

Milan Uzelac

Die heutigen Möglichkeiten der phänomenologischen Ästhetik

Wenn man schon nicht sagen kann, daß wir an der Schwelle zum dritten Jahrtausend mit jenen Ängsten konfrontiert werden, mit denen die Menschen dem zweiten entgegensahen, so scheint es, daß statt ihrer Sorgen, Zweifel an der Existenz jeglichen Sinnes bestehen, es scheint, als würde uns ein Bedürfnis nach Bilanzen und Kalkulationen heimsuchen, das Bedürfnis, die erzielten Resultate zu "summieren" und mit Besorgnis in diese kommende, unsichere zukünftige Zeit (wenn es eine Zukunft überhaupt noch geben kann) zu blicken.

Über das Ende der Philosophie und über das Ende der Kunst wird bereits seit mehr als eineinhalb Jahrhunderten gesprochen; doch sowohl die Kunst als auch die Philosophie existieren immer noch, wenn auch vielleicht in irgendeiner neuen, veränderten Form; doch, auch wir sind nicht von gestern. Die Orientierung in der Welt zieht immer mehr die Frage nach dem Sinn des Bewegens zwischen den Werken, die wir geschaffen haben, nach sich, aber auch die Frage nach dem Schaffen selbst, welches seine volle Bestätigung in der Sphäre der Kunst erhält; aus diesem Grunde ist es auch keineswegs ein Zufall, daß in der Vielzahl von philosophischen Orientierungen die Phänomenologie diesem Jahrhundert, welches sich schon lange seinem Ende zuneigt, einen tiefen und weitreichenden Stempel aufgedrückt hat. Und als man über das Ende der phänomenologischen Bewegung sprach, tat man dies phänomenologisch, so daß dabei eine andere, eine neue Phänomenologie entstand, deren Schuldner in größerem oder geringeren Maße, mehr oder weniger bewußt, ein jeder der zeitgenössischen Philosophen ist.

Die Metamorphosen, die mit der Metaphysik einhergehen, kennzeichnen immer mehr das Leben der Phänomenologie, die auch weiterhin Fragen weckt und uns dazu anregt, nicht von der Thematisierung "der Sache selbst" abzulassen, ungeachtet dessen, ob wir die Dinge substantiell oder als Prozesse auffassen. Doch, wenn wir danach forschen würden, was diesem Jahrhundert einen besonderen Stempel verliehen hat, dann wäre dies vielleicht eher die Kunst als die Philosophie. Das, was sie beide miteinander verbindet, ist die Tatsache, daß die Kunst noch nie so "philosophisch" gewesen ist, d.h. daß sie noch nie auf diese Art und in dem Maße ihre Grundlagen und ihre Praxis gedacht hat, aber auch, daß sich andererseits die Philosophie noch nie so sehr der künstlerischen Denkweise genähert hatte, wie dies in unserer Zeit der Fall ist.

Nach den Erfahrungen, die uns die postmoderne Kunst vermittelt, sowie nach den Versuchen auf ihr basierender theoretischer Überlegungen, können wir wieder immer mehr zwei alte Fragen (aber in einer neuen Form) vor uns sehen: die eine ist die Frage des Raums und die andere der Zeit eines Kunstwerkes. Wenn davon gesprochen werden könnte, daß die Kunstwerke nun irgendeinen neuen "postmodernen Raum" erfüllen, so können wir nicht darum umhinkommen, uns auch darüber im klaren zu sein, daß die Zeit der Postmoderne schon weit hinter uns liegt. Die Infragestellung der Grundlagen der Kunst, sowie der Grundlage, auf der die Struktur des Denkens der Kunst aufgebaut ist, werden nun immer lauter in Zweifel gezogen. Wir würden uns nun wohl kaum mit Leichtigkeit dazu entschließen, jenen zuzustimmen, die selbstsicher die postmoderne Sensibilität verteidigen; wir spüren immer mehr, wie im Hintergrund dieser Verteidigung sowohl die Nichtbe-

reitschaft liegt, gegen die Schwierigkeiten anzugehen, vor die sich die heutige Kunst gestellt sieht, als auch die falsche Überzeugung, daß man mit dem Kampf für die Postmoderne auf den progressivsten Dingen besteht.

Indem man die Erfahrung der Postmoderne zu Hilfe ruft, beruft man sich auf die Erfahrung des Vergangenen; aufgrund dessen, was gewesen ist, kann man nicht über Dinge entscheiden, von denen wir gegenwärtig betroffen sind. Es ist kein Zufall, daß wir uns sowohl einsam als auch verlassen fühlen. Wir sind einsam, weil uns ein Abgrund von der Kunst der Vergangenheit trennt (den wir mittels verschiedener "postmoderner Strategien" beharrlich vertieft haben); verlassen sind wir, weil wir uns nicht mehr als Akteure am Weltgeschehen ansehen.

Ausgehend von all dem, was bisher über die Postmoderne gesagt wurde, können wir nicht dem Eindruck entrinnen, daß die Geschichte über die Postmoderne nur allzu schön ist, um lange wahren zu können [1]; mit ihrem Zerfall kehren wir zu den fundamentalen Strategien der Moderne zurück und dem Problem der Beziehung zwischen der Moderne und der Prämoderne. Aus diesem Grunde erscheint uns auch heute die Zeit des Barocks oder der Vorromantik so interessant; wenn wir schon aus unserer Haut nicht heraus können, so versuchen wir, das Leben in ihr besser zu verstehen, indem wir zu der Erfahrung des Vorhergehenden zurückkehren. Die einzige Frage, die ständig offen bleibt, ist die Frage nach der Beziehung des Alten und des Neuen, nach der Beziehung zwischen der Moderne und der Tradition, gegen die diese angeht.

Das Widersetzen selbst, die Negation selbst ist die letzte Grundlage der Kunst, die wir heute kennen. In diesem

Widersetzen muß man den Ausdruck der Bemühungen sehen, das Prinzip des Unterschieds zum Prinzip der Grundlage der modernen Kunst zu machen. Der Begriff der Phantasie und des Erhabenen, sowie die These von der Kunst als der *anderen Wirklichkeit* erscheinen ungenügend, wenn die Kunst im Rahmen derselben Wirklichkeit und im Rahmen jener Perspektive verweilt, die sich mit der Postmoderne und allen künstlerischen Bewegungen öffnet, die wiederum nicht mehr den Anspruch darauf erheben, "ewige" Kunstwerke zu schaffen.

Eine neue Thematisierung des Ästhetischen, ein neues "Aushorchen der Natur" sind sicherlich ein Verdienst der Postmoderne; man sollte auch nicht vergessen, daß die Bedeutung der Postmoderne auf der Vergegenwärtigung der neuen künstlerischen Sensibilität beruht[2], doch dies allein ist immer noch nicht auch eine entscheidende Garantie für die Entstehung großer Werke, die mit ihrer Reichweite die Größe des Denkens der Kunst berühren könnten, was wiederum die moderne Ästhetik erzielt. Die Zweifel, die hier geweckt werden, führen zu der Thematisierung der Frage nach der Möglichkeit des Denkens der neuen Kunst und somit auch zu der Thematisierung der Frage nach dem Denken selbst; sie führen dazu, daß man sich der Philosophie zuwendet, die, obwohl im Labyrinth eingeschlossen, der Ariadne ähnlich, die ganze Zeit jenes Wollknäuel hütet, mit dessen Hilfe man aus der Dunkelheit herauskommen kann.

Unsere beharrliche Hinwendung der phänomenologischen Philosophie findet gerade hier ihre wahre Berechtigung: es ist nicht die Rede von der Auferstehung des Vergangenen, sondern von den Bemühungen, daß mit Hilfe des Vergangenen das noch nicht ausgedrückte Zukünftige zum Leben erweckt wird. Und

gerade die phänomenologische Philosophie ermöglicht so etwas. Man sollte auch darauf hinweisen, daß die bereits "abgeschriebene" Phänomenologie Husserls [3] nach dem Zweiten Weltkrieg (als die Philosophie der Existenz und der Existenzialismus bereits begonnen hatten, ihren Glanz zu verlieren) mit der Veröffentlichung der Schriften *Krisis* (1954) wieder aktuell und zum Gegenstand neuer Untersuchungen [4] geworden ist. Die "Radikalität" der Art ihrer Problemsetzungen bleibt auch weiterhin das Thema des Tages, und genauso wenig wie wir Habermas' Beharren auf dem *Begriff* und der *Praxis* ohne den Kontext verstehen werden, den ihm Husserls Bestimmungen der *Wahrnehmungen* und der *Theorie* verleihen, so werden wir auch zahlreiche Probleme der Kunst, die sich als Postmoderne bezeichnet, nicht ohne ein erneutes Durchdenken der Probleme verstehen, die der Beginn des 20. Jahrhunderts mit sich gebracht hatte. Klar ist, daß das Zuwenden der Postmoderne den Lösungen aus den ersten Jahren dieses Jahrhunderts nicht nur die Folge eines blinden Entgegensetzens den Ergebnissen der Moderne ist, sondern vielmehr eine Ankündigung dafür ist, wo der Schlüssel für die Lösung auch der heutigen Zweifel zu finden ist. Ihre Methode des beharrlichen Zurückkehrens zu den Quellen [5], verkörpert durch die Inklammersetzung all dessen, was nachträglich zustande gekommen ist, ist nur der Weg, um zu einem Boden zu gelangen, der Garant für die Existenz auch dessen ist, was sogar die ersten Phänomenologen nicht in ihr Blickfeld mit einbezogen hatten.

Bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts konnte man die Bemühungen der Phänomenologen erkennen, daß die Ästhetik weder auf Untersuchungen *nur* des *Subjektiven* (auf kreative Erlebnisse und Tätigkeiten aus denen Kunstwerke

hervorgehen, oder auf empfangende Erlebnisse in Form von Eindrucksgewinnungen und dem Genießen der Kunstwerke) noch auf Untersuchungen des *Objektiven* (auf Gegenstände, bzw. Kunstwerke) reduziert bleibt [6].

Mit der unentwegten Ausdehnung des Begriffsumfangs eines Kunstwerkes, was wiederum ein permanentes Bedürfnis nach einer Redefinierung auch des Begriffes der Kunst selbst zur Folge hatte, sah sich auch die Ästhetik als philosophische Disziplin in eine mißliche Lage versetzt: in gleichem Maße sind, nämlich, sowohl ihr Sinn als auch der Sinn der Kunst und die Existenz eines Kunstwerkes bedroht [7]; nach dem vorübergehenden postmodernen Glauben, daß es keine Essenz gibt, erwachen wir aus der "dogmatischen Schläfrigkeit": der Essenz begegnen wir dort, wo wir dies am wenigsten erwarten - in der Art der Konstituierung des Raums eines Kunstwerks. Die Lehre von der Nichtsubstantialität beginnt sich aufgrund der Berufung auf ihr Begründen im Substantiellen immanent zu rächen. Dies bedeutet nicht, daß man zu vorhergehenden Positionen zurückkehrt, sondern daß man den Beginn im Lichte der nachfolgenden Erfahrung sieht.

Die moderne Kunst zielt immer weniger darauf hinaus, die Wahrheit in das Werk einzubetten, sondern vielmehr das Werk in die Wahrheit; vielleicht ist die Wahrheit jener lange gesuchte und nicht gefundene Nährboden, aus dem die Wissenschaften und Künste erwachsen. Wir werden auch nicht verwundert sein, wenn es sich herausstellen sollte, daß es diesen Nährboden ohne "die Arbeit der Begriffe" in Wirklichkeit gar nicht gibt, daß er erst in dem gigantischen Spiel der Begriffe entsteht, einem Spiel, welches um einen einzigen, und zwar immer den ranghöchsten Begriff angezettelt wird. Uns wird auch nicht wundern, wenn es

sich zeigen sollte, daß die Ergebnisse der Wissenschaften und der Künste lediglich Bilder, Spuren dieser "Gigantomanie", verkehrte Antworten auf die falsch gestellte Frage nach diesem Nährboden sind, eine Frage, die das Erbe einer die ganze Zeit falsch ausgerichteten Philosophie ist (die sich erst heute, jedoch zu spät, zu einem irrenden Denken verwandelt). Es kommt eine neue Zeit der Verwunderung, und zwar einer riesigen Verwunderung, die durch die "Zufriedenheit" hervorgerufen ist, die aus der Wissenschaft und der Kunst zu uns vordringt.

Trotz verschiedener Bemühungen, die traditionellen Begriffe zu zerstören, sowie die Neuheit und die Spezifität der Begriffe, die uns umgeben, hervorzuheben, scheint es doch, daß alle postmodernen Versuche zum Schicksal jenes Studenten der Komposition verdammt sind, der durch die Prüfung gefallen ist, weil er das Werk seines Professors "abgeschrieben" hat: auf die Frage seiner Kameraden, warum er die erwähnte Komposition nicht von hinten nach vorne abgeschrieben hat, antwortete dieser, daß er dies auch getan habe, aber daß die Prüfungskommission in seinem "neuen" Werk Beethovens 5. Symphonie wiedererkannt hat. Die Moral der Geschichte könnte vielleicht darin liegen, daß nur die ersten Glück mit dem Abschreiben haben können, oder vielleicht auch darin, daß unsere Zeit reich an oberflächlichen Veränderungen ist, während die Tiefe auch weiterhin unerforscht bleibt.

ANMERKUNGEN

1. Die postmoderne Kunst bringt nur eine der möglichen Antworten bezüglich der Kunst als einem allgemeinen Gegenstand mit sich, was sich wiederum, die allgemeine Einheitlichkeit widerspiegelnd, als wahrhaftiger Ausdruck des Apriori erweist, in dem sich das zentrale Thema der Konstituierung der ideellen Objektivität konzentriert. Diese Konstituierung kann ausgehend von der Kunst verwirklicht werden. Während der Zeit der Herrschaft des Begriffes (die nicht als Utopie der Erkenntnis charakterisiert werden kann) führte der Versuch, den Begriff der Kunst sinnlich zu erfassen, zur Unmöglichkeit seiner wahrhaftigen Wahrnehmung. Dies bedeutet wiederum, daß die Philosophie der Kunst erst dann möglich wird, wenn (1) sie der gesamten bisherigen ästhetischen Tradition entgegengestellt wird (was die These der Moderne ist) und gleichzeitig (2) ein paralleles Leben zu all den Versuchen geführt wird, die darauf ausgerichtet sind, sowohl das Problem des Ästhetischen, als auch die Frage der Wissenschaft und der Technik der modernen Zeit zu thematisieren (Halder, 1973, 843).

2. Die ästhetische Sensibilität erscheint als ein dem Geist entgegengesetzter Begriff, der als instrumentelle Rationalität aufgefaßt wird und der die vergängliche, gleichzeitig aber auch konkrete Existenz unentwegt vor neue Aufgaben stellt und den Sinn der Existenz bestimmt, während die Sphäre des Ästhetischen lediglich als Raum für das „freie Spiel der Macht der Vorstellungen“ dient (Kant); von da ist es nur ein Schritt zu Friedrich Schiller, der die Behauptung aufstellen sollte, daß sich im ästhetischen Standpunkt das Ganze der Menschlichkeit widerspiegelt, und der in einer umfassenden ästhetischen

Selbsterprobung, sowie in einer ästhetischen Erprobung der Welt einen vollkommenen Ausdruck der freien Existenz sehen sollte (Zimmermann, 1991, 385). J. J. Rousseau hat als erster die sinnlich-ästhetische Dimension des Menschen in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt; ihr Echo war nach S. Kierkegaard erst viele Jahrzehnte später bei Herbert Marcuse zu vernehmen, der, indem er die Affinität zur Freiheit als eine wesentliche Dimension des Ästhetischen hervorhob, auf den utopischen Charakter der ästhetischen Dimension hinweisen sollte; das *Ästhetische* als gesellschaftliche Macht des Produzierens wird als Horizont erscheinen, im Rahmen dessen materielle und gesellschaftliche Bedürfnisse entstehen und entwickelt werden (Marcuse, 1969, 46).

3. Obwohl Husserl nur in einigen Texten die ästhetische und künstlerische Problematik anschnidet, so kann dennoch von mehreren Problemsphären in seinem Werk gesprochen werden: wir unterscheiden (a) das Problem des ästhetischen Standpunktes (für welches nicht die Phantasie entscheidend ist, sondern der Standpunkt gegenüber dem, was ästhetisch interessant ist, d.h. die Gegenständlichkeit im Wie (Hua, XXIII/591); (b) die Frage des Ausdrückens, wobei sich hier, wenn von Werken der bildenden Kunst die Rede ist, die Frage (ba) der Gegenständlichkeit des Dargestellten auftut, welches mittels des Bildes als Ausdruck repräsentiert wird (Hua, XXIII/154f), sowie die Frage (bb) der Beziehung zwischen dem Original und der Reproduktion eines Bildes oder einer Sonate (Hua, XXIII/158); zu einer gesonderten Gruppe von Fragen gehört (c) die schöpferische Tätigkeit des Künstlers als Produkt der objektivisierenden Fiktion; hierbei wird das Objektivisieren der künstlerischen Fakten gedacht, die als Kunstwerke angesehen werden. Hierhin

gehören Untersuchungen der freien künstlerischen Fiktion, sowie Untersuchungen der intersubjektiven Existenz der Phantasie in der Sphäre der Kunst (Hua, XXIII/519, 542).

4. Im Unterschied zur phänomenologischen Philosophie gehört die phänomenologische Bewegung der Vergangenheit an; bereits zu Husserls Lebzeiten sind seine unmittelbaren Schüler auseinandergeschieden und jeder hat seinen eigenen Weg eingeschlagen. Aus diesem Grunde mußte auch der Begründer der Phänomenologie gegen Ende seines Lebens resigniert feststellen, daß die Phänomenologie (bzw. die Philosophie als strenge Wissenschaft, die auf einzelne Analysen ausgerichtete Forscher versammeln würde) ein ausgeträumter Traum sei. Sosehr die Bewegung selbst der Vergangenheit angehört, was bereits Mitte dieses Jahrhunderts festgestellt werden konnte, kann dies von der eigentlichen Phänomenologie nicht behauptet werden, die auch weiterhin für eine Reihe von Orientierungen in der modernen Philosophie fruchtbar und inspirativ geblieben ist. Ohne die Erfahrung der Phänomenologie kann man nicht einmal einen Schritt vorankommen, was sogar Arbeiten „postmoderner“ Philosophen (wie es z.B. J. Derrida ist) verdeutlichen. Daher ist es auch kein Zufall, daß E. Fink bei einem Symposium im Jahre 1969, im Rahmen dessen die Antwort auf die Frage gesucht wurde, ob die Phänomenologie lebt oder tot sei, geantwortet hat, daß eine Philosophie in dem Maße noch am Leben ist, in dem sie Fragen zu wecken imstande ist. Da bereits seit der Begründung der Phänomenologie eine Reihe von Fragen unbeantwortet geblieben ist, und da man weiß, daß sie alle wesentlichen philosophischen Themen, die sich auf das Denken unserer Zeit beziehen, anschnidet, ist es klar, daß Fink nicht an der „Lebensdauer“ der Phänomenologie zweifelt.

5. Wenn von der Betrachtungsweise der Kunst selbst die Rede ist, dann ist das entscheidendste, was der Phänomenologie entstammt, vor allem ihre Methode, die weder deduktiv noch induktiv ist, so daß aufgrund dessen die phänomenologische Ästhetik (wenn von ihr überhaupt die Rede sein kann) weder eine Ästhetik „von oben“ (die als philosophische Ästhetik von allgemeinen Begriffen und Ausdrucksformen ausgehen würde), noch eine Ästhetik „von unten“ (die von konkreten Erscheinungsformen der Kunst ausgehen würde), sondern vor allem eine Ästhetik „von innen“, für die folgendes charakteristisch ist: (a) das Verbleiben bei Phänomenen; (b) die Erforschung ihrer wesentlichen Momente; (c) das Erfassen derselben mittels der Intuition. Die Methode, die dabei angewendet wird, ist nicht die Beobachtung des Gegenstandes, sondern seine Analyse.

Bereits aufgrund dessen, was bisher gesagt wurde, entsteht eine Reihe von Fragen, die eine gründliche Untersuchung verdienen: indem nicht auf der Analyse einzelner Werke, d.h. auf der Analyse dessen, was in diesen Werken zufällig und vergänglich ist, bestanden wird, sondern vielmehr auf der Analyse von Dingen, die wesentlich und allgemein gültig sind, können wir, wenn z.B. vom Phänomen des Tragischen die Rede ist, die Frage stellen, ob wir unter diesem Ausdruck an dasselbe denken wie die alten Griechen; oder anders ausgedrückt, ist die phänomenologische Methode in ihrer Absicht erfolgreich, wirklich stets auf die gleichen zeitlosen Wesentlichkeiten ausgerichtet zu sein? Und wenn davon die Rede ist, muß man eigentlich zwischen einem statischen und einem dynamischen Begriff unterscheiden, denn vielleicht existiert in unserer Denkweise immer noch ein Residuum der alten, platonischen

Betrachtungsweise, so daß auch weiterhin das Verlangen nach einem historischen Blickwinkel der Betrachtungen berechtigt ist?

Bekannt ist, daß es nach der Herausbildung der phänomenologischen Ästhetik, die sich zu dieser Zeit als Ästhetik der Gegenstände entwickelte (und zwar aufgrund der Tatsache, daß sie von der Reaktion auf die bis dahin weit mehr entwickelte Ästhetik des Aktes getragen wurde, die wiederum ihren Rückhalt in den damals dominanten psychologischen Untersuchungen hatte), in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zu einer Kehrtwendung und zu einer Ausrichtung auf jene Momente gekommen ist, mit Hilfe derer die ganze Zeit das Subjekt determiniert war: auf diese Weise (mittels des Phantasieproblems) gelangte die Analyse des Aktes wieder in den Vordergrund, doch mit ihr zusammen wurde auf eine neue Art und Weise (mittels der konstitutiven Problematik) auch die Analyse des Gegenstandes wieder ins Leben gerufen.

In den Mittelpunkt einer auf diese Weise bestimmten konstitutiven Problematik, die sich auf der Bewußtseinsebene entwickelt, wurden Bemühungen gerückt, auf eine grundlegend neue Art eine regionale Ontologie ästhetischer Objekte zu entwickeln. Indem sie bemüht war, die ästhetische Welt immanenter Gesetzmäßigkeiten der Essenz, d.h. das Erlebnis des Wesentlichen (Ziegenfuß, 1928, 54) zu beschreiben, hat die phänomenologische Ästhetik von Beginn an jegliche Ausrichtung sowohl auf die äußere Wirklichkeit als auch auf die innere Erfahrung des Künstlers verworfen. Da auch die bisherige Auffassung der Phantasie als einer Tätigkeit, die mit Hilfe von Bildern angeblich der Erinnerung „folgt“, verworfen wurde, begann man die Fiktion der Phantasie als eine parallele Sphäre der Erinnerung zu deuten, was wiederum die Einführung des

Begriffes der *reinen Phantasie* ermöglicht hat; ihr intentionales Ganze wird nun als „reine Erfindung“ entdeckt, welche die Folge eines immer deutlicher werdenden Konflikts zwischen der Erinnerung und der Wahrnehmung ist. Auf diese Weise wird das Bewußtsein von der Phantasie mit dem Bewußtsein von der Fiktion gleichgesetzt; die reine Phantasie ist in der *Welt der Phantasie* (Hua, XXIII/251) angesiedelt, die ständig mit der ganzen uns bewußten Wirklichkeit in Konflikt gerät. Auf diese Weise gelangt die Problematik der Kunst in den Mittelpunkt phänomenologischer Untersuchungen, doch in erster Linie als Versuchsfeld, auf dem sich verschiedene Modelle der Explikation der inneren Genese der Grundphänomene der Phänomenologie widerspiegeln werden. Werner Ziegenfuß, einer der ersten Ästhetiker dieser Art, vertritt in der Schrift *Die phänomenologische Ästhetik* die Meinung, daß die phänomenologische Ästhetik auf die Form, den Sinn und das Wesen des Erlebens eines ästhetischen Gegenstandes ausgerichtet ist, wobei sich das ästhetische Erlebnis als ästhetischer Genuß manifestiert, der aufgrund der Wirkung des Gegenstandes entstanden ist (Ziegenfuß, 1928, 55). Das bedeutet, daß die Ästhetik nicht die Frage einzelner Dinge, sondern vielmehr die Frage ihres Wesens stellt; weiterhin meint der bereits erwähnte Autor, daß die Eingrenzung der Sphäre der phänomenologischen Ästhetik als solche nur dann möglich ist, wenn man von den Charakteristiken des Phänomens *des Ästhetischen* ausgeht. Die Aufgabe der auf diese Weise aufgefaßten Ästhetik wäre die Aufstellung von Maßstäben für die Bewertung einzelner Werke, da ja das *Ästhetische* „ein funktionales Element der Totalität der Werte“ ist, welches ausschließlich im Erlebnis gefunden werden kann, und zwar

nicht in irgendeinem Erlebnis, sondern ausschließlich im kreativen Erlebnis. Das *Ästhetische* setzt eine innere Bewertung voraus, so daß es kein Zufall ist, daß bei M. Geiger im Mittelpunkt seiner ganzen Untersuchungen gerade der *ästhetische Wert* steht. Diese Absolutisierung des Wertes würde darauf zielen, eine subjektivistische Psychologisierung des Ästhetischen zu verhindern (Ziegenfuß, 1928, 28).

6. Mehrere Jahrzehnte später hat Ingarden lediglich festgestellt, daß hier von Beginn an eigentlich zwei Forschungsrichtungen bestanden haben, die bis in unsere Zeit hinein dazu geführt haben, daß versucht wurde, entweder der einen oder der anderen den Vorrang zu geben (Ingarden, 1975, 289), ohne daß dabei die ganze Zeit eingesehen wurde, daß es sich um eine einzige Untersuchung mit nur einer Zielsetzung handelt: nämlich, um beide Betrachtungsarten zu vereinen. All dies konnte Ingarden zu der gänzlich berechtigten Überzeugung führen, daß es sowohl möglich als auch berechtigt erscheint, die phänomenologische Untersuchung auf die *Essenz* in der Gegebenheit zu richten und die Untersuchung des Inhaltes allgemeiner Ideen, die zum Rahmen der untersuchten Objekte gehören, in den Mittelpunkt der Forschungstätigkeit zu rücken (Ingarden, 1975, 310).

7. Bereits bekannt ist Hartmanns Feststellung, daß die Ästhetik sowohl für den Künstler als auch für den Kunstliebhaber Enttäuschungen mit sich bringt (da die Kunst nur für den Denker geschrieben wird); diese These stützt sich (was weniger bekannt ist) auf die Einsicht von M. Geiger, daß die Ästhetik eine Reihe von „Feinden“ hat: (a) Künstler (die vor Normen flüchten, die sie in ästhetischen Untersuchungen finden); (b) Kunstliebhaber (die für sich nicht bestimmen wollen,

wonach sie in Kunstwerken suchen, aber auch nicht bereit sind, das durch das Kunstwerk vermittelte Erlebnis durch eine Analyse zu zerstören); dann folgen noch (c) Kunsthistoriker und (d) alle irrationalen philosophischen Orientierungen, die die Grundlagen der ästhetischen Wissenschaftlichkeit angreifen und ihr als das Allerhöchste das Leben selbst entgegenstellen (Geiger, 1924, 311). Daher sagt man zurecht, daß die Kunst identisch mit dem Leben ist, doch das ist kein genügendes Argument, um jegliches Denken der Unterschiede zwischen der Welt und der Welt der Kunst zu verwerfen. Auf den ersten Blick scheint es, als ob die Ästhetik in erster Linie ihre methodische Unvollständigkeit bedrohen würde, die in einem anderen Augenblick ihr Plus wäre.