utb.

Judith Siegmund (Hg.)

Handbuch Kunst–philosophie

Gehalt

Harry Lehmann

Der Begriff des ›Gehalts‹ ist vor fast einem halben Jahrhundert aus dem Vokabular der Kunstphilosophie verschwunden und wurde, wenn überhaupt, in den entsprechenden Lexika nur noch als historischer Begriff erwähnt. Im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1904) war unter dem Eintrag »Ästhetik« noch ganz selbstverständlich von den »idealistischen Gehaltsästhetiken« die Rede; im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1974) gibt es einen ausführlichen Beitrag zum ›Gehalt‹, der bis zu Adorno reicht. Im *Lexikon der Ästhetik* (1992) vermerkt noch ein kurzer Artikel, dass es sich hier um einen Grundbegriff der Gehaltsästhetiken des 19. Jahrhunderts handelt; und im siebenbändigen Standardwerk *Ästhetische Grundbegriffe* (2000) kommt das Stichwort ›Gehalt‹ überhaupt nicht mehr vor. Wenn der Gehaltsbegriff heute in dieses *Handbuch Kunstphilosophie* aufgenommen wird, dann dürfte dies vor allem auf eine aktuelle Entwicklung in den Künsten zurückzuführen sein, in denen ein verstärktes Interesse an gesellschaftlichen Themen und entsprechend auch an ästhetischen Gehalten zu verzeichnen ist. Aufgrund dieser unterbrochenen Begriffsgeschichte kann es im Folgenden nicht nur darum gehen, wie der Gehaltsbegriff in den kunsttheoretischen Diskursen *gebraucht* wurde, sondern zu klären wäre auch, weshalb er über Jahrzehnte hinweg *nicht gebraucht* worden ist.

1. Idealistische Gehaltsästhetik

Der Begriff des ›Gehalts‹ beginnt sich erst Ende des 18. Jahrhunderts im Kontext des deutschen Idealismus auszubilden und erlangt in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1832–1845) seine paradigmatische Gestalt. Hier kann man ein Grundmodell der gehaltsästhetischen Kunstphilosophien erkennen, das aus drei Komponenten besteht. Erstens wird die Kunst in einer spezifischen Weise charakterisiert: Sie ist für Hegel »schöne Kunst«. Zweitens liegt dieser »Philosophie der schönen Kunst«[1] eine Annahme darüber

1 Hegel 1986a, S. 13.

zugrunde, wie die Welt beschaffen ist: Sie durchläuft einen Selbstreflexionsprozess des Geistes, der diese Wirklichkeit erst hervorbringt, indem er sie erkennt. Und drittens beschreibt Hegel die Relation zwischen diesen beiden theoretisch präparierten Relaten der ›Kunst‹ und der ›Welt‹ als das Erscheinen eines ›Gehalts‹ im Kunstwerk.

Da der Lauf der Weltgeschichte bei Hegel einer intrinsischen Logik und dem Telos einer »absoluten Idee« folgt, bezieht sich die Kunst nicht unmittelbar auf die Wirklichkeit, sondern auf diese sie strukturierende und sich in der Geschichte entfaltende Idee. Der Kunst kann somit die Funktion zugesprochen werden, dass sich in ihren Werken dieser Selbstentfaltungsprozess manifestiert, und zwar nicht in einer begrifflich abstrakten Form, sondern als sinnliche Erscheinung: »Denn der Gehalt ist es, der […] in der Kunst entscheidet. Die Kunst […] hat nichts anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen.«[2]

Terminologisch abgerüstet könnte man auch sagen, dass der Gehalt der Kunst in den »wesentlichen Weltanschauungen« liegt, die Hegel mithilfe seiner Geschichtsphilosophie rekonstruiert. Ihnen korrespondieren drei verschiedene »Kunstformen«, wobei die »symbolische Kunstform« die ägyptische Kunst, die »klassische Kunstform« die griechische Kunst und die »romantische Kunstform« alle Kunst danach, d. h. vom Mittelalter bis zu Hegels Gegenwart, charakterisiert. Die Funktion der Kunst besteht in all diesen Zeitaltern gleichermaßen darin, den Wesenskern dieser historischen Weltanschauungen sinnlich erfahrbar zu machen: »Das Kunstwerk muss uns die höheren Interessen des Geistes und Willens […] aufschließen; und dass dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und […] hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt.«[3]

Zu den interessantesten Aspekten der Hegel'schen Kunstphilosophie zählt, dass sie nicht nur die Ausbildung dieser drei Kunstformen beschreibt, sondern auch die »Auflösung der romantischen Kunstform« vorhersieht: »Hat nun aber die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen […] nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen jedes Mal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten Gehalt losgeworden […].«[4] Hieraus leitet sich Hegels vieldiskutierte These vom »Ende der Kunst« ab, aber eigentlich ist damit nur der Selbstentfaltungsprozess des Hegel'schen Geistes im Medium der Kunst an sein Ende gekommen. Die Kunst selbst existiert in einer Art ›Postmoderne des absoluten Geistes‹ fort. Es kommt zu einer

> »Auflösung der Kunst selbst. Auf der einen Seite geht die Kunst zur Darstellung der gemeinen Wirklichkeit […] über […] auf der anderen Seite schlägt sie im Gegenteil zur vollkommenen subjektiven Zufälligkeit der […] Darstellung um, zum *Humor*, als dem Verkehren und Ver-

2 Hegel 1986b, S. 242.

3 Hegel 1986a, S. 360 f.

4 Hegel 1986b, S. 234.

> rücken aller Gegenständlichkeit und Realität durch den Witz und das Spiel der subjektiven Ansicht […].«[5]

Hegels Kunstphilosophie begründet also nicht nur die Gehaltsästhetik, sondern antizipiert im Prinzip auch ihr Ende, weil sich in der aufgelösten romantischen Kunstform keine wesentlichen Gehalte mehr darstellen lassen. Was in diesen ›postromantischen‹ Kunstwerken zum Ausdruck kommt, ist die Subjektivität des Künstlers als der

> »ersinnende und ausdrückende Menschengeist, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann. Es ist dies ein Gehalt, der nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt, sondern die Bestimmtheit des Inhalts und des Ausgestaltens der willkürlichen Erfindung überlässt, doch kein Interesse ausschließt, da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat.«[6]

Wenn in diesem Sinne der »Gehalt« seine prägende Kraft für die Kunstwerke verliert – wenn er »nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt« –, dann wird er extrem subjektiviert und verliert seine Weltanschauungsfunktion.

In das Hegel'sche Grundmodell einer Gehaltsästhetik sind von Anfang an zwei Sollbruchstellen eingebaut: Es sind letztendlich zwei *Theorien*, die festschreiben, wie die ›Kunst‹ und wie die ›Welt‹ beschaffen sind, so dass sich in den Kunstwerken ein Gehalt artikulieren kann. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde aber die Welt, und mit ihr die Kunst, modern – was die prominentesten Hegelschüler dazu motivierte, die Hegel'sche Kunstphilosophie an genau diesen beiden Sollbruchstellen zu modifizieren.

Für Friedrich Theodor Vischer bleibt die Kunst nach wie vor »schöne Kunst«, jedoch gibt er in seinem Spätwerk »die geschichtliche Begründung der Ästhetik […] auf«[7] und verlagert ihren Gehalt vollständig in den »Menschen« oder besser gesagt in seine Lebenswelt: »Der Gehalt im Schönen ist […] mittelbar oder unmittelbar stets der Mensch. Das Schöne ist wesentlich persönlich.«[8] Diesen vermenschlichten Gehalt der Kunst benennt Vischer dann auch als »Lebensgehalt«: »Das Schöne ist das Scheinbild eines Individuums, das in harmonischer Form einen bestimmten Lebensgehalt eigentümlich und vollkommen veranschaulicht und die Vorstellung eines harmonischen Weltalls hervorruft.«[9] Gleichzeitig artikuliert sich dieser Lebensgehalt nicht einfach nur im Kunstwerk, sondern wird auch vom Rezipienten mit geschaffen: »Zum Lebensgehalt schlägt sich der

5 Ebd., S. 198.

6 Ebd., S. 238.

7 Lotter 2012, S. 901.

8 Vischer 1898, S. 90.

9 Ebd., S. 143.

Geist des Auffassenden und vollzieht an ihm einen schöpferisch umbildenden Akt.«[10] Wenn der Gehalt eines Kunstwerks aber nur noch im Subjekt verortet werden kann und nicht länger in der historischen Gestalt der Welt verankert ist, dann depotenziert sich auch in der Gehaltsästhetik von Vischer der Gehaltsbegriff und verliert weitgehend seine ursprüngliche welterschließende Kraft.

Im 19. Jahrhundert wird nicht nur der gehaltsästhetische Weltbezug der Kunst fraglich, sondern auch die traditionelle Auffassung, dass Kunst notwendigerweise ›schöne Kunst‹ sei. Die Industrialisierung der Gesellschaft bringt Phänomene in die Kunst, die sich nicht mehr einfach mit dem ästhetischen Positivwert des ›Schönen‹ verrechnen lassen, wie dies etwa in Adolph Menzels Bild *Das Eisenwalzwerk* (1872–1875) deutlich wird, das auch den Schweiß und den Dreck von Industriearbeit zeigt. Diese Herausforderung für die Kunstphilosophie hatte der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz schon frühzeitig in seiner *Ästhetik des Hässlichen* (1853) antizipiert, indem er versuchte, das Hässliche in all seinen Erscheinungsformen ernst zu nehmen und in die Kunstphilosophie zu integrieren. Rosenkranz beschreibt das Hässliche als das »Negativschöne« und verortet es in der »Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen«, was aber auch heißt, dass das Hässliche eine sekundäre und abgeleitet ästhetische Kategorie des Schönen bleibt: »Das Häßliche kann also neben dem Schönen, gleichsam unter seinem Patronat, akzidentiell erscheinen […] aber es kann nicht direkter und exklusiver Gegenstand der Kunst werden.«[11]

2. Negativistische Gehaltsästhetik

Erst Theodor W. Adorno gelang es in seiner *Ästhetischen Theorie* (1970), das Theoriegenre der Gehaltsästhetik in die Moderne zu überführen. Auf der einen Seite orientierte er sich nun primär an der Kunst der Klassischen Moderne, welche mit ihrer »Vorliebe fürs Schäbige, Schmutzige« und mit ihrer »Allergie gegen Glanz und Suavität« in einer derart vordergründigen Weise mit ästhetischen Negativwerten arbeitet, dass man sie unmöglich noch als bloß abgeleitete Formen des Schönen interpretieren kann.[12] Für Adorno waren vielmehr die Werke mit einer besonders ausgeprägten ästhetischen Negativität auch die besonders charakteristischen Werke der modernen Kunst.

Auf der anderen Seite bezog Adorno diese Werke auf eine Konzeption der modernen Welt, die im Erfahrungsraum der beiden Weltkriege und des Holocaust selbst zum Inbegriff einer durch und durch negativ verfassten Wirklichkeit geworden war. Diese Negativitätserfahrung ist in ihrer Quintessenz eine Erfahrung des Sinnverlustes und

10 Vischer 1898, S. 61.

11 Rosenkranz 1990, S. 5; 7; 39.

12 Adorno 1997a, S. 196.

zeigt sich exemplarisch in einem Werk wie Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1948). Weil aber solche Kunstwerke eine Realität zweiter Ordnung erzeugen, sind sie nicht einfach gehaltslose Werke, sondern es kommt zu einem dialektischen Umschlag: »Die sinnlosen oder sinnfremden Werke des obersten Formniveaus sind darum mehr als bloß sinnlos, weil ihnen Gehalt in der Negation des Sinns zuwächst.«[13] Dieser aus der ästhetischen Negativität der Werke generierte Gehalt bezieht sich nicht direkt auf die Wirklichkeit, sondern aktiviert unseren Möglichkeitssinn für eine ganz andere Welt: »Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst.«[14] Aufgrund dieses utopischen Potenzials, das Adornos Gehaltsästhetik den modernen Kunstwerken zuspricht, besitzt sie, anders als die idealistischen Gehaltsästhetiken, einen gesellschaftskritischen Impetus.

Adornos Ästhetik ist aus einer doppelten Hegel-Kritik entstanden: Die moderne Kunst ist nicht schön und die Welt nicht vernünftig, wobei Adorno hier einen wesentlichen Zusammenhang sieht. Die Kunst »verdunkelt« sich, sprich, sie nimmt eine ästhetisch negative Erscheinungsform an, weil die Welt sich nicht gemäß jener Hegel'schen Vernunftlogik entfaltet, sondern einer verhängnisvollen Dialektik der Aufklärung folgt: »Aber die Verdunklung ihrerseits ist Funktion des veränderten Gehalts. Negation der absoluten Idee, ist er [der Gehalt] nicht länger mit Vernunft derart in Identität zu setzen, wie der Idealismus es postulierte […].«[15] Kam in Hegels Ästhetik in den schönen Werken der Kunst eine an sich vernünftige Welt zum Vorschein, sind bei Adorno beide Relate – die Welt und die Kunst – negativ bestimmt, so dass seine *Ästhetische Theorie* die Gestalt einer invertierten Gehaltsästhetik annimmt.

Die Gehaltsästhetiken von Adorno und Hegel gehen gleichermaßen davon aus, dass Kunst einen Wahrheitsanspruch besitzt. In dem einen wie in dem anderen Fall kann in den gelungenen Werken der Zustand der Welt bzw. der Gesellschaft mehr oder weniger prägnant zum Ausdruck kommen, wobei sich der Wahrheitsgehalt der Kunst bei Hegel auf eine Fortschrittsgeschichte und bei Adorno auf eine Verfallsgeschichte der Vernunft bezieht – insofern es sich jeweils um dialektische Theorien handelt, ist aber der Verfall im Fortschritt und der Fortschritt im Verfall mitgedacht. Für Adorno gilt:

> »Wohl impliziert Kunst, als eine Gestalt von Erkenntnis, Erkenntnis der Realität, und es ist keine Realität, die nicht gesellschaftlich wäre. So sind Wahrheitsgehalt und gesellschaftlicher [Gehalt] vermittelt, obwohl der Erkenntnischarakter der Kunst, ihr Wahrheitsgehalt,

13 Ebd., S. 231.

14 Ebd., S. 55.

15 Ebd., S. 47.

die Erkenntnis der Realität als des Seienden transzendiert. Soziale Erkenntnis wird sie, indem sie das Wesen ergreift; nicht es beredet, bebildert, irgend imitiert.«[16]

3. Postmoderne

Unmittelbar nach der posthumen Veröffentlichung von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) bahnte sich im deutschsprachigen Ästhetikdiskurs ein Paradigmenwechsel an, und zwar hin zu Theorien der ästhetischen Erfahrung, in denen der ›Gehalt‹ von Kunstwerken keine Rolle mehr spielt. Konstitutiv für diesen erfahrungsästhetischen Diskurs waren Texte, in denen man auf der einen Seite Adornos Ästhetik als Wahrheitsästhetik kritisierte und auf der anderen Seite eine Rückbesinnung auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) forderte, insofern man die Kant'sche Ästhetik als eine Prototheorie der ästhetischen Erfahrung las.[17]

Die Kritik an Adornos Ästhetik als einer Wahrheitsästhetik erfasste automatisch den für Adorno zentralen Begriff des »Wahrheitsgehalts« und blockierte infolgedessen auch den Gehaltsbegriff. Während sich bei Adorno die beiden ästhetischen Grundbegriffe der »ästhetischen Erfahrung« und des »ästhetischen Gehalts« noch komplementär ergänzen, schließen sie einander im Diskurs der ästhetischen Erfahrung systematisch aus – weil der ganze Diskurs aus einer Kritik der Wahrheitsästhetiken hervorgegangen ist und es in Kants Ästhetik keine ›ästhetischen Gehalte‹ gibt.[18]

Es waren aber nicht bloß diskursimmanente Gründe, die zu einer Marginalisierung des Gehaltsbegriffes in den letzten fünf Jahrzehnten geführt haben, sondern dieser Paradigmenwechsel in der Kunsttheorie wurde von einem fundamentalen Kulturwandel begleitet: Die liberalen Demokratien des Westens begannen sich zu dieser Zeit als postmoderne Gesellschaften zu beschreiben. Und in Bezug auf die neuen Leitideen der Postmoderne – das ›Ende der großen Erzählungen‹, die ›Dekonstruktion‹ oder den ›Pluralismus‹ – verliert die Rede vom ›Gehalt‹ eines Kunstwerks ihre diskursive Anschlussfähigkeit: Wenn sich die Grundüberzeugung verfestigt hat, dass große Erzählungen über den Lauf der Weltgeschichte unglaubwürdig sind, dann erscheinen Gehaltsästhetiken allein schon dadurch suspekt, dass sie wie Hegel und Adorno die Entwicklung der Künste mit großen Narrativen über die Kunst und die Welt verknüpfen. Genauso gilt: Wenn sich ein dekonstruktivistischer Denkstil durchgesetzt hat, dem zufolge sich jeder Sinnzusammenhang in eine andere Bedeutung verschieben lässt, dann lassen sich in den fluiden

16 Ebd., S. 383 f.

17 Vgl. Jauß 1972, Bubner 1973, Baumeister/Kulenkampff 1973. Für eine umfassende Diskursanalyse der Theorien ästhetischer Erfahrung s. Lehmann 2016b.

18 Siehe aber den singulären Versuch von Jens Kulenkampff (1979), Kants *Kritik der Urteilskraft* als »Gehaltsästhetik« zu lesen.

Sinnzusammenhängen von Kunstwerken auch keine ›Gehalte‹ mehr identifizieren. Und wenn der Perspektivenpluralismus von Subjekten den Status eines unhintergehbaren Abschlussgedankens erlangt – wenn also der Satz »Schönheit liegt im Auge des Betrachters« zum Leitsatz in den Ästhetikdiskursen wird –, dann können die Subjekte zwar die Kunstwerke auf einen Gehalt hin interpretieren, aber es bleiben subjektive Gehalte, die sich nicht mehr auf intersubjektive Entitäten wie die Welt, die Gesellschaft oder die Kultur beziehen.

Bei den Theorien der ästhetischen Erfahrung waren es diskursive Vorentscheidungen, in deren Folge Ideen über die Welt, die Geschichte und die Gesellschaft bei einer Kunsterfahrung irrelevant wurden. Das entscheidende Distinktionsmerkmal, das diese Erfahrungsästhetiken mit Formalästhetiken, empirischen Ästhetiken, mathematischen Ästhetiken, semiotischen Ästhetiken oder der analytischen Ästhetik teilen, besteht darin, dass hier auf die ein oder andere Weise das Relat der Welt leer oder unbestimmt bleibt. In der Regel implizieren bereits die speziellen Methodologien und Untersuchungsmethoden dieser Ästhetikdisziplinen, dass ›ästhetische Gehalte‹ nicht unter die ästhetischen Phänomene fallen, weil sie sich mit solchen Methoden nicht analysieren und untersuchen lassen. In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) werden hingegen die Weltbezüge a priori aus dem Begriff des Ästhetischen ausgeschlossen, weil Kant die ästhetischen Urteile in strikter *Abgrenzung* von den Erkenntnisurteilen und den moralischen Urteilen definiert.

4. Gehaltsästhetische Wende

Im Folgenden beziehe ich mich auf ein eigenes, bereits früher veröffentlichtes »Theoriemodell der ästhetischen Moderne« (Abb. 1), das die Prognose einer »gehaltsästhetischen Wende« in den Künsten impliziert.[19] Auf der Basis von Niklas Luhmanns Kunstsoziologie *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) lässt sich davon ausgehen, dass die Künste ein operativ geschlossenes Kommunikationssystem ausgebildet haben, in welchem sich Kunst vermittels von Kunstwerken negieren lässt. Die Künste werden in dem Moment modern, in dem sie sich gegen ihr traditionelles Schönheitsideal wenden und nicht mehr schön, sondern im emphatischen Sinne neu, sprich modern sein wollen. Mit dieser Umstellung der »Codierung«[20] des Kunstsystems von Schönheit auf Neuheit wird in den Künsten eine je gattungsspezifische Negationslogik in Gang gesetzt, in der Neuheit über die Negation des Alten, d. h. von Kunst, die es bereits gibt, generiert wird. Setzt man voraus, dass die entscheidenden Komponenten der Kunstkommunikation das Werk (W), die Medien (M) und die Konzepte (K) sind, dann lässt sich die Geschichte der modernen Künste als eine Ausdifferenzierungsgeschichte der Kunstkommunikation rekonstruieren.

19 Lehmann 2006b, speziell für die Neue Musik s. Lehmann 2012, S. 108 ff.

20 Vgl. das Kapitel »Selbstorganisation: Codierung und Programmierung« in: Luhmann 1995, S. 301–340.

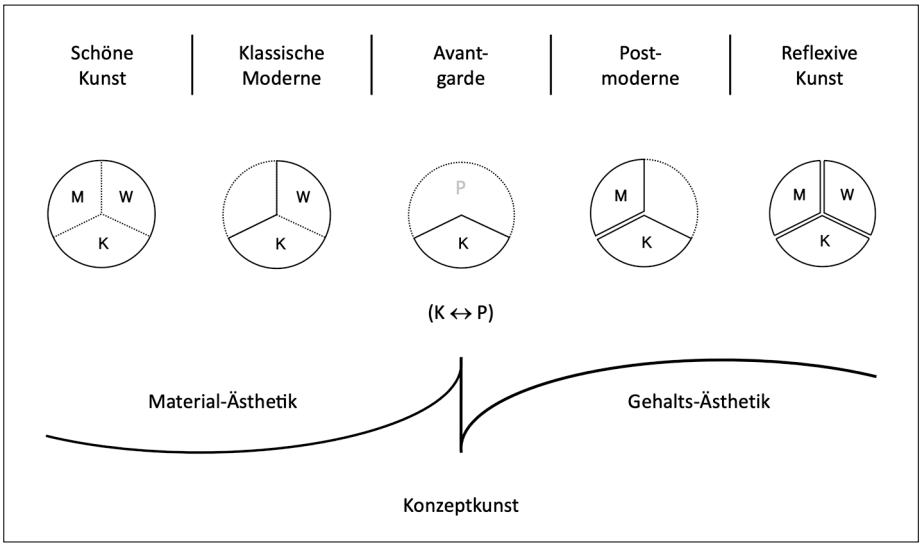


Abb. 1: Theoriemodell der ästhetischen Moderne (W = Werk, M = Medium, K = Konzept, P = Perzept)

Ausgangspunkt dieses Modells sind die schönen Künste des 19. Jahrhunderts, in denen Werk, Medium und Konzepte strikt aneinander gekoppelt waren. Das Konzept, dass Kunst sich in Kunstwerken manifestiert und dass Kunstwerke schön sind, war selbstverständlich, und genauso selbstevident war es, dass die Ästhetik des Schönen in gattungsspezifischen Medien präpariert wird. Solche Medien bilden sich etwa durch das tonale System in der Musik, den gebundenen Vers in der Lyrik oder das Abbildprinzip und die Zentralperspektive in der Malerei aus.[21] Den Schritt in die Moderne vollziehen die Künste konkret durch eine Negation der Medien der schönen Künste (was im Modell durch den Ausfall des Mediensegments (M) dargestellt ist). Hierdurch entsteht die charakteristische Kunstform der Klassischen Moderne, wo anstelle der Medien jetzt ausschließlich die Konzepte das ästhetische Material im Kunstwerk organisieren und damit eine Vielzahl von Ismen generieren, die nicht mehr dem ästhetischen Wert der Schönheit verpflichtet sind, sondern auf alternativen »ästhetischen Eigenwerten« wie dem Ereignis, der Ambivalenz oder dem Erhabenen in purifizierter Form beruhen.[22]

Diese klassisch moderne Kunst folgte dem Leitbild einer Materialästhetik, insofern diese primär durch die Erschließung von neuem ästhetischen Material wie dem atonalen Klang oder der abstrakten Form geprägt ist.[23] Der hier verwendete Begriff der *Ma-*

21 Genau genommen bilden sich solche Kunstmedien über spezielle »Medienverschachtelungen« aus, vgl. Lehmann 2016a, S. 106 ff.

22 Lehmann 2016a, S. 33–79.

23 Ebd., S. 140–177.

terialästhetik unterscheidet sich an einem wesentlichen Punkt von »Adornos Theorem vom musikalischen Material«[24] bzw. des »Materialfortschritts«, was eine Kurzformel für dieses Theorem ist. Adornos Theorem ist eine normative Idee, in welcher er die neuesten Entwicklungen in den Künsten wie das Aufkommen der Zwölftontechnik als besonders fortschrittlich aufwertet, indem dieser Fortschritt auf der Materialseite zugleich als ein gesellschaftlicher Fortschritt konstruiert wird. In der *Philosophie der neuen Musik* konnte Adorno so die Kompositionen von Schönberg gegenüber denen von Strawinsky auf die Wertedifferenz von Fortschritt und Reaktion bringen.[25]

So wie Hegels Kunstphilosophie unplausibel wurde, weil die moderne Kunst aufhörte, schöne Kunst zu sein, so büßte auch Adornos Theorem des Materialfortschritts seine Überzeugungskraft ein, weil in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Innovationen auf der Materialseite immer kleinteiliger wurden und sich keine markanten neuen Ismen mehr kreieren ließen. Was aber richtig bleibt, ist Adornos Beobachtung, dass der Anspruch auf Neuheit in der Klassischen Moderne über das ästhetische Material eingelöst wurde, d. h. dass die Kunst- und Musikgeschichte im Kunstsystem primär als Geschichte der Materialästhetik geschrieben wurde. Diese Phase der Materialästhetik reicht bis zu den anästhetischen Werken der historischen Avantgarde, in denen das ästhetische Moment der Kunst radikal negiert wird, aber in dieser Negation immer noch auf die Materialästhetik bezogen bleibt. Nachdem der Motor der Negationslogik im Kunstsystem angesprungen war, konnte eine radikale Avantgarde auch diese klassisch moderne Kunst noch einmal überbieten. Sie negierte deren Prämisse, dass Kunst notwendigerweise die Gestalt von Kunstwerken annehmen muss (was im Modell durch den Ausfall der Werkkomponente (W) veranschaulicht wird). Die Kunstkommunikation reduziert sich in diesem Stadium auf ein Konzept (K) und wird zur Konzeptkunst – eine Kunstform, die Marcel Duchamp bereits frühzeitig mit seinen Readymades antizipiert hat. Konzeptkunst und Konzeptmusik beruhen auf einem ›Isomorphismusprinzip‹, d. h. auf einer eineindeutigen Abbildrelation zwischen einem Konzept (K) und einem einfachen, nicht für die differenzierte ästhetische Beobachtung geschaffenen Wahrnehmungseindruck, einem Perzept (P). Im Modell wird dieser Isomorphismus als (K ↔ P) dargestellt. Das Konzept von Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953) ist durch den Titel gegeben und definiert, was man sieht, und was man wahrnehmen kann, ist genau eine solche ausradierte Zeichnung von de Kooning. Bei Konzeptkunstarbeiten hat man es mit einem einfachen Wahrnehmungseindruck zu tun, dem die Formenkombinatorik fehlt und der entsprechend auch keinen Werkcharakter besitzt.[26]

Nicht nur Adornos Theorem des Materialfortschritts, sondern das gesamte Paradigma der Materialästhetik ist damit erschöpft. Die naheliegendste Option war es dann, den

24 Hindrichs 2011, S. 59. Siehe auch den Beitrag »Material« in diesem Handbuch.

25 Eine umfassende Analyse zum Theorem des Materialfortschritt liefert Hindrichs 2011, S. 59–70.

26 Ebd., S. 184.

Modernitäts- und Neuheitsanspruch der Kunst aufzugeben und im Analogieschluss zu Hegel erneut ein »Ende der Kunst« zu postulieren: Arthur C. Danto hat die Konsequenzen dieser posthistorischen Haltung zur Kunst in aller wünschenswerten Deutlichkeit ausformuliert: »Die Institutionen der Kunstwelt – die Galerien, die Sammler, die Ausstellungen, der Journalismus –, die auf der Geschichte basieren und daher bestimmen müssen, was jeweils neu ist, werden nach und nach verschwinden.«[27]

Entscheidend für das Theoriemodell der ästhetischen Moderne ist, dass sich in einem autonomen Kunstsystem die Kunstkommunikation auch auf ihre eigenen Negationen richten und über eine doppelte Negation wieder aufheben kann. Die postmoderne Kunstform lässt sich dann als eine Negation der Negation des Mediums der schönen Künste rekonstruieren, die sich an der Wiederverwendung von tonalem Material, figurativer Malerei oder des Versmaßes erkennen lässt. Diese Reinklusion des Mediums der Künste (M) in die Kunstkommunikation geschieht aber nicht naiv, sondern reflektiert, d. h. man zitiert die Kunst- und Musikgeschichte. Zudem bleibt die Werkkategorie (W) suspendiert, weil die postmoderne Kunst dem Ideal eines »offenen Kunstwerks« folgt: »Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.«[28] In solche Werke ist ein Dekonstruktionsmechanismus eingebaut, der eine solche »Diskontinuität« sicherstellt und das Entstehen von komplexen »Formenkombinationen«[29] systematisch unterbindet. Es sind aber gerade solche Formenkombinationen, in denen sich in einem Kunstwerk Verweisungs- und Sinnzusammenhänge ausbilden können, die sich dann auf einen ästhetischen Gehalt hin interpretieren lassen.

Nach derselben systemimmanenten Negationslogik wurde nicht nur die Medienkategorie (M), sondern inzwischen auch die von der Avantgarde suspendierte Werkkategorie (W) in die Kunstkommunikation zurückgeholt, was aber keinen Rückfall in den Modus der schönen Künste bedeutet, sondern zu einer reflexiven Kunstform führt. Jetzt lassen sich – so wäre das Modell zu lesen – alle Stile und Ismen, alle Formen der Populär- und der Hochkultur, alle Medien und selbst der Werkcharakter der Kunst affirmieren oder negieren – und können so zum Reflexionsmittel für einen konkreten ästhetischen Gehalt werden.

Die Geschichte der modernen Künste im 20. Jahrhundert war so gesehen weder eine Fortschrittsgeschichte noch ist die postmoderne Kunst eine reaktionäre Abkehr von den Prinzipien der Moderne, sondern die beiden Phasen der Exklusion und der anschließenden Re-Inklusion der Medien- und Werkkomponente führten im Resultat zu einer Entkoppelung von Werk, Medium und Konzept (im Modell wird diese Entkoppelung durch Spalten zwischen den drei Kreissegmenten dargestellt). Diese immanente Ausdifferenzierung der modernen Künste führt, im Vergleich zu den schönen Künsten, zu einem enormen Zugewinn an immanenten Freiheitsgraden in der Kunstkommuni-

27 Danto 1993, S. 145.

28 Eco 1977, S. 164 f.

29 Luhmann 1995, S. 349.

kation, wodurch sich das Ausdrucksvermögen der reflexiven Kunst um ein Vielfaches potenziert hat.

In der Klassischen Moderne, der Avantgarde oder der Postmoderne waren entweder die Werk- oder die Medienkomponente oder beide Komponenten zugleich suspendiert, was das Ausdrucksvermögen dieser Kunstformen stark limitiert. Man kann hier zwar immer noch einen Weltbezug herstellen, aber eher im Sinne von Umberto Eco, der von einer »epistemologischen Metapher« spricht:

> »Von hier aus erhält eine offene Kunst ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, sehen und damit anerkennen und unsere Sensibilität integrieren können.«[30]

Genau in diesem Sinne hatte auch Adorno in den Werken der Klassischen Moderne eine epistemologische Metapher gesehen und sie als negative Utopie gedeutet, und selbst ein Werk der radikalen Avantgarde wie Joseph Beuys' *Fettstuhl* (1964) ist eine epistemologische Metapher für die Privatmythologie des Künstlers, in welcher Fett eine sehr spezifische Bedeutung besitzt. Insofern kommt die moderne Kunst nach einem Jahrhundert der systemimmanenten Ausdifferenzierung erst heute wieder in die Lage, im Kunstwerk ein komplexes Spiel von Selbst- und Fremdreferenzen zu organisieren, das sich als ein konkreter ästhetischer Gehalt interpretieren lässt und nicht nur abstrakt, unbestimmt oder formal auf die Welt verweist.

Man erkennt im Rückblick, dass die Preisgabe des Neuheitsanspruches der Kunst, über den sich die postmoderne Kunstform legitimiert hat, nur eine Zwischenlösung blieb und in den Nullpunktwerken der Konzeptkunst noch ganz andere Optionen verborgen waren. Auch für Peter Osborne erfüllt die Konzeptkunst eine Scharnierfunktion in der modernen Kunst, die er in die drei aufeinanderfolgenden Phasen *formaler Modernismus / Konzeptkunst / postkonzeptuelle Kunst* unterteilt.[31] Seine Leitthese lautet entsprechend: »Zeitgenössische Kunst ist postkonzeptuelle Kunst«.[32] Allerdings fehlt dem Begriff des Postkonzeptionellen eine nähere Charakterisierung, wie diese ›Kunst nach der Konzeptkunst‹ spezifisch beschaffen ist.

In unserem Theoriemodell lässt sich eine solche Spezifizierung vornehmen. Der Neuheitsanspruch der Kunst wird nicht länger über das ästhetische Material, sondern mehr und mehr über den ästhetischen Gehalt der Werke eingelöst. Die historische Konzeptkunst triggert diesen Phasenwechsel von der Material- zur Gehaltsästhetik, weil es an diesem Nullpunkt fast keinen Unterschied mehr macht, ob ein Konzept das ästhetische

30 Eco 1977, S. 164 f.

31 Osborne 2013, S. 47.

32 Ebd., S. 37.

Material organisiert oder ein Thema definiert (vgl. Abb. 1). Gerade bei einschlägigen Konzeptkünstlern wie Joseph Kosuth kann man im Spätwerk eine Hinwendung zur Gehaltsästhetik beobachten, die aus der Konzeptkunst hervorgeht.[33] Aber auch die postmoderne Kunst bereitet durch ihre Inklusion von Populärästhetik in die Hochkultur den Boden für die gehaltsästhetische Kunst, weil es zu den Wesensmerkmalen der populären Kunstformen gehört, dass sie mit Fremdreferenzen arbeiten.

Gehaltsästhetiken sind zweipolige Theorien, die sowohl den Kunst- als auch den Weltbegriff näher bestimmen. Der Weltbezug jener reflexiv gewordenen Kunst lässt sich dann als eine »Provokation neuer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft« begreifen.[34] Auch diese Idee ist im Kontext der Luhmann'schen Systemtheorie entwickelt worden und beruht auf der Überlegung, dass eine moderne Gesellschaft Folgeprobleme der eigenen Evolution erzeugt, auf die sie mit den Mitteln der Politik reagieren muss. Das politische System kann aber auf neue Problemlagen nur dann reagieren, wenn sie in der öffentlichen Meinung adäquat abgebildet sind, und dies heißt zunächst einmal, dass sie in der Gesellschaft als solche wahrnehmbar sein müssen. Die Kunst vermag in ihren Werken die hierfür fehlenden neuen Schemata der Erfahrung zu generieren und kann so – im Zusammenspiel mit der Kunstkritik, den Wissenschaften, der Philosophie und den Massenmedien – einen genuinen Beitrag beim Umschreiben von historisch verbrauchten Selbstbeschreibungen leisten.[35]

Im Vergleich zu den Gehaltsästhetiken von Hegel und Adorno verzichtet diese systemtheoretisch fundierte Gehaltsästhetik auf eine Geschichtsphilosophie, also auf konkrete Thesen darüber, wie sich die Gesellschaft und die Kunst entwickeln werden. Sie behauptet lediglich, dass die moderne Gesellschaft evolviert und es für eine reflexive Kunst hier eine Funktionsstelle gibt.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997a): *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a. M.

Adorno, Theodor W. (1997b): *Philosophie der Neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 12, Frankfurt a. M.

Barck, Karlheinz u. a. (Hg.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2000.

Baumeister, Thomas/Kulenkampff, Jens (1973): »Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos ›Ästhetischer Theorie‹«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 5/1973, S. 74–104.

33 Lehmann 2016a, S. 201–203.

34 Lehmann 2006a, S. 10, siehe auch S. 84.

35 Ebd., S. 84.

Bubner, Rüdiger (1973): »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 5/1973, S. 38–73.

Danto, Arthur C. (1993): *Die philosophische Entmündigung der Kunst* [1986], München 1993.

Dittberner, Hugo (1974): »Gehalt«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel, Sp. 140–145.

Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.

Eisler, Rudolf (1904): »Ästhetik«, in: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, https://www.textlog.de/4199.html

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): *Vorlesungen über Ästhetik I* [1832–1845], in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt a. M.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986b): *Vorlesungen über Ästhetik II* [1832–1845], in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 14, Frankfurt a. M.

Henckmann, Wolfhart (1992): »Gehalt«, in: ders./K. Lotter (Hg.), *Lexikon der Ästhetik*, München 1992, S. 131 f.

Hindrichs, Gunnar: »Der Fortschritt des Materials« (2011), in: R. Klein/J. Kreuzer/S. Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, S. 59–70.

Jauß, Hans Robert (1972): *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972.

Kant, Immanuel (1992): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a. M.

Kulenkampff, Jens (1979): »Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33, S. 62–74.

Lehmann, Harry (2006a): *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.

Lehmann, Harry (2006b): »Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 38/2006, S. 5–41.

Lehmann, Harry (2012): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz.

Lehmann, Harry (2016a): *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn.

Lehmann, Harry (2016b): *Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse*, Paderborn.

Lotter, Konrad (2012): »Friedrich Theodor Vischer«, in: M. Betzler/J. Nida-Rümelin (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S. 900–905.

Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.

Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.

Osborne, Peter (2013): *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London/New York.

Rosenkranz, Karl (1996): *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig.

Vischer, Friedrich Theodor (1898): *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik. Vorträge*, Stuttgart.