

# Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten

100 Jahre ›Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft‹

Sonderheft 8 der  
Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von

JOSEF FRÜCHTL

und

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Unter Mitarbeit von

PHILIPP THEISOHN

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Bislang sind im Felix Meiner Verlag folgende Sonderhefte der »ZÄK« erschienen:

1. Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks
2. Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären
3. Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie
4. Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste
5. Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.): Kulturpolitik und Kunstgeschichte
6. Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.): Schillers Natur
7. Wolfgang Krohn (Hg.): Ästhetik in der Wissenschaft

## ÄSTHETIK VERSUS METAPHYSIK?

Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne

Von Maria Moog-Grünewald

### I.

Beginnen wir mit einem Beispiel, einem Text. Er trägt den Titel *Le Traité du Narcisse* (*Théorie du symbole*)<sup>1</sup> und erscheint 1891<sup>2</sup>; gewidmet ist er Paul Valéry<sup>3</sup>; der junge André Gide ist der Autor. Der kurze Text hat drei Teile, die durch einen ›Vorspann‹ eingeleitet und durch einen kurzen ›Abspann‹ beschlossen werden. Sein Gegenstand ist die Poesie. Allerdings wird dieser Gegenstand nicht – wie der Titel nahelegt – in der Form eines Traktats behandelt, vielmehr seinerseits in poetischem ›Kleid‹. Somit handelt es sich um eine poetologische Reflexion, die ihrerseits Poesie, Dichtung geworden ist – zumindest poetischen Anspruch erhebt. Dies um so mehr, als die Reflexionen über das ›Wesen‹ der Dichtung auf einen Mythos rekurrieren, den Mythos von Narziß. Dazu bemerkt der Text gleich eingangs in hervorhebender Kursiv-schrift<sup>4</sup>:

*Narcisse était parfaitement beau, – et c'est pourquoi il était chaste; il dédaignait les Nymphes – parce qu'il était amoureux de lui-même. Aucun soufflé ne troublait la source, où, tranquille et penché, tout le jour il contemplait son image ... – Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer.*

Schon aus diesen wenigen Zeilen wird deutlich: Der Mythos von Narziß, wie er uns am wirkmächtigsten von Ovid<sup>5</sup> überliefert ist, ist auf seine kargen Grundstrukturen reduziert und zugleich variiert: Narziß ist vollkommen schön, und in dieser vollkommenen Schönheit genügt er sich selbst. Die äußere, sinnliche Welt, hier durch

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

*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*  
Sonderheft 8 · ISBN 978-3-7873-1839-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2007. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Mintzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

<sup>1</sup> André Gide: *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*, in: ders.: *Romans, récits et contes, œuvres lyriques*, Paris 1958 (= Bibliothèque de la Pléiade), 1–12.

<sup>2</sup> *Le Traité du Narcisse* erschien zuerst in *Entretiens politiques et littéraires* in der Januarnummer 1891, sodann, gleichfalls, 1891 in der *Librairie des Art Indépendant*.

<sup>3</sup> Paul Valéry hat im selben Jahr das Poem *Narcisse parle* veröffentlicht. (In: *Œuvres* I, publ. par Jean Hytier, Paris 1957 [= Bibliothèque de la Pléiade], 82f. – Zur Entstehungs- und Editions-geschichte des *Traité* vgl. Gide: *Romans, récits et contes* [Anm. 1], 1457–1459.

<sup>4</sup> *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 3.

<sup>5</sup> P. Ovidius Naso: *Metamorphosen* III 339–510. – Die entscheidende Differenz der Ovidischen Version liegt u.a. darin, daß Narkissus nicht sein Spiegelbild sucht, vielmehr zunächst sein Spiegelbild für einen anderen hält, in den er sich sterblich verliebt. – Zur Narkissos-Rezeption in der Neuzeit und Moderne siehe u.a. Louise Vinge: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967, sowie die Einzelbeiträge in den Bänden *Narcissus – Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hg. von Almut-Barbara Renger, Stuttgart/Weimar 2002, und »... se vi rinembia di Narciso ...« – *Metapoetische Funktionen des Narcissus-Mythos in romanischen Literaturen*, hg. von Hans Felten und David Nejtung, Frankfurt/M. u. a. 2003.

die Nymphen im *pars pro toto* repräsentiert, beachtet er nicht, ja er »verachtet« sie. Statt dessen bleibt er »keusch« und in absoluter Ruhe über die reglosen Wasser einer Quelle gebeugt – sein eigenes Bild zu betrachten, mehr noch: es zu »sinnieren«. In der Isotopie der Reinheit, der Schönheit und der Vollkommenheit, zu der auch der Stillstand in Raum und Zeit gehört – hier in den Begriffen der Ruhe und der Reglosigkeit zur Vorstellung gebracht –, kristallisiert sich eine Ästhetik des Absoluten, die in der Folge in der Anschaulichkeit eines Mythos entfaltet wird, mithin in einem Text, der nicht allein einen Mythos aufnimmt und thematisiert, vielmehr den Mythos fortschreibt: in der Absicht, das Mythische als das unvordenklich Pöietische zurückzugewinnen, genauer: erstmals zu gewinnen.<sup>6</sup> So ist der »Traktat« eine Erzählung, ein Mythos, der sich selbst zum Thema hat, mithin auf sich selbst reflektiert, und in der Figur des Narziß sein Symbol par excellence findet. Von Interesse ist allerdings der »Umweg«, den die mythische Rede nimmt, zudem die Abweichungen in der Charakterisierung des Narziß: Narziß – so der Vorspann des *Traité* – ist auf der Suche nach einem Spiegel, in dem er die Schönheit seiner äußeren Gestalt erkennen könnte, näherhin seine Umrisse wahrnähme, um in ihnen seine Seele zu »bergen?«. Den gesuchten Spiegel findet er im »Fluß der Zeit«:<sup>7</sup> »Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. [...] Un morne, un léthargique canal, un presque horizontal miroir [...]«. Auf der Oberfläche des dahinfließenden Flusses sieht Narziß Blumen, Bäume, den Himmel wiederspiegelt: »[...] toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être, et qui sous son regard se colorent. [...] visions qui selon le cours des eaux ondulent, et que les flots diversifient.« Formen und Farben ändern sich beständig im »Fluß der Zeit«, und zugleich erstehen sie reziprok im Blick des Betrachters. Die Veränderung selbst aber sind die immergleichen?<sup>8</sup> »Toujours les mêmes formes passent; l'élan du flot, seul les différencie.« Die Frage, warum es mehrere, ja viele verschiedene Formen gibt, die doch nur immer die gleichen sind, beantwortet Narziß zugleich philosophisch und ästhetisch<sup>9</sup>:

C'est donc qu'elles soient imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours ... et toutes, pensent-ils, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline. Narcisse rêve au paradis.

Der »Traum«, der folgt – er macht den ersten Teil des *Traité* aus –, ist eine Vision des Paradieses in *aestheticiis* und seines Verlustes. Das Paradies, auch Eden genannt, ist der

<sup>6</sup> Insofern ist Gides *Traité du Narcisse* weniger eine »Arbeit am Mythos«, wie Hans Blumenberg (*Abricht am Mythos*, Frankfurt/M. 1979 u.ö.) die fortgesetzte Mythenrezeption glaubt kennzeichnen zu sollen, vielmehr der Versuch, das »Mythische«, verstanden als das absolut Pöietische, (wieder) zu gewinnen.

<sup>7</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Ann. 1], 3: »[Narcisse] veut connaître enfin quelle forme a son âme; elle doit être excessivement adorable, s'il en juge par ses longs frémissements; mais son visage! son image! Ah! ne pas savoir si l'on s'aime ... ne pas connaître sa beauté! [...] Et Narcisse [...] se lève et part à la recherche des contours souhaités pour envelopper enfin sa grande âme.«

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., 4.

<sup>10</sup> Ebd.

»Garten der Ideen«<sup>11</sup>, dessen Formen und Figuren in einem vollkommenen, harmonisch rhythmisierten Verhältnis zueinanderstehen, in geradezu notwendiger Regelmäßigkeit aufeinander zugeordnet sind<sup>12</sup>: »Tout est parfait comme un nombre et se scandait normalement; un accord émanait du rapport des lignes; sur le jardin planait une constante symphonie.« Im Mittelpunkt des Gartens Eden steht der Baum Yggdrasil<sup>13</sup>. An seinen Stamm ist das »Buch des Geheimnisses« (»le livre du Mystère«) gelehnt; aus dessen Zeichen, den »Hieroglyphen« (»les hiéroglyphes nécessaires«), die Wahrheit lesbar ist. Adam schaut reglos das immergleiche Schauspiel des Kosmos, mit dem er eins ist – bis zu dem Tag, da ihn das Schauen des Schauspiels, die Kontemplation, langweilt: er möchte nicht nur die Dinge in ihrer Ordnung schauen, vielmehr sich selbst sehen. Eine eitle Bewegung seiner Hand – und es bricht ein Zweig vom Baum des Paradieses, ja der Baum des Paradieses, Yggdrasil, birst und kracht in sich zusammen<sup>14</sup>: »... Une imperceptible fissure d'abord, un cri, mais qui germe, s'étend, s'exaspère, strident siffle et bientôt gémit en tempête.« Ein »Riß« ist entstanden, das heilige Buch ist zerflettert; Zeitlichkeit setzt ein, Endlichkeit mit Anfang, Mitte, Ende. Und ein neues Menschengeschlecht ist geboren. Die Apotrophe fäßt zusammen<sup>15</sup>: »Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières! le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout [...].«

Der Verlust des Paradieses – so dann die mythische Rede des zweiten Teils – ist die Bedingung für den nie endenden Versuch, es wiederzugewinnen<sup>16</sup>: »Le Paradis est toujours à refaire.« Doch: »Il demeure sous l'apparence.« Demnach ist alles, was Narziß auf der spiegelnden Oberfläche des bewegten Wassers sieht, nur mehr Schein, Abbild des wahren Seins, das sich zwar stets entzieht, doch auf das hin alles Seiende orientiert ist. So haben die Vielfalt der Figuren und die Vielzahl der Formen und Farben wesensmäßig ein einziges Ziel: in die ursprüngliche, in der Zeit verlorene Einheit zurückzukehren. Daß dies letztlich nicht gelingt, nie gelingen wird, hat seinen Grund im unhintergehbaren Prinzip der Individuation<sup>17</sup>: »Car la faute est toujours la même et qui reperd toujours le Paradis: l'individu qui songe à soi tandis que la Passion s'ordonne, et, compare orgueilleux, ne se subordonne pas.« Nicht Setzung eigener Ordnung, vielmehr Unterordnung verbürgt das Paradies; sie realisiert sich in der reinen »Schau«, der »Kontemplation«. Der einzige aber, der zur

<sup>11</sup> Ebd., 5: »Jardin des Idées.«

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> So die Graphie des französischen Textes für üblicherweise Yggdrasil, den heiligen, immergrünen Baum der nordischen Mythologie; er steht im Weltmittelpunkt. Sein Beben ist eines der ersten Zeichen des Weltuntergangs.

<sup>14</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Ann. 1], 6.

<sup>15</sup> Ebd., 7.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., 8.

»Kontemplation« fähig ist, ist der Dichter<sup>18</sup>: »Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? – Le Paradis.«<sup>19</sup>

Der dritte Teil des Textes, noch immer Vision des Narziß, präsentiert sodann die »Theorie« der Dichtung in einem sehr wörtlichen Sinne – es ist zugleich die Dichtungstheorie der Moderne par excellence. Sie ist – wie die mythische Rede sie zur Sprache bringt – in höchstem Maße idealistisch, näherhin platonisch bzw. neoplatonisch begründet – freilich ästhetisch invertiert. Der Dichter nämlich, der als einziger hinter den Erscheinungen, den Symbolen<sup>20</sup>, die Idee zu schauen vermag, ist fähig, ein Werk zu schaffen, das nicht allein auf die Vollkommenheit der Idee verweist, vielmehr selbst eine vollkommene Idealität materialiter repräsentiert<sup>21</sup>:

Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline.

Der unerhörte – und letztlich paradoxe – Anspruch liegt darin, daß die Idee, platonisch gesprochen die Idea bzw. das Eidos, nicht nur »geschaut« wird, mithin als Intelligibles allein dem Intellekt »einsehbar« ist, vielmehr im Kunstwerk in analoger Vollkommenheit und Reinheit »materialisiert« ist<sup>22</sup>:

[...] l'œuvre d'art est un cristal – paradis partiel où l'Idée refléunt en sa pureté supéneure; où, comme dans l'Éden disparu, l'ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance [...] – où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles se font transparentes et révélatrices.

Intendiert ist eine poetische Sprache, eine Dichtung, die – adamsch bzw. kratylisch – transparent ist auf das reine Sein und dieses zugleich in kosmischer Ordnung materialiter widerspiegelt<sup>23</sup>; eine poetische Sprache, die das Jenseits der Sprache in der Sprache, in der Dichtung selbst manifestiert, mithin die Transzendenz immanentisiert. So wird nicht allein das Sein ästhetisch, vielmehr beansprucht die Dichtung, das Kunstwerk, (wieder) ontologischen Rang.

<sup>18</sup> Ebd., 9.

<sup>19</sup> Bereits Ende des ersten Teils des *Traité* wird der Dichter wie folgt apostrophiert (ebd., 7): »Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières! le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout – dont viendront te reparter des prophètes – et des poètes, que voici, qui recueilleront pieusement les feuillets déchirés du Livre immémorial où se lisait la vérité qu'il faut connaître.«

<sup>20</sup> In Anm. (S. 9) schreibt Gide: »A-t-on compris que j'appelle symboles – tout ce qui paraît?«

<sup>21</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 9f.

<sup>22</sup> Ebd., 10.

<sup>23</sup> Platon erörtert am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Buches der *Politéia* (370e – 403c) die Möglichkeit einer Teilhabe der Sprache am Sein, wofür diese durch Rhythmus (ῥυθμός), Harmonie und Melodie (ἁρμονία, μέλος) geordnet ist.

Allerdings: Der ontopoietische Entwurf ist nur mehr – wie der Schluß des dritten Teils des Textes verdeutlicht – eine »Phantasmagorie«<sup>24</sup>:

Narcisse cependant contemple de la rive cette vision qu'un désir amoureux transfigure; il rêve. Narcisse solitaire et puénil s'éprend de la fragile image; il se penche avec un besoin de caresse, pour étancher sa soif d'amour, sur la rivière. Il se penche et, soudain, voici que cette fantasmagorie disparaît; sur la rivière il ne voit plus que deux lèvres au-devant des siennes, qui se tendent, deux yeux, les siens, qui le regardent. Il comprend que c'est lui, – qu'il est seul – et qu'il s'éprend de son visage.

Die Realisierung einer Ontopoiesis bleibt somit ein Traum, eine Vision. Narziß ist auf sich selbst zurückverwiesen, auf die Spiegelung seines Gesichts, mithin auf die Welt des Scheins. Gleichwohl ist Narziß von dieser Welt des Scheins, seinem Spiegelbild, fasziniert. Das hindert nicht, daß die Vision immer wiederkehrt: Sie stellt das Absolute als das Begehrenswerte, doch nie Erreichbare vor Augen, bietet es mithin allein der Kontemplation<sup>25</sup>:

[...] Narcisse se dit que le baiser est impossible, – il ne faut pas désirer une image; il geste pour la posséder la déchûre. Il est seul. – Que faire? Contempler.

Der Traktat des Narziß versteht sich als eine Theorie des Symbols. Dabei entspricht der Symbolbegriff, wie er hier unsystematisch, da in mythischer Rede verwendet ist<sup>26</sup>, in auffälliger Weise der Konzeption des Symbols, wie sie von dem Neoplatoniker Proklos formuliert ist<sup>27</sup>. Proklos unterscheidet drei Typen von Dichtung<sup>28</sup>, die inspirierte, die epistemische und die mimetische Dichtung. Diesen drei hierarchisch gestuften Dichtungstypen entsprechen drei Repräsentationsformen, die symbolische, die analogische und die mimetische. Die symbolische Form – und nur diese interessiert hier – stellt die intelligible, die göttliche Welt unmittelbar dar, ja sie ist

<sup>24</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 10.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Der literatur- und kunstgeschichtliche Begriff des »Symbolismus«, mit dem die »symbolische« Kunst und Literatur vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblicherweise benannt wird, bleibt bislang entweder ohne jede Kontur oder subsumiert Werke der Kunst und der Dichtung, auch der Musik, die in Ausdruck und Intention recht heterogen sind und denen letztlich nur eines gemeinsam ist: das andere von »Realismus« und »Naturalismus« sein zu wollen. Demgegenüber aber ist Dichtung im emphatischen Sinne immer symbolistisch bzw. »symbolisch« im Verständnis des Proklos bzw. des Neoplatonismus.

<sup>27</sup> Vgl. Proclus Diadochus: *In Platonis Rem Publicam Commentarii*, ed. Guilelmus Kroll, I-II, Leipzig 1899-1901 [Repr. Hakkeret, Amsterdam 1965], I, 177,5-192,3. – Auf die komplexen Zusammenhänge kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Vgl. dazu A.D.R. Sheppard: *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980 sowie die ausführliche ergänzende Besprechung durch Werner Beierwaltes: »Rezensionen« (= Sammelrezension von Publikationen zum Neoplatonismus), in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 67 (1985), 185-211 sowie mit Blick auf die Poetik der Moderne Vf.in: *Zur Poetik der modernen Lyrik* (erscheint demnächst in der von Klaus W. Hempfer herausgegebenen Festschrift für Gerhard Regn).

<sup>28</sup> Proclus: *In Remp.* [Anm. 27] I.178,6-10.

sie in anderer Weise. Die eine steht für die andere. Es war Absicht des Proklos, die Dichtung mit Platon gegen Platon zu verteidigen, indem er sie metaphysisch fundierte: Die symbolische Dichtung hat am Sein teil. Demgegenüber ist es erklärtes Ziel der modernen Dichtung und ihrer Theorie, Metaphysik – in welchem Verständnis auch immer – zu materialisieren, zu ästhetisieren, wobei deren Materialisierung einen – wie immer zu bestimmenden – metaphysischen Anspruch erhebt. Aufschlußreich dafür ist eine längere Fußnote, die den zweiten Teil des *Traité du Narcisse* beschließt: sie ist wohl kurz vor dem *Traité* verfaßt und liegt ihm als Konzept zugrunde. Sie beginnt mit folgenden Sätzen, die alles Wesentliche enthalten:<sup>29</sup>:

Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère.

Im Unterschied zur platonischen Idea, in der die *eine* Wahrheit repräsentiert ist, ist hier von einer letztlich unendlichen Zahl von ›Wahrheiten‹ die Rede, deren jede sich in einem Symbol manifestiert, mithin in einem Kunstwerk, das selbst in sich jeweils und in immer anderer Weise vollendet ist oder doch auf eine jeweilige, ihm eigene Vollendung hinstrebt. Modell ist somit nicht ein transzendentes Sein, von dem das Kunstwerk seine ›schöne‹ Form abzuleiten hätte, vielmehr intendiert das Kunstwerk eine ›schöne‹ Form, die ihre ›Wahrheit‹ aus sich selbst heraus gewinnt: qua Materie. Zwar sind es weiterhin Rhythmus, Melos, Harmonie<sup>30</sup>, die Sememe und Phoneme in ihrer Verwieseneheit, die die spezifische Struktur eines Werkes generieren; doch stehen sie nicht mehr in Bezug zu einem Sein außerhalb ihrer, vielmehr haben sie ihre Raison d'être in einer radikalen Bezüglichkeit auf sich selbst. Diese Selbstbezüglichkeit mag im *Traité* noch als Sündex bezeichnet sein, zudem die Haltung der Figur des Narcisse – selbst unversehens Symbol geworden – als aporetisch vorgestellt<sup>31</sup>:

<sup>29</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Ann. 1], 8f.

<sup>30</sup> Rhythmos, Melos, Harmonia kennzeichnen bereits nach Platon eine Dichtung, die als Einheit von Ethik und Ästhetik am Sein teilhaben kann. Der Argumentationsgang Platons in *Politeia* 376e – 403c ist in aller Knappheit folgender: Die Dichtung besteht aus ›Inhalt‹ und ›Form‹, aus *λόγος* bzw. *λεγόμενα* einerseits und *λέξις* und *μέλος* anderseits. Der ›Inhalt‹ hat im ethischen Sinne ein ›schöner Mythos‹ zu sein. Als Ethik generiert er die ihm analoge Ästhetik: über die ›Form‹, die ihrerseits aus Lexis und Melos besteht. Denn die Lexis hat dem Logos, dem ›schönen Mythos‹, die ihrerseits aus Lexis und Melos besteht. Das Melos seinerseits umfaßt Wort (Logos), zu entsprechen, sie ist der Grad an Mimesis des Seins. Das Melos seinerseits umfaßt Wort (Logos), Ton (Harmonie) und Takt (Rhythmus). Auch hier gilt das nämliche: Das Wort hat ›schön zu sein in theologischer wie ethischer Hinsicht; ihm gleichen sich Harmonie und Rhythmus an. Die Ästhetik ist mithin Folge der Ethik, insofern der Inhalt sowohl die Form bestimmt, d.h. die Darstellungsweise, mithin den Grad des Mimetischen, wie die Musik, d.h. den Ton und den Takt. – Vgl. dazu VÉrin: *Was ist Dichtung?*, in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2004, 283–302.

<sup>31</sup> Gide: *Le Traité du Narcisse* [Ann. 1], 11.

Grave et religieux il reprend sa calme attitude: il demeure – symbole – symbole qui grandit – et, perché sur l'apparence du Monde, sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent.

Dem Text des *Traité* aber eignet bereits eine Selbstbezüglichkeit, die in einer Struktur der Spiegelung und der Wiederholung in Variation sich manifestiert. So nimmt das Ende des Textes dessen Anfang wieder auf<sup>22</sup>:

Ce traité n'est peut-être pas quelque chose de bien nécessaire. Quelques mythes d'abord suffisaient.

Der Satz respondiert auf:

Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire; quelques mythes d'abord suffisaient.

Die Sememe aller drei Teile einschließlich des Vorspanns sind in Variation weitestgehend dieselben, nicht anders die ›Bilder‹, die immer wieder mit großer Eindringlichkeit die Vision des Paradieses, seines Verlusts und der Möglichkeit seiner Restituierung thematisieren, zugleich in der Wiederholung in Variation deutlich machen, daß von Anbeginn Sprache und Dichtung das Thema sind – ein Thema, das wiederum nur poetisch verhandelt werden kann, wofern der Anspruch, daß Dichtung ›Mythos‹ werde, eine Anschauung finden soll: in der Struktur des Textes selbst.

## II.

Im Jahre 1906 legt Max Dessoir die umfangreiche Studie *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*<sup>33</sup> vor und gründet eine Zeitschrift gleichen Namens. Hauptziel ist es, eine Methode zu erarbeiten, die es erlaubt, »Kunst als eine objektive Tatsache« zu begreifen<sup>34</sup>. Neben einer »Ist-Ästhetik« – Dessoir verweist damit auf die »psychologisch-erklärende« Methode – und einer »Soll-Ästhetik« – gemeint ist die »Regelgebende« – müsse es ein Verfahren geben, »das dem eingeborenen Anspruch der Kunst wirklich gerecht werde«. Unter dem »eingeborenen Anspruch der Kunst« ist aber nichts anderes zu verstehen als das, was erst dreißig Jahre später Roman Jakobson – freilich mit ausschließlichem Blick auf die Literatur bzw. die Dichtung – mit

<sup>32</sup> Ebd., 3.

<sup>33</sup> Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft – in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart 1906; 2. stark veränderte Aufl., Stuttgart 1923. Aus der zweiten Auflage wird im folgenden zitiert.

<sup>34</sup> So in aller Knappheit und Luzidität der Aufsatz *Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft*, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1 (1925), 149–152, hier: 149. Wenn ich mich im folgenden auf diesen kurzen Aufsatz beziehe, der auf einen »Vortrag, gehalten im Mai 1924 auf dem internationalen Philosophenkongreß zu Neapel«, zurückgeht, dann um der Klarheit der Begriffe und Definitionen willen. In aller Ausführlichkeit und auch einer gewissen Umständlichkeit finden sich alle Thesen bereits in der in Anm. 34 genannten Monographie. Darüber hinaus verweise ich auf den Beitrag von Ursula Franke in diesem Band.

dem Begriff der ›Poetizität‹ kennzeichnen wird<sup>35</sup>: diese manifestiere sich dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständiger Wert erlangen<sup>36</sup>. Nichts anderes meint Dessoir bereits gut ein Vierteljahrhundert früher, wenn er auf der ›Möglichkeit‹ besteht, daß »ein Kunstwerk lediglich aus sich selber zu begreifen«<sup>37</sup> sein müsse. Und dies bedeutet wiederum, daß es vornehmlich darauf ankommt, die Struktur eines Kunstwerks zu beschreiben, mithin eine »Formanalyse« zu machen, deren Ziel es ist, »das Zeitlos-systematische von dem Zeitlich-geschichtlichen zu sondern«<sup>38</sup>. Zu entwerfen ist »eine selbständige und umfassende Lehre von der Kunst«, die es erlaubt, Kunst wissenschaftlich zu erkennen und systematisch zu analysieren, m.a.W. eine »Strukturlehre des Kunstgebildes«. Diese »selbständige und umfassende systematische Lehre von der Kunst überhaupt« versteht sich als eine eigene Theorie der Kunst, die näherhin als allgemeine Kunstwissenschaft bezeichnet wird, insofern es ihr Ziel ist, über die systematisch-theoretische Beschreibung und Erklärung der einzelnen Kunstwerke hinaus den »inneren Zusammenhang zwischen den Künsten«, der »Malerei, Dichtkunst und Musik«<sup>39</sup>, aufzuweisen und ihre ›Wechselwirkung«<sup>40</sup> zu erhellen. Der ›innere Zusammenhang‹ ist aber keineswegs ein thematischer, biographischer, gattungs- oder problemgeschichtlicher, sondern allein ein struktureller: Worauf die allgemeine Kunstwissenschaft reflektiert, ist die Art und Weise, wie etwas gestaltet<sup>41</sup> ist, ist die Struktur.

In der Insistenz auf der Struktur des ›Kunstgebildes‹, in der Überantwortung der strukturalen Analyse an die allgemeine Kunstwissenschaft nimmt Dessoir nicht allein die epochale Theorie des Strukturalismus und des Formalismus<sup>42</sup> voraus, son-

<sup>35</sup> Vgl. Roman Jakobson: *Was ist Poesie?* [1934], in: ders., *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M. 1979, 67-82.

<sup>36</sup> Ebd., 79.

<sup>37</sup> Dessoir: *Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Ann. 35], 151.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Alle Zitate ebd., 150-152.

<sup>40</sup> Dessoir formuliert zwar, daß untersucht werden müsse, »welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen« (ebd., 152), doch meint er dasselbe wie später Oskar Walzel in seinem epochenmachenden Aufsatz *Wechselseitige Erhellung der Künste – Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.

<sup>41</sup> Emil Utitz, ein Schüler von Dessoir und früher Mitarbeiter der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* wird in seiner *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde., 1914/1920, als Merkmal eines Kunstwerks – in Differenz bspw. zu einem naturschönen Gegenstand – den Aspekt des Gestalteten, der Gestaltung hervorheben (so z.B. II, 299).

<sup>42</sup> Zu verweisen ist hier nicht allein auf Roman Jakobson, sondern auch auf Jan Mukařovský (*Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, übers. von H. Grönebaum und G. Ruff, München 1974 [= Literatur und Kunst]) und Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

dern reagiert – wie absichtsvoll auch immer – auf die zeitgenössische Kunst und Dichtung, die Kunst der Moderne im engeren Sinn. Denn die Werke (nicht nur der Moderne sind wenn nicht ausschließlich, so doch in erster Linie über ihre Struktur zu bestimmen und zu verstehen.<sup>43</sup> Das bedeutet nicht, daß die Historizität eines Kunstwerks gänzlich außer acht bliebe – im Gegenteil. Doch das jeweils Geschichtliche, auch biographisch Psychologische ist letztlich aus der Struktur heraus zu begründen, will es nicht Beiwerk, Accessoire bleiben. Dessen ungeachtet ist es Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft – so wiederum Dessoir –, gerade »die nichtgeschichtlichen Probleme der Kunst« zu erörtern. Das gilt im Bereich der Literatur für die Narrativik nicht anders als für die Lyrik, zudem für die Bildende Kunst und die Musik.

Es ist mithin die ›Materialität‹ der Kunst, die Dessoir so entschieden in den Mittelpunkt seiner Kunsttheorie rückt und für die er Kriterien der Beschreibung und der Beurteilung bereitzustellen sucht. Es sind in auffälliger Weise dieselben, die schon Platon als Kennzeichen einer Dichtung und ganz allgemein einer Kunst herausstellt, die am Sein teilhat: Rhythmus, Harmonie und Melodie, Maß und Proportion, Gefüge, Ordnung und Gestalt.<sup>44</sup> Und wie Platon dem Choros so schreibt Dessoir der Musik in der Verbindung mit Tanz und Gesang, mithin Bewegung und gesungemem Wort, ein Höchstmaß an absolutem Ausdruck zu. Doch es wäre ›verkehrt‹, Dessoirs Kunsttheorie als platonisch zu bezeichnen. Dessoir verwahrt sich ausdrücklich gegen einen insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vireulanten – und im übrigen falsch verstandenen – Platonismus<sup>45</sup>: »Aller Platonismus aber, alle Spekulation neigt zur Mißachtung des tatsächlich Gegebenen.« So habe die »jüngste Kunst [...] daraus die Folgerung gezogen, daß sie die Wirklichkeit nicht nur umformen, sondern grundsätzlich zertrümmern dürfe, um zum Geist zu gelangen: sie dürfe mit Formen und Farben, mit Sprache und Denken, mit Klängen und Rhythmen so verfahren, daß eine bewußte Beziehungslosigkeit oder mindestens eine zur Unerkennbarkeit führende Verwicklung der Beziehungen entsteht«<sup>46</sup>. Das »tatsächlich Gegebene« aber gelte es zu erkennen und in Form zu bringen: »große

<sup>43</sup> Paradoxerweise hat Hugo Friedrich in seinem grundlegenden, zuerst 1956 erschienenen Werk *Die Struktur der modernen Lyrik* gerade nicht die Konzentration auf die ›Struktur im engeren Sinne, mithin auf deren ›Poetizität‹, als Kennzeichen der modernen Dichtung herausgestellt, sondern vielmehr Kriterien benannt, die allererst thematischer Natur sind. In der Insistenz auf der Form und der Struktur eines Kunstwerks und in der Forderung, »mit Hilfe von Funktionsbegriffen eine Strukturlehre der ästhetischen Gegenstände aufzubauen«, ist Dessoir einmal mehr seiner Zeit voraus. (Zitat: Max Dessoir: *Ansprache auf dem ersten Ästhetikerkongress* (1913), in: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1929, 39.

<sup>44</sup> Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Ann. 34], passim. Zu Platon vgl. Ann. 23 dieses Beitrags. Vgl. wiederum das Referat der Kategorien Dessoirs im Beitrag von Ursula Franke.

<sup>45</sup> Max Dessoir: *Ansprache auf dem zweiten Ästhetikerkongress* (1924), in: ders.: *Beiträge* [Ann. 43], 53.

<sup>46</sup> Ebd.

Kunst sei »dahin [zu] charakterisieren, daß sie Lebenswerte deutet und gestaltet«<sup>47</sup>. Dies vorausgesetzt müsse »von unserer Wissenschaft gezeigt werden, »[w]ie sie das tut und wie sie das alles zur Einheit bringt«. Und<sup>48</sup>: »Der Gegenstand [i.e. die Kunst] [...] ist verflochten in die Bedingtheit des natürlichen und geschichtlichen Geschehens. Demgemäß muß die Kunstlehre [...] einen Zusammenhang suchen zwischen der wechselvollen Welt der geschichtlichen Erscheinungen und dem Reich der ›Gestalt, der Vernunftwerte, des Eidos.« Über die Bestimmung der Kunstlehre ist erneut das Kunstwerk als ein durch Struktur ›Gestaltetes‹ charakterisiert. Damit ist – wie unversehens auch immer – über die Materialität der ›Struktur, der eine eigene ›Ordnung zur Einheit‹ gesprochen wird, eine Idealität der ›Gestalt postulierte, die ›platonischer nicht sein könnte – mit dem Unterschied freilich, daß diese qua Materialität der ›Struktur hervorbracht wird bzw. in ihr und durch sie sich manifestiert. In der Tat handelt es sich damit nicht um einen vagen Platonismus, vielmehr um die ästhetische Inversion platonischer Ideenlehre: Das Kunstwerk ist nicht (mehr) Abbild, es erhebt vielmehr den Anspruch, selbst Eidos zu sein. Dies aber ist nur über die paradoxale Figur der Immanentisierung der Transzendenz zu realisieren.

### III.

Plotin zitiert in *Über das Schöne* (Περὶ τοῦ καλοῦ<sup>49</sup>) Narziß als Beispiel eines, der das Abbild für das Eidos nimmt und zugrunde geht; er warnt, die Schönheit der Materie für die Schönheit der Idee zu halten<sup>50</sup>:

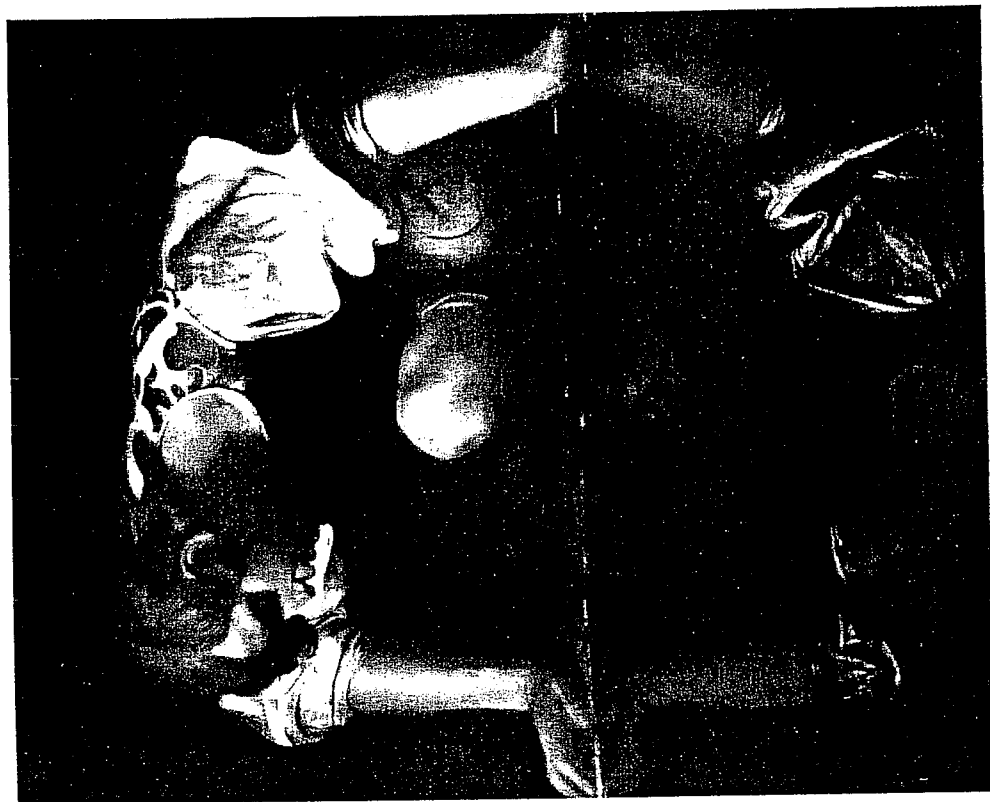
Denn wenn einer zu ihr (sc. zur Schönheit an Leibern) eilen wollte und sie ergreifen als sei sie ein Wirkliches, so geht es ihm wie jenem – irgendeine Sage, dünkt mich, deutet es geheimnisvoll an: der wollte ein schönes Abbild, das auf dem Wasser schwebte, greifen, stürzte aber in die Tiefe der Flut und ward nicht mehr gesehen: ganz ebenso wird auch, wer sich an die schönen Leiber klammert und nicht von ihnen läßt, hinabsinken nicht leiblich aber mit der Seele in dunkle Tiefen die dem Geiste zuwider sind; so bleibt er als Blinder im Hades (im *Dunkel*) und lebt schon hier wie einst dort nur mit Schatten zusammen.

<sup>47</sup> Dessoir: *Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Anm. 35], 152.

<sup>48</sup> Dessoir: *Ansprache auf dem zweiten Ästhetikerkongress* (1924), in: ders.: *Beiträge* [Anm. 43], 51.

<sup>49</sup> Plotin: *Περὶ τοῦ καλοῦ – Über das Schöne* I 6 (in: *Plotins Schriften*, übers. von R. Harder, Hamburg 1956, I a/b).

<sup>50</sup> Ebd., I 6,38.



Caravaggio: *Narziß*, entnommen aus Roberto Longhi: *Caravaggio*, Dresden/Basel 1993, Tafel XXVII.

Eidos und Logos, Gestalt und Form – so Plotin – sind gerade dadurch gekennzeichnet, daß sie »völlig frei vom Leibe, geisthaft und ganz dem Göttlichen angehörig, aus welchem der Quell des Schönen kommt, und von wo alles ihm Verwandte schön wird«<sup>51</sup>. Das sinnlich Schöne als das leiblich Materielle hat teil an der Schönheit, doch es ist nicht selbst Schönheit, verstanden als Ausdruck von Eidos und Logos.

<sup>51</sup> Ebd., I 6,30.

IV.

Die ästhetische Vollkommenheit – so zeigt das Gemälde in exemplarischer Anschaulichkeit – ist Gestalt gewordenes Eidos – und bleibt gerade als solches defizitär. Doch es ist eben diese Defizienz, die die Ästhetik gegenüber der Metaphysik ausspielen kann: In der Unerreichbarkeit der Vollkommenheit des Eidos liegt die Chance einer Kunst, die, letztlich immer metaphysisch begründet, auf stete Wiederholung in Variation verwiesen ist, auf Unabschließbarkeit im Prozeß. Die künstlerischen Verfahren sind vielfältig – gegenwärtig ist die Rede von »Engrenzungen: Die Kunst vermeint, mit Verfahren der »Entgrenzung« künstlerisches Neuland zu gewinnen, die Kritik akklamiert. Tatsächlich aber war Kunst in Neuzeit und Moderne nie organisatorisch, doch sie intendierte – ob willentlich oder nicht –, es zu sein. Und andererseits kann »engrenzende« Kunst – ob willentlich oder nicht – auf ein Moment des Organischen nicht verzichten, will sie Kunst bleiben. Zu dieser Gegenwart sei noch einmal auf André Gide verwiesen.

Vier Jahre nach Erscheinen des *Traité du Narcisse* veröffentlicht Gide das kleine Werk *Paludes*<sup>54</sup>. Auch *Paludes* ist ein poetischer Text, der seine Intentionen und Möglichkeiten reflektiert: Sein Ideal ist die absolute Vollkommenheit<sup>55</sup>:

Un livre [...] est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien [...].

Die intendierte Vollkommenheit realisiert der Text in ironischer Brechung und satirischer Absicht<sup>56</sup>: über das Verfahren der »mise en abyme«<sup>57</sup>, einer atypischen »Écriture«, die das Schreiben im Schreiben und als Schreiben thematisiert. So ist Thema und Leitmotiv von *Paludes* der Satz: »J'ÉCRIS *Paludes*.« JE ist der Autor von *Paludes*, zugleich der Erzähler in *Paludes* und von *Paludes*, und JE ist Tityre. *Paludes*, das ist das Buch, das gerade geschrieben wird und dessen Entstehungsprozeß der Leser verfolgt (= *Paludes I*); *Paludes*, das ist das Buch, das Teil von *Paludes* ist und dessen Entstehungsprozeß im Buch, das gerade geschrieben wird, beschrieben wird (= *Paludes II*). *Paludes II* ist Parasit von *Paludes I*, unterminiert *Paludes I* und überlagert sich schließlich mit *Paludes I*. Der Prozeß der Unterminierung und Überlagerung wird wiederum selbst Text, *Paludes III*, das Buch, das geschrieben werden könnte und das zugleich geschrieben ist, das Buch, das der Leser in Händen hat. Wie die Rede über den Text *Paludes* ist der Text *Paludes* selbst tautologisch: Er dreht sich im Kreis – doch verschoben; er stagniert – doch in Bewegung. Die Unmöglichkeit, einen Text zu schreiben, der seine Textualität negiert, der seine »Materialität« zugunsten einer

<sup>54</sup> André Gide: *Paludes*, in: ders.: *Romans, récits et solfies, œuvres lyriques*, Paris 1958 (= Bibliothèque de la Pléiade), 87–149.

<sup>55</sup> Ebd., 112.

<sup>56</sup> Darauf verweist bereits die Widmung: »Pour mon ami |EUGÈNE ROUART| j'écris cette satire de quoi.«

<sup>57</sup> Vgl. dazu Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

Das Abbild für die Wirklichkeit<sup>52</sup>, den Schatten für das Licht zu halten, ist – so Plotin noch immer in Weiterführung der Ideenlehre Platons – eine Täuschung, die wenn nicht den physischen, so den geistigen Tod bedeutet. Schönheit als das Absolute kann daher nach platonischer und neuplatonischer Ideologien nie ästhetisch sein.

Und dennoch: Die Kunst will und muß von Anbeginn ästhetisch sein, sie will und muß Gestalt und Form finden, die ausschließlich den Augen, der Wahrnehmung zugänglich sind. Dies ist der Grund, weshalb Platon die Kunst ablehnte, und diese Ablehnung war und ist für die Kunst Herausforderung par excellence: zu intendieren, Eidos und Logos zu sein.

Es gibt ein Beispiel in der Geschichte der Kunst, das diese Intention in provokanter Weise ausstellt: ein Gemälde Ende des 16. Jahrhunderts, das Caravaggio zugeschrieben wird und das Narziß vorstellt.<sup>53</sup> Ein Knabe, fast Jüngling schon, beugt sich in erotischer Faszination über sein Spiegelbild, genauer: über das gespiegelte Bild seiner selbst. Dem gespiegelten Bild wird allerdings (fast) soviel Raum zugestanden wie dessen realer Erscheinung, der Bildraum ist (fast) in zwei gleiche Teile geteilt. Würde man das Gemälde »verkehren«, wären – abgesehen von der schwächeren farblichen Tönung des gespiegelten Bildes – »Abbild« und »Wirklichkeit« kaum mehr voneinander zu unterscheiden. Dem »Abbild« wird somit eine ebenso große Bedeutung zugestanden wie der »Wirklichkeit«, ja letztlich beansprucht das »Abbild«, die »Wirklichkeit« so genau widerzuspiegeln, daß das eine das andere ist und vice versa: »Abbild« und »Wirklichkeit« werden ununterscheidbar. Nach platonisch-neuplatonischem Verständnis liegt hier aber nur mehr ein »Abbild« des »Abbilds« vor, zudem in einem »Abbild«, dem Gemälde, wiedergegeben: Eidos und Logos sind ausgeschlossen, liegen jenseits des Abgebildeten und Abbildbaren. Und doch: Die künstlerische Reproduktion eines »gedoppelten Abbilds« hat einen Eigensinn, der die platonisch-neuplatonische Eidos-Abbild-Theorie aufgreift und zugleich radikal invertiert. Es gilt nämlich zu sehen, daß Figur und Spiegelung (fast) einen Kreis bilden, mithin nach platonischer und vor allem neuplatonischer Auffassung die Form der Vollkommenheit par excellence zur Vorstellung bringen. Damit wird die Relation »Abbild« und »Wirklichkeit« überführt in eine unaufhebbare Einheit, die den Anspruch auf »Wahrheit« machen kann, freilich auf eine ästhetische Wahrheit, die mit der Wahrheit des Eidos konkurriert und diese zugleich supplementiert. Es ist die »Wahrheit« des auf sich selbst verwiesenen Kunstwerks, das eine ihm eigene Vollkommenheit und Schönheit reklamiert und autonom realisiert: nach den ihm eigenen Gesetzen der Form und der Struktur, die in der Figur der Reflexion, der Spiegelung ihren künstlerischen Ausdruck par excellence finden.

<sup>52</sup> Der Text Plotins (I 6,38) wählt das Wort »wahr: ἀληθινόν.

<sup>53</sup> Vgl. dazu Hubert Damisch: *D'un Narcisse l'autre*, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13 (1976), 109–146.



absoluten Idealität aufhebt, ist Agens und Movens des Schreibens. Der Erzähler in und von *Paludes* notiert<sup>58</sup>:

»On ne sort pas; c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir; mais c'est parce qu'on ne sort pas.«

Er zerreit den Text und beginnt von neuem<sup>59</sup>:

»On ne sort pas; - c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir; - mais c'est parce que l'on ne sort pas. - On ne sort pas parce que l'on se croit d'j dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir.«

Die wiederholende Aufnahme des Satzes erfhrt nicht allein eine Fortfhrung der Reflexion, vielmehr finden sich minime Veränderungen<sup>60</sup>: Semantisch ohne jeden Belang dokumentieren sie allein eine Variation. Doch wichtiger als dies: Die Unmöglichkeit, einen Text zu schreiben, der seine Textualität negiert, wird als unhin- tergehbare Aporie thematisiert; zugleich aber ist die schreibende Auseinanderset- zung mit den Aporien des »absoluten« Schreibens der Ausweg: Einzige Möglichkeit ist eine spekulative Textstruktur, deren Existenz nur dadurch gewährleistet ist, daß sie zur Disposition steht. Darauf weist die Wendung »l'envie de sortir« am Ende des zweiten soeben zitierten Satzparadigmas. Daraus wird deutlich: Noch in der Inter- tion, einen Text zu schreiben, allgemeiner: ein Kunstwerk zu schaffen, das das s- thetische auf ein Metaphysisches hin überschreitet, bleibt das ästhetische die einzige und höchst defiziente Möglichkeit, einem Metaphysischen Ausdruck zu geben: in der Struktur. Es ist aber diese Struktur, auch »Gestalt«, über die sich das Kunstwerk als Kunstwerk bestimmt.

#### V.

Fazit: Die *differentia specifica* des Kunstwerks ist eine Struktur, die als eine absichtsvoll strukturierte erkennbar wird. Die jeweilige Strukturierung ist analysier- und be- schreibbar als eine je einmalige und unwiederholbare Struktur. In der Struktur selbst manifestiert sich nicht allein die Historizität des Kunstwerks, vielmehr zugleich sei- ne »zeitlose Gegenwärtigkeit«, die es »von allen geschichtlichen und gesellschaftli- chen Bedingungen ab[...]löst«<sup>61</sup>. Es ist Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft, die jeweiligen Strukturen in Wort-, Bild- und Tonkunst<sup>62</sup> zu analysieren, und es ist Aufgabe der Ästhetik, auf der Basis der strukturellen Analyse des Kunstwerks dessen Intentionen hermeneutisch zu erschließen. Während es das herausragende Verdienst

<sup>58</sup> Ebd., 113.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Einfügung eines Gedankenstrichs bis hin zum Verzicht auf Abfhrungszeichen.

<sup>61</sup> So Hans-Georg Gadamer: *Wort und Bild - 10 wahr, 10 sciend*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, T- bingen 1993, 375.

<sup>62</sup> So noch die Begrifflichkeit von Dessoir.

Max Dessoirs ist<sup>63</sup>, diese Aufgaben erstmals in aller Deutlichkeit für alle Künste re- klamiert zu haben, ist es sein Versäumnis, nicht erkannt zu haben, daß das stheti- sche eines Kunstwerks - und nicht eines jedweden anderen Gegenstands - gerade darin besteht, daß es ein absolut Schönes selbst noch im Häßlichen sichtbar zu ma- chen intendiert. In diesem Versäumnis trifft sich Dessoir allerdings mit den vielen, die der Meinung sind, daß es tatsächlich eine postmetaphysische Ära gäbe, die de- ontologisierte Kunstwerke hervorbringe.

<sup>63</sup> Und dies gilt trotz aller unverkennbaren Definitionsschwchen Dessoirs, die bis in die Nicht- unterscheidung von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft reichen.

## INHALT

Vorwort der Herausgeber.....	V
I. ÄSTHETIK UND METAPHYSIK	
<i>Josef Fritschl</i> : Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten .....	3
<i>Maria Moog-Grünevald</i> : Ästhetik versus Metaphysik? – Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne .....	17
<i>Martin Seel</i> : Form als eine Organisation der Zeit .....	33
<i>Verena Olejniczak Lobstien</i> : »So shines and sings, as if it knew« – Elemente einer neuplatonischen Ästhetik des Kreatürlichen bei Henry Vaughan .....	45
II. ÄSTHETIK UND KUNSTWISSENSCHAFT	
<i>Ursula Franke</i> : Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en).....	73
<i>Willibald Sauerländer</i> : Kunstgeschichte und Bildwissenschaft .....	93
<i>Martin Warnke</i> : Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft?.....	109
<i>Gerdt Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra</i> : Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel – Die Fotografie <i>Terror of War</i> von Nick Ut (Vietnam, 1972) .....	117
<i>Lawrenz Lütteleken</i> : Musikwissenschaft und Kunstwissenschaft – Mögliche Perspektiven nach dem Ende des 20. Jahrhunderts .....	153
<i>Bernhard Greiner</i> : Kunst und Wissenschaft – Zwei Spielarten adversativer Bestimmung ihres Bezugs (Kant, Botho Strauß) .....	165

## III. VIER PROMINENTE POSITIONEN

<i>Werner Jung</i> : Die Zeit – das deprivierende Prinzip – Kleine Apologie von Georg Lukács' Romanpoetik .....	187
<i>Karlheinz Lüdtke</i> : Panofskys Umweg zur Ikonographie .....	201
<i>Bigit Recki</i> : Die Fülle des Lebens – Ernst Cassirer als Ästhetiker .....	225
<i>Joachim Fischer</i> : Ästhetische Anthropologie und anthropologische Ästhetik – Plessners »Kunst der Extreme« im 20. Jahrhundert .....	241
<i>Karl-Siegbert Rehberg</i> : Begegnung in Bildern – Anthropologische und soziologische Analysen der bildenden Künste bei Helmuth Plessner und Arnold Gehlen .....	269