

XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie
28. September - 2. Oktober 2014, Münster

Sektion Ästhetik und Kunstphilosophie

Kunstlosigkeit als Grundfrage der postklassischen Ästhetik

Milan Uzelac

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-12319403359

Kunstlosigkeit als Grundfrage der postklassischen Ästhetik¹

(Zusammenfassung)

Kunstlosigkeit als Grundfrage der postklassischen Ästhetik

Heute gibt es keine Kunst mehr. Ihren Abschluss fand sie an der Schwelle zum 20. Jahrhundert in der Musik von Tschaikowsky und Rachmaninow sowie in der Malerei mit den Werken von Malewitsch, Kandinsky und Mondrian. Als historische Schöpfung entstand die Kunst in einem Zeitabschnitt der menschlichen Geschichte, um dann (vollendet im Rahmen ihrer Möglichkeiten) nach nicht einmal vier Jahrhunderten zu verschwinden; ihre Dauer geht (rein zufällig?) mit der Epoche des *Ästhetischen* einher. So wie es die Kunst nicht mehr gibt, so gibt es auch immer noch keine neuen Begriffe, die die Gründe für ihre Absenz erklären könnten. Der einzige Begriff, der uns in dieser Hinsicht als Charakteristikum unserer Zeit hilfreich sein könnte, ist der Begriff *Kunstlosigkeit*, welchen wir Martin Heidegger zu verdanken haben.

Wenn Heidegger immer noch der Meinung ist, dass die Entscheidung über Hegels Auffassung vom Ende der Kunst nicht getroffen wurde, hat unsere Zeit nicht nur Hegel Recht gegeben, sondern sie hat vielmehr seinen Standpunkt noch weiter radikalisiert. Werke, die heute unter der Bezeichnung *Kunst* entstehen und die, wenn es um Musik geht (Varese, Stockhausen, Xenakis), das Ergebnis des Experimentierens mit Tönen sind, oder aber mit den Möglichkeiten neuer Materialien (Malerei, Bildhauerkunst), liegen außerhalb der ästhetischen Dimension, und zwar genauso wie alle anderen Werke, die bis zum Ende der Renaissance entstanden sind und denen erst wir einen ästhetischen Charakter verliehen haben.

In Ermangelung adäquater Begriffe werden immer noch schon überholte und sinngemäß nicht entsprechende Termini wie Musik, Malerei, Bildhauerei gebraucht, die ihrerseits lediglich Platituden und die Bestätigung für die Trägheit des menschlichen Geistes sind.

Für die neue Praxis, die jenseits der rechnenden Rationalität angesiedelt zu sein wünscht, sind auch neue Begriffe jenseits der durch Tradition übernommenen Begriffe wie *techné* und *poiésis* notwendig.

Schlüsselworten: Philosophie der Kunst, Kunstwerk, Kunstlosigkeit, Martin Heidegger.

Heute gibt es keine Kunst mehr. Ihren Abschluss fand sie an der Schwelle zum 20. Jahrhundert in der Musik von Tschaikowsky und Rachmaninow sowie in der Malerei mit den Werken von Malewitsch, Kandinsky und Mondrian. Heute gibt es auch die Ästhetik nicht mehr. Sie fand ihr Ende etwa um die gleiche Zeit, und zwar mit dem Tode des Ästhetischen. Was uns geblieben ist, ist die Philosophie der Kunst, der nichts anderes übrig blieb, als das Wesen des Künstlerischen und das Wesen des Ästhetischen zu durchdenken, sich aber auch mit der Frage auseinanderzusetzen, wie es eigentlich möglich ist, in ihrer Absenz weiter zu leben.

Als historische Schöpfung entstand die Kunst in einem Zeitabschnitt der menschlichen Geschichte, um dann (vollendet im Rahmen ihrer Möglichkeiten) nach nicht einmal vier Jahrhunderten zu verschwinden; ihre Dauer geht (rein zufällig?) mit der Epoche des *Ästhetischen* einher. Die Welt, in der wir leben, basiert nicht auf ästhetischen Prinzipien, sie orientiert sich nicht mehr an den Grundsätzen des Schönen, sondern wird vielmehr von inneren Mächten angetrieben, die nicht Harmonie und Maß charakterisieren. Ihre Merkmale sind Disharmonie,

¹ XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie 2014 in Münster, Sektion: Ästhetik und Kunstphilosophie, 29. 08. 2014, 17,30-18.00, Raum VSH 010

Monstrosität, Disproportionalität, Asymmetrie der Grundelemente; aus einer solchen Welt heraus ist keine Perzeption von Objekten möglich, die sich auf anderen Prinzipien gründen. Wir sehen das eigentliche wahre Seiende nicht in seiner inneren Existenzform, sondern deformiert - zerschlagen und zerflossen.

Eine deformierte Welt kann nur eine deformierte Perzeption verstehen: mit einem seiner Teile entspringt die intersubjektive Welt dem Gefühl, doch das Gefühl selbst ist wegen Ermangelung einer fundierten Bildung deformiert und unterliegt zeitweilig sintflutartig vollzogenen Veränderungen, die in der äußeren Welt ohne feste gegenseitige Beziehungen reifen. Aus diesem Grunde können Werke, die vor uns liegen, in unterschiedlichen Formen dargestellt werden, nicht jedoch in einer uns bisher bekannten künstlerischen Form. Radikal und allmählich wurde aufgrund des Verschwindens der Sphäre des Ästhetischen die Möglichkeit beseitigt, dass die Werke ihre künstlerische Dimension wahren. Und eben darin liegt einer der wesentlichen Gründe dafür, dass die heutigen sog. "Kunstwerke" einen "nicht-künstlerischen Charakter" aufzuweisen haben; sie sind zweifelsfrei Werke, doch sie befinden sich nicht in einer Dimension, die ihnen ihren früheren Sinn und ihr früheres Maß verleihen würde.

Wie nach einem ungeschriebenen Gesetz geht heute in unserer binären Welt der digitalen Technologien alles aus sich heraus in seine eigene Gegensätzlichkeit über. Das, was während der gesamten Geschichte und sogar bis vor einigen Jahrzehnten undenkbar, ja weit entfernt von jeglichem gesunden Menschenverstand war, wird nun zur allgemeingültigen Regel: Musikwerke komponieren Autoren ohne Musiktalent und Sinn für Melodie, während Kunstmaler nicht mehr wissen, was Perspektive und geschweige denn was eine mit Hilfe von Linien oder Farben geschaffene Raumillusion ist², während Schauspieler sich, indem sie aufgehört haben, die kosmischen Mächte zu verkörpern, schon lange in der Trivialität und einer falschen Subjektivität verloren haben.

Gleichzeitig charakterisiert alle Künstler eine deutlich ausgeprägte "Untalentiertheit", da ja *Begabung* nach dem Dafürhalten der neuen "Künstler" überflüssig ist und einen unnötigen Ballast darstellt, welcher ihre "kreative Arbeit" erschwert und sie dabei als neue, aber verfehlte "Kreativmenschen" zur Verzweiflung treibt und Depressionen auslöst. Es ist absolut unstrittig, dass die Begabung aus einer höheren Sphäre herrührt und dass auf der anderen Seite ein fruchtbringender Unterbau vorhanden sein muss, in dem sie sich ansiedeln und aus dem heraus sie dann auch wirken würden. Begabung wird nicht anderen entrissen, sondern mit auf

² Dies bedeutet aber nicht, dass es sich hier um irgendwelche "Verschwörung" von Antikünstlern oder aber um Folgen irgendeiner negativen Selektion handelt, sondern vielmehr darum, dass solche Eigenschaften Künstler nicht mehr benötigen, da ja das, was sie angeblich "schaffen" nicht mehr Charakteristiken der uns bisher bekannten Kunst aufweisen.

den Weg gegeben; sie setzt die Existenz des Geistes voraus, dem das Kunstwerk entspringt und dessen Entstehung er mit seiner Präsenz erst ermöglicht.

Wie bereits allgemein bekannt ist, war Begabung ein Merkmal der klassischen Kunst und die Schaffenden dieser Epoche unterschieden sich nicht darin, ob sie Begabung besaßen, sondern in welchem Maße sie diese besaßen; Begabung bildete die Voraussetzung für das Leben und Denken in der Welt der Kunst, die als eine einzige und einheitliche Welt mit gemeinsamen Werten und Maßstäben existierte; die Zersetzung dieser Welt begannen die unbegabten und vollendeten die untalentierten Künstler. Obwohl unbegabt, schafften es die Letztgenannten, durch Missachtung elementarer formaler Maßstäbe sowohl die Kunst als auch die künstlerische Praxis ihres Sinns zu berauben.

1. Entstehung einer neuen, begabungslosen Kunst

Auf diese Weise entstand die sog. *neue Kunst*, welche viele als "avantgardistisch" bezeichneten, indem sie ihr Züge einer Fortschrittlichkeit zuschrieben, welche die vormalige Kunst angeblich nicht besessen hatte. Die Proklamierung, wie man in den ersten Reihen des Schöpfertums stehen, wie man sich vor und über allen großen Künstlern und ihren Werken positionieren kann, hatte nur ein einziges Ziel: die Zerstörung aller Wertesysteme, die Tilgung jeglicher Grenzen und das Aufdrängen des *Wertlosen* an Stelle des *Wertvollen* sowie die Erklärung des *Unbegabten* zum *Begabten*.

Aus unserer Perspektive betrachtet, kristallisierte sich eine solche Einschätzung selbstverständlich erst später heraus. In der Stunde des Vormarsches der Avantgardisten war dies nicht zu sehen. Wegen ihrer eigenen Hilflosigkeit traten sie im Glauben auf, dass ihre Absichten rein sind und dass sie ein schon längst projiziertes Ideal der Kunst verwirklichen, aber auch dass sie nun das vollenden würden, was ihre Vorgänger nicht zu erreichen imstande waren. Kaum einer dieser Künstler beabsichtigte damals, die Sphäre der Kunst zu verlassen und sie waren immer noch nicht so sehr darüber enttäuscht, was ihre Vorgänger zurückgelassen hatten, sondern vielmehr darüber, was ihnen zur Verfügung stand.

Voller Selbstüberhebung lechzten die avantgardistischen Künstler nach gesellschaftlicher Anerkennung, die ihnen nach kurzer Zeit auch zuteil geworden war, da sich ja niemand ihnen mit eigenen Gegenargumenten widersetzte, weil ja die Zahl derjenigen, die sich ihrem Vorgehen widersetzten, auf eine symbolische Minderheit reduziert wurde, die sich zwar dessen bewusst war, wohin das alles führt, gleichzeitig sich aber außerstande sah, entschieden *nein* zu sagen. Und so stand der Raum weit offen für das Vordringen jener nichtkünstlerischen Strategien, die aus den Reihen derjenigen stammten, die überhaupt keine Vorstellung von Kunst hatten, denen es aber nicht an Aggressivität mangelte.

Der avantgardistischen Kunst fehlte es nie an Aggressivität, und insbesondere in Fällen, in denen sie nach kurzer Zeit konservativ wurde und gezwungen war,

ihren Platz für diejenigen zu räumen, die ihnen folgten, gleichzeitig aber noch weit-
aus schlechter und anmaßender als sie waren. Das Hauptmerkmal dieses Prozesses
lag in der Ephemerität der künstlerischen Produkte, von denen jedes zum Sinnbild
des Stils erklärt wurde, was man in der Klassik nicht tat, weil es ja kein Werk gab,
das alle Merkmale eines bestimmten Stils enthalten hätte. Ja, damals gab es kein
ideales Werk, doch dafür existierte ein Ideal. Jetzt, da jedes Ideal in Zweifel gezo-
gen wurde, konnte jedes Werk ungestört und ohne zumindest scheinbare Hinterfra-
gung als ideal eingestuft werden.

1.1. Entstehung der "neuen" Kunst

Die neu entstandene Situation charakterisierte eine wachsende Relativie-
rung der Schaffenskriterien, eine sich immer schneller vollziehende Abwendung
vom deterministischen Weltbild sowie eine immer radikalere Akzeptanz des Chaos-
Modells für das vorherrschende Paradigma, wobei die Rationalitätsidee als ein Pro-
dukt der Vergangenheit abgetan wurde, welches mit dem Aufbau eines neuen
Weltkonzepts inkompatibel ist. Anstelle der verworfenen Maßstäbe traten künstle-
rische Deklarationen, Manifeste, Eintritte für künstlerische Freiheiten, verschie-
dene Formen der Selbstverteidigung, die allesamt nur ein einziges Ziel hatten: die Be-
stätigung der Begabungslosigkeit und die Erhebung der Oberflächlichkeit und Mit-
telmäßigkeit aufs Podest der angeblich großen Kunst.

Den Platz der Kunst nahm bereits in den sechziger Jahren des vergangenen
Jahrhunderts die Antikunst ein; es kam eine Zeit, in der man weder nach den Wur-
zeln der Kunst und dem Ursprung des Kunstwerkes fragte, noch sich für jene Tie-
fen interessierte, in denen der Geist der einzige Beweggrund für die Entstehung
und der letzte Grund für das Künstlerische in der Kunst sein konnte.

Oberflächliche, spitzfindige Lösungen wurden zum Ausdruck der Tagesmode
und Maßstab für die Reichweiten der neuen "Schaffenden". Sie hatten ja auch kein
anderes Ziel, als dass man sie als Schaffende und Künstler anerkannte, und zwar
ungeachtet des Preises, der dafür bezahlt werden musste. Der in den zwanziger
Jahren des vergangenen Jahrhunderts geltende Slogan "es ist nicht wichtig, was
man schafft, sondern dass man schafft" wurde schnell in den Standpunkt umgeän-
dert, dass es "nicht wichtig ist, ob wir schaffen, sondern es ist wichtig, dass wir
Künstler sind"³.

³ So wurde der junge avantgardistische Musiker Edgar Varèse (der mit seinen Aussagen zweifelsoh-
ne seiner Zeit weit voraus war, jedoch nicht auch mit seiner Musik, die er überhaupt nicht hatte)
nach seiner Rückkehr aus Deutschland in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahr-
hunderts nach Frankreich von Appolinaire und seinem Zirkel als großer Künstler gefeiert, obwohl er
bis dato kein einziges Musikwerk geschrieben hatte; später sollte er dann auch in Amerika berühmt
werden ohne jegliches Musikwerk (später kam er bis zu seinem Lebensende auf etwa zwei Stunden
irgendwelcher Musik); darüber siehe mehr unter:

<http://www.uzelac.eu/Knjige/13 MilanUzelac Horror musicae vacui.pdf>.

Man könnte mit vollem Recht sagen, dass unsere Kultur dies durchschaut hat und dass die Neuzeit, die mit Descartes und Galilei einsetzte, zu Ende ist; vorbei ist die Zeit der Transparenz, von der Hegel gesprochen hat, aber auch der Rationalität, auf der noch weitaus mehr Husserl bestanden hat. Gekommen ist die Zeit der Postmoderne, die Zeit der neuen Barbaren, eine Zeit, in der das Individuum bis zu den äußersten Grenzen von seinem eigenen Kulturumfeld abgewürgt wird.

Unter dem Ansturm des Dilettantismus und einer krankhaften Eitelkeit sah sich der Geist gezwungen, den Bereich der Kunst zu verlassen und diesen Raum den Boten einer neuen Atmosphäre zu überlassen, in dem Ungebildetheit und Unwissen herrschen sollten. Das Abhandenkommen jeglichen Bedürfnisses nach Wissen lässt dies überflüssig werden und ist der zweite wichtige Moment, der sich im Prozess der Barbarisierung des gesamten Planeten vollzieht. Gleichzeitig tritt an die Stelle der Wahrheit das *Neue*, welchem dann Vorrang bei der Bewertung von Kunstwerken eingeräumt wird, mit denen erfolglos eine Ontologisierung der Realitätsfragmente vorgenommen werden soll.

Hegels Glaube daran, dass in der Zukunft trotz allem auch weiterhin große Werke entstehen werden, ja vielleicht sogar - wie er dies sagt - Meisterwerke, entbehrt jeglicher Berechtigung. Seinen im großen Maße romantischen Optimismus widerlegten die künstlerische Praxis und die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Zeit der großen Werke und somit auch der Meisterwerke liegt definitiv und unumkehrbar hinter uns. So etwas konnte man ja eigentlich auch erwarten: warum sollten denn solche Werke entstehen, wenn das Bedürfnis nach Kunst jeglichen Sinn verloren hat.

Das, was Hegel eigentlich eher gespürt als explizit beschrieben hat, ist der Rückzug des Geistes aus der Kunst. Die Zeit nach dem Ende der Kunst charakterisieren ein Anhäufen von Gegenständen und Objekten gleichen ontischen Status, aber auch einer identischen Entbehrung jeglicher Werte; untergebracht werden diese Gegenstände in Galerien, Museen, privaten Sammlungen... Um sie wird auch wegen ihres gestiegenen Status gekämpft, doch dies ist eigentlich lediglich ein Kampf um Konventionen, um den Status des Werkes, ihre soziale und vor allem wirtschaftliche Berechtigung, wobei dieser Kampf sich jedoch weit weg vom einzig wahren Kampf vollzieht, den Tiefsinnigkeit prägt und den man als *Gigantomachie um das Geistige in der Kunst* ansehen könnte.

Man kann sagen, dass hier noch ein weiteres Problem existiert, das jedoch weniger offensichtlich ist. Es handelt sich um den *Kontext*, in dem ein Kunstwerk entsteht. Es genügt keineswegs nur den Wunsch zu haben, Künstler zu sein, und noch weniger sich selbst zu rechtfertigen mit den eigenen Bemühungen, ein Kunstwerk zu schaffen. Es ist vielmehr notwendig - und das ist eine wesentliche Prämisse der Kunst - dass ein geistiger Raum existiert, der eine solche Bestrebung ermöglicht, aber auch jenes *Geistige*, das aus dem Werk nie zu strahlen aufhört.

Alle früheren historischen Epochen setzten die Existenz einer separat aufgebauten Welt voraus, in welcher der Künstler lebt, einer Welt, an deren Entstehung

er selbst mitgewirkt hat und die ihm danach ermöglicht, Kunstwerke zu schaffen. Heute ist der Künstler auf seine nackte Existenz reduziert, die in den leeren Raum geworfen wurde, so dass er sich selbst oftmals als Abfall betrachtet, als etwas, was niemand mehr braucht.

Es gibt keine *ästhetische Dimension* mehr, welcher der Geist ihre Aura sicherstellt, eine Dimension, in der die Künstler leben und schaffen könnten. Und darin liegt auch der Grund für den Verlust dieser dritten geistigen Schicht, auf deren Notwendigkeit der russische Philosoph [Ivan A. Iljin](#)⁴ hingewiesen hat. Da er auf seine nackte Existenz, auf ein Verweilen in der Welt lediglich einer Dimension reduziert wurde, spricht der Künstler aus diesem seinen geschlossenen Raum heraus, ohne weiter als bis zur eigenen Nasenspitze zu sehen (weil er nicht in der Lage ist, tiefer in sein eigenes Innere vorzudringen), so dass er deswegen dazu verdammt ist, sich in seiner Welt zu bewegen, die durch die Beziehung von Materie und Form definiert ist.

Selbstverständlich war auch den alten Griechen lediglich dieser Unterschied zwischen Materie und Form bekannt, so dass aus diesem Grunde die Kunst bei ihnen nichts anderes als gewöhnliches Handwerk war. Das Geistige existierte zwar, doch es war nicht im Subjekt innewohnend, und auch nicht in seinen Werken: es verweilte vielmehr in der Welt der Götter und konnte in nur seltenen Fällen auf einzelne Individuen aufklärerisch wirken und sie vereinnahmen, ihnen dabei vor allem eine besondere Erfahrung verleihend.

Auch wenn in den darauffolgenden Zeiten dieses Geistige "menschlicher" geworden ist, hat es sich heute von uns so sehr entfernt, dass sich jeder nicht nur zu Recht die Frage stellen kann, was überhaupt dieses *Geistige* ist, sondern bei seiner Hinterfragung sogar soweit gehen kann, die prinzipiellen Möglichkeiten für seine Existenz in Zweifel zu ziehen. Aus diesem Grunde erfährt man über das *Geistige* häufig weitaus mehr dadurch, dass man sich in Zeugnisse vertieft, die aus vergangenen Zeiten stammen. Über das *Geistige* kann man auf unterschiedliche Art und Weise sprechen, angefangen beim Umstand, dass es gar diametral entgegengesetzte Emotionen auslösen kann, bis hin zu der Behauptung, dass es auf keinerlei Weise existieren kann.

1.2. Ohne Geistigkeit der neuen Kunst

In Abwesenheit des Geistes und jeglichen Bedürfnisses nach Wissen wurde der Weg zur Selbstfindung abgeschnitten. Es entsteht ein gänzlich neuer Typ des Schaffenden und all ihnen ist nun ungeachtet ihrer Ausdrucksform eine Nichtthematisierung der Frage nach der Begabung, ja sogar ihre Verwerfung eigen, was wiederum eine Bestärkung im Glauben ermöglicht, dass es keine Krise der Kunst und des Schaffens gibt, da sie ja davon überzeugt sind - und dies zum Teil zu Recht - dass alle Zweifel und Ängste, die durch die Ohnmacht verursacht werden, ein

⁴ *Die Grundlagen des Schönen - Über das Vollkommene in der Kunst*, Riga 1937

Kunstwerk zu realisieren, nun dem Aufdrängen der umgesetzten Projekte mit Mitteln des Zwangs seitens der Medien und der globalen Informationsquellen gewichen sind.

Das Wesen des Seienden oder das Wesen der Wahrheit werden heute als deplaciert und als überholt angesehen. Zudem wird die Essenzialität verworfen und auf einer Simulierung der Realität bestanden, so dass alle Künstler laut verkünden, dass für sie das einzige Schaffenskriterium das *Schaffen selbst* ist, welches wiederum nicht aus dem inneren geistigen Bedürfnis heraus determiniert ist, sondern durch Anforderungen, die eine Folge des Diktats des gesellschaftlichen Systems sind, welches auf dissipativen Prinzipien der Koexistenz mit lose chaotischen Strukturen basiert.

Und was bekommen wir zu sehen? Angeblich irgendeine Kunst, die man als "neue" Kunst bezeichnet, doch ihre "Werke" lösen bei uns nicht nur Überraschung und Verwunderung aus, sondern verletzen uns immer öfters, indem sie uns das Recht auf logisches Denken, das Recht auf Rationalität absprechen, wenn schon die Emotionalität bis in ihre Wurzeln strittig gemacht wurde. Dies hindert uns jedoch nicht daran, zu sehen, dass es sich hierbei um die Ergebnisse einer uns bis dato unbekannten, neuen Tätigkeit, die sich zur künstlerischen Praxis erklären und ihre Werke als "Kunstwerke" aufdrängen möchte.

Immer allgegenwärtiger wird eine offene Aggressivität im Verhalten der Befürworter dieser für uns "neuen" Kunst und immer unmotivierter ihre Überzeugung von ihrem "Recht" darauf, das letzte und definitive Urteil über das eigene Werk fällen zu dürfen. Die Folge dessen ist das Ausbleiben jeglicher Form der Kritik, die es in früheren Zeiten gab.

2. Das Ende der Epoche des Ästhetischen

Werke, die wir heute als Kunstwerke bezeichnen, besaßen in den Epochen vor der Neuzeit kultischen, zeremoniellen, ja religiösen Charakter und man genoss sie nicht, da sie magische Kräfte in sich bargen (deshalb zerstörte man auch die Skulpturen der Götter feindlicher Völker) oder aber bestimmte kosmische Mächte repräsentierten, wie das mit den Akteuren antiker Tragödien der Fall war. Auch im Verlaufe des Mittelalters und zum Teil auch der Renaissance labte sich niemand an der sinnlichen Darstellung Christi oder der Madonna; dies waren keine Kunstwerke, sondern eine Vermenschlichung von Wesen aus einer höheren Welt. Die Kunst bot keinen Genuss, bestimmte Vorstellungen von der Welt und ihrem im Verborgenen liegenden Sinn.

Die Dinge begannen sich erst zu Beginn der Neuzeit zu ändern, als die Sinnlichkeit immer mehr an Bedeutung gewann, die dann im 18. Jahrhundert auf die gleiche Ebene gestellt wurde wie die Erkenntnis, so dass aus diesem Grunde die Ästhetik erst dann als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis begründet wurde im Gegensatz zur Logik als Wissenschaft von der rationalen Erkenntnis.

Wenn man sich dies vor Augen führt, wird klar, warum die Kunstgeschichte trotz ihres ästhetischen Aspekts nicht älter als vier Jahrhunderte ist (und auch nicht die Musikästhetik) und warum die Termini *Ästhetik der Antike*, *Ästhetik des Mittelalters*, ja sogar auch *Ästhetik der Renaissance* nur bedingte Termini sind, die die ganze Sache eher undurchsichtiger machen als sie erklären. Und genauso ist es auch klar warum die Projizierung von Begriffen, Auffassungen und Kriterien aus der Zeit der Herrschaft und Dominanz des *Ästhetischen* auf frühere Epochen eher zu Missverständnissen führt, als dass sie zum Verstehen der Dinge beiträgt.

Die Epoche des Ästhetischen war nicht von langer Dauer; sie endete Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Kunst aufhörte, Genüsse zu vermitteln; hierbei denkt man an die Musik der Neuen Wiener Schule, die Malerei der Kubisten und Surrealisten, das avantgardistische Theater, die neue Bildhauerei nach dem bekannten Prozess mit den Zollbehörden um den Status der Skulpturen von [Constantin Brâncuși](#) im Jahre 1928.

Nach dem Tode des Ästhetischen änderten sich die Dinge von Grund auf: die Künstler können sich nicht mehr an die elementaren Sinne des Publikums wenden und sie begehen einen großen Fehler, wenn sie dies auch weiterhin aus Gewohnheit tun, da ja die Sinne nicht mehr das Organon sind, mit dem man an ein Kunstwerk herantreten kann. Zum Organon der Kunst ist erneut der Gedanke geworden; Werke werden nicht mehr mit Hilfe der Sinne "erlebt", sondern mit Hilfe des Denkens, so wie dies seit den Zeiten der Antike bis ins späte Mittelalter hinein der Fall gewesen ist. Aus diesem Grunde ist die Kunst selbst zum neuen Organon im Weltverständnis geworden.

Viele, die mit den Entwicklungsläufen der modernen Kunst bestens vertraut waren, konnten dies nicht richtig begreifen und Tatsache ist, dass auch viele Kunsttheoretiker nicht die Konsequenzen, die sich von selbst aufdrängten, verstehen und geschweige denn akzeptieren konnten. Doch darin liegt der Kern jeglicher Missverständnisse um die Musik des 20. Jahrhunderts, die dank der existierenden Gegebenheiten die führende unter den Künsten war und somit auch als erste neue Horizonte zu eröffnen vermochte. Der größte Teil der Ergebnisse der modernen Komponisten, die überaus bescheiden sind, wozu ja auch ihre durchaus dürftige Bildung beigetragen hatte, da sie nicht verstanden haben, dass die Musik nicht mehr aus sich selbst entstehen kann, war nichts anderes als ein fruchtloses Experimentieren mit Tonmaterialien. Und wenn es die Musik heute gibt, dann ist das der Fall im Bereich ihrer Anwendung in der Musiktherapie (wo jedoch wiederum nicht Werke der Musiker des 20. Jahrhunderts, sondern die Werke von Mozart und die aus der Epoche des Barock Anwendung finden).

[Karlheinz Stockhausen](#) war vielleicht auf dem richtigen Weg, doch seine Bildungsmängel kamen just zu dem Zeitpunkt zum Ausdruck, als er seine künstlerische Praxis umreißen sollte; der Einzige, der unter den Komponisten die volle Dimension der Probleme der modernen Musik verstanden hatte, war [Iannis Xenakis](#). Keineswegs zufällig konnte nur ein Grieche die Musik im Kontext der griechischen

Denktradition erfassen und die griechische Musik auf einer höheren Ebene zu denken versuchen.

Und so kam es, dass nach Busoni und Rachmaninow ein ganzes Jahrhundert Musik verloren ging, wobei es durchaus sein kann, dass auch die kommenden Jahrhunderte keine wesentlichen Veränderungen bewirken werden. Die Musik muss wie auch die gesamte Kunst zu ihren Anfängen zurückkehren. Einige der Maler und Bildhauer (Henry Moore, Hans Arp, Picasso, der späte Georges Braque) haben das in einem kurzen Zeitraum ihres reichhaltigen Schaffens auch versucht; doch sie interessierte in der Kunst mehr ihr Abenteuer als ihr Bestreben, in das Wesen des Seienden vorzudringen.

3. Die heutige "Kunst"

All dies ist nur eine Bestätigung dafür, dass die heutige Kunst nicht ästhetisch ist. Sie zu bewerten, indem man von Kriterien ausgeht, die die Ästhetik formuliert hat, wäre vollends verkehrt und kontraproduktiv. Die moderne Kunst kann, wenn es sie überhaupt gibt, genauso wie die Kunst der Antike lediglich gedacht, aber nicht erlebt werden. Die Sinne des heutigen Menschen sehen sich ganz anderen Herausforderungen, völlig anderen Anreizen gegenübergestellt und die Kunstwerke können da keinen Einfluss mehr auf die Formierung eines neuen Weltbildes ausüben. Die Forderung, dass im Rahmen einer zweidimensionalen Ebene die dritte Dimension vergegenwärtigt werden soll, auf der sich ja die Kunst seit der Renaissance gründete, ist heute in einer Zeit der digitalen Technologien absolut überholt.

Das neue Weltbild prägen die Massenmedien und das Internet; von ihnen gehen alle Impulse aus, hier entstehen alle Kriterien der Perzeption, ihnen entstammen alle Bewertungen, über welche dann Publikum, Kritiker und Autoren debattieren. Werte sind nicht mehr in den Werken selbst innewohnend und mit ihnen verflochten; sie sind keine Inspiration für die Künstler und ihr Publikum. Heute werden Werte den Werken "angeheftet" aus ihnen völlig unbekanntem Bereichen, seitens ihnen fremden "Autoritäten"; über Werke wird geurteilt und sie werden abgeurteilt weit weg von ihnen, und zwar ohne Einsichtnahme in ihre Intentionen und die primären Beweggründe für ihre Entstehung; sie werden häufig schon a priori abgeurteilt, ohne dass ihr Wesen überhaupt überschaut und zu Ende gedacht wurde.

3.1. Problem des *Werks*

Im Mittelpunkt der heutigen "künstlerischen Kritik" stehen nicht mehr Werke, sondern ihre Autoren; "Werte" werden den Autoren und nicht den Werken zugeschrieben; aus diesem Grunde sind das keine Werte in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, sondern vielmehr angebliche "Bewertungen", subjektive Auslassungen über private Einschätzungen des Stands der Dinge im Bereich der Kunst.

Der Raum, in dem die Werke heute entstehen, ist von einer Vielzahl an Problemen durchwoben, und in ihm können sich sogar jene nur schwer zurechtfinden, die große Erfahrungen mit den Werken der traditionellen Kunst gesammelt haben. Zum einen sehen sie sich mit dem Problem konfrontiert, ob es prinzipiell überhaupt möglich ist, dass das Werk jenen künstlerischen Charakter erhält, welcher die ihm geistig nahestehenden existenten Wesen prägte; zum anderen stellt sich die Frage, wie ein einzelnes Werk auszusondern ist, und sogar eins mit dem Status eines Kunstwerks, und wie es in einen zu ihm gehörenden Kontext zu setzen ist, in dem auch der Autor selbst nur eine Nebenrolle spielen wird.

Und schließlich, was kann man unternehmen, damit das Kunstwerk wieder zum Mittelpunkt der Kunst wird? Vor langer Zeit standen in diesem Mittelpunkt Autoren, Auftraggeber, Konsumenten sowie in jüngster Zeit das *Schaffen* selbst. Das Produkt des Schaffens ist schon längst in den Hintergrund gedrängt worden; alles andere ist inzwischen wichtiger und notwendiger geworden.

Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass in den früheren Epochen der Akzent auf das eigentliche Werk gelegt wurde; das Gegenteil war vielmehr der Fall. Alle, die sich mit der Ontologie des Kunstwerkes beschäftigt haben, und insbesondere die Phänomenologen zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben die Notwendigkeit der Verlegung der Betonung vom Akt des Schaffens auf dessen Produkt, das Kunstwerk hervorgehoben. Die Folge eines solchen Ansatzes war, dass die Werke zu verschlossenen, nicht kommunikativen Schöpfungen ohne geistige Aura wurden, die als einzige Hinweise auf ihren Ursprung in den Tiefen des Geistes des Künstlers selbst liefern konnte.

Gleichzeitig kam es jedoch zu einer Fetischisierung von Informationen, so dass ihr Beitz den Besitz von Kenntnissen über Dinge und die Welt verdrängte, was ein weiteres Symptom der Zeit ist, in der wir leben. Die Menschen sind nicht in der Lage zu begreifen, dass nicht der Besitz von Informationen, sondern vielmehr der kritische Umgang mit ihnen das Ziel ist. Es ist zwar richtig, dass man aus dem Besitz bestimmter Informationen konkreten Nutzen ziehen kann, doch die Information als solche kann nur dann einen Sinn ergeben, wenn sie die Funktion der Vervollkommnung von Kenntnissen und der Weiterentwicklung der Orientierung des Menschen in der Welt übernehmen.

Dies ist der Hauptgrund dafür, dass es heute keine Begabung mehr gibt, welche die Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts auszeichnete; wenn heute jemand über Begabung spricht, dann hat er etwas ganz anderes vor Augen, denn hierbei geht es gewöhnlich um etwas, was nichts anderes als die Fähigkeit der Manipulierung (von Sachen und Menschen) ist⁵.

⁵ http://www.uzelac.eu/Predavanja/14_UzelacMDarovitost.pdf

3.1. Kontext der Frage nach dem *Werk*

Darüber, dass vielseitiges Wissen (*Polymathie*) keineswegs Weisheit lehrt, sprach Heraklit; doch weise sind nicht auch diejenigen, die all das wissen, was uns von diesem großen griechischen Denker vermacht wurde, der keine Lehrer hatte und sich sein eigenes Wissen allein angeeignet hatte, während er zur Weisheit erst gegen Ende seines Lebens gelangt ist. Was beinhaltete denn diese Weisheit? Sicherlich tiefste Einsichten in die Natur des Seins. Und in die Natur der Kunst so wie wir sie heute begreifen? Sicherlich nicht. So etwas hätte der Weise aus Ephesos sicherlich nicht gebraucht und es wäre ihm alles äußerst fremd. Er brauchte nicht die Kunst, da er sich auch ohne sie nahe an der Wahrheit befand, und zwar neben jenem Feuer, in dem seit jeher die Götter weilen.

Illusionen und Scheinvorstellungen führten Heraklit nicht in die Nähe des Seins. Er gelangte vielmehr unmittelbar zur Einsicht in die Existenz; aus diesem Grunde waren für ihn Werke [welche wir heute als künstlerisch auffassen] lediglich eine blasse Erinnerung auf der rauen Oberfläche der Realität, die er mit seinem Geist in einem ihm vom Kosmos auferlegten Rhythmus auf- und wieder abbaut.

Und gerade deswegen waren es die alten Griechen, die große Werke schufen, doch sie sahen diese weder als künstlerisch an, noch besaßen sie eine Theorie des Schaffens. Dies waren Werke, Dinge wie alle anderen auch, doch mit einer klaren ontischen Struktur und eindeutigen ontologischen Charakter. Ihre Sinne suchten die alten Griechen mit Wein, Oliven und schönen Geschöpfen und nicht mit Statuen und Bildern zu inspirieren; zur Degradierung eines solchen Ansatzes sollte es dann in der Neuzeit kommen, und zwar mittels Geschmackspersionen und einer Verherrlichung der ästhetischen Erfahrung. Und das, was wir heute in den Kunstwerken suchen, fanden und sahen die Griechen auf der anderen Seite in der sie umgebenden Welt. Die Rede ist nämlich von einer ganz andern Art von "Sicht".

Unsere Situation ähnelt immer mehr jener, mit der sich unsere Vorfahren erstmals bei der Begegnung mit den Werken der "Kunst" konfrontiert sahen: dies sind nämlich Dinge, die nicht dazu führen, dass man sie genießt, sondern eher zum Nachdenken über sie und den Ort anregen, an dem sie sich befinden. Doch anstelle der einstigen Bewunderung, die aus der Überzeugung heraus entstand, dass *auch hier Götter weilen*, lassen die heutigen Kunstwerke eher eine Leere in den Seelen ihrer Betrachter entstehen. Und indem sie diese in die Nähe des Nichts führen, lassen sie sie an der Schwelle zur Frage über die Unterschiede des Seins zurück.

Jeder wird sagen, dies sei nicht wenig, was sicherlich richtig ist; die Sache ist jedoch die, dass man dies nur von einer kleinen Anzahl von Menschen sagen kann, nämlich von jenen, denen die metaphysische Denkweise nicht fremd ist; alle anderen werden gleichgültig weiter ihres Weges gehen. Übrigens wie viele Menschen waren überhaupt in der Lage, sich die Werke von Raffael und Tizian anzuschauen, die in den Palästen der renaissancistischen Kardinäle, Fürsten und Banker hinter sieben Schlössern verwahrt wurden; darüber, wie viel eigentlich das einfache Volk über Michelangelo wusste, lohnt es sich gar nicht zu sprechen - er hat ja sowieso

jahrzehntelang ausschließlich für den Vatikan gearbeitet. All diese, in unseren Augen berühmten Künstler waren ihren eigenen Zeitgenossen absolut unbekannt; zu Ruhm kommen sollten sie erst aus der Zukunft heraus, als ihre Namen auch außerhalb der engen Kreise der Humanisten bekannt wurden und ihre Werke für alle Zeiten unerreicht bleiben sollten.

So ist es auch heute. Diesbezüglich hat sich nichts geändert; das Volk hat seine Helden und Künstler und es weiß nicht, dass die wahrhaftigen in ihrer Nähe existieren, doch verschlossen in ihren selbst (mit großer Kunst) errichteten Welten; das, was heute innerhalb der wahren Kunst entsteht (wie übrigens seit jeher), ist nicht von dieser Welt, dafür aber für künftige Zeiten, die vielleicht gar nicht kommen, aber Teil des Verzeichnisses der idealen Möglichkeiten bleiben werden.

4. Desubstantialisierung (als Ausdruck der Krise des Werks)

In einer Zeit, in der an die Stelle des Problems der Substanz das Problem des Geistes und der Freiheit trat, war man geneigt zu glauben, dass die Ontologie auf neue Grundlagen gestellt werden könnte; die Philosophen folgten Kant, der das Problem des Seins durch das Problem der möglichen Erkenntnis des Seienden ersetzt hatte, indem er das Feld der philosophischen Untersuchungen mit dem Horizont der Welt innewohnenden seienden Dinge identifizierte. Ein solches Manöver führte zu einer noch stärkeren Infragestellung der Ontologie und ihrer metaphysischen Grundlagen; doch erst mit der Thematisierung der Angst als Existenzialie, wie dies Heidegger betonte, war es möglich, zum Nichts zu gelangen, aus dem heraus der Weg hin zum Sinn des Seins führt, aber auch an der Geschichte der westlichen Verdrängung des Seins zu rütteln. Und eben hier, in diesem Punkt, gerät durch die Thematisierung des *Nichts* die Kunst in den Vordergrund, da gerade sie über die größte Erfahrung im Kommunizieren mit dem *Nichts* verfügt. Gerade die Kunst zeugt von den ständigen Übergängen aus dem Nichts ins Sein, die sich in Augenblicken der Entstehung der Kunstwerke vollziehen.

Auch wenn heute Kunstwerke nicht mehr entstehen, gibt es keine Zweifel daran, dass es eine Zeit gab, die vielleicht nur kurz währte, dafür aber auf jeden Fall bedeutende Höhen erreichte, als diese durch den Schöpfungsakt der Künstler aus dem Nichts ins Sein überführt wurden. Dies ist eine Tatsache, die durch nichts mehr in Zweifel gezogen werden kann und auch in allen kommenden Zeiten ein ausreichender Grund und das Motiv dafür bleibt, dass das Phänomen der Kunst und des künstlerischen Schaffens auch weiterhin das Organon der Metaphysik bleibt.

Die Frage, was eigentlich *Kunst* ist, wird immer häufiger gestellt, nicht nur im Rahmen der selten geführten metaphysischen Diskussionen, sondern auch in Bereichen, die weit davon entfernt sind, auch nur einen Versuch zu unternehmen, das Werk in seiner ontologischen Dimension zu denken und auf diese Weise den Raum des Ontologischen selbst zu thematisieren. Heute begegnet man der künstle-

rischen Problematik in historischen, kulturologischen, ja sogar wirtschaftlichen Abhandlungen, also überall dort, wo man zumindest die Umrisse des einstigen Ruhms erahnen kann, der die Künstler und ihre Produkte umgab.

5. Die Frage der "Entscheidung" im Lichte der Beziehung zwischen Kunst und Metaphysik

So wie es die Kunst nicht mehr gibt, so gibt es auch immer noch keine neuen Begriffe, die die Gründe für ihre Absenz erklären könnten. Der einzige Begriff, der uns in dieser Hinsicht als Charakteristikum unserer Zeit hilfreich sein könnte, ist der Begriff *Kunstlosigkeit*, welchen wir Martin Heidegger zu verdanken haben.

Wenn Heidegger auch weiterhin der Meinung ist, dass die Entscheidung über Hegels Spruch vom Ende der Kunst noch nicht gefallen ist,⁶ so hat er einen wesentlichen Schritt gemacht hin zur weiteren Eröffnung der Frage nach dem *Ursprung* des Kunstwerkes, die jedoch nicht mit der Absicht aufgeworfen wurde, die überzeitliche Geltung des Wesens des Kunstwerks zu bestätigen, sondern deswegen, weil diese Frage eng verbunden ist mit dem Bedürfnis nach der Überwindung der Ästhetik⁷, da sich ja die Überwindung der Ästhetik als historische Folge der grundlegenden Beziehung des Abendlands zum Seienden erweist, in der die Grundlage der Kunst und des Kunstwerkes zu suchen ist⁸. Es gilt an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass die Schrift *Ursprung des Kunstwerks* nicht der ästhetischen Literatur angehört. Und obwohl in ihr auch über die Kunst gesprochen wird, steht für Heidegger die Kunst nicht im Vordergrund; hier geht es nicht vordergründig um Kunst, sondern um die Metaphysik.

Tatsache bleibt aber, dass die Kunst, so wie sie existiert, zur Überwindung der Metaphysik beitragen kann, doch diese Überwindung setzt nicht die Verwerfung der bisherigen Geschichte der Philosophie voraus, sondern sie vollzieht sich vielmehr als Übergang zu ihren ersten Anfängen, so dass aus diesem Grunde all das, was für die Metaphysik gilt, auch für den "Ursprung der Kunst" gilt, der den Weg für die historische Übergangentscheidung bahnt. Diese Entscheidung liegt, wie man sieht, immer noch vor uns.

Wie ja allgemein bekannt ist, hat Heidegger in der Zeit nach der Veröffentlichung der Schrift *Sein und Zeit* in einer Reihe von Abhandlungen über die "Überwindung" der Metaphysik geschrieben. Diese "Überwindung" haben viele auf unterschiedliche Art und Weise verstanden: einige als Verwerfung, manche als Lossagung von der Metaphysik, während andere wiederum darin ihre Veralterung und

⁶ Heidegger, M.: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/1936), in: Heidegger, M.: *Holzwege*, GA, 5, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1977, S. 68.

⁷ Heidegger, M.: *Beiträge zur Philosophie* (Vom Ereignis), GA, Bd. 70, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, S. 503.

⁸ *Op. Cit.*, S. 504

Antiquiertheit in einer Zeit sahen, die sich im Zeichen der Technik stehend entwickelt.

Die Überwindung der Metaphysik setzt "die Vorranggewährung der Frage nach dem Wesen des Seins in Bezug auf "ideale", "kausale", "transzendente" und "dialektische" Deutungen des Seienden"⁹. Dies bedeutet, dass die "Überwindung" der Metaphysik kein Verlassen, kein Verwerfen der bisherigen Geschichte der Philosophie sondern ihr Einsprung in ihren ersten Anfang ist, ohne die eine Erneuerung der Philosophie, der Metaphysik in ihrem historischen und wahrhaftigen Sinne unmöglich bleibt.

Die Gestaltung dieses *ersten Anfangs* erfordert nach den Worten von Heidegger die Notwendigkeit der Vorbereitung des *zweiten Anfangs* - die Rückkehr zu den Anfängen der Philosophie in jenem Sinne, wie sie bei den ersten griechischen Denkern existierte; auf die Weise wird durch "Wiederholungen", die nichts anderes als eine "ursprüngliche Fragestellung" sind, die Frage nach der Ferne des ersten Anfangs sowie nach dem aufgeworfen, was im historischen Sinne danach folgt.

Der zweite Anfang steht deshalb dem ersten entgegen, und zwar in einer notwendigen, inneren, aber vergessenen Beziehung, die sowohl dem einen als auch dem anderen den ihnen ursprünglichen Charakter verleiht; dadurch gelangt man dorthin, wo das vorbereitende Denken den Raum des Ursprungs des zweiten Anfangs öffnet, der in Wirklichkeit durch die Erneuerung diesem eine eindeutigere und bessere historische Deutung verleiht.

Heidegger ist nach meiner tiefen Überzeugung der einzige Denker der Neuzeit, der bis zum Ende sowohl die Möglichkeiten der Metaphysik, als auch das Wesen und die Grenzen der Kunst und des Kunstwerks gedacht hat; dadurch dass er die Problematik (die Fragen) des Seienden und des Wesens sowie der Herkunft (des Ursprungs) des Kunstwerkes unmittelbar einander genähert hat, ist er am tiefsten in das Wesen der Kunst und des künstlerischen Schaffens vorgedrungen, deren Folge Werke sind, über die wir heute diskutieren, oftmals jedoch mit ungenügenden Einblicken bezüglich der Frage, ob sie uns etwas Wichtiges aus der ästhetischen oder ontologischen Dimension heraus mitteilen.

Dem, was noch Geltung hat, wenn die Rede von der Metaphysik ist, begegnen wir in den tiefen Einblicken, denen wir in der Schrift "Ursprung des Kunstwerks" begegnen, wo Heidegger eine bestimmte, gleichzeitig aber auch *historische Entscheidung* ankündigt: von was für einer Entscheidung ist hier die Rede? Auf sie habe ich schon mehrmals hingewiesen, weil ich der Meinung war, dass alle Gespräche über das Ende der Kunst, so wie dies Hegel sieht, auf eine neue Ebene gestellt werden müssen: unabhängig davon, ob die Kunst der Vergangenheit oder der Zukunft (die es bisher nicht gibt) angehört, bleibt das Denken der Kunst die erste Aufgabe

⁹ Heidegger, M.: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, Bd. 70, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, S. 504.

eines jeden philosophischen Denkens der Natur der Kunst und des Wesens des Kunstwerks.

Hier verweise ich die ganze Zeit auf Martin Heidegger aus dem Grunde, weil ich der Meinung bin, dass er einer der wenigen, ja vielleicht sogar der einzige Denker ist, der deutlich verstanden hat, dass wir nicht zum Wesen der griechischen Kunst¹⁰ vordringen können, indem wir vom Wissen über das Wesen dessen ausgehen, was wir als Kunst ansehen.

6. Ästhetik (nach dem Ende der Kunst)

Werke, die unter dem Namen der Kunst heute entstehen und die das Ergebnis des Experimentierens mit Tönen sind, wenn von Musik die Rede ist (Varèse, Stockhausen, Xenakis), oder aber mit den Möglichkeiten der neuen Materialien als Produkt der erkrankten Perzeption (Malerei, Bildhauerei) liegen außerhalb der ästhetischen Dimension, so wie alle Werke, die bis zum Ende der Renaissance entstanden sind und denen erst wir ästhetischen Charakter zugeschrieben haben.

Aus der heutigen Perspektive betrachtet, die angesichts des Endes der Kunst eine nachträgliche ist - und wir wissen ja, dass es in der Natur eines jeden nachträglichen Denkens stets liegt, wenn nicht weiser, dann sicherlich transparenter zu sein, kann die Philosophie der Kunst, aufgefasst als höchste Theorie und tiefste Einsicht in das Wesen der Kunst, nicht Ästhetik sein, und dies weder Ästhetik aus der Perspektive des Werks, noch Ästhetik von oben oder Ästhetik von unten. Oder einfacher gesagt: die Ästhetik als philosophische Disziplin, entstanden im 18. Jahrhundert, hat ihre Aufgaben, ihre Funktion erfüllt und die Bedürfnisse ihrer Erforscher befriedigt. Und nun - die Ästhetik gehört der Vergangenheit an.

Doch warum gehört die Ästhetik der Vergangenheit an? Der Grund ist überaus einfach: sie kann auf keine einzige Frage antworten, die aus jener Kunst heraus resultiert, die heute im Entstehen ist, und geschweige denn auf Fragen, die der Kunst von ihrem Publikum gestellt werden, das sich des eigenen Unwissens nicht bewusst ist, aber auch der eigenen Inkompetenz, einen Disput über die Kunst zu führen.

Die Ästhetik hat in einem bestimmten Zeitraum zu Beginn der Neuzeit (vom 16. bis zum 19. Jahrhundert) funktioniert, und zwar in jenem Maße, in dem sie imstande war, über Werke aus der Perspektive der Sinnlichkeit heraus zu sprechen, als Theorie des Geschmacks, gestützt auf Gefühle; diese Zeit ist aber definitiv vorbei. Die heutigen Kunstwerke wenden sich heute genauso wie in der Antike nicht an die Sinne. Sie bestimmen vielmehr wesentliche ontologische Merkmale, wobei sie mit ihrer Existenz gänzlich andere Fragen aufwerfen und gänzlich andere Antworten erwarten, welche Diskussionen über fundamentale philosophische Fragen auslösen sollen.

¹⁰*Op. cit.*, S. 504.

Was heißt das aber: *Diskussionen über fundamentale philosophische Fragen auslösen? Was sind das für Fragen, denen sich heute die Philosophie gegenübergestellt sieht, oder welche Philosophie traut sich überhaupt, diese Fragen zu stellen?*

Es hat sich gezeigt, was vielleicht gar nicht richtig ist, dass die Anregungen für philosophische Diskussionen über grundlegende metaphysische Standpunkte als Folge der Diskussion über das Wesen der Kunst und des Kunstwerkes zum Vorschein treten. All dies vermag jedoch nicht jene Denker auf die falsche Fährte zu locken, die sich absolut im Klaren darüber sind, dass die einzige Lösung der Frage nach dem Wesen der Kunst in einer nachträglichen Thematisierung der Frage der Philosophie der Kunst und ihrer einzelnen Segmente liegt. Aus diesem Grunde sind die moderne künstlerische Praxis und ihre Produkte, nämlich die Kunstwerke, nicht Gegenstand der Ästhetik und ästhetischer Untersuchungen; die ästhetische Dimension ist nicht mehr das Thema des Tages. Die Zeit der Ästhetik ist vorbei.

Wir reden von etwas gänzlich anderem; die Kunstwerke sind mit ihrem ontologischen Wesen auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt; die Ziele der Kunstwerke sind heute weder Trost, noch Vergnügen oder Bändigung aufgetauter Leidenschaften; sie existieren einfach und bestätigen mit ihrer Existenz die Existenz. Und das ist alles.

Hegels Ästhetik kennen wir als geschlossenes System. Zu dem, was es ist, haben es seine Schüler anhand seiner Vorlesungsnotizen und ihrer eigenen Aufzeichnungen gemacht. In dem, was zu uns gekommen ist, sehen wir nicht die Veränderungen in seinem Denken; wir sehen nicht den Fluss seiner Gedankengänge; wir sehen nur das Ergebnis, welches kühl und wenig verständlich, ja vielleicht sogar fragwürdig ist. Die Entwicklung des Denkens selbst ist etwas, was abseits und überwiegend unsichtbar bleibt; sie geht am eigentlichen Gegenstand vorbei. Das Wesen der Kunst liegt jenseits des Denkens. Es widersetzt sich ihm mit uns nicht nachvollziehbaren Motiven, aber genauso auch mit äußerst verworrenen ontischen Merkmalen.

Die Ästhetik gehört der Vergangenheit an und die heutigen Ästhetiker sind als ihre Priester nichts anderes als Archivaren der kristallisierten Produkte früherer Epochen, aber auch stumme Zeugen des tragischen Ausgangs der Konfrontierung der nicht verwirklichten Künstler mit ihren realen Möglichkeiten. Die Ästhetik bedient sich heute auch nicht des Mittels der gesellschaftlichen Legitimierung, da diese Funktion auch die Kunst als ihren Gegenstand eingebüßt hat.

Fazit

In Ermangelung adäquater Begriffe werden immer noch schon überholte und sinngemäß nicht entsprechende Termini wie Musik, Malerei, Bildhauerei gebraucht, die ihrerseits lediglich Platituden und die Bestätigung für die Trägheit des menschlichen Geistes sind. Für die neue Praxis, die jenseits der rechnenden Rationalität angesiedelt zu sein wünscht, sind auch neue Begriffe jenseits der durch Tradition übernommenen Begriffe wie *techne* und *poiesis* notwendig.