

## V Das Werk als Fragment

In seiner letzten Vorlesung am Collège de France gab Pierre Boulez zu bedenken, dass nach alledem, was der Musik im 20. Jahrhundert widerfahren sei, der Begriff des Kunstwerks nur mehr als Fragment begriffen werden könne:

On peut maintenant, après toutes les expériences du XXe siècle, arriver à cette conclusion toute provisoire et soumise au doute : l'œuvre ne peut être que le fragment d'un tout imaginaire. L'œuvre considéré comme tout ne serait qu'une illusion habilement construite, mais comme la lumière à travers le prisme, se décompose en constituants fragmentaires, qui dans une continuité temporelle, reprennent l'apparence du tout.<sup>316</sup>

Ein musikalisches Kunstwerk wäre demzufolge keine Totalität, sondern das Fragment eines imaginären Ganzen. Boulez erschließt diesen Gedanken aus der Erfahrung der Kunstmusik der letzten hundert Jahre. Ihr fragmentarischer Charakter scheint offensichtlich; nicht nur für die Experten, sondern gerade auch für die unbedarften Hörerinnen. Mit dem Wegfall der tonalen Kadenzen verschwinden die emphatischen Schlüsse, wie die deutlichen Anfänge.<sup>317</sup> Manche Werke ziehen sich derart zusammen, dass sie nur noch wie ein musikalischer Moment klingen, oder bilden sogenannt offene Formen aus, in denen die Werkteile keine endgültige Anordnung finden.<sup>318</sup> Andere Musiken verlaufen derart richtungslos, dass das Werk selbst nur mehr wie ein Ausschnitt eines Klanggeschehens erscheint, das unendlich weitergehen könnte.<sup>319</sup> Wieder andere sind von so langen Momenten der Stille zersetzt, dass sie auseinander zu fallen drohen, während in anderen Werken so verschiedenartige Klanggestalten ineinander verschränkt werden, dass man gar nicht weiss, wie man sie zueinander hören soll.<sup>320</sup> Diese Fragmentierung der musikalischen

316 Pierre Boulez, *Points de repère*, hg. von Jean-Jacques Nattiez et al., Paris 1995, 713.

317 Eine vor diesem Hintergrund interessante Klassifizierung post-tonaler Formen entwickelt Holzer 2011 (wie Anm. 141), 435–558.

318 Vgl. Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008; Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.

319 Vgl. Karlheinz Stockhausen, Momentform, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963, 189–210.

320 Vgl. Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: a composer in context*, Cambridge ; New York 2015; Regine Elzenheimer, »... wenn in reicher Stille ...«. Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 71–84; Wolfgang Rathert, Zeit als

Formen ist in der Moderne so allgegenwärtig, dass manchen das Fragment selbst schon als ein musikalischer Formtyp, als eine neue Gattung musikalischer Ganzheit erscheint – wodurch die Rede vom Fragment zuletzt seinen Sinn zu verlieren scheint.<sup>321</sup>

Boulez' Vorschlag ist aber grundsätzlicher. Es geht ihm nicht um einen fragmentarischen Stil, der heute maßgeblich geworden wäre. Er erhebt nicht das Unvollkommene zur Norm.<sup>322</sup> Es geht ihm vielmehr um den Werkbegriff selbst: Was hieße es für unser Grundverständnis der musikalischen Kunst, wenn wir ihre Werke als Fragmente eines imaginären Ganzen begriffen?

Im Folgenden soll dieser Vorschlag weitergedacht werden. Wenn dieser Gedanke plausibel gemacht werden kann, dann stellt er die gewöhnliche Erzählung der Musik- und Kunstgeschichte vom Kopf auf die Füße. Zwar wird die Musik der Moderne auch der üblichen Erzählung zufolge von Fragmentierungen heimgesucht. Aber dieses Zerbrechen und Zersprengen musikalischer Ganzheiten versteht sie als Kritik am Begriff des Kunstwerks. Denn diese Musikgeschichtsschreibung versteht das Kunstwerk für gewöhnlich als ein vollendetes Ganzes. Indem die moderne Kunst solche Ganzheiten zerschlägt, so die herkömmliche Erzählung, entledige sie sich des Werkbegriffs. Denken wir aber mit Boulez das Werk selbst als Fragment, so kehrt sich die Situation um. Die aufgebrochenen, zerklüfteten und eingerissenen Gestalten der modernen Kunst wenden sich dann nicht vom Werkgedanken ab, sondern verwirklichen ihn. Und es sind dann die abgerundeten, wohlgeformten und artig geschlossenen Gebilde, welche nicht mehr als Werke der Kunst verstanden werden können – denn in ihnen ist die Ganzheit nicht imaginär, sondern gegeben.

Um diesen Gedanken zu stützen, soll im Folgenden auf Gründungstexte des modernen Kunstdenkens zurückgegangen werden. Ich möchte zeigen, wie Boulez' Gedanken bereits in Immanuel Kants Konzeption des ästhetischen Urteils und Friedrich Schlegels Übertragung dieser Konzeption auf die Kunstkritik vorgezeichnet ist. Das Herz dieser Konzeption bildet der Begriff der Reflexion. Er benennt ein in sich gebrochenes Denken. Das Denken der Kunst ist ein Denken, das nicht geradeaus geht, sondern sich an seinen Gegenständen bricht. Die Werke der Kunst als Fragmente zu begreifen, führt diesen Gedanken aus.

Motiv in der Musik des zwanzigsten Jh.s. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono, in: Richard Klein et al. (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, 287–312.

<sup>321</sup> Vgl. Kreidler 2018 (wie Anm. 62), 205.

<sup>322</sup> So geschieht es etwa mit Bezug auf die Improvisation bei Andy Hamilton, *The aesthetics of imperfection: The finished work, and process versus product*, in: Lara Pearson und Andy Hamilton (Hg.), *The aesthetics of imperfection in music and the arts: spontaneity, flaws and the unfinished*, New York 2020, 11–19.

## 1. Kant und die Kritik des Schönen

*Ästhetische Ideen*

In Kants *Kritik der Urteilkraft* liegt einer der Gründungstexte der philosophischen Ästhetik vor. So will es eine weit verbreitete Annahme. Ihr steht die Tatsache gegenüber, dass der Auslegungstreit über diese Schrift bis in die Gegenwart anhält. Dieser Streit hat eine enorme Menge von abweichenden Interpretationen hervorgebracht. Die erste Schwierigkeit, an der sich die Deutungen abarbeiten, liegt darin, dass unklar ist, ob die philosophische Ästhetik überhaupt der primäre Gegenstand dieser Schrift ist. Bekanntlich zerfällt die dritte Kritik Kants in zwei Teile, die sehr unterschiedliche Fragestellungen bearbeiten: Eine Kritik des ästhetischen Urteils und eine Kritik des naturteleologischen Urteils.<sup>323</sup> Es mag daher so scheinen, als ob sich bestenfalls der erste Teil der dritten Kritik mit philosophischer Ästhetik beschäftigt. Aber selbst innerhalb der Kritik des ästhetischen Urteils steht man vor zwei sehr ungleichen Themenkomplexen: Einer Kritik des ästhetischen Urteilens, das sich auf die Naturdinge, und einer Kritik des ästhetischen Urteilens, das sich auf die Gegenstände der Kunst bezieht. Einige Kommentatorinnen haben daher zu zeigen versucht, dass sich auch das ästhetische Urteil entzweit. Unter dieser Annahme haben sich zwei Deutungsoptionen herauskristallisiert: Entweder liefert Kants Text zwei gleichwertige, aber unterschiedliche Antworten auf die Frage des ästhetischen Urteils,<sup>324</sup> oder aber, er erachtet die Frage nach der Kunst als sekundär und stellt die Frage des Naturschönen ins Zentrum.<sup>325</sup> Auffälligerweise kommt der Frage nach der Kunst in keiner der beiden Deutungen eine Vorrangstellung zu. Insgesamt ist daher fraglich, inwiefern ein Text, der das Kunstschöne nicht ins Zentrum stellt, ein Gründungstext der Ästhetik als einer Philosophie der Kunst sein kann.

Im Folgenden kann es nicht darum gehen, diesem höchst elaborierten Auslegungstreit auf Augenhöhe zu begegnen. Mit Blick auf die gegenwärtigen Probleme des Kunstbegriffs soll vielmehr ein Strang aus dem verwirrenden Geflecht des kantischen Texts hervorgehoben werden, der noch im gegenwärtigen Kunstdenken Geltung beanspruchen kann. Dieser Strang wird sichtbar, wenn man die Kritik der ästhetischen

323 Den Zusammenhang der beiden Teile betont Wolfgang Wieland, *Urteil und Gefühl: Kants Theorie der Urteilkraft*, Göttingen 2001.

324 Vgl. Kern 2000 (wie Anm. 11).

325 Vgl. Henry E Allison, *Kant's theory of taste: a reading of the »Critique of aesthetic judgment«*, Cambridge 2010.

Urteilstkraft von hinten her liest. In einem vieldiskutierten<sup>326</sup> Paragraphen am Ende dieser Kritik schreibt Kant:

Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, zur Erweckung und Mitteilung der Idee, von welcher jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist.<sup>327</sup>

Das Schöne ist der Gegenstand des ästhetischen Urteils. Kant bestimmt es in diesem Paragraphen als der Ausdruck ästhetischer Ideen. Sowohl das Naturschöne wie das Schöne der Kunst sind ein solcher Ausdruck. Was aber ist eine ästhetische Idee? Kant gibt verschiedene Bestimmungen. Mit Bezug auf die Musik nennt er sie eine Idee von »einem zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle«. <sup>328</sup> Allgemein bestimmt er die ästhetische Idee als eine »Vorstellung der Einbildungskraft«, <sup>329</sup> die » viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann«. <sup>330</sup> Sie ist »das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee« <sup>331</sup> und sie verleiht den Produkten der schönen Kunst ihre Regelhaftigkeit. <sup>332</sup> Man kann diese Bestimmungen auf vier wesentliche Momente bringen: Diese ästhetische Idee reguliert erstens einen Zusammenhang, eine Totalität. Aber diese Regel eines zusammenhängenden Ganzen ist zweitens kein Begriff, sondern eine Vorstellung der Einbildungskraft. Der so regulierte Zusammenhang kann drittens mit Begriffen unendlich ausgedeutet werden, aber niemals ist ein Begriff erreicht, der diesen Zusammenhang gänzlich erfasst. In dieser unendlichen Auslegbarkeit ist die ästhetische Idee viertens auf die Ideen der Vernunft bezogen, sie ist ihr Gegenstück oder Analogon. Diese vier Momente – die Regelhaftigkeit einer Totalität, das Nicht-Begriffliche dieser Regel, die unendliche Auslegbarkeit des Zusammenhangs und dessen Ideenbezug – sind die Bestimmungen dessen, was im Schönen zum Ausdruck kommt.

326 Vgl. Aaron Halper, Rethinking Kant's distinction between the beauty of art and the beauty of nature, in: *European Journal of Philosophy* 28/4, 2020, 857–875; Mojca Kuplen, Reflective and Non-reflective Aesthetic Ideas in Kant's Theory of Art, in: *The British Journal of Aesthetics* 61/1, 2021, 1–16.

327 Kant 2006 (wie Anm. 12). B 204.

328 Ebd. B 219.

329 Ebd. B 193.

330 Ebd.

331 Ebd.

332 Ebd. B 254.

*Die Negativität des Schönen*

Von hier aus lassen sich die ebenso bekannten wie umstrittenen Bestimmungen des ästhetischen Urteils besser verstehen, die Kant zunächst anhand des Naturschönen einführt. Die zentrale Bestimmung ist die subjektive Zweckmäßigkeit des Schönen. Die Zweckmäßigkeit ist das Prinzip der Urteilskraft, das die zwei Teile der Kritik der Urteilskraft verbindet. Kant nennt das Schöne zweckmäßig ohne Zweck.<sup>333</sup> Ein Zweck ist das, worum willen etwas gemacht wird. Die Rede vom Zweck setzt also ein Subjekt voraus, das diesen Zweck der Sache intendiert. Ein solcher Zweck ist begrifflich bestimmt. Dieser Begriff leitet das Tun oder Herstellen an. In diesem Sinn meint Kant, dass wir einen Zweck denken, sobald wir einen Begriff einer Sache als Ursache dieser Sache denken.<sup>334</sup> Der Begriff ihres Zwecks ist dann der Begriff dieser Sache selbst, der das Subjekt, welches diese Sache hervorbringt, anleitet. Zweckmäßig hingegen ist eine Sache, wenn sie zu etwas gut ist. Das setzt nicht voraus, dass ein Subjekt diese Sache tatsächlich zu diesem Zweck gemacht hat. Eine zweckmäßige Sache erscheint ganz so, als hätte ein Subjekt sie um eines Zwecks willen gemacht – ohne dass dies der Fall sein müsste. Das Schöne erscheint in diesem Sinn zweckmäßig, aber ohne Zweck.

Aber worin besteht die Zweckmäßigkeit des schönen Gegenstandes? Kants Bestimmungen sind nicht einfach zu entschlüsseln und man muss etwas ausholen, um die Antwort zu verstehen. So viel ist gewiss: In der Erfahrung des Schönen befassen wir uns mit einem Erfahrungsgegenstand, einem einzelnen Erscheinungskomplex, der unsere Denkvermögen in ein Verhältnis zueinander bringt, das von einem Gefühl der Lust begleitet wird. Das ästhetische Urteil hat dieses besondere Lustgefühl zum Bestimmungsgrund: Es verbindet den ganzen Vollzug, durch den die gegenstandsbezogenen Vorstellungen die Denkvermögen in dieses eigentümliche Verhältnis setzen, mit diesem Lustgefühl.<sup>335</sup>

Einen Gegenstand zu denken heißt aber normalerweise: ihn zu bestimmen. Einen besonderen Erfahrungsgegenstand bestimmt man – in Kants Konzeption der Erkenntnis –, indem man die Gegebenheiten der

333 Kant 2006 (wie Anm. 12), B 61.

334 Ebd. XXVIII.

335 Dazu Wieland 2001, § 10–12. Um diese These vertreten zu können, muss ein weiterer Urteilsbegriff von einem engen unterschieden werden. Urteile im weiten Sinne sind Vorstellungsverbindungen. Ein Wahrnehmungsurteil verbindet etwa eine Anschauung mit der Vorstellung des Ich, das Urteil des Angenehmen verbindet eine Anschauung mit einem Gefühl der Lust, das Geschmacksurteil verbindet ein bestimmtes Verhältnis von Anschauung und Begriff mit dem Gefühl der Lust. Urteile im engeren Sinne sind objektive Erkenntnisurteile, die Anschauungen mit einem Begriff verknüpfen und so auf einen Gegenstand beziehen. Vgl. ebd. 204ff.

sinnlichen Wahrnehmung mithilfe der Schemata der Einbildungskraft unter allgemeine Begriffe des Verstandes subsumiert. Die begriffliche Bestimmung vollzieht man in Urteilen: In Urteilen denkt man, was ein Erscheinungskomplex ist. Das Eigentümliche am ästhetischen Urteil, so Kants Vorschlag, liegt dagegen darin, dass es kein bestimmendes, sondern ein reflektierendes Urteil ist.<sup>336</sup> Bestimmend ist ein Urteil, das zu einer gegebenen, allgemeinen Begriffsregel einen besonderen Fall findet, den es subsumiert. Reflektierend ist ein Urteil, das von einem besonderen Erscheinungskomplex ausgeht, zu dem es eine allgemeine Begriffsregel sucht. Das Reflektieren über das Erscheinende besteht darin, seine Aspekte und Momente zu unterscheiden, zu vergleichen und zu Einheiten zu verbinden, um einen passenden Begriff zu finden.<sup>337</sup> Im Erkennen greifen Reflexion und Bestimmung für gewöhnlich ineinander: Über gegebene Anschauungskomplexe wird reflektiert bis eine geeignete Begriffsregel gefunden ist, unter welche sich die Anschauung subsumieren lässt.

Das Reflektieren hat sein Ziel also im Bestimmen. Im ästhetischen Urteil wird aber reflektiert, ohne dass es zu einem Bestimmungsabschluss kommt. Das lustvolle Verhältnis zwischen den Vermögen des Denkens, das sich in der Auseinandersetzung mit dem schönen Gegenstand einstellt, geht mit einem unendlichen Aufschub des Urteilsabschlusses einher. Gegen die verharmlosende Redeweise Kants, der dieses Verhältnis als wohlproportioniertes, harmonisches und spielerisches Zusammenwirken von Sinnlichkeit und Begriff, von Einbildungskraft und Verstand beschreibt, muss man den sachlichen Punkt festhalten, dass im ästhetischen Urteil ein Reflexionsgeschehen gerade darin als lustvoll erfahren wird, dass es *nicht* zum Abschluss kommt. Hat das Reflektieren jedoch im bestimmenden Urteilen sein Ziel, so muss man sagen: Im ästhetischen Urteil wird das Scheitern des Urteilens, das Verfehlen seines Ziels als lustvoll erfahren. Darin liegt die Negativität des ästhetischen Urteilsaufschubs.<sup>338</sup> Die sinnlichen Anschauungen und die begrifflichen Mittel,

<sup>336</sup> Kant 2006, B XXVI (179).

<sup>337</sup> Reflektieren heisst »[...] gegebene Vorstellungen entweder mit andern, oder mit seinem Erkenntnißvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff [sic] zu vergleichen und zusammen zu halten.« Kant 2006, 211. Dass dies der hier relevante Begriff von Reflexion ist, wird nahegelegt von Paul Guyer, *Kant and the claims of taste*, Cambridge (Mass.) 1979, 40. Dieter Henrich hingegen bestreitet diese Auffassung, vgl. Dieter Henrich, Kant's Explanation of Aesthetic Judgment, in: *Aesthetic judgment and the moral image of the world*, Stanford, Calif. 1992, 29–56, hier: 45–46.

<sup>338</sup> Diese Deutung stützt sich auf Motive, die Christoph Menke und Andrea Kern entwickelt haben. Durch diese negativistische Lesart wird das Schönen dem Erhabenen angenähert. Der Unterschied besteht in der Rolle der Einbildungskraft: Im Erhabenen scheitert nicht das begriffliche Urteilen, sondern

das Besondere und das Allgemeine, passen in ihm nicht zusammen, sie stimmen nicht überein: Jeder Bestimmungsversuch, jede Verallgemeinerung in Anbetracht des Besonderen wird über sich hinausgedrängt und erweist sich als ungenügend, als vorläufig. Nur so kann es sein, dass die Reflexion über die schöne Erscheinung zu keinem Abschluss kommt und gerade in dieser Unabgeschlossenheit als lustvoll erfahren werden kann. Aber zugleich muss der besondere Erscheinungskomplex so geartet sein, dass er die Suche nach einer allgemeinen Regel anregt und fordert. Andernfalls würde man die Reflexion über ihn ja einfach abbrechen und die Sache als unverständlich auf sich beruhen lassen. Das Verhältnis der Vermögen des Denkens muss daher als eine Spannung verstanden werden: Sinnlichkeit und Begriff, Einbildungskraft und Verstand werden in eine Spannungslage versetzt, in der die Suche nach einer Entsprechung ständig erneuert und zugleich das Erreichen einer Übereinstimmung immer aufgeschoben wird.

Im Hinblick auf diese Spannungslage kann die schöne Erscheinung als zweckmäßig verstanden werden. Es handelt sich dabei um eine seltsame Zweckmäßigkeit, denn das Schöne stellt ja gerade im Hinblick auf das Denken ein Problem dar: Anders als eine umstandslos identifizierbare Sache lässt es unser Urteilsvermögen scheitern. Aber dieses Scheitern ist mit einer höchsten Aktivität des Denkens verbunden, die Kant auch als Verlebendigung bezeichnet.<sup>339</sup> Das führt uns zurück auf die Ausgangsbestimmung der ästhetischen Idee: In ihr wird eine »unnennbare Gedankenfülle« durchdacht, die sich auf keinen Begriff bringen lässt. Zugleich ist diese Fülle keine chaotische Gedankenflucht, sondern bildet einen organisierten Zusammenhang, eine regelhafte Totalität aus. Deshalb weicht das Vermögen des Denkens vor solchen Erscheinungen nicht zurück, sondern vertieft sich immer weiter in diese unbegrifflich geregelten Zusammenhänge, die unendlich »viel zu denken« geben.

Diese Vertiefung der Reflexion in der Erfahrung des Schönen ist auf die Ideen der Vernunft bezogen. Das leuchtet vor dem Hintergrund des Gesagten ein. Denn auch die Ideen der Vernunft lassen sich nicht in bestimmenden Urteilen denken. Die Ideen der Vernunft sind Begriffe absoluter Totalitäten. Jedes bestimmende Urteil theoretischer Natur geht auf einen Weltausschnitt, den es bestimmt, und setzt mit seinem Geltungsanspruch eine Reihe von Bedingungen voraus, unter denen es gilt. Solche Bedingungsreihen, in denen einzelne bestimmende Urteile

die schematisierende Vereinheitlichung der Einbildungskraft. Sie führt Kant bekanntlich in die erbauliche Selbstbestätigung der Vernunft. Das Schöne scheint dahingegen eigentlich noch negativer: In ihr triumphiert nicht der Begriff über die Sinnlichkeit, sondern beide geraten ins Tanzen. Die Verschränktheit von Scheitern und Gelingen im Ästhetischen ist daher, in dieser Lesart, auch im Schönen entscheidend.

339 Kant 2006, B146.

zusammenhängen, lassen sich in Schlüssen artikulieren. Die Vernunft ist bei Kant der Name für das Vermögen zu schließen: Sie bringt die einzelnen bestimmenden Urteile in Begründungszusammenhänge.<sup>340</sup> Solche Zusammenhänge von Begründungen hängen aber in der Luft, solange sie zu keinem Abschluss kommen. Erst wenn sie einen Gesamtzusammenhang ausbilden, der keiner weiteren Begründung mehr bedarf, der also keine weitere Bedingung außer sich hat, ist auch jedes einzelne Urteil wirklich begründet. Ein solcher Gesamtzusammenhang von Bedingungen wäre daher unbedingt, d.h. absolut.

Die Ideen der Vernunft sind solche Abschlussbegriffe. Kant unterscheidet deren drei: Die Seele, die Welt und Gott. Sie bilden notwendige Voraussetzungen des bestimmenden Denkens. Aber sie können selbst nicht zum Gegenstand eines bestimmenden Urteils mit Wahrheitsanspruch werden. Denn solche Urteile gehen ja auf Weltausschnitte, die sie unter Voraussetzung gewisser Bedingungen bestimmen. Eine unbedingte Totalität kann aber nie als bedingter Weltausschnitt beurteilt werden. Sie ist kein möglicher Erfahrungsgegenstand. Sie ist vielmehr das Produkt einer Geltungsreflexion auf erfahrungsbezogene Urteile. In diesem Sinne übersteigen die Ideen das bestimmende Urteilen, deren notwendige Voraussetzung sie zu denken geben. Sie leiten das Urteilen an, ohne selbst beurteilt werden zu können.

Auch hier findet also eine Reflexion statt – die kritische Selbstprüfung des urteilenden Denkens –, die in eine Kritik des Urteilens führt: Das urteilende Denken vermag seine eigene Voraussetzung nicht einzuholen. Auf diese Weise lassen sich die ästhetischen Ideen, die im Schönen zum Ausdruck kommen, auf die Ideen der Vernunft beziehen:

[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.<sup>341</sup>

Die seltsame Zweckmäßigkeit des Schönen ist ohne Zweck, weil sie nicht auf einen Begriff bezogen ist, sondern auf eine ästhetische Idee. Wie ein Begriff hat sie eine regulierende Funktion, sie ist regel- oder gesetzartig. Wie bei einer Vernunftidee kann es keine wahrheitsfähigen Urteile über sie geben, sondern sie fordert eine prinzipiell unendliche Reihe von bestimmenden Urteilen, die sich an ihr wie an einem Fluchtpunkt ausrichten. Auf diese Weise verknüpft sie die Regelhaftigkeit, Unausdeutbarkeit und den Ideenbezug des Schönen.

340 Kant 1998 (wie Anm. 41), A330 / B386.

341 Kant 2006 (wie Anm. 12), B 192–193

*Das Schulgerechte*

Die bisherigen Auslegungen machen deutlich, dass die berühmte Begrifflosigkeit des ästhetischen Urteils, an der sich bis heute die Geister scheiden, schon bei Kant nicht bedeuten kann, dass Begriffe im ästhetischen Beurteilen keine Rolle spielen. Begriffe sind vielmehr integraler Bestandteil des ästhetischen Urteils. Der ästhetische Gesichtspunkt wird verkürzt, wenn er als reines Sehen oder Hören, als Wahrnehmung vor aller begrifflichen Bestimmung verstanden wird. Begriffslos ist das ästhetische Urteil im präzisen Sinne, dass sein Bestimmungsgrund kein Begriff ist, sondern das lustvolle Gefühl einer Spannung, in welche die begrifflichen und sinnlich-affektiven Vermögen in der Auseinandersetzung mit einem Erscheinungskomplex geraten.

Die Bestimmung des Schönen als Zweckmäßigkeit ohne Zweck birgt jedoch ein Problem für jede Kunstphilosophie, die an die Überlegungen Kants anschließen will. Denn Kunstwerke sind Artefakte, die von jemandem hergestellt wurden. Dieses Herstellen ist notwendigerweise von Begriffen angeleitet: Das künstlerische Subjekt verwirklicht ja begrifflich bestimmte Absichten. Deshalb klingt es schief, wenn man behauptet, die Werke der Kunst seien zweckmäßig ohne Zweck. Sie haben ja einen Zweck, nämlich, ganz allgemein, Kunstwerke zu sein, und im Besonderen: Ein Streichquartett, eine Sonate oder Phantasie, eine ortsspezifische Installation oder institutionskritische Performance, ein Stilleben, eine suprematistische Komposition oder eine Tragödie zu sein. Die Begriffe, welche die Kunstproduktion anleiten, sind der Kunstbegriff im Allgemeinen, aber auch alle seine Gattungs-, Stil-, Form- und Artbegriffe. Sie bilden die Zwecke der Kunstproduktion und erklären die Zweckmäßigkeit ihrer Produkte. Wenn die Kunst darin aufginge, solche Zwecke zu realisieren, dann wäre das ästhetische Urteil tatsächlich für die Kunst irrelevant. Denn die Beurteilung der Kunstwerke hätte die Kunstbegriffe als Bestimmungsgrund: Sie würde in der Reflexion den Erscheinungskomplex unter diese Begriffe subsumieren und vergleichend beurteilen, ob die Fälle ihren Begriff erfüllen oder nicht.

Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, führt Kant die Unterscheidung zwischen dem Schulgerechten und dem Geistvollen ein.<sup>342</sup> Um überhaupt etwas herstellen zu können, muss sich die Künstlerin einen Begriff zum Zweck setzen – wie vage auch immer dieser Begriff sein mag. Ein Werk wäre aber nicht schön, wenn es in der Erfüllung seines Begriffs aufginge. Solche Werke wären, nach Kants Ausdruck, bloß »schulgerecht«, aber ohne Geist. Das Schulgerechte genügt den tradierten Regeln, Normen und

342 Ebd. B 186. Dazu auch Grit Schwarzkopf, *Vom Schönen zum Organismus zum Geist* (Konzepte. Hefte für Philosophie, 2), Frankfurt am Main 2016, 83–107, hier: 89.

Konventionen der Kunst einer Zeit. Dieses Regelwerk ist für gewöhnlich wirksam, ohne ausdrücklich gemacht zu werden; dennoch lässt es sich auf Begriffe bringen. Es ist die Gesamtheit der Kunstgriffe, der künstlerischen Techniken, welche in Satzlehren, poetologischen Abhandlungen und Malereitraktaten festgehalten werden und so den eigentlichen Gegenstand einer Wissenschaft der Kunst bilden. Die Begriffe halten fest, was einer Zeit als geschmackvoll gilt. Sie sind deshalb nicht ohne Beziehung zum ästhetischen Urteil, das Kant auch Geschmacksurteil nennt.<sup>343</sup> Die Normen der Kunst sind ja von Werken abgeleitet, die als Klassiker, als Meisterwerke gelten, die also dem ästhetischen Urteil genügen. Aber sobald die Gestaltungsprinzipien und Formen klassischer Werke zu begrifflichen Regeln der Kunst erhoben werden, verlieren die Werke, die sich darin erschöpfen, solchen Begriffen zu genügen, ihre ästhetische Spannung:

Man sagt von gewissen Produkten, von welchen man erwartet, daß sie sich, zum Teil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten: sie sind ohne Geist; ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft nichts zu tadeln findet. Ein Gedicht kann recht nett und elegant sein, aber es ist ohne Geist. Eine Geschichte ist genau und ordentlich, aber ohne Geist, eine feierliche Rede ist gründlich und zugleich zierlich, aber ohne Geist.<sup>344</sup>

Ein Produkt der schönen Kunst darf in diesem Sinne nicht bloß geschmackvoll, es muss darüber hinaus auch geistvoll sein. Der Begriff Geist steht klassischerweise für das belebende Prinzip einer Sache. In diesem Sinne ist es auch der Geist einer künstlerischen Sache, der die Erkenntniskräfte »zweckmäßig in Schwung versetzt, d.i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.«<sup>345</sup> Man sieht leicht ein, weshalb das bloß Geschmackvolle einen unendlichen Aufschub der Reflexion nicht auslösen kann. Denn das Geschmackvolle lässt sich durch die Begriffe des Schulgerechten restlos bestimmen. Die Regel, welche solchen Gebilden die Einheit gibt, ist ein Begriff. Die Reflexion wird nur dann in jene Kritik des bestimmenden Urteilens getrieben, die im Schönen als Lust gefühlt wird, wenn die Regel eines Werks, sein vereinheitlichendes Prinzip, nicht ein Begriff, sondern eine ästhetische Idee ist.

Kant nennt das Vermögen zu ästhetischen Ideen in diesem Sinne auch Genie.<sup>346</sup> Der Geniebegriff mit seiner ganzen Wirkungsgeschichte ist problematisch.<sup>347</sup> Denn er suggeriert, dass die ästhetischen Ideen durch ein Vermögen produziert werden, über das gewisse Subjekte verfügen und

343 Kant 2006, passim.

344 Kant 2006, B 192.

345 Ebd.

346 Ebd. B242.

347 Vgl. Hee Sook Oh, »Das abgelehnte Genie« – Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1, 2013, 79–99.

andere nicht. Jene Subjekte, die das geniale Vermögen besitzen, können Kunstwerke hervorbringen, ja alles, was solche Genies hervorbringen, wäre genial.

Die Unterscheidung von Geist und Geschmack, von ästhetischer Idee und den Begriffen des Schulgerechten weist aber in eine andere Richtung. Sie zielt nicht auf eine Erhöhung, sondern auf eine Depotenzenierung des subjektiven Könnens in der Kunst. Ästhetische Ideen kommen in der künstlerischen Arbeit zustande, ohne dass das Subjekt dieser Arbeit darüber gänzlich Kontrolle hätte. Sein Vermögen erstreckt sich auf das Schulgerechte: Es bezeichnet das subjektive Können, das die Künstlerinnen bis zur Virtuosität ausbilden. Geistvoll werden die Arbeiten jedoch erst durch einen Widerstand, etwas Subjektfremdes, das dieses sichere Können und Beherrschen durchkreuzt.<sup>348</sup>

Kant verwendet den Begriff der Natur, um diesen gegenstrebigem Vektor des künstlerischen Arbeitsprozesses zu bezeichnen: Im Genie, so die berühmte Phrase, gibt die Natur der Kunst die Regel.<sup>349</sup> Damit kann nicht gemeint sein, dass die Regeln gelingender Kunst natürlich seien oder dass die Kunst die Natur nachzuahmen hätte. Natur steht hier vielmehr für die Abwesenheit von Absichten oder Intentionen. Gelingende Werke, so lässt sich der Gedanke umformulieren, gehen nicht in jenen Absichten und Intentionen auf, welche die Künstlerinnen mit ihren Kunstbegriffen des Schulgerechten anleiten. Sie gehen überhaupt hinaus über den Bereich dessen, was sich als begrifflich bestimmter Zweck intendieren lässt. Dasjenige, was sie zu geistvollen Gebilden macht und die Reflexion über sie unendlich aufschiebt, sprengt die Immanenz der schulgerechten Begriffe: Es ist ein Intentionsloses.<sup>350</sup>

Treibt man diesen Gedanken weiter, so wird man gegen den Wortlaut Kants sagen müssen, dass die Unterscheidung vom Geistvollen und Schulgerechten, von ästhetischen Ideen und den Regeln des Geschmacks, das Problem des ästhetischen Urteils in den Bereich des Geschichtlichen hineinzieht. Denn gerade die angebliche Naturgabe des Genies bezeichnet ja die geschichtliche Bewegung der Kunst, die als geistvolle erst in der Negation der zum Schulgerechten verhärteten Kunstnormen existiert. An die Stelle des Schulgerechten treten keine natürlichen Regeln, kein ursprüngliches Fühlen oder unmittelbare Kraft. Vielmehr muss der Überstieg gelungener Werke über die Normen der Kunst als deren Selbstkritik verstanden werden, die jener Selbstkritik des urteilenden Denkens entspricht, welche das Spannungsgefühl des Schönen vollzieht.

348 Vgl. Menke 2013 (wie Anm. 126), 14.

349 Kant 2006, B 181.

350 Das ist freilich nicht Kants Begriff, sondern Adornos Aneignung des Gedankens, vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetik: 1958–59*, hg. von Eberhard Ortland (Nachgelassene Schriften, 3), Frankfurt am Main 2017.

In dieser Weise lässt sich, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits behauptet wurde, der Begriff des Genies durch den Eigensinn des historischen Materials der Kunst ersetzen: Es sind die Potenziale und Tendenzen des gesellschaftlich vermittelten und vorgeformten Materials, das in der künstlerischen Arbeit als Gegenvektor zu den Absichten und Formintentionen der Künstlerinnen wirkt. Über solche Materialtendenzen kann das künstlerische Subjekt nicht verfügen, es widersteht seiner Gestaltungsmacht, es übersteigt das, was jemand können kann. In diesen Tendenzen macht sich ein Intentionsloses geltend, das im besonderen Zusammenhang des erarbeiteten Werks zum Ausdruck kommt. Die ästhetischen Ideen sind keine Ausflüsse einer Naturgabe, sondern das Produkt der subjektiven Auseinandersetzung mit dem historisch bewegten Material der Kunst.

An diesem Punkt schießt unsere Auslegung freilich über den Text der *Kritik der Urteilskraft* hinaus. Es sollte aber sichtbar geworden sein, dass dieser Überschuss in Kants Gedankens selbst angelegt ist. Die Kunstphilosophie der Jenaer Frühromantik, insbesondere gewisse Einsichten Friedrich Schlegels, können als Fortsetzung dieser Impulse verstanden werden, die in Kants dritter Kritik nicht ausgeführt werden. Schlegel übersetzt die kantischen Motive in eine Theorie der künstlerischen Modernität, also in eine Kunstauffassung, welche die Geschichtlichkeit des künstlerischen Materials ins Zentrum rückt.

## 2. Schlegel und die Kunst der Moderne

### *Vom Geschmack zur Kunstkritik*

Die Rekonstruktion der Kantischen Grundlegung des Ästhetischen hat gezeigt, dass der entwickelte Begriff des Schönen den Ausdruck ästhetischer Ideen miteinschließt, der sich erst im Kunstwerk verwirklicht. Etwas als schön zu beurteilen heißt, es als solchen Ausdruck zu denken. In dieser Beurteilung ist die Urteilskraft nach ihrem eigenen Prinzip der Zweckmäßigkeit tätig. Zweckmäßig erweist sich das Werk für die Selbstkritik der Denkvermögen, indem es eine ästhetische Idee realisiert. Die ästhetische Idee verwirklicht sich in der Spannung von Einzigartigkeit und Gesetzmäßigkeit: Sie ist eine einzigartige Konfiguration von Erscheinungen, die in ihrer Unausdeutbarkeit auf die Vernunftideen bezogen ist.

Kants Kritik des ästhetischen Urteils kommt so zu einem Abschluss, wo die Philosophie der Kunst beginnt. In seiner verharmlosenden Darstellung überspielt Kant den Konflikt, der seine Konzeption durchzieht. Seine ganze Ästhetik spricht vom Schönen, ja selbst vom Erhabenen, als einem Erbaulichen. Daran knüpfen im 20. Jahrhundert die Kompensationstheorien der Kunst an. An der Kunst erfährt diesen Theorien zufolge

das Subjekt jene Selbstbestätigung und Lebendigkeit, die ihm das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft vorenthält.

In dieser Verharmlosung zeigt sich die Grenze des Kantischen Vorschlags. Nimmt man den Gedanken des ästhetischen Urteils ernst, so muss man den Widerspruch entwickeln, den er in sich beschließt. Betont Kant zwar das harmonische Spiel, das, in der Kunst wie in der Natur, mit dem Schönen einhergeht, so kann er nicht verbergen, dass dieses Spiel von der Spannung eines Gegensatzes angetrieben wird, den das Schöne nicht schlichtet, sondern austrägt. Ob und wie sich ästhetische Idee und Geschmack, Ideenbezug und Anschaulichkeit, Verstandesgesetz und Einbildungskraft, Einzigartigkeit und Regelmäßigkeit im Kunstwerk vereinen lassen, versteht sich keineswegs von selbst.

Diesen Konflikt in seiner ganzen Unausweichlichkeit ins Zentrum der Kunsttheorie zu stellen, scheint mir der entscheidende Zug von Friedrich Schlegels früher Kunstphilosophie zu sein. Seine frühen Schriften zur Kunst entstehen unmittelbar im Anschluss an die Kritiken Kants und sind doch von einem Grundton geprägt, der weit ins 20. Jahrhundert vorausweist.<sup>351</sup> In ihnen erscheint das moderne Subjekt in seiner ganzen Zerrissenheit, die moderne Kunst wird zu einem schier unlösbaren Problem und die Werke, die unter diesen Bedingungen gelingen, sind von diesen Problemen nicht verschont, sondern denken sie konsequent durch: Sie sind Reflexionsgestalten. Schlegel vollzieht damit jenen Schritt, den alle kunstphilosophischen Versuche, meist stillschweigend, gehen müssen, wenn sie Kants Autonomied Gedanken aktualisieren wollen: Er übersetzt das Urteil des Schönen in das Urteil der Kunstkritik. Die Frage *Ist es schön?* wird nicht verworfen, aber sie verwandelt sich in die Frage: *Ist es Kunst?* Die Theorie der Kunst sucht in der Nachfolge Schlegels nicht mehr die natürlichen Gesetze des Schönen, sondern stellt die Frage, wie Kunst unter den historischen Bedingungen der Gegenwart möglich ist. Im Folgenden sollen deshalb einige Kerngedanken Friedrich Schlegels aus dem unübersichtlichen Gewirr seiner Texte herausgehoben werden, die er in den 1790er Jahren im kurzlebigen Diskussionszusammenhang der Jenaer Frühromantik entwickelte.<sup>352</sup>

351 Auch Peter Osborne versucht die Kunstphilosophie Friedrich Schlegels als Vorläufer der zeitgenössischen, postkonzeptuellen Kunst zu lesen. Er setzt der kantischen Betonung der Sinnlichkeit die frühromantische Betonung der Reflexion entgegen. Kant steht somit für eine – überkommene – ästhetische Auffassung der Kunst, die durch die Reflexionstheorie der Frühromantik überwunden wird. Diese Entgegensetzung verstellt jedoch den Blick auf die Abhängigkeit der Schlegelschen Gedanken von der Kantischen Theorie, die Manfred Frank zurecht immer wieder betont, vgl. Osborne 2013 (wie Anm. 8), 37–70; Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.

352 Vgl. Manfred Frank, »Unendliche Annäherung«: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main 1997; Frederick C. Beiser,

*Die Krise des Alten*

Wenn Kants Darstellung zutrifft, steht die Kunstkritik vor einem schier unlöslichen Problem: Will sie etwas als ein Kunstwerk verstehen, muss sie es als Einheit auffassen. Jeder Begriff einer solchen Einheit wäre aber von anderen Werken abgezogen – er bildete eine allgemeine Regel. Gerade solchen Regeln darf das Werk nicht entsprechen, soll es nicht ins bloß Schulgerechte abfallen. Die Kunstkritik muss also etwas als einheitlich verstehen, das sich unter jedem Begriff als uneinheitlich herausstellt.

Spinnt man diesen Gedanken weiter, so erweist sich die Entwicklung der Kunst als eine fortwährende Umwälzung aller Kunstbegriffe: Jede theoretische Auffassung von technischer Richtigkeit und gelungener Einheit kommt prinzipiell zu spät und gilt nur auf Zeit. Die Vorbildfunktion früherer Werke schwindet allmählich, weil spätere Werke unter veränderten Schulbedingungen ganz andere Absatzbewegungen vollziehen müssen. Mit Blick auf frühere Werke müssen die jüngsten Werke chaotisch erscheinen, und aus der Sicht der jüngsten Werke wirken die alten steif. Die Konzeption des autonomen Kunstwerks impliziert auf diese Weise den Primat des Neuen, der die Vorbildfunktion des Alten zuletzt auf dessen Eigenschaft reduziert, auch einmal neu gewesen zu sein. In dieser Nachfolge durch Nachahmungsverweigerung erweist sich Kants Konzeption als eine Kunsttheorie der Moderne. In ihr treten die Allgemeinheit der Normen des Geschmacks und die Besonderheit gelungener Werke, das Urbild des Schönen und der Imperativ des Neuen in einen Gegensatz: Es ist der Gegensatz des Klassischen und des Modernen.

Das Klassische wie das Moderne sind aber als Phänomene der Moderne zu begreifen: Klassisch erscheint etwas nur im Rückblick der Modernen und umgekehrt konstituiert sich die künstlerische Moderne erst durch die Entzweiung und Entgegensetzung der Idee von klassischen Kunstnormen und ihrer Überwindung. Die Moderne bezeichnet, anders gesagt, im Kern ein geschichtliches Selbstverhältnis der Kunst, eine Kunst, der das problematische Verhältnis zu ihrer Geschichte wesentlich ist. Um einen Eindruck dieser Radikalisierung des Kunstdenkens zu vermitteln, die Schlegel vollzieht, werde ich im folgenden Abschnitt einige Stellen und Motive seiner Kunstphilosophie für sich selbst sprechen lassen, bevor ich ihren systematischen Zusammenhang im Anschluss rekonstruiere.

Wie können die Werke der Alten Vorbilder des Schönen sein, wenn die Schönheit neuer Werke am regelbrechenden Akt der Regelsetzung hängt? Dies ist die Frage der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die Friedrich Schlegel in seinem frühen Aufsatz *Über das Studium der*

*The romantic imperative: the concept of early German romanticism*, Cambridge (Mass.) 2006.

*Griechischen Poesie*<sup>353</sup> wieder aufgreift.<sup>354</sup> Der Altphilologe Schlegel stellt sich zunächst auf die Seite der *Anciens* und versteht die gesamte Moderne als Krise des Alten:

Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Flut der Mode emporträgt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Kopisten zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederholungen und Entstellungen das große Urbild selbst so alltäglich und ekelhaft geworden ist, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abscheu oder ewige Vergessenheit tritt. *Charakterlosigkeit* scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, *Verwirrung* das Gemeinsame ihrer Masse, *Gesetzlosigkeit* der Geist ihrer Geschichte, und *Skeptizismus* das Resultat ihrer Theorie. [...] Wenn man diese Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen Poesie, und die hohe Trefflichkeit der einzelnen Teile gleich aufmerksam beobachtet: so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschnittenen Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen.<sup>355</sup>

Die antike Schönheit befriedigt den Geschmack, sie ist selbständig, objektiv, in sich ruhend. Sie ist das Produkt einer natürlichen Bildung, einer glücklichen Naivität. Dagegen erscheint die gesamte nach-antike Kunst als Mangel, ein ewiges Suchen nach dem Unverbrauchten, Individuellen, Genialen, ein Verlangen, das sich immer erneuert und so ewig unbefriedigt bleibt. Die moderne Kunst ist in diesem Sinne für Schlegel nicht mehr schön, sondern interessant. Sie hat ihre Selbstverständlichkeit verloren und steht deshalb unter Rechtfertigungsdruck. Sie ist das Produkt einer künstlichen Bildung, in der die Kunst mithilfe von Theorien und Poetiken nach herrschenden Begriffen und Kunstnormen sucht. Gerade die Nachahmung der antiken Kunstwerke ist Zeichen dieser Künstlichkeit: Die antiken Vorbilder werden zu Gesetzen, die sich die gesetzlos gewordene moderne Kunst selbst vorsetzt.<sup>356</sup> In diesem Vorrang der Theorie vor der tradierten Praxis partizipiert die Kunst an der gesellschaftlichen Rationalisierungstendenz: »*Prosa* ist die eigentliche Natur der Modernen«,<sup>357</sup> der Verstand beherrscht alle Lebensbereiche, indem er alle »natürlichen« Einheiten und tradierten Gebräuche analysiert, zersetzt, in seine Elemente zerlegt und aus diesen neue Kombinationen

353 Friedrich Schlegel, Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, I), München 1979, 217–367.

354 Vgl. Hans-Robert Jauss, Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 67–106.

355 Schlegel 1979, 221–23.

356 Ebd. 227.

357 Ebd. 257.

schaft – daher die »[...] Scheidung und Mischung aller gegebenen Stoffe und vorhandnen Kräfte [...]. Den Werken, welche sie produziert, fehlt es an einem innern Lebensprinzip; es sind nur einzelne durch äußere Gewalt aneinander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes«. <sup>358</sup> Aus dieser Herrschaft des Verstandes erklärt sich auch der »schneidende Kontrast der höheren und niedern Kunst«, der die Moderne prägt:

Ganz dicht nebeneinander existieren besonders jetzt zwei verschiedenen Poesien nebeneinander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andere ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz voneinander, außer, wenn sie zufällig aufeinander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. <sup>359</sup>

Hinzu kommt das »totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen, und Interessanten« und »das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt.« <sup>360</sup>

### *Das Interessante*

Der Überbegriff, der die moderne Verstandesprosa gegen die Naturpoesie der Alten auszeichnet, ist das *Interessante*, das die antike Schönheit verdrängt. Der Begriff negiert bewusst Kants Bestimmung des *Schönen* als einem *interesselosen* Wohlgefallen. <sup>361</sup> Durch diese Interesselosigkeit unterscheidet Kant das Geschmacksurteil vom Interesse am moralisch Guten und am sinnlich Angenehmen von Reiz und Rührung. Schlegel deutet das Interesse um und macht es zum Wesen der modernen Kunst.

Drei Momente dieses *Interessanten* lassen sich unterscheiden: Das erste Moment ist die *Individualisierung* der Kunstwerke. Mit Bezug auf die dargestellten Inhalte der Kunst hält Schlegel die moderne Tendenz zum Eigentümlichen, Singulären, auch zum Abweichenden, Monströsen und Abnormalen, gegen die antike Idealisierung der menschlichen Gestalt zum Götter- und Heldenbild. Modern ist die Suche nach dem Einzigartigen, klassisch die Darstellung des allen Gemeinsamen, modern ist die radikale Vereinzelung der Gestalten, klassisch das von aller individuellen Eigenart Gereinigte, das Allgemeine. Aber auch auf der Ebene der künstlerischen Formen diagnostiziert Schlegel eine Individualisierung: Gerade

<sup>358</sup> Ebd. 238.

<sup>359</sup> Ebd. 227–228.

<sup>360</sup> Ebd. 228.

<sup>361</sup> Kant 2006, B16.

die gelungenen Werke der Moderne lassen sich nicht mehr in tradierte Gattungen einordnen. Jedes Werk verbinde die überlieferten Formmöglichkeiten zu einer einzigartigen Mischgestalt. Diese Individualisierung der Werke treibt die moderne Kunst in jene ständige Selbsterneuerung, welche die Kunstkritik zu verunmöglichen droht. Die unverkennbare Manier eines Künstlers, das Unerwartete einer Form, die Originalität einer Idee verselbständigen sich zum Ideal des autonomen Werks als einem Ideal absoluter Besonderung.

Das zweite Moment des Interessanten schließt an den Begriff des Reizes an. Dieser bezeichnet aber bei Schlegel nicht mehr das bloß Angenehme, mit welchem Kant die Begriffe von Reiz und Rührung zusammenbringt. Im Gegenteil weist das Interessante vielmehr auf jenen Reiz, den auch das zunächst Unangenehme ausüben kann: Es ist der Reiz des Neuen. Mit dem Neuen erhält das Gelingen der Kunst eine zeitliche Beschränkung. Das Unerwartete eines Werks ist an einen Zeitpunkt in der Geschichte der Kunst gebunden – zu diesem Zeitpunkt besitzt das Werk den Reiz des Unbekannten, des Überraschenden, des Gewagten und Erschütternden. Das autonome Werk bringt so die Gewohnheiten des Schulgerechten zum Erzittern oder setzt sich kühn über die Regeln des herrschenden Geschmacks hinweg. Der Reiz, den das Werk ausübt, gründet im Überduss als Gewöhnlichen, in der Langeweile über das Herkömmliche: Das Interessante verspricht eine Intensivierung der Erfahrung, ein »höheres Quantum [...] ästhetischer Energie«. <sup>362</sup> Der Schock, der Stachel und der Schlag, den das Choquante, Piquante und Frappante dem guten Geschmack verpassen, wirken aber deshalb auch nur auf Zeit. Der Schock wird zum Effekt, der Stachel stumpft sich ab, der Schlag wird zum dumpfen Lärm. So droht das Interessante, das eben noch die Aufmerksamkeit auf sich zog, in jenen Wechsel von Zerstreuung und Langeweile, von Reizverlangen und Überduss zu geraten, der so oft zum Lebensgefühl der Modernen erhoben wurde. <sup>363</sup> Daher kann das interessante Neue auch jenen Anspruch auf ewige Gültigkeit nicht mehr erheben, den die antiken Urbilder des Schönen ausstrahlen. Interessant ist ein Werk nur in einer bestimmten historischen Situation. »Neu, oder nicht neu, ist das, wonach auf dem höchsten und niedrigsten Standpunkte, dem Standpunkte der Geschichte, und dem der Neugierde, bei einem Werk gefragt wird.« <sup>364</sup>

Drittens verknüpft Schlegel das Interessante aber auch mit dem *Philosophischen*, also der Frage nach der Wahrheit. Die Vorherrschaft des

362 Ebd. 251.

363 Vgl. Peter Osborne 2013, 176ff.

364 Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, Nr. 45, 172.

Verstandes führt die Kunst so in eine »ästhetische Heteronomie«.<sup>365</sup> Als eine »didaktische Kunst«<sup>366</sup> sind ihr das Schöne wie das Hässliche, das Schockierende wie die Idylle probate Mittel zur Darstellung des Wahren. Diese Wahrheit kann in der Darstellung des Faktischen, in der dokumentarischen Funktion aufgehen. Sie zeigt eine historische Begebenheit, ein interessantes Ereignis, charakterisiert ein außergewöhnliches Individuum. Die Kunst würde sich jedoch ganz von selbst über solche bedingten Erkenntnisse erheben und nach unbedingten, absoluten Erkenntnissen streben:

Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntnis, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nicht befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfnis des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dies ist die eigentliche *philosophische Poesie*, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessiert.<sup>367</sup>

Die moderne Kunst strebt so nach einer Darstellung der Vernunftideen. Anders als bei Kant, tritt bei Schlegel aber gerade das Unausdenkbare dieser Ideen hervor: Sie sind kein sicherer Besitz, sondern das Problem der Vernunft, das sie in die Selbstkritik treibt. Ihre höchste Verwirklichung erreicht die philosophische Kunst daher bei Schlegel konsequenterweise nicht in einem harmonischen Gelingen, sondern im Ausdruck grenzenloser Zerrissenheit. Das Interesse am Absoluten äußert sich in der Kunst als Dissonanz. Höhepunkt dieser Tendenz ist Shakespeares *Hamlet*:

Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauf löslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein *Maximum der Verzweiflung*. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen *kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.<sup>368</sup>

365 Ebd. 270.

366 Schlegel 1979, 241–46.

367 Ebd. 244–5.

368 Ebd. 246.

Nicht nur die Person des Hamlet, sondern der Totaleindruck dieser Tragödie, also das Verhältnis all ihrer Momente zueinander, stellen die ästhetische Idee eines »Maximums der Verzweiflung« dar.<sup>369</sup> Die Umdeutung, welche der kantische Gedanke bei Schlegel erfährt, ist gewaltig: Statt sich in der indirekten Darstellung des Absoluten zu beruhigen, wird der Ideenbezug der Kunst gerade zum Grund einer unerträglichen Unruhe. Wie lässt sie sich erklären?

Den Gedanken der Verzweiflung des Denkens übernimmt Schlegel, wie viele seiner Zeitgenossen, aus der »Transzendentalen Dialektik« der *Kritik der reinen Vernunft*.<sup>370</sup> In ihr zeigt Kant, dass die Vernunft notwendigerweise Ideen absoluter Totalitäten denken und voraussetzen muss, die sie aber zugleich nicht zum Gegenstand von gültigen Erkenntnisurteilen machen kann. Das Missverhältnis zwischen denkender und tätiger Kraft, die Dissonanz von Menschheit und Schicksal, die Schlegel im Hamlet ausgedrückt sieht, gründet in diesem Ineinander von Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Erkenntnis des Absoluten.

Wenn die Kunst also auf Vernunftideen hindeutet, so weist sie in jenen Bereich, in dem das Denken zu verzweifeln droht. Damit ändert sich die Stellung der Kunst zur Wahrheit. Auch sie besitzt nach Schlegels Auffassung keine Erkenntnis des Unbedingten.<sup>371</sup> Vielmehr steht sie im Bezug zum Absoluten nur unter der Bedingung seiner Unerkennbarkeit. Wenn sich die letzten Wahrheiten philosophisch nicht ergründen lassen, kann auch der künstlerische Bezug auf das Wahre nur ein Bezug auf etwas sein, das sich entzieht. Diese Situation erlaubt keine Entspannung, sie ist alles andere als erbaulich. Die drei Momente des Interessanten – das Individuelle, der Reiz des Neuen und der Bezug auf das Absolute – stehen im Gegensatz zum interesselosen Wohlgefallen, weil sie kein ruhiges Verweilen erlauben, sondern Ausdruck eines unendlichen Strebens und Verlangens sind. Diese Sehnsucht ist »interessant«, nicht in dem schwachen Sinne, der sich im heutigen Sprachgebrauch eingebürgert hat, wo man interessant gerade das nennt, womit man sich nicht weiter beschäftigen möchte. Interessant ist vielmehr, was ein Interesse weckt und wachhält

369 Daran ließe sich auch Christoph Menkes Deutung des Hamlet anschließen, der in ihr nicht bloß die Darstellung einer tragischen Begebenheit, sondern die Tragik der Darstellung des Tragischen selbst erkennt. Nicht nur die dargestellte Verzweiflung, sondern das Verzweifeln am Darstellen des Verzweifels – die Tragödie des Spiels – finde in ihr zur Darstellung, vgl. Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main 2005, 159–187.

370 Kant 1998 (wie Anm. 41), A293–98 / B349–55.

371 Manfred Frank hingegen sieht in der Frühromantik eine Theorie der Kunst, welche die Kunst zur Schau des höchsten Seienden erhöht. Insofern überbietet Kunst die Philosophie. Er überträgt dazu den Wahrheitsbegriffs Heideggers auf die frühromantische Ästhetik vgl. Manfred Frank 1989, 29–30.

– und zwar nicht ein Interesse an der Existenz eines endlichen Gegenstands, sondern ein Interesse an der »Realität des Idealen«. <sup>372</sup>

Vor diesem Hintergrund wird auch klar, dass die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Interessanten nicht einfach eine Umformung des kantischen Gegensatzes zwischen dem Schönen und dem Erhabenen bedeuten kann. Denn das Gefühl des Erhabenen führt Kant ja darauf zurück, dass sich das Begriffsvermögen im Scheitern der Einbildungskraft seiner selbst vergewissert. In der erhabenen Stimmung hebt sich das Subjekt in die Höhe des Intelligiblen, das den Bereich des Sinnlichen weit übersteigt. Zu solcher Selbstgewissheit ist aber die Vernunft gerade nicht berechtigt, wenn an der »Transzendentalen Dialektik« etwas Wahres ist. Die Ideen der Vernunft bleiben der Vernunft selbst problematisch. Die angebliche Sicherheit, mit der das Subjekt seiner begrifflichen Fähigkeiten gewahr wird, ist vorgetäuscht. Das Interessante Schlegels übernimmt von Kant daher nicht das Erhabene, sondern das Spannungsgeschehen der ästhetischen Ideen, die bereits bei Kant den tradierten Geschmacksidealen des Schulgerechten entgegengesetzt wird. Das Schulgerechte erscheint bei Schlegel als die klassizistisch verfestigte Norm ästhetischer Urteile, dem im Kunstwerk die Tendenz zur Individualisierung, Erneuerung und Ideenbezogenheit widerstreitet.

### *Das Fragment aus der Zukunft*

Dieser gesamte Komplex der modernen Vorherrschaft des Interessanten in seinem Widerstreit mit dem Schönen begreift Schlegel als eine »vorübergehende Krise des Geschmacks«. <sup>373</sup> Die Moderne wird in einer geschichtsphilosophischen Großdeutung als eine Periode des Übergangs verstanden, die zwischen einer *nicht mehr möglichen* Schönheit der Alten und einer *noch nicht wirklichen* Schönheit der Zukunft eingespannt ist. Das Interessante wird so zur Vorstufe, zur Kunst einer »Zwischenzeit, eines Nicht-mehr und Noch-nicht«. <sup>374</sup> In diesem Interregnum der Moderne gelingen die Werke der Kunst nicht dadurch, dass sie die Alten nachahmen und den Normen einer überkommenen Schönheit nacheifern. Sie misslingen aber auch, wenn sie sich mit der Heteronomie des Interessanten begnügen. Sie können nur dadurch gelingen, dass sie ihre moderne Bedingung in ihrer ganzen Zerrissen-

<sup>372</sup> Schlegel 1979, 215.

<sup>373</sup> Ebd. 254.

<sup>374</sup> Peter Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: Helmut Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985, 143–61, hier: 144. hier: S. 144.

heit und Fragwürdigkeit so reflektieren, dass in ihnen eine kommende Schönheit hervorscheint.

Das gelingt, in Schlegels Augen, in den Werken Goethes. Seine berühmte Kritik des *Wilhelm Meister* zeigt, worin eine solche Reflexion bestehen kann: Schlegel liest den Roman als eine implizite Rekonstruktion der Geschichte der Poesie, die vom Marionettenspiel der Kindheit bis zu den Auseinandersetzungen mit Shakespeares *Hamlet*, der Theatralität des höfischen Lebens, der Verinnerlichung solcher Selbstdarstellung in den Gewissensforschungen der *Schönen Seele* und der abschließenden Umdeutung des gesamten Lebens als einer kunstvollen Konstruktion in immer neue Gestalten potenziert wird.<sup>375</sup> Dadurch macht der Roman aber seinen eigenen Scheincharakter zum Problem: Er befragt seine eigene Möglichkeit. Es ist ein Werk, das eine »schulgerechte Kunstbeurteilung« verbietet, denn »[...] es beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar.«<sup>376</sup> In dieser selbstkritischen Verfasstheit, in der Heterogenität seiner Teile und der einzigartigen Vermischung von Gattungen und poetischen Formen scheint in diesem Werk der Moderne die Möglichkeit einer »ästhetische[n] Revolution«<sup>377</sup> hervor, die eine neue, objektive Schönheit verwirklichte.

Auch wenn Schlegel in den späteren Fragmenten des *Lyceum* und *Athenäum* über seine frühere »revolutionäre Objektivitätswut« spöttelt, hält er an diesem Grundgedanken fest: Die gelungenen Werke der modernen Kunst vollziehen in der Selbstkritik ihrer modernen Zerrissenheit eine Antizipation einer künftigen Schönheit.<sup>378</sup> Das können die folgenden Fragmente bezeugen:

Aus dem, was die Modernen wollen, muß man lernen, was die Poesie werden soll: aus dem, was die Alten tun, was sie sein muß.<sup>379</sup>

Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.<sup>380</sup>

Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur

375 »Über Goethes Meister«, in Schlegel 1979, 126–146.

376 Ebd. 133–134.

377 Ebd. 269

378 Die Rede vom Partialcharakter der modernen Kunst ist Dieter Henrichs Interpretation von Hegels These vom Ende der Kunst entliehen, vgl. Dieter Henrich, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, in: *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003, 126–155.

379 Schlegel 1967 (wie Anm. 99), Nr. 84, 157.

380 Schlegel 1967 (wie Anm. 335), Nr. 222, 200.

durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist.<sup>381</sup>

Die Zwischenstellung der Moderne wird durch den Begriff des Fragments erfasst. Die Moderne ist die zerbrochene Welt: In ihr sind die Kosmologien der Tradition mit ihren allumfassenden Sinnzusammenhängen ebenso zerbrochen, wie die Einheit der Vernunft – und mit ihnen die klassischen Modelle des Schönen und die Ganzheitsnormen der Kunst. Das rückblickende Verhältnis der Modernen zu den Alten besteht in der imaginären Rekonstruktion solcher Ganzheiten, von denen die überlieferten Fragmente zeugen, ohne sie wirklich präsent werden zu lassen. Denn wenn von den antiken Vollkommenheiten die Rede ist, wird gerne übersehen, dass die vielbemühnte Ganzheit der Werke der Alten in Wahrheit den Modernen gar nicht unmittelbar präsent ist: Schlegel ist aus seinen altphilologischen Arbeiten bewusst, dass die Antike nur in Fragmenten überliefert ist, in denen man erst durch große Anstrengungen der Rekonstruktion und Ergänzung jene in sich ruhenden Ganzheiten der Klassik wiedergewinnen kann, welche die Modernen wehmütig besingen. Die philhellenische Schwärmerei, welche das deutsche Kunstdenken von Winckelmann bis Hegel prägt, nimmt vor dieser Einsicht einen komischen Zug an: Wer die fraglichen Werke, von den Tragödien bis zur Plastik, in ihrem heutigen Zustand betrachtet, dem schlägt zuerst ihre Bruchstückhaftigkeit und Unverständlichkeit entgegen. Kaum ein Werk der Alten ist ganz. Die Überhöhung der Klassik zur überzeitlichen Norm künstlerischen Gelingens hängt mit dieser Fragmentenhaftigkeit des Überlieferten zusammen. An ihr entzündet sich die Arbeit der Einbildungskraft, welche die Fragmente der Überlieferung erst zu Ganzheiten vereinigt, die den Modernen deshalb nur umso unerreichbarer waren, weil sie ihnen nie als realisierte Ganzheiten erschienen. In diesem Sinne nennt Schlegel den Historiker auch einen rückwärts gekehrten Propheten.<sup>382</sup>

Die Kunstwerke der Moderne gelingen umgekehrt dadurch, dass sie als Fragmente aus der Zukunft erscheinen. Sie lassen eine kommende Ganzheit hervorscheinen, welche in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation noch nicht möglich ist. Die ästhetischen Ideen, so könnte man in Kants Begriffen sagen, welche den Werken ihre Einheit verleihen, lassen sich nicht auf Begriffe bringen, weil sie die Werke nur als Vorstellungen der Einbildungskraft vereinheitlichen. Die Einheit der Kunstwerke ist insofern scheinhaft, imaginär. Dieser Schein ist aber kein bloßer Trug, sondern bringt auch etwas zur Erscheinung: Die Einheit, welche die fragmentarischen Werke der Moderne hervorscheinen lassen, ist etwas, das noch nicht ist. Dieses Noch-nicht-Seiende leuchtet in den Werken hervor. Nur als Fragmente können die Kunstwerke diesen Schein herstellen,

381 Ebd. Nr. 22, 167.

382 Ebd. Nr. 80, 175.

ohne dass er ein falscher Schein würde: Wären sie selbst ganz, so erschiene das Noch-nicht-Seiende in ihnen als wirklich. In den Fragmenten hingegen erscheint das noch-nicht-seiende Ganze *als* Noch-nicht-Seiendes.

Das Fragment ist, so gesehen, die künstlerische Form, in der die moderne Kunst ihre historische Stellung in einer Zwischenzeit reflektiert. Der Fragmentgedanke darf deshalb nicht so verstanden werden, als würde hier die Imperfektion, das Desintegrierte, das Unganze und Misslungene affirmiert und zur neuen Norm erhoben. Die Faszination, welche die Jenaer Frühromantik auf das Denken der Postmoderne ausgeübt hat, fußt oftmals auf einer solchen Verkürzung.<sup>383</sup> Denn das nach-metaphysische Denken der Postmoderne weist das Streben nach Totalität und Einheit zurück und affirmiert dagegen das Unverbundene, Lose und Unganze als solches. Es versteht sich als Befreiung vom Zwang zum Zusammenhang. Der Fragmentgedanke Friedrich Schlegels scheint zunächst dazu zu passen: Denn hier wird ja tatsächlich das Bruchstückhafte aufgewertet.

In Wahrheit steht der Fragmentbegriff jedoch für das Gegenteil. Er ist, wie manche enttäuscht feststellen mussten, eine verdeckte Totalitätskategorie.<sup>384</sup> Etwas als Fragment zu denken, impliziert den Gedanken einer abwesenden Totalität. Ohne den Totalitätsbezug verliert der Begriff allen Sinn. Deshalb widersetzt er sich der postmodernen Affirmation des Unganzes. In Schlegels Gedankengang wird das Bruchstückhafte nicht als solches verteidigt, sondern als Vorschein einer noch-nicht-seienden Ganzheit.<sup>385</sup> Dieser Schein wird nicht zur Illusion oder Vorspiegelung

383 Vgl. Paul De Man, *The Concept of Irony*, in: Andrzej Warminski (Hg.), *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1996, 163–184; Maurice Blanchot, *L'Athénæum*, in: *L'entretien infini*, Paris 2006, 515–517; Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978; Simon Critchley, *Very little-- almost nothing: death, philosophy, literature*, London; New York 1997, 85–113; Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge 1993, 300. {\i}L\uco\8217{\i}Absolu litt\uco\233{\i}raire: th\uco\233{\i}orie de la litt\uco\233{\i}rature du romantisme allemand), Paris 1978; Simon Critchley, {\i}Very little-- almost nothing: death, philosophy, literature), London; New York 1997, 85\uco\8211{\i}113; Ernst Behler, {\i}German Romantic Literary Theory), Cambridge 1993, 300.«,»plainCitation«»Paul De Man, *The Concept of Irony*, in: Andrzej Warminski (Hg. Ein Überblick bietet J. M. Bernstein, *Poesy and the arbitrariness of the sign: notes for a critique of Jena romanticism*, in: Nikolas Kompridis (Hg.), *Philosophical romanticism*, Abingdon, OX ; New York 2006, 143–172.

384 Vgl. Eberhard Ostermann, *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1, 1991, 189–206.

385 Lydia Goehr zeichnet diese Verschränkung von Geschichtsphilosophie und Werkbegriff mit Bezug auf die künstlerische Idee einer intentionalen Ruine nach, wobei sie auch die reaktionären und faschistoiden Gefahren

einer Versöhnung, die in der Kunst schon gelänge, während sie in der bürgerlichen Gesellschaft verwehrt bleibt. Vielmehr macht sich im fragmentarischen Werk der Schein *als Schein*, das Noch-nicht-Seiende als solches kenntlich. Es ist zugleich Schein und Kritik des Scheins, Ganzheitssuggestion und deren Zurücknahme. Aufgrund dieser selbstkritischen Verfasstheit kann das Kunstwerk selbst als ein Reflexionsgebilde verstanden werden. Die Selbstkritik, welche wir mit Kant im Kern des ästhetischen Urteils erkannten, wird von Schlegel auf diese Weise konsequent in den Zusammenhang des beurteilten Werks selbst gesetzt. Die Reflexion der ästhetisch Urteilenden ist der Mit- und Nachvollzug der Reflexion, die das Werk selbst vollzieht.

Das ist der Sinn von Schlegels berühmter Wortschöpfung einer *Transzendentalpoesie*. Sie wurde immer wieder als eine Übertragung von Fichtes Idee einer absoluten transzendentalen Subjektivität auf das empirische Künstlersubjekt kritisiert: So wie bei Fichte alle Gegenständlichkeit aus der ursprünglichen Selbstsetzung des absoluten Subjekts hervorgeht, so glaubten die Frühromantiker, dass die über alles erhabene Künstlerin allein aus sich selbst heraus Welten schaffe. Bei Schlegel steht der Begriff aber vielmehr im Zusammenhang einer Selbstkritik der modernen Kunst. Indem sie den Widerstreit zwischen überzeitlichen Normen und historischer Situation austrägt, nimmt sie zum Verhältnis von Idealem und Realem, von Sein-Sollendem und Wirklichem und damit zur Frage der historischen Verwirklichung von Vernunft Stellung. »Transzendental« ist die Kunst als Reflexion auf ihre Möglichkeitsbedingungen. Diese Bedingungen schließen ihre historische Situation mit ein: Die Kunst reflektiert sich in ihrer historischen Bedingtheit. Dadurch erhält der Begriff der Transzendentalpoesie den Sinn einer Selbstkritik:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritische wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen

unterstreicht, die mit solchen geschichtsphilosophischen Entwürfen einher gehen können, vgl. Lydia Goehr, *The Pastness of the Work: Albert Speer and the Monumentalism of Intentional Ruins*, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 136–170.

Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.<sup>386</sup>

Schlegel schlägt vor, das moderne Kunstwerk als einen vergegenständlichten Reflexionsvollzug zu deuten. Im Werk werden die Möglichkeitsbedingungen des Werks selbst verhandelt: Die künstlerische Tätigkeit des Produzierens, die historischen Mittel der künstlerischen Darstellung, die Normen der Kunstbeurteilung, bis hin zur Stellung des Werks zur Geschichte überhaupt als dem Versuch einer Verwirklichung des Idealen, einer Realisierung menschlicher Freiheit. Die Form des Fragments hängt damit eng zusammen: In ihr reflektiert sich der künstlerische Schein, der Werkzusammenhang, als der Schein einer Totalität, die noch nicht ist. Das Fragment ist die formale Verwirklichung der Bestimmung des Kunstwerks als selbstkritischer Reflexion.

Diese selbstkritische Verfasstheit hat aber Konsequenzen für die Weise, in welcher der Sinnzusammenhang des Werks auf die Ideen der Vernunft bezogen ist. Der Bezug des Werks auf geistige Gehalte kann nicht nach dem Modell des bestimmenden Urteils verstanden werden. Nach diesem Modell erhebt der Sinnzusammenhang des Kunstwerks einen Wahrheitsanspruch: Die Synthese, die das Werk vollzieht, wäre von der Art einer Behauptung, einer Aussage eines Gehalts, die Geltung beansprucht. Wenn der Zusammenhang des Werks aber der Vollzug einer Selbstkritik ist, deren Geltung auf die Selbstkritik des ästhetischen Urteils bezogen ist, dann kann das Werk nichts geradeaus affirmieren. Vielmehr versetzt es alles, was man Sinn, Gehalt oder Aussage nennen mag, in eine eigentümliche Schweben. Denn der Zusammenhang, den das Werk ausbildet, wird ja im Werk selbst gebrochen und gibt sich so zugleich als Schein zu verstehen: Was vorgetragen wird, nimmt sich zugleich zurück, was behauptet wird, wird zugleich negiert.

Diese eigentümliche Schweben, die den Werken als Reflexionsvollzügen eignet, benennt Schlegel, indem er die rhetorische Figur der Ironie umdeutet. In der Rhetorik bezeichnet sie eine Redefigur, »[...] bei der man das Gegenteil von dem zu verstehen gibt, was man sagt.«<sup>387</sup> Diese rhetorische Ironie ist, sofern man sie denn versteht, eindeutig: Die Aussage, welche tatsächlich gemacht wird, ergibt sich aus der Negation dessen, was gesagt wurde. In diesem Sinne wurde auch die romantische Ironie immer wieder als Unernst missverstanden.<sup>388</sup> Wenn die Kunst ironisch ist – so das Missverständnis – dann meint sie das, was sie ausspricht, nicht

386 Schlegel 1967 (wie Anm. 356), Nr. 238, 204.

387 Ernst Behler, Die Theorie der romantischen Ironie, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn 1988, 46–65, hier: 46; Szondi 1985 (wie Anm. 374).

388 Die Vorlage dieses Missverständnisses lieferte Hegel 2016 (wie Anm. 118), 93ff.

ernst. Wenn sich die Kunst ironisch auf die Ideen der Vernunft bezieht, dann macht sie, dieser Lesart zufolge, das genaue Gegenteil: Sie verneint den Bezug der Kunst auf die Ideen der Vernunft. Auch dieser Begriff wurde vom Denken der Postmoderne aufgegriffen. Die ironisch gewordene Kunst verbindet sich dann mit der Ironie der Kulturindustrie.<sup>389</sup> In ihr kündigt die Kunst ihren Kunstanspruch auf und wird zum unverbindlichen Spiel mit den Zeichen des Massenkonsums und den Trümmern der bürgerlichen Kultur.

Die Ironie, welche Schlegel zur Bestimmung des Kunstwerks macht, fällt aber nicht mit der rhetorischen Figur zusammen. Sie behauptet nicht das Gegenteil dessen, was sie sagt, sondern sie versetzt das Urteilen als solches in eine Schweben. Diese Kritik des bestimmenden Urteilens geschieht aber, wie gesehen, nicht von außen, sondern ist eine Selbstkritik des urteilenden Denkens. Denn nur im Vollzug einer solchen Selbstkritik können jene Ideen gedacht werden, welche das bestimmende Urteilen ermöglichen und zugleich übersteigen. In dieser Kritik des Urteilens wird das Denken daher nicht unverbindlich, es verliert nicht seinen Bezug auf die Ideen der Vernunft. Sondern gerade umgekehrt kann es diese Ideen nicht verbindlich denken, ohne das bestimmende Urteilen aufzuheben. In diesem Sinne schwebt die Ironie über dem Ganzen der modernen Werke: Sie sind auf die Ideen der Vernunft – und somit auf die Frage der Wahrheit – bezogen, indem sie das, was sie sagen, zugleich negieren. Sie geben nicht das Gegenteil dessen zu verstehen, was sie sagen: Denn dieses Gegenteil wäre ja ein Urteil. Sondern sie geben zu verstehen, dass sich das, was sie sagen wollen, nicht sagen lässt, ohne unwahr zu werden. Was die ironischen Werke verbindlich denken, ist ein Noch-nicht-Seiendes, das die Urteilsform übersteigt.

Auf diese Weise setzt Schlegel den Begriff der Reflexion, den er aus Kants Selbstkritik der Vernunft bezieht, ins Zentrum seiner Auffassung des modernen Kunstwerks. Die Form des Fragments und der Modus der Ironie bilden Explikate dieser Bestimmung des Kunstwerks als vergegenständlichter Reflexion. Diese Reflexionstheorie steht nicht im Gegensatz zu Kants Analyse des ästhetischen Urteils, sondern ist deren Konsequenz. Nur weil Kunstwerke selbst Reflexionsgebilde sind, die im Fragment ihre Totalität als Schein und in der Ironie ihren Ideenbezug als Problem artikulieren, nimmt die Auseinandersetzung mit Werken der Kunst die Form einer Selbstkritik des urteilenden Denkens an, die als Spannungsgefühl das ästhetische Urteils bestimmt.

389 Vgl. Terry Eagleton, *Capitalism, modernism and postmodernism*, *New Left Review* 152, 1985, 60–73.

### 3. Formen der Reflexion

Friedrich Schlegel gewinnt die Einsicht, dass moderne Kunstwerke Reflexionsgebilde sind, aus einer Auseinandersetzung mit der Literatur. Es ist leicht nachzuvollziehen, wie in literarischen Werken Überlegungen und Motive vorkommen können, in denen die Möglichkeit und somit auch die Begrenztheit des literarischen Denkens selbst reflektiert werden. Denn die Literatur arbeitet ja mit sprachlichem Material, das eine solche Selbstbezugnahme ermöglicht. Es erscheint daher unmittelbar verständlich, worin die künstlerische Reflexion besteht. Schlegel glaubte aber, dass der Reflexionsbegriff über die Literatur hinaus die gesamte moderne Kunst bestimmt:

Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?<sup>390</sup>

Wer an diesen Gedanken anschließen will, um das musikalische Kunstwerk der Gegenwart zu begreifen, steht vor einer Schwierigkeit: Wie können musikalische Formen als Reflexionen gedeutet werden? Was kann es heißen, dass ein Werk im Medium des Klangs reflektiert? Die Schwierigkeit rührt daher, dass die Musik keine propositionale Struktur besitzt. Sie bestimmt keine Sachverhalte. Sie mag Sachverhalte evozieren, darstellen, andeuten oder verkörpern. Aber sie macht sie nicht zum Gegenstand eines bestimmenden Urteils. Sie kann daher auch keine Aussagen über sich selbst machen. Reflexion scheint aber genau das zu meinen: Reflexiv ist ein Denken, das sich auf sich selbst bezieht. Ein Denken wie das musikalische, das gar keine Aussagen macht, scheint somit unfähig, sich auf sich selbst zu beziehen.

Dieses Problem lässt sich nur dadurch lösen, dass man den Reflexionsbegriff anders versteht. Das begriffliche Urteilen, das sich selbst zum Gegenstand macht, wäre nur eine Variante von Reflexion, die auch ganz andere Formen annehmen kann.<sup>391</sup> Im Folgenden wird es deshalb darum

390 Schlegel 1967 (wie Anm. 356), Nr. 444, 254.

391 In den letzten Jahren wurde mehrfach vorgeschlagen, musikalische Werke vor dem Hintergrund der frühromantischen Theorie als Reflexionsgebilde

gehen, Varianten eines solchen erweiterten Reflexionsbegriffs zu erwägen, die für das Kunstdenken in Anschlag gebracht wurden.

### Meta

Einer weit verbreiteten Auffassung zufolge ist reflexives Denken ein Denken höherer Stufe. Das normale Denken, so die Vorstellung, ist ganz bei den Dingen, die es bedenkt. Dieses Denken ist unmittelbar, naiv. Reflexiv wird das Denken dadurch, dass es aus der Beschäftigung mit seinem Gegenstand hinaustritt, um von einer höheren Stufe aus diese Beschäftigung selbst in den Blick zu nehmen. Es steigt auf eine Metaebene, um von dort aus die Verhältnisse der Grundebene zu bedenken. Das Denken betrifft dann nicht mehr eine Sache, die selbst nicht gedankenförmig ist, sondern wird zu einem Denken des Denkens, genauer: einem Denken, das sich auf das denkende Betrachten von nicht-gedankenartigen Dingen richtet. Das Stufenbild, das das Wörtchen *Meta* suggeriert, lässt sich natürlich unendlich fortsetzen: Man kann sich ein Meta-Metadenken und ein Meta-Meta-Metadenken denken und so fort.<sup>392</sup>

In diesem Sinne hat Hermann Danuser den Begriff einer *Metamusik* ausgearbeitet.<sup>393</sup> Nicht alle Musik ist Metamusik. Normale Musik, so die Überlegung, beschäftigt sich mit was immer sie irgendwie thematisiert. Metamusik tritt aus dieser naiven Stellung heraus, um Musik selbst zu ihrem Thema zu machen. Sie ist Musik über Mu-

zu deuten, vgl. Matthias Schmidt, *Johannes Brahms: ein Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven 2000; Wolfram Steinbeck und Rüdiger Schumacher, *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft: Referate des Kölner Symposions 2007: Im Gedenken an Rüdiger Schumacher*, 2011; René Michaelsen, *Der komponierte Zweifel: Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik*, Paderborn 2015; Florian Kraemer, *Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie*, München 2014; Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, 2015.

392 Hans Wagner argumentiert, dass nur die ersten vier Reflexionsstufen tatsächlich voneinander zu unterscheiden sind – von da an geschieht auf allen weiteren Stufen immer dasselbe. Die vier Stufen sind: Ein Gedanke<sup>1</sup>, der sich auf etwas bezieht, das kein Gedanke ist. Ein Gedanke<sup>2</sup> über das Verhältnis von diesem Gedanken<sup>1</sup> zum Nicht-Gedanken. Ein Gedanke<sup>3</sup> über das Verhältnis vom Verhältnisgedanken<sup>2</sup> zum Gedankenverhältnis zwischen Gedanken<sup>1</sup> und dem Nichtgedanken. Ein Gedanke<sup>4</sup> über das Verhältnis vom Verhältnisgedanken<sup>3</sup> zum Verhältnisgedanken<sup>2</sup>. Von hier an ändert sich die Struktur nicht mehr: Alle weiteren Gedanken, sind Verhältnisgedanken über Verhältnisgedanken. Vgl. Hans Wagner, *Philosophie und Reflexion*, Paderborn 2013, 40–41.

393 Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen 2017.

sik. Danuser schließt aber kurzerhand auch sprachliche, bildliche und notationale Thematisierungen von Musik als gleichwertige Formen in den Begriff der Metamusik ein.<sup>394</sup> Ein Text über Musik oder ein Bild, das Musikerinnen zeigt, gilt ihm ebenso als Metamusik, wie ein musikalisches Werk, das ein anderes Werk zitiert oder eine Musik, in der ein zunächst exponiertes Motiv im Verlauf des Werks wieder aufgegriffen und abgewandelt wird. Alles, was irgendwie *auf Musik Bezug nimmt*, ist demzufolge *Metamusik*; ja der Begriff *Metamusik* selbst muss als Metamusik begriffen werden. Durch diese Erweiterung verliert der Begriff jedoch den anvisierten Sinn: Er bezeichnet nun gerade nicht mehr *Musik* über Musik, sondern alles Mögliche, was irgendwie von Musik handelt.

Durch diese Erweiterung wird Danusers Begriff einer Metamusik unscharf. Lässt man sie – anders als Danuser – weg, so bezeichnet der Begriff Metamusik eine Form höherstufigen musikalischen Denkens. Reflexiv ist solche Musik, weil sie keine außermusikalischen Belange, sondern Musik zum Thema hat.

Normale Musik thematisiert anderes. Daher würde Metamusik, so verstanden, das musikalische Thematisieren von anderem thematisieren. Wie ist das zu verstehen? Nehmen wir ein Beispiel: Gehen wir davon aus, dass eine Musik etwas ausdrückt, sagen wir: *Zerrissenheit*. Die zugehörige Metamusik über eine solche Musik der *Zerrissenheit* bringt ebenfalls etwas zum Ausdruck, aber auf einer höheren Ebene: Sie bringt den musikalischen Ausdruck der *Zerrissenheit* zum Ausdruck. Man kann sich etwa vorstellen, dass in einer solchen Metamusik etablierte Mittel des Ausdrucks von *Zerrissenheit* verarbeitet werden. So entsteht eine Musik, die nicht unmittelbar *Zerrissenheit* zum Ausdruck bringt, sondern in der Bearbeitung von Mitteln des Ausdrucks von *Zerrissenheit* diese Ausdrucksmöglichkeiten zum Ausdruck bringt. Sie bringt zum Ausdruck, wie Musik *Zerrissenheit* auszudrücken vermag.

Das klingt seltsam. Denn jede Musik, die etwas zum Ausdruck bringt, greift ja auf etablierte Mittel des Ausdrucks zurück, die sie bearbeitet und umformt. Das lässt die Differenz der Stufen kollabieren. Schon die angeblich naive Musik, die sich ganz auf den Ausdruck von *Zerrissenheit* richtet, eignet sich musikalische Mittel an und kann daher nur Musik über *Zerrissenheit* sein, indem sie auch Musik über Musik ist. Die Differenz, welche eine Metamusik auf eine andere Ebene heben würde, müsste darin bestehen, dass eine Musik, welche den Ausdruck von *Zerrissenheit* selbst ausdrückt, diese Mittel so verwendet, dass sie nicht mehr als Ausdruck von *Zerrissenheit* funktionieren. Sie wäre in diesem Sinne Musik über *Zerrissenheit* ausdrückende Musik, die selbst keine *Zerrissenheit* ausdrückt. Was sie zum Ausdruck bringt,

394 Vgl. ebd. 24–40.

wäre, zum Beispiel, die Unmöglichkeit, mit den etablierten musikalischen Mitteln Zerrissenheit auszudrücken. Man könnte sich vorstellen, dass eine solche Musik, die über Versatzstücke zerrissener Musik verfügt, etwa komisch, albern oder grotesk, und zugleich irgendwie traurig klingen würde. Aber auch dann kollabiert die Differenz von Musik und Metamusik, denn solche Metamusik wäre ja selbst wieder eine Musik, die etwas zum Ausdruck bringt, was nicht einfach Musik ist. Es wäre eine Musik, welche, indem sie die Unmöglichkeit des musikalischen Ausdrucks von Zerrissenheit ausdrückt, eine traurige Komik zum Ausdruck bringt. Sie wäre nicht eine Musik über musikalischen Ausdruck, sondern selbst ausdrucksvoll. Was sie von der Ausdrucksmusik erster Stufe unterscheidet, ist lediglich der Ausdruckscharakter, der nun nicht mehr authentische Zerrissenheit, sondern ins Lächerliche gekippte Zerrissenheit wäre.

Diese Tendenz zum Kollaps der Unterscheidung von Musik und Metamusik kann man sich auch an einem anderen Beispiel verdeutlichen: Man denke sich eine Metamusik, in der nicht einfach musiziert wird, sondern in der es um das Musizieren geht. Man könnte sich etwa eine Musik denken, in der verhunzte Interpretationen klassischer Werke vorkommen. Auch hier kann man sich grundsätzlich zwei Varianten denken. Entweder das Verhunzen von klassischen Werken bildet nur ein Moment dieser Metamusik, die daraus etwas anderes macht. Steen-Andersens *Piano Concerto* kann so verstanden werden: Die verhunzte Hinführung zur Solokadenz des Pianisten erfüllt hier eine musikalische Funktion in einem Zusammenhang, der mehr ist als verhunzte Klassik. Sie bricht das Pathos der Solokadenz, das gegen diesen im Voraus gesetzten Widerstand wieder aufgebaut wird. Dann ist diese Musik aber nicht bloß eine Musik über das Musizieren, sondern zugleich ein Vollzug musikalischen Ausdrucks.

Die andere Variante wäre eine Metamusik, die gar nichts anderes *ist* als eine verhunzte Interpretation. Die *Selten gehörte Musik* von Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener geht in diese Richtung.<sup>395</sup> Die Musik gibt sich dann aber nicht mehr als Metamusik zu verstehen, denn sie unterscheidet sich ja nicht von der Musik, die sie zu thematisieren vorgibt. Das *Meta* dieser Musik ist dann nicht mehr in der Musik selbst, sondern in den Selbstausslegungen und Kommentaren ihrer Produzentinnen zu suchen: Sie werden etwa beteuern, dass diese Musik *vorsätzlich* verhunzt sei und deshalb nicht einfach als gescheiterte Interpretation, sondern als Zur-Schau-Stellung des Scheiterns von Interpretation zu hören sei oder ähnliches.

Aus dieser Überlegung wird ersichtlich, weshalb Danuser den Begriff der Metamusik über die Musik erweitert. Denn die Anweisung, dass

395 Vgl. Dieter Roth und die Musik, Poschiavo 2014

Musik als Kommentar auf Musik und nicht als Musik gehört werden soll, wird nicht mehr mit den Mitteln der Musik vollzogen: Sie geschieht jenseits der Musik im Kommentar der Künstlerinnen. Dann handelt es sich aber nicht mehr um Metamusik im engen Sinne, also: um Musik über Musik, sondern um eine konzeptuelle Höranweisung, die selbst als Kunst auftritt.

Der Begriff der Metamusik tendiert auf diese Weise zur Auflösung: Entweder er benennt etwas, was für alle musikalischen Gedanken gilt. Dann macht die Unterscheidung von Musik und Metamusik aber keinen Sinn mehr. Oder er bezeichnet einen Umgang mit Musik, der diese nicht mehr als Musik versteht, sondern als etwas anderes. Dann bezeichnet der Begriff aber nicht mehr eine Art Musik. Diese Probleme des Metamusikbegriffs haben ihren Grund in den Verkürzungen des Reflexionsbegriffs, der ihm zugrunde liegt. Der Versuch, Reflexion als höherstufiges Denken zu denken, gerät unweigerlich in zwei Schwierigkeiten. Zum einen verkürzt er das normale Denken, wenn er es als unmittelbaren Bezug auf eine Sache auffasst, der erst in einem zweiten, höherstufigen Denken thematisch würde. Diese Unmittelbarkeit ist ein Schein. Denn sowohl das begriffliche wie das musikalische Denken können sich auf ihr anderes, ihre Sache oder Thematik, nur dadurch beziehen, dass sie sich auf sich selbst, auf die Mittel ihrer Sachbestimmung oder Thematisierung, beziehen. Schon das Denken auf unterster Stufe steht in einem Verhältnis zu seinem Anderen nur dadurch, dass es sich zu sich selbst verhält. Man kann diesen Sachverhalt so ausdrücken, dass alles Denken *selbstbewusst* ist.<sup>396</sup> Auch ein musikalischer Gedanke, dessen Sinn sich auf irgendetwas Nicht-Musikalisches beziehen lässt, kann diesen Bezug nur dadurch herstellen, dass er sich auf die musikalischen Mittel der Bezugnahme bezieht. Eine Musik, die musikalische Mittel des Ausdrucks oder der Sinnkonstitution gänzlich unreflektiert verwendet, wäre gar keine Artikulation eines musikalischen Gedankens: Es wäre gedankenlose Musik.

Zum anderen leidet die Idee einer Metareflexion daran, dass sich das Denken auf höherer Stufe nicht vom Denken auf niedriger Stufe unterscheidet. Denn was sich von einer Stufe zur nächsten verändert, ist ja bloß der Inhalt der Gedanken, nicht aber die Form des Denkens. Das wird offensichtlich, wenn die Reflexion als ein Denken vorgestellt wird, welches das Denken zum Gegenstand macht. Erststufiges Denken kann als Bezugnahme eines Subjekts auf ein Objekt verstanden werden: Ein Subjekt bezieht sich auf ein Objekt. Das wäre der niederstufige Gedanke. Höherstufiges Denken bestünde nach dem Modell der Metareflexion

396 Das ist eine Einsicht Kants, die Sebastian Rödl jüngst wieder betont hat, vgl. Sebastian Rödl, *Self-consciousness and objectivity: an introduction to absolute idealism*, Cambridge (Mass.) 2018.

nun darin, das Subjekt des erststufigen Denkens zum Objekt zu machen. Damit wird das Ziel der Reflexion aber verfehlt. Denn das Ziel war ja, dass das denkende Subjekt sich selbst *als Subjekt* denkt. Ist die Reflexion aber nichts anderes als ein gegenständliches Denken höherer Stufe, dann kann in ihr das Subjekt nur *als Objekt eines anderen Subjekts* gedacht werden. Auf diese Weise entzieht sich das Subjekt der Metareflexion. Die Metareflexion ist deshalb gar keine Reflexion, in ihr richtet sich das Denken nicht auf sich selbst, sondern auf ein anderes. Wenn das Subjekt sich selbst überhaupt denken können soll, dann kann dies nicht nach dem Modell des Subjekt-Objekt-Verhältnisses geschehen.<sup>397</sup> Für die Musik gilt analog: Wenn musikalische Gedanken als Reflexionsvollzüge verstanden werden sollen, so kann das nicht nach dem Modell eines musikalischen Gedankens geschehen, der Musik als Objekt thematisiert.

### *Progressive Reflexion*

Die Idee der Metareflexion gerät in Schwierigkeiten, weil sie den Vollzug von Reflexion nach dem Modell eines Subjekts denkt, das über gegebene Objekte reflektiert. Eine Möglichkeit, die Probleme des Modells der subjektiven Reflexion zu überwinden, besteht darin, die Reflexion als ein intersubjektives Geschehen zu deuten. Reflexion wäre dann nicht der Titel eines monologischen Verfahrens denkender Subjekte, sondern eines dialogischen Geschehens, in welchem unterschiedliche Ansprüche, Perspektiven, Werte und Prinzipien miteinander konfrontiert und in einen Gesprächszusammenhang gebracht werden. Im Verlaufe dieses Reflexionsgeschehens würden die einseitigen Standpunkte ergänzt, zunächst unverbundene Überlegungen zueinander in Beziehung gesetzt, die Aussagen verschiedener Sprachrahmen und Begriffstraditionen ineinander übersetzt, anfängliche Vereinfachungen differenziert und immer neue Positionen und Ansätze integriert. Die Reflexion bezeichnete dann ein gemeinschaftliches Unterfangen, das keine methodisch geordnete Gedankenfolge produziert, sondern darauf zielt, die heterogenen Begriffsrahmen, Standpunkte und Prinzipien in einen Austausch treten und sich aneinander abarbeiten zu lassen. Dieses intersubjektive Reflexionsgeschehen vollzieht sich im Zuge einer kontinuierlichen Geschichte, in der immer neue Ergänzungen, Differenzierungen und Interventionen hinzukommen, welche in den tradierten Bestand integriert werden oder den bisherigen Diskussionsstand umzudeuten vermögen. Durch diesen Prozess der Integration, Differenzierung und Anreicherung schreitet das

397 Vgl. Dieter Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt am Main 1967.

Reflexionsgeschehen fort, ohne dass dieses Fortschreiten auf irgendein absehbares Ende hinzielt. Das progressive Reflexionsgeschehen ist ein unendliches Gespräch.

Diese Idee einer Reflexion, die sich als unendliches Kommunikationsgeschehen fortsetzt, steht im Zentrum der frühromantischen Philosophie.<sup>398</sup> Die Tatsache, dass deren zentrale Texte von einem Autorenkollektiv publiziert wurden, weist in diese Richtung: Die *Symphilosophie*, die den Frühromantikern vorschwebte, trägt bereits in ihrer Form der Einsicht Rechnung, dass die philosophische Selbstvergewisserung, die Reflexionsarbeit, nur als gemeinschaftliches Geschehen, nur im Zusammenwirken entgegen gesetzter Standpunkte gelingen kann.<sup>399</sup> Der Fragmentgedanke nimmt auf diese Weise den Sinn eines vorläufigen Beitrags zu einem unendlichen Gespräch an.<sup>400</sup>

Mit einer solchen Auffassung eines progressiven, intersubjektiven Reflexionsgeschehens stehen die Frühromantiker nicht alleine. Sie verschreiben sich damit dem aufklärerischen Projekt einer Bildungs- oder Erziehungsgeschichte der Menschheit.<sup>401</sup> Dieser Gedanke übt seine Anziehungskraft bis in die Gegenwart aus. Er wurde von zwei bedeutenden philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen: von der Hermeneutik und dem Pragmatismus. Beide haben in den Frühromantikern ihre Vorgänger erblickt.<sup>402</sup>

Die spekulative Hermeneutik deutet in diesem Sinne die Sprachgeschichte als die Selbstausslegung des Seins. Das Reflexionsgeschehen wird hier als ein unendliches Interpretationsgeschehen gedeutet, in welchem jede Gegenwart sich das geschichtlich Überlieferte durch

398 Vgl. Christoph Haffter, Grenzen der Reflexion. Pragmatismus, Idealismus und Frühromantik als Formen unendlicher Philosophie, in: *Symphilosophie* /1, 2019, 75–104.

399 Für die Wiederaufnahme dieser Idee im 20. Jahrhundert vgl. Emmanuel Alloa, The Inorganic Community: Hypotheses on Literary Communism in Novalis, Benjamin, and Blanchot, in: *boundary 2* 39/3, 2012, 75–95.

400 Das Vorbild dieser gemeinschaftlichen Wahrheitssuche sind die Dialoge Platons, vgl. Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, 284–351; Beiser 2006 (wie Anm. 352); Gunnar Hindrichs, Die spekulative Struktur der Hermeneutik, in: *Der Raum der Einbildungskraft* (Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, 14), Tübingen 2005, 223–241.

401 Vgl. Beiser 2006 (wie Anm. 352), 88–105.

402 Für die pragmatistische Lesart, vgl. Fred Rush, *Irony and idealism: rereading Schlegel, Hegel and Kierkegaard*, Oxford, United Kingdom 2016, 39–96. Im Hintergrund steht Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge ; New York 1989.

aktualisierende Interpretationen wiederaneignet, indem es die jeweiligen, zeitgebundenen Verstehenshorizonte miteinander verschmilzt.<sup>403</sup> Die Totalität der Welt- und Selbstverhältnisse lässt sich nicht vereinheitlichen, sondern bildet eine irreduzible Vielheit von Sprachen und Verstehenshorizonten aus, die in der Auslegungsarbeit ineinander übersetzt werden. Diese Geschichte ist als Selbstausslegung des Seins aber kein chaotisches Interpretationsgewirr, sondern ein Wahrheitsgeschehen.

Die Kunstgeschichte mit ihren interpretationsbedürftigen Werken, deren Sinn in der Wirkungsgeschichte sich entfaltet, liefert so etwa bei Gadamer das Modell für dieses gesamtgeschichtliche Wahrheitsgeschehen.<sup>404</sup> Aber der Kunst kommt darüber hinaus keine Sonderstellung in diesem Geschehen zu: Sie fügt sich in den kontinuierlichen Reflexionsprozess der Selbstausslegung ein, dessen Artikuliertheit und Differenziertheit unendlich fortschreitet, ohne dass je eine Position erreicht wäre, welche die eigene Endlichkeit überwunden hätte.

Diese Idee einer unendlich-endlichen Reflexion teilt die Hermeneutik mit dem Pragmatismus. Er versteht das Reflexionsgeschehen nicht als Interpretation, sondern als Lernprozess.<sup>405</sup> Anders als die Hermeneutik steht hier also nicht das Sinnverstehen, sondern das Problemlösen im Vordergrund. Aber auch hier wird die Geschichte als ein intersubjektiver Reflexionsprozess verstanden, in dessen Verlauf sich durch die Erfahrung von Störungen und Anpassungsschwierigkeiten sowie die Überwindung von Lernblockaden und traditionellen Verfestigungen immer differenziertere und elastischere Problemlösungskompetenzen herausbilden. Der Fortschritt der Reflexion wird auch hier nicht so verstanden, dass sich der Lernprozess einer endgültigen Lösung annähern würde, sondern er bringt eine Pluralität von Lösungen hervor. Gerade dieser Pluralismus des Reflexionsgeschehens steigert dessen Fähigkeit, an neuen Störungen und Problemen nicht zu zerbrechen, sondern neue Adaptionsmöglichkeiten zu finden. Der Fortschritt der Reflexion besteht so im Fortschritt der Lern- und Anpassungsfähigkeit.

Auch für den Pragmatismus partizipiert die Kunst und ihre Erfahrung an diesem überindividuellen Reflexionsprozess: Ihr Beitrag liegt in der Bereitstellung neuer Mittel der Artikulation von Probleme, An-

403 Vgl. Gadamer 2010 (wie Anm. 45), 311.

404 Ebd., 460–494.

405 Die Rede von Lernprozessen geht auf den amerikanischen Pragmatismus zurück, besonders George H. Mead und John Dewey. Im deutschsprachigen Raum wurde sie geprägt von Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1981. Daran schließt heute an Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2014.

sprüchen und Leidenserfahrungen,<sup>406</sup> in der Vergewisserung der Lebendigkeit und Erfahrungsfähigkeit<sup>407</sup>, im experimentellen Durchspielen von sozialen Selbstverständnissen,<sup>408</sup> in der temporären Distanznahme von sozialen Normen und Identitäten<sup>409</sup> oder in der Vorbildfunktion des intersubjektiven Aushandlungscharakters von Improvisation und Interpretation.<sup>410</sup> Die Werke der Kunst fügen sich in das progressive Reflexionsgeschehen der sozialen Lernprozesse ein, indem sie die Verhärtungen und Trennungen des Alltagsverständnisses aufbrechen, verflüssigen und auf diese Weise andersartige Problemlösungen, Neubestimmungen sozialer Identitäten und Neuaushandlungen sozialer Normen anstoßen.

Ganz abgesehen von der ideologischen Tendenz der Hermeneutik und des Pragmatismus, das Bestehende zu legitimieren, indem sie es als Resultat einer progressiven Geschichte – sei es der Bildung, des Seins oder des Problemlösens – deuten, stellt sich mit Blick auf die Kunst die Frage, wie die Werke in diesem Rahmen selbst als Reflexionsgebilde verstanden werden können. Denn wenn die Reflexion ein soziales Aushandlungsgeschehen ist, dann sind die Werke nur Anstöße oder Durchgangspunkte in einem geschichtlichen Reflexionskontinuum. Walter Benjamin hat – in seiner eigenwilligen Interpretation des frühromantischen Begriffs der Kunstkritik<sup>411</sup> – dafür den Begriff des Reflexionsmediums geprägt.<sup>412</sup> Die Kunst ist demzufolge ein Medium eines allgemeinen, progressiven Reflexionsprozesses. Die Werke werden als Mittel der Reflexion gedeutet. Benjamin führt den Begriff des Mediums mit der Vorstellung einer Kontinuität eng: Die Reflexion ist ein unendliches In-Beziehung-Setzen, das vom Funktionszusammenhang des Werks über den Zusammenhang von Werken und der Künste bis zum Zusammenhang aller Sitten, Künste, Wissenschaften einer Epoche fortgeführt wird. Die Trennung zwischen einer werkimmanenten Reflexion und der Reflexionen und Aneignungen durch die Rezeption in Kommentar, Kritik und Umarbeitung wird so aufgehoben. Als

406 Vgl. Rorty 1989 (wie Anm. 402), 73–95.

407 John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, 18; George H. Mead, *The Nature of Aesthetic Experience*, in: *International Journal of Ethics* 36/4, 1926, 382–393.

408 Vgl. Harry Lehmann, *Avantgarde heute*, in: *Musik & Ästhetik* 10/38, 2006, 5–41.

409 Vgl. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit: zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012, etwa 81ff.

410 Vgl. Bertram 2018 (wie Anm. 248).

411 Vgl. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner (Werke und Nachlass, 3), Frankfurt 2008, 76ff.

412 Im Anschluss daran wurde auch die moderne Musik als Reflexionsmedium rekonstruiert, vgl. Janz 2015 (wie Anm. 391), 211–276.

Medium gehen Kunstgebilde in den sozialen und historischen Reflexionsprozess ein. Dem entspricht sowohl die hermeneutische Eingemeindung der Kunst ins geschichtliche Wahrheitsgeschehen wie die pragmatistische Betonung der Kontinuität von Kunst- und Alltagserfahrung.

Die Werke selbst sind dann aber keine Reflexionsgebilde, sondern eben Reflexionsmittel, sie vollziehen keine Reflexion auf sich selbst, sondern partizipieren an der verallgemeinerten Reflexion der sozialen Praxis. Auch das Modell eines intersubjektiven Reflexionsgeschehens vermag es letztlich nicht, die Werke selbst als Reflexionsgebilde zu denken. In einer Art Rückimport erscheinen dann wiederum Werkformen, welche sich selbst als soziale Interaktionen inszenieren, als Bilder des progressiven Reflexionsgeschehens: Die Werke der Partizipationskunst, die musikalische Improvisation oder aktivistische Performances nehmen die Teilhabe am sozialen Reflexionsprozess ins Werk selbst hinein. In dieser prekären Stellung versucht die Kunst sich als Reflexionsgebilde zu errichten, obwohl diese Absonderung selbst dem sozialen Charakter des Reflexionsprozesses entgegenläuft.

Im erweiterten Feld der Gegenwartsmusik können die Video-Performances von Jennifer Walshe als Antworten auf diese Problemlage gedeutet werden. Vordergründig führt etwa *The Total Mountain*<sup>413</sup> – im Sinne der Post-Internet-Art – den konsumistischen Irrsinn des Internetzeitalters vor. Das unbegrenzte In-Beziehung-Setzen der sozialen Lern- und Aushandlungsprozesse erscheint hier als die wahnwitzige Verlinkung des Internets, das alles mit allem irgendwie verbindet. Die soziale Deutungs- und Verständigungspraxis zeigt sich hier als hyper-reflexive Regression. Walshe verliert sich aber nicht in diese Heterogenität, sondern konstruiert ihre Video-Performance als einen durchgebildeten Werkzusammenhang. In diesem Sinne lässt sich auch das Schlagwort einer »Neuen Disziplin«<sup>414</sup> umdeuten, das Walshe in den Umlauf gebracht hat: Es handelt sich um das Programm, die intermediale Performance-Arbeiten der Tendenz zum Unstrukturierten, Amateurhaften und (schlecht) Improvisierten zu entreißen, um ihre Materialbehandlung derselben konstruktiven Strenge zu unterwerfen, welche die kompositorische Arbeit traditionellerweise prägt. In diesem Sinne sind die Performances von Jennifer Walshe nicht ereignishaft oder ephemere, sondern durchorganisierte, wenn auch nicht notierte Werke,

<sup>413</sup> Vgl. Monika Voithofer aufschlussreiche Interpretation dieses Werks im Kontext der musikalischen Konzeptkunst, vgl. Monika Voithofer, »DENKEN, HÖREN, DA CAPO«. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik, (im Erscheinen).

<sup>414</sup> Vgl. Jennifer Walshe, Die Neue Disziplin, in: *MusikTexte* 1/49, 2016, 4–5.

vergleichbar etwa einer theatralen Inszenierung oder Tanzchoreographie.

Diese Konstruktionsarbeit nimmt in Anbetracht des Materials jedoch den Charakter des Vergeblichen an. Denn der Verweisungszusammenhang, den Memes oder Twitter-Hashtags ausbilden, ist zugleich absolut und nichtig: Sie sind nichts anderes als ein kommunikatives In-Beziehung-Setzen, und zugleich gänzlich beziehungslos. Die künstlerische Konstruktion ringt damit, aus diesem Material von Scheinbeziehungen ein verbindliches Beziehungsnetz zu knüpfen. Der Sinnzusammenhang eines Werks ist selbst aber ein Gefüge von Scheinbeziehungen. Deshalb droht die Verknüpfungsarbeit der Kunst ständig mit dem regressiven Reflexionsgeschehen der sogenannten sozialen Medien zusammenzufallen. Die Tatsache, dass Walshe diese Performances alleine realisiert und in ihnen sichtlich bis zur Erschöpfung geht, ist als Zeichen dieser *tour de force* zu lesen, zu welcher die Kunst in dieser paradoxen Lage wird.

Damit wird dieses Werk aber als Absage an den progressiven Reflexionsbegriff lesbar. Der Grund für diese Absage ist die geistige Erfahrung der historischen Gegenwart, welche in solchen Werken zum Ausdruck drängt: Sie widerspricht der Idee, dass die soziale Praxis des globalisierten Kapitalismus als Resultat und Vollzug eines progressiven Reflexionsgeschehens gedeutet werden könne, dem sich die Kunst als Medium einfügt. Die soziale Praxis zeigt sich gerade in den Werken der Gegenwartskunst vielmehr als ein System der Beziehungslosigkeit, dass durch Gewalt und Angst zusammenhalten wird. Aus kunstphilosophischer Perspektive lässt sich, ganz abgesehen von diesen Einwänden, feststellen, dass ein solcher Reflexionsbegriff nicht dazu taugt, die Werke selbst als einen Reflexionsvollzug zu bestimmen. Die Hyperreflexivität, welche die Frühromantiker begeistert proklamierten, bildet in diesem Begriff ein Reflexionskontinuum aus, in welchem die Kunstwerke nur mehr Durchgangsstellen oder Knotenpunkte bilden.

### *Absolute Reflexion*

Eine andere Antwort auf die Probleme der Metareflexion bietet die Philosophie Hegels. Die Kritik eines Reflexionsbegriffs, der die Reflexion als ein Metadenken deutet, ist eines der Kernanliegen in Hegels *Wissenschaft der Logik*. Die Metareflexion nennt Hegel: *Äußere Reflexion*.<sup>415</sup> Exemplarisch liegt diese im Verhältnis zwischen einem reflektierenden Subjekt

<sup>415</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (Werke, 6), Frankfurt am Main 2014, 28–31.

und einem ihm gegebenen Objekt vor, auf welches das Subjekt von außen reflektiert. Dieses Verhältnis beschreibt Hegel als äußeres, weil es zwischen Entitäten besteht, die unabhängig von der Reflexion bestehen. Die Äußerlichkeit besteht also darin, dass die Reflexion, die ein Subjekt vollzieht, ihren Gegenstand weder verändert noch konstituiert: Der Gegenstand ist als eine gegebene Größe gedacht, auf die das Subjekt reflektiert. Aber auch das reflektierende Subjekt ist vom Gegenstand seiner Reflexion unabhängig: Es tritt an das Objekt heran. Diese Äußerlichkeit ist der Grund dafür, dass sich diese Reflexion in die *leere Tiefe* der unendlichen Selbstanwendung verliert, welche wir oben anskizziert haben: Sie führt, nach Hegels Sprachgebrauch, in eine schlechte Unendlichkeit.<sup>416</sup>

Hegels eigener Reflexionsbegriff setzt grundsätzlich anders an. Er geht, wie Kant, von der Geltungsreflexion aus: Worin ist der Wahrheitsanspruch von einzelnen Erkenntnisurteilen begründet? Diese Frage führt auf Prinzipien oder Grundsätze, die in allen Einzelurteilen notwendigerweise vorausgesetzt werden müssen, wenn diese Urteile Geltung beanspruchen sollen. Solche Grundsätze sind etwa das Kausalitätsprinzip, die Konstanz von Einzeldingen, der Satz vom Widerspruch, der Satz der Identität oder der Ich-Gedanke. Die Geltungsreflexion käme zu einem Abschluss, wenn sie zeigen kann, dass ein solcher Grundsatz das Fundament aller Geltungsansprüche bildet, aus dem alle weiteren Grundsätze sich ableiten ließen. Ein solcher Grundsatz wäre der Anfang aller Begründung, der selbst keiner weiteren Begründung bedarf – ein absoluter Grundsatz.

Gegen ein solches Grundsatzprogramm hatte aber bereits Schlegel eingewandt, dass nicht einzusehen ist, wie das endliche, menschliche Denken zu einer solchen unbedingten Erkenntnis fähig sein soll: Jeder noch so allgemeine Satz, den wir zu denken vermögen, ist begründungsbedürftig und steht somit unter Bedingungen.<sup>417</sup> Hegels Reflexionsbegriff führt diesen Gedanken weiter. Die Geltungsreflexion kann nicht von einem fixierten, sicheren Grundsatz ausgehen oder auf einen solchen hinführen. Ihr Abschluss muss grundsätzlich anders konzipiert werden.

Hegels Schachzug besteht darin, die Reflexion als ein radikales Denken in Verhältnissen, als ein Verhältnisdenken zu bestimmen. Verhältnisse sind die Relationen oder Bezüge, welche Sachen oder Begriffe zueinander unterhalten. Dem Alltagsverstand gelten solche Verhältnisse als

<sup>416</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I* (Werke, 5), Frankfurt am Main 2014, 264–267.

<sup>417</sup> So notiert er knapp: »Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität.« Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre: 1796–1806*; nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 18), München 1963, *Philosophische Notizen* 1976, Nr. 64, 511.

sekundär: Wenn man wissen will, was eine Sache ist, muss man die Sache selbst untersuchen und bestimmen, was sie an sich ist. Wie diese Sache mit anderem zusammenhängt, wie sie sich zu anderem verhält, wie sie für anderes ist oder zu sein scheint, ist eine Frage, die sich erst in einem zweiten Schritt stellt. Damit geht eine metaphysische Abwertung des Status von Relationen im Allgemeinen einher. In welchen Verhältnissen eine Sache steht, ist, diesem Gedanken zufolge, einer Sache äußerlich. Hegels radikalisiertes Verhältnisd Denken wendet sich gegen diese Einseitigkeit des Alltagsverstands: Ihm zufolge schließt eine jede Sache die Verhältnisse, in denen sie steht, mit ein. Was eine Sache *an sich* ist, ist dann durch das, was sie *für anderes*, also im Verhältnis zu anderem ist, vermittelt.

Dieser Gedanke lässt sich in Begriffen ausdrücken, welche für die Bedeutung der Reflexion in der Kunst zentral sind. Was eine Sache ist, kann das *Wesen* der Sache genannt werden. Wie die Sache für anderes ist, ist ihr *Schein*.<sup>418</sup> Für gewöhnlich werden Wesen und Schein einander entgegengesetzt: Der Schein ist, was vom Wesen einer Sache ablenkt. Er ist für die Bestimmung einer Sache belanglos. Eine Täuschung besteht entsprechend darin, dass jemand das, was die Sache zu sein scheint, für das hält, was sie in Wahrheit selbst ist. In einer solchen Täuschung wird ein Bezug, den die Sache zu etwas anderem unterhält, als Bestimmung der Sache selbst verkannt. In diesem Sinne besteht die Wahrheitssuche in einer Kritik des Scheins: Sie fragt, ob die Sachen wirklich so sind, wie sie mir zu sein scheinen. Deshalb muss man, wenn man das Wesen einer Sache begreifen will, sie selbst und nicht ihren Bezug zu anderem untersuchen.

Hegel teilt dieses Wahrheitsverständnis, zieht aber eine andere Konsequenz: Das Problem des trügerischen Scheins liegt nicht darin, dass er die Sache über ihre Relation zu anderem begreift, sondern darin, dass er *eine partielle Relation*, welche die Sache zu etwas anderem unterhält, als die *vollständige* Bestimmung dieser Sache begreift. Dann wird das, was etwas zu sein scheint, für das gehalten, was es an sich ist. Der Alltagsverstand tut in Hegels Augen genau das: Er strebt danach, wesentliche Merkmale und Eigenschaften von wohlunterschiedenen Einzeldingen zu bestimmen, indem er Begriffe definiert und an solchen isolierten Begriffsbestimmungen festhält. Mit einem Begriff, den wir oben eingeführt haben, kann man dies als Positivismus bezeichnen und Hegels Philosophie als eine Vorwegnahme der Kritik der positivistischen Fixierung des Denkens auf die Bestimmung gegebener Einzelheiten sehen.<sup>419</sup>

Im Verhältnisd Denken der Reflexion sind dagegen die Scheingestalten einer Sache, ihre Verhältnisse zu dem, was sie nicht ist, dieser Sache selbst

<sup>418</sup> Für die folgende Interpretation, vgl. Gunnar Hindrichs, *Der Schein ist dem Wesen wesentlich*, in: Tobias Braune-Krickau et al. (Hg.), *Vom Ende her gedacht: Hegels Ästhetik zwischen Kunst und Religion*, Freiburg 2014, 68–98.

<sup>419</sup> Vgl. Kapitel IV.2.

wesentlich. Diese Auffassung hat eine radikale Konsequenz: Ist das, was die Sache nicht ist, sondern nur zu sein scheint, der Sache selbst wesentlich, so ist die Sache zugleich das, was sie ist und das, was sie nicht ist. Die Sache wird also als in sich selbst widersprüchlich begriffen. Der Versuch, die Sache an sich selbst zu bestimmen, führt so in den Widerspruch dieser Sache mit sich selbst. Diese Selbstnegation drängt die Sachbestimmung, so Hegels Leitgedanke, über sich selbst hinaus in etwas anderes. Das reflexive Denken ist der Nachvollzug dieser Bewegung der Selbstnegation, in der die Scheingestalten des Denkens – die isolierten Bestimmungen einer Sache – ineinander übergehen. Die reflexive Bestimmung einer Sache, in der begriffen würde, was sie ist, kann nur als die vollständige Bestimmung der Verhältnisse gelingen, in denen sie steht und die sie erst zu dem machen, was sie ist. Dieser Gesamtzusammenhang ist aber eine Totalität von sich negierenden Positionen, ein Zusammenhang von an sich scheinhaften Bestimmungen.

Eine solche Verhältnisbestimmung des Wesens einer Sache geschieht durch Reflexion. Daher sind Schein und Wesen einer Sache in der Reflexion keine Gegensätze mehr. Denn das Wesen einer Sache ist durch ihren Schein vermittelt. Ihr Wesen kann nur im Durchgang durch den Gesamtzusammenhang ihrer Scheingestalten begriffen werden. Die Reflexion bestimmt Hegel in diesem Sinne als das Scheinen des Wesens in ihm selbst.<sup>420</sup> Sie ist die Bestimmung einer Sache im Durchgang durch eine Verhältnistotalität von Negationen, die es erlaubt, die Sache aus ihrer Stelle in diesem Gesamtzusammenhang zu begreifen.

Das gilt für die realen Sachverhalte der Erfahrungswelt, für die begrifflichen Mittel der Sachbestimmung wie für die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, welche die philosophische Geltungsreflexion befragt.<sup>421</sup> Jedes Phänomen, jede theoretische Aussage, aber auch jeder Begriff und jede theoretische Unterscheidung erweisen sich als scheinhaft und an sich selbst widersprüchlich, sofern sie isoliert betrachtet werden; erst als Moment eines Gesamtzusammenhangs von Negationsverhältnissen kann ihr Wesen wirklich begriffen werden.

Diese Konzeption hat tiefgreifende Konsequenzen für die Aussagen des Alltagsverstands. In ihrer isolierenden Festlegung von Bestimmungen sind sie grundsätzlich scheinhaft, und insofern unwahr. Die Reflexion bringt diese festgelegten Begriffsbestimmungen in Bewegung, indem sie sie als Momente eines Zusammenhangs von sich negierenden Scheingestalten deutet. Wahrheit im emphatischen Sinne kann nur die

420 Hegel 2014 (wie Anm. 415), 23.

421 Bei Hegel wird der Zusammenhang der begrifflichen Mittel der Sachbestimmung in der *Wissenschaft der Logik* reflektiert, der Zusammenhang der realen Sachbestimmungen ist Thema der *Realphilosophie*. Der Zusammenhang beider Zusammenhänge bildet die *Enzyklopädie der Wissenschaften*.

Artikulation des Ganzen beanspruchen: Erst der Zusammenhang sich negierender Scheingestalten, der sich zu einem Ganzen integriert, wäre selbst nicht mehr scheinhaft, er hätte kein anderes mehr außer sich, das er nicht ist, und wäre so keiner weiteren Negation mehr fähig. In diesem Abschluss würde die Reflexion absolut. Der Titel für die vollausgeführte Reflexion ist bei Hegel der *Begriff*, der, sofern er mit der Realität ineins fällt, als *Idee* bezeichnet wird.

Wir lassen es dahingestellt, ob und wie sich eine solche Konzeption durchführen ließe.<sup>422</sup> Für unsere Frage nach den Reflexionsgestalten der Kunst öffnet Hegels Begriff der absoluten Reflexion die Möglichkeit, das Kunstwerk selbst als einen solchen Zusammenhang sich negierender Scheingestalten zu deuten. Dazu passt die gewöhnliche Redeweise, wonach Kunstwerke mit Schein, Illusionen und Fiktionen arbeiten. Dieser Schein, den Kunstwerke herstellen, ist aber kein Trug. Denn in der Kunst wird der Schein ja nicht als das Wesen hingestellt, die Fiktion wird nicht als Reales, die Illusion nicht als die Wirklichkeit gezeigt. Vielmehr zeigen Kunstwerke Scheingestalten *als Schein*. Den besonderen Sinn, welchen die Komponenten, Elemente, Gestalten und Materialien in einer künstlerischen Arbeit annehmen, besitzen sie nur innerhalb des Sinnzusammenhangs des Werks. Alles, was in einem Werk erscheint, besitzt seine besondere Bestimmung erst durch die Verhältnisse, die es zu allen anderen Momenten des Werks unterhält.

Dieser Verhältniszusammenhang lässt sich auch mit dem aus der Musiktheorie vertrauten Begriff des Funktionszusammenhangs deuten: Der Scheincharakter des Werks ist sein Funktionszusammenhang und alles, was in ihn eingeht, hat seinen Sinn erst durch die Funktion, die es für anderes erfüllt. Die Teile eines Kunstwerks haben ihr Sein in ihrem Sein-für-anderes; sie erhalten ihre Bestimmtheit erst durch die funktionalen Relationen, in denen sie stehen. Solches Sein-für-Anderes bezeichnet der Begriff des Scheins.

Der Sinn eines Kunstwerks ist dieser Auffassung zufolge ein Scheinzusammenhang, der seine Scheinhaftigkeit nicht überspielt. In diesem Sinne bestimmt Hegel die Schönheit der Kunstwerke als das *sinnliche Scheinen der Idee*.<sup>423</sup> Die Idee ist die Realität des Begriffs, der die Totalität sich negierender Bestimmungen umfasst. Die Idee scheint demnach überall in der Wirklichkeit, insofern diese begreifbar oder dem Begriff gemäß ist. Das sinnliche Scheinen der Idee in der Kunst meint aber etwas Spezifischeres: Hier scheint der gesamte Scheinzusammenhang des Begriffs in einem sinnlichen Einzelding. Folgt man Hegels Kritik des isolierenden Denkens, so sind alle Einzeldinge Scheingestalten: Denn solange man

422 Für den Versuch einer systematischen Rekonstruktion: Christian Georg Martin, *Ontologie der Selbstbestimmung*, Tübingen 2012.

423 Hegel 2016 (wie Anm. 118), 151.

sie als Einzeldinge versteht, nimmt man sie ja als etwas Selbständiges, wo sie doch in Wahrheit nur als unselbständige Momente eines Verhältniszusammenhangs das sind, was sie sind. Kunstwerke sind dahingegen Scheingestalten besonderer Art: Sie geben sich selbst als Scheinkomplexe zu erkennen, deren Momente erst durch die Verhältnisse, die sie im Werk eingehen, zu dem werden, was sie sind. Sie sind daher in gewisser Weise weniger scheinhaft als die gewöhnlichen Einzeldinge des Alltagsverstands. Gemäß Heinrich Hothos Vorlesungsnachschrift formuliert Hegel diesen Gedanken so:

Was nun den Umstand betrifft, daß die Kunst Schein hervorbringe, und ihn zur Weise ihrer Existenz habe, so ist dieß richtig, und setzt man den Schein als ein Nichtseinsollendes so ist ihre Existenz freilich Täuschung. [...] der Schein aber ist kein Unwesentliches, sondern wesentliches Moment des Wesens selbst. das Wahre ist im Geiste für sich, scheint in sich, ist da für Andere. [...] dieser Schein, der der Kunst angehört kann, sagten wir, als eine Täuschung angesehen werden; und zwar im Vergleich mit der äußerlichen Welt, wie sie uns in ihrer Materialität umgiebt, und, auch im Vergleich mit unserer inneren sinnlichen Welt. [...] den Schein der Kunst können wir gegen diese Wirklichkeit als Täuschung bestimmen, aber könnten vielmehr mit mehr Recht behaupten, was wir sonst als Wirklichkeit gelten lassen, daß dieß eine stärkere Täuschung ein unwahrerer Schein als der der Kunst sei. denn die Region der äußerlichen dinge und der innern Empfindung nennen wir wohl im empirischen Leben, im Leben unserer Erscheinung selbst, ein Wirkliches und müssen es gelten lassen, aber diese ganze Sphäre ist statt die Welt der Wahrheit zu sein, vielmehr die Welt der Täuschung. [...] die Kunst wird bei ihrem Scheine wohl der Form des Gedankens nachstehen, doch hat sie vor der Weise der äußerlichen Existenz wesentlich den Vorzug, als wir in der Kunst wie im Gedanken die Wahrheit suchen. die Kunst in ihrem Scheinen deutet durch sich selbst auf ein Höheres, auf den Gedanken hin.<sup>424</sup>

Wir können diesen Gedanken in die Begrifflichkeiten übersetzen, die wir in der Auseinandersetzung mit Kant gewonnen haben. Die Werke der Kunst deuten über sich hinaus auf ein Höheres hin, weil in ihnen die Scheinhaftigkeit der festgelegten Bestimmung des Alltagsverstands selbst aufscheint. Das geschieht, weil in ihnen die identifizierende Bestimmung ihrer Momente mithilfe festgelegter Begriffsschemata scheitert: Der Alltagsverstand wird durchkreuzt. Der Schein der Kunst vollzieht eine Kritik des Scheins des urteilenden Denkens. Der Scheinzusammenhang, den die Kunstwerke bilden, lässt sich nur durch Reflexion, also durch ein Denken in Negationsverhältnissen nachvollziehen.

424 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Hegel: Philosophie der Kunst. Sommersemester 1823. Nachschrift Hotho, in: Niklas Hebing (Hg.), *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 2015, 220–221.

Dadurch steht alles, was im Werk erscheint, in Spannungsverhältnissen. Diese Verhältnisse schließen sich im Kunstwerk, so Hegels Leitgedanke, zu einem Integral von Scheingestalten zusammen, ganz so wie sich die Begriffsbestimmungen des Verstandes in der absoluten Reflexion als ein Gesamtzusammenhang von sich negierenden Scheinbestimmungen darstellen.

Auf diese Weise überträgt Hegel den Gedanken einer absoluten Reflexion auf die Kunst: Die Werke sind, als sinnliche Einzelgestalten, zugleich Vollzüge absoluter Reflexion. Die Kunst bleibt hinter der Philosophie zwar zurück, weil sie diesen Reflexionsprozess des Geistes doch als sinnliches Einzelding präsentiert – während die philosophische Reflexion einsieht, dass das Geistige gerade jene Form der sinnlichen Vereinzelung übersteigen muss. Dafür haben die Kunstwerke gegen die philosophischen Gedanken den Vorrang, dass sie als sinnliche Erfahrungsdinge eine innerweltliche Existenz besitzen, während der philosophische Gedanke immer im Verdacht steht, ein bloßes Hirngespinnst, eine unwirkliche Möglichkeit darzustellen.

Die Übertragung der philosophischen Geltungsreflexion auf den Funktionszusammenhang von Werken mag wie ein philosophischer Gewaltakt erscheinen, durch den der Kunst auferlegt wird, dasselbe zu tun, was die Philosophie schon versucht. Gegen diesen pauschalen Vorwurf muss die zentrale Bedeutung des Scheinbegriffs in Hegels eigenwilliger Konzeption der philosophischen Arbeit berücksichtigt werden. Philosophie vollzieht sich demgemäß nicht als Sicherung von wahren Aussagen, die dann der Kunst als fremder Maßstab aufoktroziert würden. Vielmehr ist die Philosophie selbst nichts anderes als der Prozess einer Selbstkritik der Scheingestalten des Denkens. Dieser Prozess läuft auf keine bestimmten Urteile hinaus, die den sicheren Bestand philosophischer Aussagen bilden würden, sondern er bezieht auch noch die Kritik der Urteilsform selbst mit ein. Denn die Urteilsform selbst ist, für Hegel, aufgrund ihrer Vereinzelung und Isolation von Aussagegegenständen der Wahrheit unangemessen. Alles Feste und Fixierte, das als Regel der Kunst vorgeschrieben werden könnte, wird in der philosophischen Reflexion selbst als Schein erkannt.

Diese radikale Dynamisierung des Denkens steht der selbstkritischen Schwebe der künstlerischen Gebilde daher viel näher als man zunächst glauben könnte. Adorno stellte in diesem Sinne gar die Vermutung an, dass die Übertragung in die umgekehrte Richtung verlief:

Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. Der Idealismus hat seinen eigenen Wahrheitsbegriff historisch, in Schelling, von der Kunst mit Grund

abgezogen. Die in sich bewegte und geschlossene Totalität der idealistischen Systeme ist aus den Kunstwerken herausgelesen.<sup>425</sup>

So sieht Adorno etwa Hegels Konzept einer absoluten Reflexion in der motivisch-thematischen Arbeit des mittleren Beethovens vorgezeichnet. Wie in Hegels Begriffsarbeit würden in der thematischen Arbeit, z.B. im 1. Satz des Streichquartetts op. 59,2, die Gegensätze in einem Prozess der Vermittlung als Momente einer Einheit dargestellt.<sup>426</sup> Diese Einheit kann gelingen, weil die Themen selbst »qualitätslos«, aus einem Minimum musikalischer Bestimmtheit (Quinten, Dreiklänge) herausentwickelt werden. Die gesamte kompositorische Arbeit vollzieht die Konstruktion eines Scheinzusammenhangs, in welchem sich negierende Gestalten zu einem affirmativen Ganzen zusammenschießen.<sup>427</sup>

Ob Hegel einer solchen Interpretation zugestimmt hätte, lässt sich schwer sagen, denn die allgemeine Bestimmung des Kunstschönen nimmt in seinen konkreten Ausführungen sehr unterschiedliche Gestalten an. Hegels Kunstphilosophie verkompliziert sich wesentlich durch die These, dass der gelingende Kunstschein der Idee nur in *einer* Form der Kunst – in der *klassischen* Kunst – ganz realisiert ist, während die von Hegel als *symbolische* und *romantische* Kunst bezeichneten Formen die Idee als etwas sinnlich Undarstellbares vorstellig machen.<sup>428</sup> Paradigma der *klassischen* Kunst ist die griechische Plastik, als *symbolisch* gilt Hegel exemplarisch die altägyptische Kunst und das *Romantische* steht für die gesamte nach-antike Kunst Europas. Aber selbst der klassischen Kunst gelingt nach Hegel das sinnliche Erscheinenlassen der Idee wiederum nur deshalb, weil in ihr eine unangemessene Auffassung der Idee vorherrscht; bringt man dagegen die angemessene Auffassung der Idee in Anschlag, so gelingt auch die klassische Kunst nicht. Die romantische oder moderne Kunstform hat Hegel umgekehrt als eine Kunst verstanden, die sich bewusst an der Unmöglichkeit ihres Gelingens abarbeitet. In ihr wird auch die Möglichkeit eines in sich abgeschlossenen Scheinzusammenhangs

425 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 197.

426 Adorno 2015 (wie Anm. 114), 31–54.

427 Adorno findet aber bei Beethoven darüber hinaus immer auch Momente, die gegen diesen Vermittlungsprozess aufbegehren, weshalb er dessen Musik als *wahrer* denn das idealistische System einschätzt, vgl. ebd. 37.

428 Brigitte Hilmer hat die unterschiedlichen Modelle in den unterschiedlichen Versionen der Kunstvorlesungen Hegels vor dem Hintergrund der Schlussformen der Begriffslogik untersucht. Sie unterstreicht die Diskrepanz zwischen dem Handlungsmodell des Kunstideals und dem Modell der Selbstbezüglichkeit der griechischen Götterstatue. Vgl. Brigitte Hilmer, *Scheinen des Begriffs*, Hamburg 1997.

zum Problem.<sup>429</sup> Hegel exponiert daher in gewissem Sinne einen Begriff der Kunst, dem keine Kunst je gänzlich gerecht werden konnte.<sup>430</sup> Deshalb ist die Deutung seiner Kunstphilosophie äußerst vertrackt.

Für unsere Frage nach den Konzeptionen künstlerischer Reflexion ist all dieser Schwierigkeiten zum Trotz das für Hegel paradigmatische Modell des klassischen Kunstwerks ausschlaggebend: In ihm wird das Kunstwerk als eine Vergegenständlichung der absoluten Reflexion gedeutet. In den Kunstformen, welche Hegel mit dem Archaischen, Erhabenen, Symbolischen auf der einen und dem Romantischen oder Modernen auf der anderen Seite verbindet, nimmt die Reflexion andere Formen an. Die absolute Reflexion manifestiert sich in der klassischen Kunst als die Konstruktion eines in sich geschlossenen Zusammenhangs sich verneinender Scheingestalten. Dadurch erscheint das Kunstwerk zugleich als dynamischer Prozess – die Arbeit der Negation – und als ein statisches System – die integrale Funktionalität. Die Reflexion, welche das Werk vollzieht, funktioniert nach dem Modell der abschließenden Geltungsreflexion. Als Prozess der Erarbeitung eines integralen Funktionszusammenhangs gewinnt das Werk den Schein des Selbstständigen, des in sich selbst Begründeten: Es hängt von keinen Bedingungen außer ihm ab, sondern vollzieht den Prozess einer abschlusshaften Selbstbegründung.

Dieses Modell der Reflexion lebt in der Kunsttheorie weit über die Zeit Hegels fort. Sie wirkt nicht nur im Organismus-Modell der Musiktheorie<sup>431</sup> fort, sondern kann bis in die Idee der seriellen Integration, etwa in radikalen Werken wie Boulez' *Structure I*, oder in die algorithmischen Kompositionen der Gegenwart, etwa in Enno Poppes *Speicher*

429 Vgl. Hilmer 1997, 245–258. Dazu auch Robert B. Pippin, Adorno, Aesthetic Negativity, and the Problem of Idealism, in: *Philosophy by Other Means: The Arts in Philosophy and Philosophy in the Arts*, Chicago, IL 2021, 143–160; Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, IL 2015.

430 Adornos Interpretation zufolge lassen sich aber beide Reflexionsformen der Kunst – die klassische Integration und die romantische Dissoziation – in den Werken Beethovens nachvollziehen. Will man an Hegels Überlegungen weiterarbeiten, so sollte man sich von einer allzu direkten Engführung der Kunstformen mit geistesgeschichtlichen Epochen lösen. Gerade für die Musikgeschichte hat die Antike ja keineswegs jene Vorbildfunktion wie etwa für die Architektur, Tragödie oder Plastik. Die Versuche einer Wiederaufnahme antiker Musiktheorie im 17. Jahrhundert, die man in Italien unternahm, führten vielmehr zu bis heute verstörenden Explorationen mikrotonaler Harmonien, die keineswegs den Charakter des Klassischen annahmen, vgl. Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel 2013.

431 Vgl. die Diskussion im Kapitel VI.2.

oder *Thema mit 840 Variationen* weiter verfolgt werden. Ihr Kern bildet die Idee des Werks als einer methodisch konstruierten Totalität, in der sich alle Differenzen, Gegensätze und Widersprüche letztlich als durcheinander vermittelt und in einer Einheit aufgehoben darstellen. So erscheint das Werk als ein sinnliches Einzelding, das in sich reflektiert ist und durch diese Reflexion-in-Sich als etwas Selbständiges erscheint.

### *Zweite Reflexion*

An diesem Schein der Selbständigkeit setzt die materialistische Kritik sowohl der Hegelschen Philosophie wie der entsprechenden Konzeption künstlerischer Reflexion an. Denn genauso wie der faktische Denkvollzug von sinnlich-körperlichen Vernunftträgern den gesamtgesellschaftlichen Prozess der Reproduktion voraussetzt und an ihm partizipiert – gerade dann, wenn er sich als ein in sich selbst begründeter Gedankenvollzug darstellt –, genauso kann sich die künstlerische Arbeit nicht abschließend selbst begründen, sondern bezieht ihre Geltung und Rechtfertigung aus den Tendenzen eines Materials, das durch gesellschaftliche Vorarbeit geprägt ist. Die absolute Reflexion, die zur Kunst wird, kann in diesem Sinne als die Verselbständigung der künstlerischen Form verstanden werden: In ihr schließt sich die Form zu einem Reflexionszusammenhang, der sich selbst zu tragen scheint. Sie ist der gänzlich verselbständigte Schein.

Was ein solcher Schein verbirgt, ist nicht seine Scheinhaftigkeit – er gibt sich ja als Kunst zu verstehen –, sondern die Bezogenheit auf jene geschichtliche Wirklichkeit, die er transformierend negiert. Erst aus diesem negativen Bezug aber, so die Gegenthese zu Hegel, erwächst dem Werk seine Geltung. Denn die ästhetische Geltung – die Schönheit des Werks – ist ja von der Selbstkritik der habitualisierten Schemata der Identifikation nicht ablösbar: Nur indem das Werk diese gesellschaftlich eingeübten Schemata verstört und unter Spannung setzt, kann es ästhetisch überzeugen. Diese Vorprägungen, an denen die Kunstwerke sich abarbeiten, bringen die Kunstwerke nicht selbst hervor, sondern sie bilden die materielle Voraussetzung der künstlerischen Arbeit. Deshalb kann sich die künstlerische Form nicht selbst tragen, sondern überzeugt nur als Transformation eines Materials, das sie nicht selbst schafft.

Die zur absoluten Reflexion verselbständigte Form bezieht in Wahrheit ihre Geltung nicht aus sich selbst, sondern aus ihrem Verhältnis zum Material, das sie verarbeitet. In diesem Sinne hat Adorno die selbstkritische Reflexion als eine *zweite* Reflexion bezeichnet. Die zweite Reflexion setzt die erste Reflexion, die künstlerische Konstruktion eines Scheinzusammenhangs voraus. Dieser Formzusammenhang wird nochmals auf seine Geltungsbedingungen hin befragt und erweist sich als

unselbständig: Er hat seine Geltung nur in der negativen Relation auf das Material, das er in sich aufnimmt. Die Kunstwerke vollziehen selbst eine solche Reflexion, indem sie einerseits einen Funktionszusammenhang konstruieren, aber andererseits zugleich das Material, das in diesen Zusammenhang eingeht, als dessen Voraussetzung geltend machen.

Adornos Reflexion der Reflexion unterscheidet sich darin von den bisher diskutierten Vorschlägen. Sie ist nicht nach dem Modell der Meta-reflexion zu verstehen: Sie bezeichnet keinen höheren Standpunkt, von dem aus das Tun der ersten Reflexion thematisiert würde. Auch meint Adornos zweite Reflexion nicht die pragmatistische bzw. hermeneutische Einfügung der Kunst in einen sozialen oder historischen Reflexionsprozess. Genauso wenig ist sie eine weitere Integrationsfigur, welche die Voraussetzungen noch der – scheinbar voraussetzungslosen – absoluten Reflexion einholt und begründet. Vielmehr besteht die *zweite Reflexion*, welche Kunstwerke vollziehen, darin, dass der Formzusammenhang durch das Material, das in ihn eingeht, unterbrochen wird.

In den materiellen Voraussetzungen der Kunstwerke stecken Potenziale und Tendenzen, denen keine einzelne Form gänzlich gerecht werden kann. Die Idee einer gewaltlosen Integration kann sich daher nicht in einem geschlossenen Formzusammenhang verwirklichen. Sie kann nur dadurch gelingen, dass die Werke den Scheinzusammenhang, den sie errichten, zugleich auch brechen. In diesen Brüchen reflektiert das Werk auf jene Unselbständigkeit, die der Scheinzusammenhang, den es errichtet, zu überwinden vorgibt. Wo sich Werke auf diese Weise selbst unterbrechen, wird der Widerstand des Materials gegen seine Integrationen in den Sinnzusammenhang des Werks erfahrbar: Die Form beherrscht das Material dann nicht einfach, sondern macht dessen Widerstand manifest. In diesem Sinne drängen die Werke nach Adornos Worten »[...] über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische«. <sup>432</sup> Diese zweite Reflexion des Reflexionszusammenhangs der Form hat Adorno in der Ästhetischen Theorie auch den Durchbruch des Geistes in den Kunstwerken genannt:

Daß der Geist der Kunstwerke nicht einfach ihrem immanenten Zusammenhang, der Komplexion ihrer sinnlichen Momente, gleichzusetzen sei, bestätigt sich daran, daß sie keineswegs jene in sich bruchlose Einheit, jene Art von Gestalt bilden, zu welcher die ästhetische Reflexion sie zurechtstilisierte. Sie sind, ihrem eigenen Gefüge nach, nicht Organismen; die obersten Erzeugnisse gegen ihren organischen Aspekt als den illusionären und affirmativen refraktär. In ihren sämtlichen Gattungen ist Kunst von intellektiven Momenten durchsetzt. Genügen mag, daß große musikalische Formen ohne diese, ohne Vor- und Nachhören, Erwartung und Erinnerung, ohne Synthesis des Getrennten nicht sich konstituieren

432 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 221.

würden. Während derlei Funktionen in gewissem Maß der sinnlichen Unmittelbarkeit zuzurechnen sind, also gegenwärtige Teilkomplexe die Gestaltqualitäten des Vergangenen und Kommenden mit sich führen, erreichen doch die Kunstwerke Schwellenwerte, wo jene Unmittelbarkeit endet, wo sie ‚gedacht‘ werden müssen, nicht in einer ihnen äußerlichen Reflexion, sondern aus sich heraus: zu ihrer eigenen sinnlichen Komplexion gehört die intellektive Vermittlung und bedingt ihre Wahrnehmung. Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen. Der ist keine Aberration der Kunst sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis, daß auch sie nicht haben, was die Immanenz ihrer Gestalt zu haben prätendierte.<sup>433</sup>

Der Geist oder das Intellektive, das den Scheinzusammenhang des Werks durchbricht, ist die zweite Reflexion. Geistig ist diese Unterbrechung im Kontrast zum Zusammenhang der sinnlichen Scheingestalten, welche die Kunsterfahrung nachvollzieht. Auch dieser Zusammenhang ist als solcher bereits geistig: Er besteht ja nur in der erinnernden und vorgehenden Reflexion, in welcher der sinnliche Nachvollzug des Zusammenhangs besteht. In der Unterbrechung dieses Scheinzusammenhangs ist dieser Nachvollzug jedoch auf etwas verwiesen, das zwar in ihm wirksam ist, ihn aber zugleich übersteigt. Dieser Überschuss ist das gesellschaftliche erarbeitete Material mit seinen Tendenzen, denen das Werk niemals gänzlich gerecht werden kann.

Geistig sind diese Tendenzen, weil sie nicht als sinnlich Vorhandenes registriert werden können: Sie können nur als Negation gedacht werden, als das, was dem Formzusammenhang widersteht und seine Selbständigkeit negiert. Durch diese Unterbrechung wird die Totalität nicht verabschiedet, sondern gerettet: Sie wird vor ihrer falschen Verselbständigung bewahrt, die das Kunstwerk in ein Stück affirmativer Kultur verwandeln würde. Diese Unterbrechung des Scheins durch den Geist ist somit auf die Negativität der bestehenden Verhältnisse bezogen: Die Durchbrechung des Reflexionszusammenhangs ist die Reflexion auf die materielle Bedingtheit des Werks in einer durch Verwertungszwänge und Antagonismen, Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse geprägten Wirklichkeit. Die Rettung des Scheins durch seine Unterbrechung ist keine Absage an die Idee einer Überwindung dieser Verhältnisse in einer versöhnten Totalität, sondern stellt die Weise dar, in der die Kunst integer diese Forderung aufrechterhalten kann. Nur indem sie ihre Scheinkonstruktion unterbricht, macht sie den Schein als Vorschein einer Totalität kenntlich, die noch nicht existiert.

Diesen Gedanken, den Adorno zunächst mit Blick auf die sogenannten Spätwerke entwickelt, gilt, so der Kerngedanke dieser Arbeit, für die

433 Ebd. 138–139.

moderne Kunst bis heute.<sup>434</sup> Moderne Kunstwerke, die ihrem Begriff gerecht werden, sind von dieser immanenten Andersheit,<sup>435</sup> von dieser Brüchigkeit und Selbstkritik geprägt, in denen sich ihre zweite Reflexion vollzieht. Für sie steht der Begriff des Fragments. Das Fragment benennt Sinnkonstruktion und deren Unterbrechung in einem und bezeichnet damit genau jene Doppelbewegung der zweiten Reflexion: Das Nicht-sein der Totalität im Fragment ist der Vorschein ihres Seins. Dass diese Struktur für die Werke der Gegenwartskunst überhaupt entscheidend ist, macht Adorno an anderer Stelle deutlich:

Das Ideologische, Affirmative am Begriff des gelungenen Kunstwerks hat sein Korrektiv daran, daß es keine vollkommenen Werke gibt. Existierten sie, so wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnlichen möglich, dessen Stand die Kunst angehört. In ihnen höbe Kunst ihren eigenen Begriff auf; die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment.<sup>436</sup>

Adornos Idee einer zweiten Reflexion führt Hegels Reflexionsgedanken mit dem frühromantischen Fragmentbegriff zusammen. Sie erlaubt es musikalische Werke selbst als Reflexionsgebilde zu begreifen. Zweite Reflexion macht die materielle Bedingtheit des Werks durch die Selbstunterbrechung der reflexiven Scheinkonstruktion geltend.<sup>437</sup> Diese Bedingtheit ist kein bloßer Mangel, nicht nur Begrenzung: Denn die Potenziale und Tendenzen, die im Material auf ihre Verwirklichung drängen, sind ja zugleich der Grund dafür, dass die Werke, welche diesen Drang des Materials zur Geltung bringen, als Vorschein einer noch-nicht-seienden Totalität erscheinen. Indem sich die Werke unterbrechen, machen

434 Vgl. Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften, 17), Frankfurt am Main 2015, 13–17; Julian Caskel, Adorno, Schubert, Beethoven: Zur Theoriebildung musikalischer Selbstreflexion im 19. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 76/2, 2019, 98–120; Matthias Schmidt, »Spätwerk«. Anmerkungen zu Phänomen und Begriff – unter besonderer Berücksichtigung von Igor Strawinsky und Ernst Krenek, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke*, Schliengen 2014, 39–54.

435 So die These bei Wacyl Azzouz, *Die Andersheit des Kunstwerks. Zu Theodor W. Adornos Kunstwerkbegriff in der Ästhetischen Theorie*, Tübingen 2022.

436 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 283.

437 Ähnliche Überlegungen verbindet Claus-Steffen Mahnkopf mit der Idee einer musikalischen Dekonstruktion oder zweiten, reflexiven Moderne, vgl. konzise in Claus-Steffen Mahnkopf, Second Modernity. An attempted assessment, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Facets of the second modernity* (New music and aesthetics in the 21st century, 6), Hofheim 2008, 9–16., aber auch Mahnkopf 2006 (wie Anm. 122), 101–109.

sie ein Drängen erfahrbar, das im Wirklichen auf die Verwirklichung von Selbstbestimmung zielt.

Die frühromantische Idee von Werken, die Fragmente aus der Zukunft wären, wirkt so in der zweiten Reflexion fort: Sie bezeichnet die Vollzugsweise dieses Vorscheins in der Kunst. Die Selbstnegation, die Adorno ins Kunstwerk einträgt, sollte man daher nicht einseitig als Klage und Selbstkasteiung verstehen: Sie benennt jenes Moment des Drängenden im Kunstwerk, das davon zeugt, dass die Welt, die Menschen und ihre Geschichte noch nicht fertig sind. Im nächsten und letzten Teil dieser Arbeit sollen diese Bestimmungen des Kunstwerks, die wir bisher aus der Flughöhe spekulativen Denkens in den Blick nahmen, wieder auf die Produkte der jüngeren Kunstmusik bezogen werden. Dieser Bezug kann nicht als schematische Übertragung gelingen: Die zweite Reflexion, welche im Spannungsverhältnis von Material und Form am Werk ist, nimmt so viele unterschiedliche Gestalten an, wie es gelungene Werke gibt – und oft haben sie nichts gemein. Die Artikulation zweiter Reflexion müsste sich in jedes einzelne Werk vertiefen. Eine solche detaillierte Auslegung einzelner Werke würde die philosophische Fragestellung dieser Arbeit übersteigen: Sie fragt nach den Grundproblemen der Gegenwartsmusik. Um sich dennoch den Fragekomplexen der künstlerischen Produktion zu nähern, ohne sich in die Vielheit der einzelnen Werke zu verlieren, steht im Folgenden der Versuch, drei Modelle des musikalischen Scheins herauszuarbeiten, an denen sich viele Werke der jüngeren Musikgeschichte abarbeiten: Es handelt sich um den Schein der Natur, des Lebendigen und des Begriffs.