Gemachten, die wir kennen (und vor der wir übrigens alle, die wir hier am Tisch sitzen, gut leben), auch eines Moments des Unverfügbaren, möchte ich zu bedenken geben, daß heute

Heute ist nichts gemachter als das Unverfügbare

nichts gemachter ist als das Unverfügbare. Beispielsweise ist in der katholischen Tradition, wie ich sie kenne, das Absolute durchaus gemacht - man denke beispielsweise an die großartige ästhetische Inszenierung der katholischen Messe und des Ritus insgesamt.

Schließlich zu Herrn Weibel: Ich zweifle, ob Duchamp einfachhin ein Pragmatiker der Objektwelt ist. Sein Ansatzpunkt scheint mir weitaus konzeptueller zu sein. Duchamp wollte zeigen, wie verückt der ans Museum gebundene Kunstbegriff ist,

und er meinte, man könne ihn durch eine offensichtlich absichtliche Tat sprengen, eben durch die Ausstellung eines absoluten Nicht-Kunst-Objekts. Dann müßte klar werden, daß nicht gilt, was dieser Kunstbegriff behauptet, daß nämlich Kunst einfachhin das sei, was im Museum stünde. Aber Duchamp fand sich zu seiner eigenen Überraschung getäuscht. Die museale Kunstdefinition war stärker, sie hat sein Nicht-Kunst-Objekt als Kunst absorbiert und die

Nicht die Dinge oder Gegebenheiten sind das eigentlich Interessante für die Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern Phänomene des Entzugs, der Nicht-Präsenz, der Verweigerung von Gegebenheit

Angriffe schadloos überstanden. Seitdem sind nicht die Dinge oder Gegebenheiten das eigentlich Interessante für die Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern Phänomene des Entzugs, der Nicht-Präsenz, der Verweigerung von Gegebenheit. Ich denke beispielsweise an die Minimal-art oder auch an vieles in der medialen Kunst, was nicht mit Ding-Präsentation, sondern mit dem Entzug arbeitet. - Und Kunst als "vanishing lady"? Das provoziert zumindest den Hinweis, daß unsere Ästhetikrunde dann hyperkünstlerisch wäre, denn wir sind eine reine Männerrunde, eine patriarchalische Runde, aus der die Frauen verschwunden sind. Ein unglaublicher Anachronismus in einer heutigen Diskussion über Ästhetik.

Muß ich Ihnen recht geben, aber ich wollte auf etwas anderes zurückkommen. Wenn Sie sagen, daß sich interessante Kunst heute mit dem beschäftigten würde, was sich entzieht, dann wäre das doch dem sehr ähnlich, was Herr Koslowski mit dem Unverfügbaren bezeichnet, was ja auch in sehr vielen ästhetischen Theorien auftaucht.

Weibel: Man muß nur unterscheiden, ob die ästhetische Machart eine Präsenz des Unverfügbaren vorkaukelt - worauf Herr Koslowski setzt - oder Nicht-Präsenz fühlbar macht.

Koslowski: Da waren Sie aber jetzt sehr schnell fertig mit der religiösen Tradition.

Weibel: Ich möchte nur ganz kurz darauf antworten, weil sich hier ganz klar das zeigt, was ich mit ideologischer Phantasie meine. Nehmen wir Lightning Field von Walter de Maria in Texas. Hier ist gerade das Gegenteil der Fall. Natur wird hier touristisch erschlossen, und zwar mit Geld von Millionären, die das bezahlt haben. Er muß erst ein Land kaufen und viel Geld haben, um diese Stäbe hinzustellen. Die

Natur wird vorgeführt, sie wird nicht entzogen. Es wird eine Aussichtspunkte gebaut. Da wird einem der Zwang auferlegt, daß man dort übernachten muß. Der Künstler gibt sozusagen die Regeln vor, wie man das Kunstwerk sehen darf. Da wird nichts entzogen, sondern die weiteste Ferne wird noch einmal verfügbar gemacht. Die Natur als zu bestaunendes Schauspiel.

Welsch: Das wäre eine spannende Einzeldiskussion. Erstens nimmt der moderne Betrachter die Regieanweisung des Künstlers nur als eine von mehreren Perspektiven, ohne sich ihr zu unterwerfen. Zweitens hat die Anweisung, sich 24 Stunden im Lithing Field aufhalten zu müssen, einen guten und gar nicht diktatorischen Sinn: Nur so merkt man, daß nicht die Stäbe des Künstlers das Kunstwerk sind, sondern daß es um die Erfahrung der Natur im Wandel eines Sonnentages geht. Und das bedeutet: das Entscheidende ist nicht hergestellt, sondern kommt - unverfügbar - hinzu. Und drittens versagt Ihr Argument vollends an einem Beispiel wie dem "Vertikalen Erdkilometer" in Kassel. Davon aber habe ich gesprochen.

Lüdeking: Wir sprechen glücklicherweise, nachdem Herr Weibel den Fall von Marcel Duchamp ins Spiel gebracht hat, zunehmend von konkreten Werken. Ich möchte nun noch eine andere Interpretation des Werkes von Duchamp anbieten, die sich von den beiden bisher gehörten unterscheidet. Nach meiner Meinung ging es Duchamp nicht nur um eine Aufwertung der Dingwelt, und auch seine berühmten antikünstlerischen Gesten, durch die er den überlebten Kunstbegriff der Jahrhundertwende kompromittierte, haben ihn sicherlich nur am Rande interessiert. Sein Hauptinteresse lag, glaube ich, darin, Strategien der Semantik zu erproben. Duchamp ist deshalb so wichtig für die Moderne oder, aus einem anderen Blickwinkel, für die Postmoderne, weil er konsequenter als alle anderen Künstler die Möglichkeiten erkundet hat, aus beliebigen, vorgefundenen Gegenständen als materiellem Substrat Zeichen zu konstruieren und mit diesen Zeichen umzugehen. Damit hat er sozusagen die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst im 20. Jahrhundert zum Bewußtsein gebracht. Er hat gezeigt, was geschieht, wenn Fragmente der banalen Realität ins Reich der Zeichen transportiert werden. Das ist genau das Problem des Imaginären und des Symbolischen, über das Herr Weibel zu Beginn mit Verweis auf Lacan gesprochen hat. Hier scheint also die Bedeutung des Werkes von Duchamp zu liegen. Aber auch wenn das nicht zutrifft, wenn also die Deutung von Herrn Weibel oder Herrn Welsch überzeugender ist, dann ist auf jeden Fall klar, daß der künstlerische Wert des Werkes von Duchamp nicht in jenen Vorzügen liegt,

die angeblich, den generalisierenden Theorien zufolge, bei Kunstwerken ganz allgemein zu finden sind. Mit den traditionellen Begriffen des Schönen und Erhabenen versteht man die - durchaus philosophische - Bedeutung der Aktivitäten von Duchamp ebensowenig, wie wenn man darin nach dem "Unverfügbaren" sucht oder sie als Anstrengungen zur Kompensation des Leidens an der modernen Rationalität interpretiert.

Wenn man also das Werk von Duchamp als Prüfstein für ästhetische Theorien nimmt, dann wird allein an diesem einen konkreten Beispiel deutlich, wie leer und abstrakt viele der Aussagen waren, die in dieser Runde gemacht wurden. Man kann natürlich einwenden, es sei ja auch gar nicht die Aufgabe einer Philosophie der Kunst, sich um das Verständnis konkreter Werke zu bemühen. Sie solle uns ja schließlich sagen, was die Kunst im ganzen von anderen Dingen unterscheidet. Eine Philosophie, die dieses Ziel anstrebt, ist nach meiner Überzeugung allerdings zum Scheitern verurteilt.

Es ist ja auffällig in diesem Zusammenhang, daß es etwa im deutschsprachigen Raum seit Adorno und Heidegger keine Philosophie mehr gibt, die Ästhetik als ganze in ein Denksystem einbaut. Das könnte ja auch ein Ergebnis moderner und aktueller Kunst sein, das mit den Wirkungen verbunden ist, die von Duchamp ausgingen. Wo könnte denn eine aktuelle ästhetische oder philosophische Theorie einsetzen, wenn sie sich denn vergegenwärtigt, was seit 1910 in der Kunst geschieht?

Weibel: Ich möchte nur ganz kurz in Entgegnung auf Welsch und Lüdeking etwas zur Gegenstandswelt sagen. Auch die allgemeinste noch verfügbare ästhetische Theorie von Heidegger operiert mit den drei Begriffen: Ding - Werk - Zeug. Das ist doch ein Philosoph des 20. Jahrhunderts. Ich würde also die Frage nicht einfach so beiseite schieben, ob der Gegenstand keine Rolle mehr spielt. Wenn ein Künstler wie Allan McCollum heute eine Arbeit macht, die "Individual Works" heißt, und ich dort 500 seriell produzierte gleiche Teile sehe, dann ist das ein zentrales Problem aktueller Kunst und auch der Verfassung gegenwärtiger Gesellschaft, daß man 500 gleiche Teile "Individual Works" nennt. Seine Bilder, die er macht, nennt er Surrogate. Insofern geht es nicht darum, Regeln zu finden, wie man richtig diskutiert, sondern es gibt ein reichhaltiges Material, zu dem man versuchen müßte, eine ästhetische Theorie zu finden, die heute noch möglich ist. Ich möchte nur sagen, daß man nicht so schnell das Problem der Gegenstandswelt verlassen sollte.

Lüdeking: Dafür habe ich ja auch nicht plädiert. Ich meine ja, genau wie Sie, Herr Weibel, daß eine Theorie der Kunst sich auf konkrete Werke, wie z.B.

die Arbeiten von McCollum, einlassen sollte, um daraus ihre Einsichten zu beziehen. Sie sollte gerade nicht in wohlgefälligen Wendungen über die Werke hinwegreden, wie wir das aus Reden von Kultusministern und besinnlichen Essays in den Sonntagsteilagen der Zeitungen kennen, die bekanntlich so abgefaßt sind, daß sie möglichst leicht zustimmungsfähig sind. Leider gibt es auch in der Philosophie viel zu viele derartige Huldigungen an die Kunst, bei denen man denkt: "Ja, ja, das stimmt schon", wo man also völlig konsequenzlos zustimmen kann. Für das Verständnis dessen, was in der Kunst wirklich geschieht, ist damit natürlich nichts gewonnen.

Das ist ja auch die Kritik, die von analytischen Philosophen immer wieder an der traditionellen Ästhetik geübt worden ist: Entweder ist das, was sie sagt, leer - so etwa, wenn Heidegger davon spricht, daß sich im Kunstwerk "die Wahrheit des Seienden" ins Werk setzt. Wenn das aber nicht so ist, wenn die Ästhetik wirklich etwas Konkretes zu sagen hat, dann handelt es sich in der Regel um mehr oder weniger offenkundige Versuche, ein einseitiges normatives Ideal zu propagieren - so etwa bei Adorno, der dies als letzter im deutschen Sprachraum noch einmal mit großer Verve unternommen hat. Man sollte aber - gerade dann, wenn man die Thesen von Adorno einleuchtend findet - erkennen, daß es sich dabei um Propaganda handelt.

Marquard: Sie haben den Einwand vergessen, den Sie zu Anfang genannt haben. Man kann der Theorie des Ästhetischen auch vorwerfen, daß sie Funktionstheorie ist. Das ist normalerweise der Einwand gegen die Kompensationstheorie. Ich verhalte mich gegen alle diese Einwendungen unglaublich gelassen. Warum soll sie nicht generell und insofern leer sein und in bezug auf vorhandene künstlerische Produkte zu wenig aussagen? Für mich folgte daraus bloß, die künstlerischen Produkte, die zu meiner allgemeinen Theorie passen, selber herzustellen. Ich bitte das durchaus ernst zu nehmen. Ich werde demnächst in den Ruhestand treten. Wer weiß, was da noch alles passiert.

Lüdeking: Das könnten Sie doch auch schon jetzt machen, wie Sie es, wenn man nach dem Beispiel urteilt, das auf dem Umschlag Ihres letzten Buches abgebildet ist, in jungen Jahren ja bereits mit beträchtlicher Intensität getan haben.

Marquard: Ja, das würde ich vermutlich auch jetzt schon tun, wenn ich genügend Zeit hätte. Wenn man das macht, muß man mehrere Stunden am Tag dransitzen. Das kann man nicht, wenn man Philosophie ernsthaft als Job betreibt. Dann kann man höchstens versuchen, die Philosophie selber zum Kunstwerk zu machen. Das ist ja auch eine Möglichkeit des

Kompensatorischen. Aber ich wollte auf mehrere Punkte eingehen. Herr Weibel, Sie sagten, wir müßten uns klar darüber sein, daß wir von einem historischen Standpunkt aus die Dinge und so auch die Kunstwerke betrachten. Darin stimme ich mit Ihnen voll überein. Sie haben Kapitalismus gesagt, ich würde bürgerliche Welt sagen. Der Unterschied ist möglicherweise der, daß ich ein Anhänger derselben bin und von dort aus spreche, daß Sie aber das möglicherweise nicht in der gleichen Weise sind. Weil ich das so sehe, kann ich auch mit der Einteilung von schön und erhaben zurechtkommen, da dies ein Aggregatzustand einer Doppelung ist, die bei der französischen Querelle anfängt und bis in die modernste Moderne hineingeht. Von dieser Doppelung ausgehend kann ich sehr wohl Duchamp begreifen. Das ist für mich, das sage ich jetzt einmal provozierend, ein "erhabenes" Stück. Das Urinoir ist kein schönes, aber ein erhabenes Stück, denn die vorhandene Wirklichkeit wird gewissermaßen entpragmatisiert, dadurch wiederholt und so zum Vehikel ihrer Negation gemacht. Das ist der typische Verlauf der Einstellung des Modernen im Sinne der Querelle, im Sinne derjenigen Kunsttheorie, die sagt, Kunst findet ihre Erfüllung darin, daß sie der Weltverbesserung dient. Das war die Position der Konstruktivistin, die gegenüber dem Stalinismus ein ähnliches Schicksal hatten wie die Futuristen gegenüber dem Faschismus. Die Künstler hatten dann immer die Tendenz zum Gesamtkunstwerk, die dann zur Löschung der Differenz zwischen Wirklichkeit und Kunst neigt, weil das Gesamtkunstwerk dann identisch wird mit der heilen Welt, die man schließlich anstrebt, ob das nun klassenlose Gesellschaft oder Reich der Freiheit heißt. Ich möchte darauf hinweisen, daß die Kunst von diesen Tendenzen jeweils abgehängt worden ist. Mir scheint die These von Arnold Gehlen, daß die Kunst dann durch die politische Ächtung, weil sie sozusagen zu unzuverlässig war, in die Kunstimmanenz hineingezwungen wurde und insofern zu einer entpolitisierten Revolution geworden ist, ernst zu nehmen ist. Das würde ich zu den Tendenzen des Erhabenen, des Nicht-Schönen und auch zu Duchamp hinzurechnen.

Weibel: Kunst als Politik zu machen, wäre also eine Folge des Erhabenen?

Marquard: Ja, insofern kann man mit der Doppelung schon sehr viel anfangen. Man muß allerdings sagen, daß zu Anfang bei der Querelle das Ergebnis ja nicht die Typisierung zweier Möglichkeiten war, nicht die These war, daß die eine oder andere Position recht hat, sondern daß beide recht haben, insofern wurde dort eine dritte Position geboren, nämlich der historische Sinn. Der konsequent gemachte hi-

Kunstwerke sind letzte Blicke

storische Sinn ist meines Erachtens - da sind wir uns wahrscheinlich nicht ganz einig - die künstlerische Postmoderne. Ich möchte, wenn ich das darf, noch eine winzige Bemerkung zum Unverfügbaren machen. Das Unverfügbare für uns ist der Tod. Vielleicht ist ein fruchtbarer Frage, wieviel Tod in einem Kunstwerk drin ist. Das würde, wenn ich das in der Konsequenz richtig sehe, bedeuten, daß man ein Kunstwerk nicht nur daraufhin befragen darf, wieviel neue Sicht es erschließt oder inwiefern es sozusagen ein erster Blick ist, sondern auch, ob es einen letzten Blick enthält. Kunstwerke sind letzte Blicke.

Weibel: Das aber ist wieder das Thema des Ver-schwindens.

Koslowski: Hier müßte man sich doch auch einmal fragen, ob Kunst an die Stelle der Religion getreten ist. Daß Religiöses nur ein Gemachtes ist, wie Herr Welsch anzudeuten schien, kann man von außen natürlich so sehen. So gesehen ist die Ästhetisierung der Wirklichkeit auch ein Stück Religionskritik, da die Religion, wie Sie sagten, auch ein Teil der ästhetischen Herstellung des Unverfügbaren darstellt. Gut, das ist Moderne. Ich würde es aber als einen Imperialismus der Ästhetik empfinden. In diesem Zusammenhang ist ein Phänomen in der Philosophie zu beobachten, daß die Hauptdisziplinen, also die Gegenwirklichkeitsbereiche, die Tendenz haben, die anderen überwältigen zu wollen. Die Ästhetik wird jetzt im Grunde zur gesamten Philosophie gemacht, zu dem, was vorher die Metaphysik war. Es ist eine ähnliche Gefahr, wenn die Metaphysik die Ästhetik verdrängt und sagt, die Kunst hätte überhaupt keinen Wahrheitswert. Aber man sollte sich doch erinnern, daß die Philosophen an sich doch eher kritisch gegenüber der Kunst sind. Die Künstler und die Philosophen liegen eher im Streit miteinander. Es ist fast aufregend, daß gegenwärtig dieser Streit nicht so groß ist. Das liegt meines Erachtens daran, daß die klassische Philosophie, die etwa von der griechischen Philosophie herkommt, das Künstlerische in merkwürdiger Weise zurückdrängt, weil die eigentlich wirkliche Welt die ideale Welt ist, die man schauen muß. So sagte Plotin einmal, daß sich nur die Leute, die zur Betrachtung zu schwach sind, in das Machen flüchten, aber das Eigentliche ist die Sicht der Ideen, die unveränderlich sind. Man müßte sich erst einmal fragen, in welcher Art von Philosophie oder in welcher Sicht von Wirklichkeit, um es nicht ganz so akademisch zu formulieren, wird das Ästhetische überhaupt wichtig. Die marktwirtschaftliche Ordnung spielt hier sicher eine Rolle: Werbung, neue Güter, Ästhetisierung von Waren. Auf der anderen Seite aber kann man auch schon

vorher etwa in einer christlich-jüdisch bestimmten Welt-sicht feststellen, daß das Schöpferische und Künstlerische einen neuen Stellenwert im Gegensatz etwa zur griechischen Philosophie gewinnen, weil das Künstlerische auch als etwas Göttliches angesehen wird, als ein Abschein der Schöpferkraft Gottes. Das spielt eine große Rolle, denn wenn man eine Sicht auf eine Welt hat, die bereits fertig ist, dann kann die Kunst keine Rolle spielen.

Weibel: Das widerspiegelt das Bild vom Künstler als Unternehmer. Ich würde sagen, weil die Kunst nur Kompensation ist, sinkt sie herab zu einer Art Cargo-Kult, wie es Länder der Dritten Welt machen, um erfolgreichere Weltmodelle zu haben. Ich würde sagen, die Ästhetik soll sich von der Kunst abkoppeln, aber auch die Philosophie soll sich von ihr abkoppeln. Das wäre ein Schritt ins 21. Jahrhundert.

Der alte Streit zwischen Philosophie und Kunst seit Platon scheint sich ja auch deswegen aufzulösen, weil die Philosophie selber kein Medium mehr ist, da sie keinen Anspruch mehr hat auf Darstellung von Wahrheit. Damit einher geht der Zerfall der umfassend angelegten ästhetischen Theorien, die ja für diese Perspektive schon ein Zufluchtsort in der Romantik gewesen sind. Was würden Sie denn, Herr Welsch, der Sie sich ja für das Ästhetische stark machen, als das genuin Philosophische in der Thematisierung des Ästhetischen sehen wollen? Inwiefern hängt das Ästhetische denn noch mit einem Erfassen des Wirklichen zusammen? Steht das noch in den Bahnen zur üblichen Konkurrenz mit den Wissenschaften und den technischen Problemlösungen?

Welsch: Dazu muß ich zuerst sagen, was alles nicht gemeint ist. Es geht nicht um das traditionelle Spiel Philosoph gegen Künstler wie bei Platon (wo das Spiel übrigens komplexer ist, als es den Anschein hat, denn Platon gibt in der "Politeia", auf die Sie sich beziehen, mehrfach dem Bewußtsein Ausdruck, daß sein Entwurf einer idealen Verfassung seinerseits einen künstlerischen Akt darstellt). Auch geht es nicht um ästhetische Totalisierung, wie in der Philosophie seit ca. 1800, wo die Philosophie sich der Kunst bediente, um die Wirklichkeit im ganzen zu konstruieren. Schließlich meine ich nicht, daß die philosophische Ästhetik primär Kunsttheorie oder Kunstinterpretation sein solle. Diese Positionen sind, glaube ich, allesamt vorbei. Diese Diskussion ist gelaufen. Die Unmöglichkeit einer großen, umfassenden und dabei einheitlichen Ästhetik ist anerkannt.

Mein Interesse an Ästhetik ist im Unterschied dazu eines an Aisthethik: an der Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art. Das gilt für sinnliche nicht weniger als für geistige oder für ethisch-politische

Im Grunde sind alle Probleme Wahrnehmungsprobleme. Das hängt damit zusammen, daß unsere Wirklichkeitszugänge in ihrer tiefsten Schicht bildhaft geprägt sind

Wahrnehmung. Im Grunde sind alle Probleme meiner Meinung nach Wahrnehmungsprobleme. Das hängt damit zusammen, daß unsere Wirklichkeitszugänge in ihrer tiefsten Schicht bildhaft geprägt sind. Ich denke beispielsweise an Grundbilder hinsichtlich des Zusammenlebens der Geschlechter, wie sie uns in unserer individuellen und sozialen Kindheit eingesenkt wurden und in deren Duktus wir uns, wenn wir sie nicht hervorholen oder gegen sie angehen, ein Leben lang bewegen müssen. Ich denke auch daran, daß unsere alltägliche Wirklichkeit heute in einem zuvor unbekanntem Ausmaß medial, also noch einmal über Bildverfahren und Wahrnehmungsprozesse konstituiert ist. Einer solchen Wirklichkeit ist nur mit einem Denken beizukommen, das sich in besonderer Weise auf Wahrnehmung - in ihrer Breite und mitsamt ihren Tücken, insbesondere auch was das Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik angeht - versteht, kurz gesagt: mit einem ästhetischen Denken. Ein philosophisches Denken, das diese Bahn einschlägt, insiziert auf Unterscheidungen, es verlangt, ihnen nachzuspüren und des Übersiehen eingedenk zu sein. Ein Denken dieser Art hat die großen, im Grunde freilich kindlichen Totalitätshoffnungen traditionellen Denkens hinter sich gelassen. Es ist Wittgenstein sehr nahe.

Lüdeking: Ich stimme mit Ihnen, Herr Welsch, vollkommen überein, daß große generalisierende Theorie über die Kunst nicht mehr zu leisten ist. Abweichend von der Alternative, die Sie skizziert haben, sehe ich jedoch die Aufgabe, die der philosophischen Ästhetik unter diesen Umständen verbleibt, ein wenig anders, nämlich eher so, wie sie schon Immanuel Kant gesehen hat. Kant war ja einer der ersten, die die Ästhetik nicht mehr als ein System von Aussagen über die Kunst und über das Schöne verstanden haben, sondern als eine ausschließlich kritische Disziplin. Es ist seiner Meinung nach nicht die Aufgabe der Ästhetik, selbst ästhetische Urteile zu fällen, wie das ja auch ständig in dieser Diskussion getan wurde. Sie soll vielmehr prüfen, welche Geltung solche Urteile haben können. Es geht Kant also nicht um eine Reflexion über den Gegenstand, in diesem Fall also: die Kunst, sondern um eine Reflexion darüber, wie man über diesen Gegenstand spricht. Genau darin hat auch Wittgenstein die Aufgabe seiner Ästhetik gesehen.

Uns ist zwar nur aus Aufzeichnungen seiner Studenten bekannt, was er zur Ästhetik gesagt hat, aber er hat auf jeden Fall immer betont, daß es nicht ihre Aufgabe sei, eine - notwendig dogmatische - allgemeine Theorie über die Kunst aufzustellen. Statt dessen solle sie fragen, welche Geltung Aussagen über die Kunst haben. Was machen wir, wenn wir solche Aussagen benutzen? Wie führen wir jemanden dahin, das zu sehen, was wir in einem Kunstwerk sehen? Mit solchen Fragen beschränkt auch Wittgenstein die Ästhetik auf eine sprachkritische und erkenntniskritische Funktion.

Es geht also weniger um Probleme der Wahrnehmung, wie Herr Welsch meinte, sondern um die Probleme der Verwendung von Begriffen, denn darin sind eigentlich auch die Wahrnehmungsprobleme erst zu fassen. Ich möchte aber nun nicht sagen, daß man sich als Philosoph nur mit "formalen" semantischen Problemen befassen dürfe. Man kommt natürlich nicht umhin, sich auch mit "inhaltlichen" Fragen zu beschäftigen, also etwa mit der zuvor erörterten Frage nach der Bedeutung des Werkes von Duchamp. Als Philosoph hat man meiner Meinung nach allerdings nicht per se eine besondere Kompetenz, zu einer derartigen Frage Sinnvolles zu sagen. Man muß sich dabei vielmehr genau denselben Kriterien unterwerfen, nach denen auch andere beurteilt werden, die darüber sprechen, also etwa dem Kriterium kunsthistorischen Sachverständnisses.

Deshalb meine ich, die philosophische Ästhetik sollte nicht allzu unbekümmert darangehen, ihrerseits Urteile über Kunstwerke oder über ästhetische Qualitäten der Natur oder auch der Warenwelt zu fällen. Das ist keine spezifisch philosophische Aufgabe. Und die Kenntnis der Schriften berühmter Philosophen ist dabei auch nicht unbedingt hilfreich. Spezifisch philosophisch scheint mir dagegen die Bemühung, die Verwendung der zentralen Begriffe soweit wie möglich zu klären. Ich betone das deshalb, weil man diese Bemühung in den heutzutage modischen Varianten der Philosophie leider kaum noch findet. Manchen erscheint das Streben nach begrifflicher Klarheit aussichtslos, überflüssig oder bürokratisch. Daraus zieht man dann die Konsequenz, daß die theoretische Auseinandersetzung mit der Ästhetik ihrerseits nur noch unter ästhetischen Kriterien zu beurteilen ist - und nicht mehr unter Kriterien theoretischer Stringenz und begrifflicher Klarheit. Wenn man beispielsweise die Hymnen liest, die Lyotard aus einer vielfach ziemlich unkritischen Haltung der Begeisterung über die verschiedensten Künstler geschrieben hat, dann ist das zwar manchmal kurzweilig zu lesen; die einzige Alternative, die der Ästhetik heute noch bleibt, ist darin aber sicher nicht zu sehen.

Welsch: Wenn so reden, können Sie Lyotard nicht gelesen haben. Von Hymnen und unkritischem Geist kann bei ihm wirklich nicht die Rede sein.

Marquard: Man muß sagen, wenn Philosophie selber zur Kunst gemacht wird, das ja nicht immer impliziert, daß das gute Kunst ist, sondern das kann ja auch sehr schlechte Kunst sein. Ich weiß, daß ich damit auch ein für mich selbst sehr gefährliches Thema anschneide. Darum lieber gleich zu etwas anderem. Große philosophische Theorie der Kunst ist sie noch möglich oder nicht? Ich sage gerne, der Philosoph hat kein eingeschränktes Jagdrevier, sondern eine allgemeine Wildererlizenz. Damit wird er auch gar nicht so sehr interessiert daran sein, ob das nun richtige Philosophie ist oder nicht. Er wird nur wildern. Und das werde ich mir auf keinen Fall nehmen lassen, egal, mit welchen Argumenten man mir kommen will. Trotzdem muß man sich ja die Frage stellen, Herr Rötzer, warum hat sich zweifellos in der Ästhetik etwas geändert seit den Zeiten von Schelling, möglicherweise auch seit den Zeiten von Adorno und Heidegger ...

Darf ich kurz das etwas verstärken, weil wir zum Abschluß kommen wollen. Sie hatten zuvor davon gesprochen, daß Sie Lust dazu hätten, Ihre ästhetische Theorie dadurch zu erfüllen, daß Sie selbst Ästhetisches produzieren. Das ginge ja auch in die Richtung, die Theorie zu poetisieren oder zu ästhetisieren ...

Marquard: Soll ich jetzt in Versen sprechen?

Das ist in manchen Köpfen ja als Lösung vorhanden, Philosophie aus der strengen Disziplin des Argumentierens zu lösen und sie eher an Literatur auszurichten. Das hat bereits Heidegger als Intention gehegt und ist auch in Adornos "Ästhetischer Theorie" präsent. Würden Sie denn auch sagen, daß die Theoriegestalt von Philosophie angesichts einer verstärkten Bedeutung des Ästhetischen sich verändern müsse, insofern sie sich Wahrnehmungsformen zuwendet?

Marquard: Sie hat sich sicher verändert. So würde ich das zunächst einmal sagen. Das hat möglicherweise mit dem Folgenden etwas zu tun. Wildererlizenz hin, Wildererlizenz her, die Philosophie war die Theorie des Ganzen. Das fällt uns heute schwer. Was möglich ist, ist vielleicht, die Theorie von Ergänzungen zu sein, also das Geltend zu machen, was es auch noch gibt. Da sehe ich die Bedeutung von Philosophie auch in bezug auf die Kunst. Was nun die große Kunstphilosophie in der Gestalt Schellings betrifft, wie Herr Welsch sie vorher apostrophiert hat, so muß man ja zugleich sehen, daß Schelling, wenn man über das System des transzendentalen Idealismus hinaus in die Kunstvorlesungen geht, der erste Ge-

samtkunstwerkünstler ist, weil er sozusagen nicht nur Polizisten, sondern die ganze Welt zum Kunstwerk erklärt hat. Das war echt unbescheiden und im großen Stile philosophisch. Mich interessiert, wann so etwas passiert und wann das wieder abklingt. Ein Modell möchte ich zumindest andeuten. In der Französischen Revolution gab es eine revolutionäre Naherwartung; Jetzt wird alles heil. Diese Naherwartung ist zerbrochen. In dem Augenblick ästhetisiert sich die Philosophie und wird zur Philosophie des Gesamtkunstwerks. Im Gesamtkunstwerk wird sozusagen die Utopie der heilen Welt aufgehoben. Dort, wo diese Philosophie unter Überforderung gerät und zusammenbricht, gibt es die Ästhetisierungen im Sinne der pluralisierten Ästhetisierungen. Nicht die Theorie des Gesamtkunstwerks, sondern der Kunstwerke. Man könnte sagen, daß Wagners Idee des Gesamtkunstwerks nur ein partieller Einlösungsversuch gewesen ist. Dort also kommt es zu jenen Ästhetisierungen, die auch für unsere Welt charakteristisch sind. Und ich frage mich, ob dieses Modell nicht auch für die Gegenwart aktualisierbar ist, so daß man sagt: In dem Augenblick, in dem die großen Superillusionen "heile Welt" zusammenbrechen, kommt in einer besonderen Weise die Stunde der Ästhetik.

Ich erinnere mich - ich bin, glaube ich, der Älteste hier am Tisch -, daß unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ebenso eine Konjunktur des Ästhetischen da war wie in den siebziger Jahren. Auch dort war

Offenbar ist die Ästhetisierung eine Form, in der sanfte Bauchlandungen möglich sind

ein - obzwar schlimmer - revolutionärer Traum zusammengebrochen, woraufhin man ästhetisierte. In den siebziger und achtziger Jahren war ein anderer, auch schlimmer Traum zusammengebrochen, und wiederum ästhetisierte man. Offenbar ist die Ästhetisierung eine Form, in der sanfte Bauchlandungen möglich sind.

Würden Sie denn dieser These, die die Wellen des Ästhetischen zwischen politischen Utopien und Bauchlandungen verortet, zustimmen können?

Weibel: Ich würde sagen, diese Art von ästhetischer Theorie ist das absolute Rückzugsgefecht der klassischen Ästhetik. Ich spreche hier pro domo als Technokünstler. Der große Bruch der klassischen Ästhetik in einer Technoästhetik hat ein Datum. Das war beispielsweise 1839 die Erfindung der Fotografie auf Negativbasis. Die Technoästhetik ist vergleichbar einer Quantenmechanik, die erst geschaffen werden muß. In ihr gilt in bestimmten Bereichen

noch die klassische Mechanik Newtons wie die Gesetze der klassischen Ästhetik noch in bestimmten Bereichen. Wenn man über Medientheorie spricht, dann gibt es 1841 das erste berühmte Werk: "The pencil of nature" von einem der Erfinder der Fotografie, von Fox Talbot. Hier sieht man auch schon die ideologische Phantasie, denn es ist ein Buch darüber, wie ein Automat ein Foto ohne die Hand des Künstlers herstellt. Der Originaltitel der Arbeit von 1839 hat denn auch geheißen: wie man Bilder macht "Without the artists hand". Da in der industriellen Revolution die Maschinen die Produkte erzeugen, dann auch in der Kunst. Hier ist klar, daß der Künstler mit der Hand nichts mehr macht, aber weil man das ideologisch nicht zugeben konnte, daß hier die Maschine an seine Stelle tritt, hat man gesagt, das ist die Natur. Also wiederum eine Verdrehung oder eine Maske. Denn nicht die Natur macht das Bild, sondern die Maschine. Hier ist ein Bruch zu sehen, wie die Kunst mit dem neuen Verhältnis des Menschen zum Apparat, zum Selbständigwerden der Maschine (Automat) und des Gegenstandes, der sich unserer Kontrolle entzieht, umgeht. Hier wird nämlich auch der Beobachter oder der Rezipient der Kunst ein anderer. Es gibt ja die vielen Versuche zur Partizipation und Interaktion seit dem Happening bis zur digitalen Interaktivität mit den Computern. Der Beobachter schaut kein Bild mehr an, er wird ein aktiver Teil, der das Bild mitkonstituiert. Also entsteht auch hier ein quantenmechanisches Beobachterphänomen in der modernen Kunst. Dabei bricht die klassische Ästhetik zusammen. Deswegen verschwindet sie aber nicht, sie ist aber nur noch für einen Teilbereich der modernen Kunst gültig.

Koslowski: Ergänzen muß man, Herr Marquard, daß der späte Schelling noch einmal einen Sprung macht. Nicht der Mensch ist der letzte Poet, sondern Gott. Seine "Philosophie der Offenbarung" ist ja die Zurücknahme der Totalisierung des Ästhetischen.

Marquard: So ist es.

Koslowski: Vielleicht, das ist meine These, steht uns das bevor, daß die Kunst zwar Erlösungsfunktionen hat, aber daß die Erlösung der Kunst nicht genügt. Das stellt die Kunst auch selbst immer wieder fest. Und dann wird das Ästhetische noch einmal transzendiert. Noch eine letzte Bemerkung. In einem Prospekt für ein Feinschmeckerjournal stand als Motto für die Zeitschrift: Je sinnlicher das Leben, um so sinnvoller ist es. Also, je ästhetischer das Leben ist, desto sinnvoller ist es auch. Das, so scheint es mir, muß man doch philosophisch sehr in Frage stellen.

Lüdeking: Ich bezweifle entschieden, daß dies eine Aufgabe für die Philosophie ist. Deshalb möchte ich

zum Schluß noch einmal meine Auffassung über die Rolle der Ästhetik, die philosophische Theorie in diesem Zusammenhang spielen kann. Es kann nicht ihre Aufgabe sein, den philosophisch weniger Gebildeten zu sagen, wie sie zu leben haben. In diesem Falle träte die Philosophie nämlich in Konkurrenz zu der Gourmetzeitschrift, die Sie erwähnten, um nun mit vermeintlich größerer Autorität festzustellen, wie ein sinnvolles Leben aussieht. Das wäre in meinen Augen eine völlig ungerechtfertigte Überheblichkeit.

Der Philosophie stünde es gut zu Gesicht, wenn sie in dieser Frage, wie auch in den Fragen der Ästhetik, die wir diskutiert haben, ein bißchen bescheidener wäre. Wirklich hilfreich ist sie nämlich nicht, wenn sie uns Vorschriften über das sinnvolle Leben oder das Wertvolle in der Kunst machen will, sondern nur dann, wenn sie sich um die Klärung von Begriffen bemüht, die es uns erlauben, unsere eigenen Urteile in dieser Angelegenheit zu formulieren. Die wichtigste Aufgabe der philosophischen Ästhetik scheint mir also in der Klärung von Begriffen zu liegen. Darauf kann man schon deshalb nicht verzichten, weil sie sonst zu einem bloßen Begleitgemurmel des Kunstbetriebes würde, zu einer Verlängerung des Vernissagengeplauders, das lediglich durch die Nennung von Namen wie "Plato" und "Hegel" ein wenig angereichert wird.

Welsch: Wir leben heute bekanntlich über unsere Verhältnisse. Vielleicht reden wir auch über unsere Verhältnisse - wenn wir über diese reden. Auch wir hier waren gewiß in der Versuchung, mehr zu sagen, als wir sagen können. Heute werden die Karten offenkundig neu gemischt. Herr Weibel hat ein paar Hinweise gegeben: zur neuen Bedeutung des Betrachters, zur Technoästhetik, zur Unmöglichkeit des traditionellen Kurzschlusses zwischen Sinnlichkeit und Sinn. Immer wieder kann man feststellen, daß Phänomene, die heute wichtig werden - so auch die Prominenz ästhetischer Funktionen in der wissenschaftlichen Heuristik (beispielsweise die Rolle des Eleganzkriteriums bei der Entdeckung der DNS-Struktur), ästhetische Strukturen der fraktalen Geometrie etc. -, nur deshalb erstaunlich sind, weil man gemeinhin noch an den überalterten Gegensätzen festhält, beispielsweise für die Wissenschaft das Kognitive und für die Kunst das Ästhetische reserviert glaubt oder auf der einen Seite das Rationale und auf der anderen Seite das Irrationale sehen möchte. Diese Einteilungen aber gelten nicht mehr, die Karten zwischen Kunst und Wirklichkeit, Ästhetik und Lebenswelt, Ästhetik und Wissenschaft werden neu gemischt. Wir werden sehen, wie.

GERNOT BÖHME

Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik¹

1. Atmosphäre

Der Ausdruck "Atmosphäre" ist dem ästhetischen Diskurs keineswegs fremd. Vielmehr taucht er sogar häufig fast zwangsläufig in Eröffnungsreden zu Vernissagen, in Kunstkatalogen und Laudationes auf. Da mag von der mächtigen Atmosphäre eines Werkes die Rede sein, von atmosphärischer Wirkung oder einer mehr atmosphärischen Darstellungsweise. Man hat den Eindruck, daß mit "Atmosphäre" etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll, und sei es auch nur, um die eigene Sprachlosigkeit zu verdecken. Es ist fast wie mit dem "Mehr" bei Adorno. Auch damit wird in andeutender Weise auf ein Jenseits dessen, wovon man rational Rechenschaft geben kann, gewiesen, und zwar mit Emphase, als finge erst dort das Eigentliche, das ästhetisch Relevante an.

Diese Verwendung des Wortes "Atmosphäre" in ästhetischen Texten, schwankend zwischen Verlegenheit und Emphase, entspricht der im politischen Diskurs. Auch hier kommt angeblich alles auf die Atmosphäre an, in der etwas geschieht, und die Verbesserung der politischen Atmosphäre ist der allerwichtigste Schritt. Andererseits ist ein Bericht, nach dem man "in guter Atmosphäre" miteinander verhandelt habe oder eine Verbesserung der Atmosphäre erreicht habe, doch nur die euphemistische Version der Feststellung, daß bei einem Treffen nichts herausgekommen ist. Diese vage Verwendungsweise des Ausdrucks Atmosphäre im ästhetischen und im politischen Diskurs beruht auf einer Verwendung in der Alltagssprache, die in vielem sehr viel bestimmter ist. Hier wird der Ausdruck "Atmosphäre" auf Menschen, auf Räume und auf die Natur angewendet. So redet man etwa von der heiteren Atmosphäre eines Frühlingmorgens oder der bedrohlichen Atmosphäre eines Gewitterhimmels. Man redet von der lieblichen Atmosphäre eines Tales oder der anheimelnden Atmosphäre eines Gartens. Beim Betreten eines Raumes kann man sich

gleich von einer gemütlichen Atmosphäre umfassen fühlen, aber man kann auch in eine gespannte Atmosphäre hineingeraten. Von einem Menschen kann man sagen, daß er eine achtungsgebietende Atmosphäre ausstrahlt, von einem Mann oder einer Frau, daß sie eine erotische Atmosphäre umgibt. Auch hier bezeichnet Atmosphäre etwas im gewissen Sinne Unbestimmtes, Diffuses, aber gerade nicht unbestimmt in bezug auf das, was es ist, seinen Charakter. Im Gegenteil verfügen wir offenbar über ein reiches Vokabular, um Atmosphären zu charakterisieren, nämlich als heiter, melancholisch, bedrückend, erhebend, achtungsgebietend, einladend, erotisch u. s. w. Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.

Aus der häufigen, eher verlegenen Verwendung des Ausdrucks Atmosphäre im ästhetischen Diskurs kann man schließen, daß er auf etwas verweist, das ästhetisch relevant ist, dessen Ausarbeitung und Artikulation aber ausstehen. Eine Einführung von "Atmosphäre" als Begriff in die Ästhetik sollte - das legen diese einführenden Bemerkungen nahe - an die alltagssprachlichen Unterscheidungen von Atmosphären verschiedenen Charakters anknüpfen. Dabei wird Atmosphäre aber nur dann zum Begriff, wenn es einem gelingt, sich über den eigentümlichen Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt Rechenschaft zu geben.

2. Neue Ästhetik

Die Forderung nach einer neuen Ästhetik habe ich zuerst in meinem Buch "Für eine ökologische Naturästhetik" (1989)² erhoben. Sie ist von einigen fundamentalökologisch³ oder organistischer⁴ mißverstanden worden. Zwar war es auch ein Ziel dieses