

und Selbstkritik, z. B. in seinem *Brief an Pater William J. Richardson* (327–333, GA 11, 145–152) aus dem Jahre 1962, zurück.

Diese Selbstkritik führt Heidegger zuletzt auch zu mehr Aufmerksamkeit auf die Dinge und zur Beschäftigung mit der bildenden Kunst, deren Wesen er in seinem Text *Die Kunst und der Raum* (335–340, GA 13, 203–210) zu entdecken versucht. Hier eröffnen die Skulpturen einen Raum, der dem technisch-wissenschaftlichen Raumverständnis entgeht. Das Wohnen wird zu einem Weltaufenthalt in Freiheit; sein Vorbild soll das Denken in der Einfachheit der Kunst haben, wie Heidegger in seinem Text *Cézanne* (341–342, Jahressgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 1991) erläutert.

Im Anhang des Lesebuchs ist auch das *SPIEGEL-Gespräch mit Martin Heidegger* (345–370, GA 16, 652–683) vom September 1966 abgedruckt, das nach seinem Tod veröffentlicht wurde.

Ivan Kordić

Institut für Philosophie

Ulica grada Vukovara 54, HR 10000 Zagreb

ivan.kordic1@zg.htnet.hr

Federico Vercellone, *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Collana Intersezioni, Bologna 2008, 204 S.

Der Satz, mit welchem Federico Vercellone, Professor für Ästhetik an der Universität Turin, seine Überlegungen zum Begriff des Schönen in der Moderne einführt, kann zweifelsohne als eine Hauptthese des Buches hervorgehoben werden: „Zunächst einmal gibt es keine Schönheit mehr im 20. Jahrhundert“ (S. 7). Wie ist diese Abwesenheit zu verstehen? Ist sie als eine Epoché, als ein Entzug bzw. endgültiges Ende, als Tilgung des Hauptbegriffs der modernen Ästhetik aufzufassen? Die Behauptung vom Ende der Schönheit stellt den Ausgangspunkt und zugleich die These des Buches dar, das sich, umrahmt von einer *Einleitung* und *Schlussbemerkungen*, in fünf dichte Kapitel gliedert. Methodologisch geht es um eine historisch-kritische Annäherung an den dem Begriff der „Form“ bzw. „Gestalt“ folgenden Begriff des Schönen. Dem Autor gelingt es dabei, das Schöne als Gegenstand der modernen Ästhetik ebenso sorgfältig wie überzeugend im Sinne einer Philosophie der Kunst, d. h. im Sinne eines

umfassenden, die Wirklichkeit überhaupt berührenden Vermögens zur künstlerischen Hervorbringung hervorzuheben.

Vercellone, der sich bereits in seinem Buch *Nature del tempo. Novas e la forma poetica del romanticismo tedesco* (Milano, 1998) mit der Ästhetik der Frühromantik beschäftigt hat, geht es hier um eine breitere Rekonstruktion der wichtigsten Momente in der Geschichte des Begriffs des Schönen. Er zeigt zunächst, dass der behauptete Entzug des Schönen im 20. Jahrhundert nicht nur das Resultat einer kurzsichtigen, dürftigen Zeit darstellt, sondern die Ursprünge seines noch genauer zu erläuternden Verschwindens bereits in der Romantik liegen. Dabei bildet der Zusammenhang von Schönheit und Form den Keim der ganzen Erläuterung.

Die Antike kennt noch die sich in der Natur als Kosmos, d. h. als Ordnung, Maß und Harmonie bzw. schöne Gestalt zeigende Schönheit, die erst in der Moderne den Sinn des Künstlichen und Künstlerischen erhält (s. *Introduzione*, Ss. 7–30). Mit dieser Einsicht gelangt der Autor zu einer ersten grundlegenden Etappe auf dem historischen Weg des Schönen, nämlich zu der Krise der Form in der Romantik, die das Thema des ersten Kapitels (*Il tramonto romantico della bellezza*) darstellt. Hier wird erläutert, wie es zum Ende des Schönen als einem natürlichen ästhetischen Zustand kommt und wie sich an seiner Stelle das entwickelt, was wir bis heute als Philosophie der Kunst kennen. Dabei handelt es sich, so der Autor, genauer um eine „morphologische Revolution“ (S. 37), die die Ästhetik bis in die Gegenwart hinein betrifft. Wenn die in Hesiods Theogonie verkündete Funktion der Schönheit als Kosmos im griechischen Sinne und damit das durch die Schönheit erschlossene Verständnis der Welt als einer „gegliederten“ Welt abhanden kommt, wenn die harmonische Beziehung auf das Ganze, die für die bildende Kraft verantwortlich war, verloren geht, flüchtet das Schöne in die Kunst, die nun erst in ihrem sich bildenden und darin künstlichen Charakter hervortreten kann.

Das Ende der Kunst, aber vor allem der Schönheit als Paradigma der Harmonie und des kosmischen Gleichgewichts der Kräfte, wird bekanntlich in Hegels Schriften über die Ästhetik sowie denen Friedrich Schlegels angekündigt, die als ein *Ende* der Kunst zugleich die Voraussetzung für eine neue Besinnung auf die Ästhetik im Sinne einer Philosophie der Kunst darstellen, wie Vercellone bereits in seinem 2003 erschienenen Handbuch *Storia dell'estetica moderna e contemporanea* (vgl. besonders Kap. 8, Ss. 195 ff.) hervorgehoben hatte. Die „Natürlichkeit des Schönen“ (S. 41) ist mit einer Art Kräftegleichgewicht verbunden, das der Klassizismus durch den bekannten *Laokoon* Winckelmanns zwar theoretisiert, aber damit paradoxerweise zugleich seinen Untergang bestimmt hatte. Das Modell der klassischen Schönheit wird zu einem unter anderen; es verliert seine von der Zeit unabhängige Einzigkeit sowie den einheitlichen Cha-

rakter der Kräfte, die sich in einem Kunstwerk unter der schönen Form bzw. Gestalt versammelten. Der Zusammenbruch der Form und damit der Schönheit bringt jedoch eine Vielfalt von Energien hervor, die sich nicht mehr in der Einheit des Kunstwerkes sammeln. Die frei gewordenen Energien zerstreuen sich und saugen das Kunstwerk gleichsam auf. Damit wird die Ästhetik zur Energetik (vgl. dazu ausführlicher das fünfte Kapitel *La dissoluzione dell'opera e la rinascita della bellezza antica*): „Zum Ereignis des Hässlichen“, so Vercellone, „kommt es durch die Verwandlung der Ästhetik zu einer Energetik“ (S. 43). Ausgehend von der Romantik wird die Kunst zu einem „Zusammenbruch der Form“; sie verweist zum einen auf das Zerstreuen der Kräfte, die von Nietzsche so genannten *quanta* der Willen zur Macht, zum anderen auf die Rückkehr einer Suche nach dem Ursprung der Form.

Die Geschichte des Entzuges des Schönen von der Goethezeit über Nietzsche bis hin zu Spengler, die das Thema des zweiten Kapitels (*La forma che non contiene. Da Nietzsche a Spengler*) darstellt, zeigt sich demnach als diese Suche nach dem Ursprung, die zur Suche nach einem neuen Einbruch des Schönen bzw. einer wiederzugewinnenden – gegenwärtig von Andy Warhol auf eigene Weise erreichten – Form wird. Die Moderne ist durch den Untergang einer „morphologische[n] Vernunft“ (S. 55) charakterisiert. Damit ist das gemeint, was schon Goethe unter „Beschreibung“ verstand. Vercellone fasst die morphologische Vernunft als ein Verfahren auf, in dem sich das Prinzip der Form, die Idee, die der Wirklichkeit zugrunde liegt, erst durch die Anschauung auf einer nicht begrifflichen, sondern *deskriptiven* Ebene zu erkennen gibt. Die Krise des deskriptiven Modells stellt sich als die Krise einer ganzen Kultur dar, die über keine Form bzw. Gestalt (und keinen Stil) mehr verfügt. Wenn die Einheit der Form eines Lebewesens nach Goethe eine erst aus der Vielfalt entspringende Einheit von Aspekten und Merkmalen war, die wiederum durch eine einheitliche Gestalt zusammenhängen, ist eine solche, sofern sich die Nuancen zerstreuen und das Zentrum ihrer Schwerkraft verloren haben, nun nicht mehr zu erreichen. Damit ist die Morphologie zu einer Anarchie geworden. Geschieht dies, ist der Zusammenhang von Mimesis und Erkenntnis unterbrochen und die Einheit der Form geht verloren. Daraus wiederum folgt, dass alle durch die Kunst erreichbaren Formen als bloße Schatten einer aus der Vergangenheit nicht mehr zitierbaren kosmischen Kraft erscheinen.

Der hier skizzierte begriffliche Kontext des Zusammenbruchs der Form in der Moderne wird anhand von Überlegungen Nietzsches, Diltheys und Spenglers sorgfältig entfaltet. Zweifellos stellt Nietzsches „Lehre“, wonach der Mangel an Einheit in einer Kultur zugleich deren Verfall bedeutet, den roten Faden für jede Überlegung zum Nihilismus der Form

dar. Aber der Ausgangspunkt für alle späteren, die heutige Debatte bestimmenden Wirkungen, die vom Autor hervorgehoben werden, ist Goethe.

Das wird auch im dritten Kapitel (*Dal moderno all'avanguardia*) deutlich: Anhand von Goethes Besinnung auf die deutsche Architektur, genauer auf das Gotische, wird ein interessanter Zusammenhang zwischen Moderne und Avantgarde hergestellt. Hier erscheint die „Verbindung von Form und Ausdruck“ (S. 90) in aller Klarheit. Das Gotische avanciert paradoxerweise zum „Klassischen überhaupt“ (Wackenroder und später William Morris). Das Schöne wird gleichsam in eine Stilkontinuität übersetzt, die das Gotische auf seine widersprüchliche Weise hervorzuheben vermag. Der „schöne Charakter“ des Gotischen verlässt das 20. Jahrhundert nicht, verwandelt jedoch seine statische Konnotation hin zu einer beweglichen, dynamischen Spannung. Der Expressionismus tritt in diesem Kontext als eine „Ausdrucksspannung“ und damit als *die* „Seele der Moderne“ (S. 99) hervor. Durch Spengler und Bloch erreicht die Besinnung auf das Ästhetische das Kunstwerk als Gesamtkunstwerk, d. h. das Kunstwerk *als* Kunst in ihrer Ganzheit. Auch die Ästhetik Croces, der als „der letzte Apologet der Schönheit im 20. Jahrhundert“ (S. 116) erscheint, kommt in diesem Zusammenhang zur Sprache. Seine 1902 erschienene *Ästhetik* trägt zur Entfaltung der schon begonnenen Nominalisierung der Ästhetik bei, sofern die künstlerische Verwirklichung des Werkes als Ereignis schlechthin aufgefasst wird. Bedeutet das Ästhetische nichts anderes als das Gelingen des Kunstwerks, ist das Schöne nach Croce nur als Einzahl, das Hässliche vielmehr als Mehrzahl zu deklinieren. Das macht zwar bekanntlich den Neoklassizismus Croces aus, führt jedoch zugleich zur Tilgung jeder historischen und damit hermeneutischen Besinnung auf das Kunstwerk als eines für sich zu betrachtenden Kunstgegenstandes, der als Nähe zum Leben verstanden werden möchte.

Im vierten Kapitel (*Dalla negatività all'evento. Adorno dopo Heidegger*) kann daher die Grundfrage des ganzen Buches gestellt werden: „Gibt es ein Schönheitsideal des 20. Jahrhunderts?“ (S. 119). Die Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit der Frage führt zu einer vom Autor erneut überzeugend durchgeführten Darstellung des Zusammenhangs von schöner Kunst und Philosophie, die direkt zu Plato zurückführt. Man stößt damit zum Kern der Überlegungen bezüglich des Verhältnisses von Philosophie und Kunst vor. Zunächst einmal kann man nämlich sagen, dass die dargestellte Krise des Schönen bis zum 20. Jahrhundert als eine metaphysische Krise aufzufassen ist. Wir haben es hier mit einer platonistischen Überlieferung zu tun, deren Wirkungen sich als Vergangenheit in der Gegenwart zeigen. Es handelt sich nahezu um einen „umgedrehten Platonismus“ (S. 121), wie der Autor hervorhebt, in dem das Schöne nicht mehr der Welt anzugehören scheint: Nach Ausschwitz vermag „die Schönheit die Welt

nicht mehr zu bewohnen“, eben weil die Welt nicht mehr der Ort ist, an dem die transzendenten Kategorien des Guten und des Wahren empfangen werden dürfen (vgl. S. 121 ff.). Die Entzweiung von (schöner) Kunst und Philosophie bzw. der Abschied der Kunst von der Philosophie bedeutet jedoch nicht die Unabhängigkeit des Ästhetischen von ehemaligen metaphysischen Werten wie dem Guten und dem Wahren (und damit auch dem Schönen); sonst wäre die Kunst auf einen gefährlichen, von Sinnverlust gezeichneten Weg gewiesen. Es geht vielmehr um den alten Streitpunkt zwischen Kunst und Philosophie: um Wahrheit.

In Adornos *Ästhetik* stellt sich die in der Kunst hervortretende Spannung nämlich so dar, dass innerhalb der Avantgarde der Begriff bzw. das Theoretische seinen ersten und endgültigen Niederschlag zugunsten der Wahrnehmung findet. Dennoch bleibt die Wahrheit der Kunst noch immer auf den Begriff verwiesen. Denn das, was sich hier entzogen hat, ist eben das Schöne als das, was nicht mehr da sein kann. Die Schönheit wird zur Nicht-Wahrheit, die die Kunst als „wahre“ Kunst vermeiden will und soll. Die fast exklusiv negative (in Adornos Worten „dialektische“) Beziehung zwischen Kunst bzw. „wahrer Welt“ und Schönheit bzw. „übersinnlicher Welt“ kann als die Apotheose eines seit der Romantik verfolgten Weges der Philosophie der Kunst und als deren unvermeidliches Ende zugleich verstanden werden. Das wird von Vercellone auf eine sehr prägnante Weise gezeigt; ein anderer, von vielen gegenwärtig eingeschlagener Weg ist nach ihm der einer (An)Ästhetisierung der Philosophie selbst, die zu einem ästhetischen Nominalismus führt.

Ohne auf die interessanten Erläuterungen bezüglich des Verhältnisses zwischen Adorno und Benjamin sowie Heideggers Nietzsches-Interpretation, in der die Form vom Werden her verstanden wird, im Einzelnen einzugehen, sind noch einige Worte über das letzte Kapitel (*La dissoluzione dell'opera e la rinascita della bellezza antica*) zu sagen. Hier wird der verkündete Entzug des Schönen, der bei Adorno gewissermaßen besiegelt wurde, abschließend in Bezug auf Surrealismus, New Dada und Pop Art erläutert. Dabei zeigt sich „das hyperbolische Antlitz der Ästhetik der Moderne“ (S. 153). Die Verbindung zwischen Kunst und Leben erscheint im Surrealismus in Form der Auflösung des Gegenstandes. In dieser Hinsicht interpretiert Bataille den Surrealismus als eine Poetik *par excellence*. Der letzte Schritt zu einer Verwandlung der Ästhetik in eine Energetik ist damit vollzogen. Es scheint, dass es dem Kunstwerk nun gelingt, seine Grenzen zu überschreiten und das ästhetische Bewusstsein selbst gewissermaßen in sich aufzusaugen. Jackson Pollocks und Barnett Newmans Arbeiten zeigen diese erreichte Autonomie des Kunstwerks. Vom Streben nach Transzendenz bzw. vom Erhabenen gelangen wir zu seinem Gegenteil, nämlich zur Pop Art, in der das Alltägliche zum Künstlerischen avanciert. Die ge-

gegenseitigen Anstöße zeigen das Bedürfnis, von der Welt zu sprechen und bezeugen eine neue Kraft des Bildes, dem Ausdruck zu entsprechen.

Den Gipfel dieses Weges markieren die Arbeiten von Andy Warhol, sofern bei ihm Kunst und Wirklichkeit nicht als einander nahe, sondern eher als aktiv vermischt erscheinen. Dabei bleibt das Bild Goethes wie ein Schatten im Hintergrund der Erörterung Vercellones bestehen: Was hier geschieht, ist eine Begegnung zwischen Kunst (der Schönheit) und Wirklichkeit (dem Verfall bzw. dem Hässlichen). Mit Warhol verschwindet der platonistische Abgrund zwischen Kunst und Wahrheit. Es geht um eine Rückkehr des Schönen zur Kunst, aber diesmal als alltäglich *demokratischer*, d. h. überall möglicher Charakter der Wirklichkeit und der Kunst, und zwar so, dass sich nach Vercellones Worten die „Universalisierung des Schönen“ (S. 171) wieder herstellt.

Damit kommen wir zu den *Schlussbemerkungen*, in denen der Autor hinsichtlich der heutigen, in Bezug auf die Schönheit und die Vernunft selbst als „Vernunft ohne ‚Wiederkehr‘“ (S. 183) dürftigen Zeit auf die Notwendigkeit einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit der „technologischen Katastrophe“ (S. 181) unserer Welt hinweist. Er verfolgt eine neue Auffassung des Klassischen, die sich nach wie vor auf den Spuren Goethes bewegt. Die Implikationen einer solchen nicht nur revolutionären, sondern in der erwünschten Komplexität vorgelegten Auffassung des Klassischen, nach der der Mensch die Natur erst durch das Schöne in der Kunst neu zu *bewohnen* vermag, zeigen die Möglichkeit auf, das Schöne als „ökologischen Gedanken“ (S. 183) zu bedenken. Nach Vercellone ist dies ein fruchtbarer Weg, um die Vernunft mit ihrer Herkunft zu versöhnen und die Schönheit erneut als Anhaltspunkt unserer Existenz aufzufassen.

Annamaria Lossi

Universität Pisa – Germanistische Fakultät
Via Putignano, 172 I-56121 Pisa
lossi@iol.it