

Exakts. Aufklärung heute geschieht als Selbsterzeugung einer meditativen Kybernetik für eine Gegenwart mit Zukunft und für eine Kunst des Gegenwärtigseins, in das wir trotz allem geistesabwesenden Sträuben einen Fuß wenigstens schon gesetzt haben.

## Anmerkung

- 1 Vgl. Ilya Prigogine, »Investigations on Cosmic Background Giggling«, in: *Journal for Dialogical Physics*, T. 3, Uppsala 1983, S. 817–872.

Peter Sloterdijk: Der ästhetische Imperativ: Peter Weibel (Hrsg.), Fundus Velas, Hamburg 2007

### Sloterdijk und die Frage nach einer Ästhetik – ein Nachwort (2007)

von Peter Weibel

S. 491–519

#### I. Vorbemerkungen

Um Peter Sloterdijks Schriften zur Ästhetik und ihre Singularität zu verstehen, ist es notwendig, das »setting«, die historische Folie der Problemstellung, zumindest zu skizzieren. Kunst ist heute ein »Diskurs«, wie wir wissen, ein begriffliches Feld, in dem verschiedene Arten von Bildern, Objekten, Prozessen, Aktivitäten, Theorien, Ideen und Institutionen eine Rolle spielen. Die Dynamik dieses Feldes ist gekennzeichnet von Instabilitäten, Widersprüchen und Konflikten, die manch einem Beobachter Anlass zu Unbehagen geben. Die einen lernen von New Jersey (wie der Land-Artist Robert Smithson), die anderen von Las Vegas (Robert Venturi, Denise Scott Brown). Die einen preisen den autonomen Formalismus und das Sublime (Clement Greenberg), die anderen die Verklärung des Gewöhnlichen<sup>1</sup>.

J. M. Bernstein<sup>2</sup> fordert in seinen Schriften von der ästhetischen Erfahrung auch die erkenntnistheoretische, ethische und politische Dimension. Die ästhetische Moderne sei die adäquate ethische und politische Antwort auf die kapitalistische Modernität, die von Rationalisierung, Reifikation und Entzauberung gekennzeichnet ist. Wahrer ästhetischer Modernismus müsse Radikalität gegen universelle und instrumentelle Ansprüche verteidigen. In

einem Mix aus Marx, Lukács, Kant und Adorno verankert er Ästhetik in Ethik und Politik.

Englische und amerikanische Kunsthistoriker und -theoretiker haben in den letzten zwei Dekaden die Notwendigkeit erkannt, unter dem Druck einer globalen Medienindustrie die Analyse der Bildkultur von den spezifischen Objekten der Kunst auf alle Bildformen unserer Kultur, also auch auf die Massenmedien Film, Fernsehen, Zeichentrick etc. auszudehnen. Unter dem Begriff »visual culture« wurde das Feld der Kunst weiter gefasst. W.J.T. Mitchell<sup>3</sup> hat betont, dass das visuelle Feld sozial konstruiert wird und ebenso das soziale Feld visuell. In diesem »pictorial turn« (Mitchell) haben Stanley Cavell und Noel Carroll schon früh wie selbstverständlich über das Massenmedium Film geschrieben.<sup>4</sup> James Elkins konnte *Visual Studies* (2003) und *The Domain of Images* (1999) auf die Bilder der Naturwissenschaften ausdehnen.<sup>5</sup>

In Adornos skeptischer *Ästhetischer Theorie* (1970) verfügt die Kunst zwar noch über die Möglichkeit eines Wahrheitsgehalts, aber in rein utopischer Funktion. Um dies zu leisten, muss die Kunst die Gesellschaft spiegeln und ist daher nicht vollkommen autonom. Andererseits muss sie autonom sein, um eine kritische Funktion einzunehmen. Im Horizont einer »Kulturindustrie«, in der Massenkultur Betrug an den Massen bedeutet, kann die Wahrheit der Kunst darin bestehen, die sozialen Illusionen aufzuklären, also zu »ent-täuschen« (Bazon Brock) und anzumahnen, was die Gesellschaft sein könnte und sollte. Niklas Luhmann beschreibt die Kunst als ein Subsystem der sozialen Systeme, das sich selbst beobachtet und nach eigenen Regeln organisiert. Hier kommt Luh-

mann Adornos Autonomie-Begriff nahe. Allerdings, als diskursives System sind »die Regeln der Kunst« (Pierre Bourdieu) veränderbar und daher ist das Kunstsystem, das »Betriebssystem« Kunst, abhängig vom sozialen Kontext, von der institutionellen und diskursiven Situation.

Die Abhängigkeit der Kunst und ihrer Definition, ihrer Mission, ihrer Erfahrung von den Institutionen haben Peter Weibel und George Dickie betont, später auch Arthur C. Danto.

Sloterdijks Schriften zur Ästhetik treten nun in dieses diskursive Feld ein. In seinen Erkundungen berührt Sloterdijk alle klassischen und modernen Gattungen der Künste, von der Musik bis zur Architektur, von der Kunst der Erleuchtung zur Kunst der Bewegung, vom Design zur Typografie. Er durchstreift alle Felder des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Hörbaren und Unhörbaren – die historische Spannweite seiner Beobachtungen reicht von der Antike bis Hollywood. Er nähert sich also der Praxis der »visual culture«. Gleichzeitig zeigt er auch Affinitäten zur institutionellen Theorie der Kunst. Er reflektiert über die Bedingungen aktueller Kunstproduktion, vom Sponsorenwesen bis zum Museumssystem, von der Entwicklung der Medien bis zu den Metamorphosen ästhetischer Subjektivität. Ebenso behandelt er die klassischen Probleme einer Philosophie der Kunst, nämlich ihren Bezug zur Ethik, Erkenntnistheorie, Metaphysik, Gesellschaft, Politik, Subjekt, von Aristoteles bis Adorno, von Kant bis Kierkegaard. Vertraute Fragen tauchen auf nach dem Status und der Autonomie der Kunst, nach ihrem Wahrheitsgehalt, ihrer gesellschaftlichen Rolle.

Entscheidend ist aber immer die unnachahmlich überraschende Gangart, dank welcher sich der Autor von den

ausgetretenen Pfaden des Kunstkommentars entfernt. Durch die Prismen von Sloterdijks Denken wahrgenommen, wird die Kunst als eine heterodoxe Form des Wissens erfahrbar. Durch die elaborierte Sprache des Autors sowie seine Kunst des Positions- und Perspektivenwechsels eröffnen sich überraschende wie überzeugende Einsichten und Durchsichten. Indem Sloterdijk die ihm eigene Methode der Diskursverfremdung auf die Betrachtung von Kunstwerken und -gattungen ausweitet, erscheinen die neu beschriebenen Objekte in einem jäh veränderten Licht. Die Grenzen zwischen Philosophie und Literatur, Argumentation und Erzählung werden verflüssigt; auch die Kunstobjekte selbst scheinen in Bewegung zu geraten. Unter Sloterdijks Blick wandeln sich bekannte ästhetische Phänomene zu Quellen der Überraschung. Durch ihre Rekontextualisierung gewinnen sie eine zweite Existenz. Wie unbekannte Wesen treten die Gegenstände seiner theoretischen Prosa vor den Leser; zugleich zeigen sie sich in einer Nähe und Vertrautheit, wie nur ein neuer Blick sie gewähren kann. Sein wesentlicher Beitrag zur Philosophie der Ästhetik besteht wahrscheinlich darin, mit seinem Schaffen einen wichtigen Baustein zur Lösung des Problems der Moderne zu liefern.

## II. Die Moderne zwischen Entzauberung und Wiederverzauberung

Das Schicksal der modernen Kunst entfaltet sich seit 200 Jahren zwischen zwei Polen bzw. spannt sich zwischen zwei Polen auf. Die beiden Pole heißen Entzauberung

und Wiederverzauberung. Ästhetische Programme der Entzauberung und Wiederverzauberung durchlaufen das 19. und 20. Jahrhundert, parallel und sukzessiv, miteinander und gegeneinander, als Abfolge oder Alternativen, unipolar und bipolar.

Im Gefolge Hegels, der die Welt schon um 1800 verwüstet sah, nannte Max Weber die Effekte der Industrialisierung, der Aufklärung und der Wissenschaften im 19. Jahrhundert »die Entzauberung der Welt«. Mit der Aufklärung und der Industriellen Revolution beginnt die Epoche der Entzauberung, und es wäre schön, sagen zu können: die Epoche der Moderne. Dies ist leider nicht möglich, denn schon früh setzte eine Gegenbewegung ein, welche die Aufklärung und den Abschied vom Absoluten in Politik und Religion, die Wissenschaft und deren Folgen, die Industrialisierung, bekämpfte, Kirche und Monarchie wieder in ihre hegemonialen Positionen einsetzen wollte. »Die ersten Rufer in der Schlacht gegen die Aufklärung waren die Romantiker«, schreibt Ernst Cassirer in *Der Mythos des Staates*<sup>6</sup>. Mit der Romantik und ihrem Gebot »Die Welt muss romantisiert werden« (Novalis) begannen die Programme der Wiederverzauberung der Welt und der Künste. Das Problem ist zu zeigen, dass sich die Moderne aus beiden Programmen zusammensetzt, ein Geflecht aus beiden ist.

Mit der Französischen Revolution (1789–1804), die das Ende des Absolutismus einläutete und der einsetzenden Industriellen Revolution, die auf Maschinen basierte, wurden jene Weichen gestellt, die den Konflikt zwischen den ästhetischen, philosophischen und politischen Parteien bzw. Programmen der Modernität und Gegen-Modernität

tät bestimmen. Auf die Revolution folgte die Restauration. Beim Wiener Kongress 1814/15 wurde eine »Heilige Allianz« der fünf Großmächte Russland, Österreich, Preußen, Frankreich, Großbritannien gegründet, welche die gekrönten Häupter verpflichtete, die christliche Religion als höchste Maxime ihres politischen Handelns einzusetzen, um so die gottgewollten Feudalstrukturen zu wahren und die aufklärerischen Reformen abzuwehren. Zwischen 1816 und 1829 kommt es zur Überwachung der Universitäten, zu Zensur, Einschränkung von Freiheit und Lehre, Berufsverbot, Sondergerichten etc.<sup>7</sup> 1830–1848 sind wieder Revolutionsjahre: Die ersten Modelle von parlamentarischen Systemen oder konstitutionellen Monarchien mit Rechtsgleichheit aller Staatsbürger, mit Meinungs- und Pressefreiheit entstehen. 1848 erscheint *Das kommunistische Manifest* von Marx und Engels, das den Zustand der fortschreitenden globalen Industrialisierung auf derart dramatische Weise beschreibt, als ginge es um die heutige Globalisierung: »Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen. Das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Überall muss sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen. Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. Sie hat zum großen Bedauern der Reaktionsäre den nationalen Boden der Industrie unter den Füßen weggezogen. Die uralten nationalen Industrien sind vernichtet worden und werden noch täglich

vernichtet. Sie werden verdrängt durch neue Industrien, deren Einführung eine Lebensfrage für alle zivilisierten Nationen wird, durch Industrien, die nicht mehr einheimische Rohstoffe, sondern den entlegendsten Zonen angehörige Rohstoffe verarbeiten und deren Fabrikate nicht nur im Lande selbst, sondern in allen Weltteilen zugleich verbraucht werden. An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander.«<sup>8</sup>

Auf der Folie dieser Dialektik von *Revolution und Restauration*<sup>9</sup>, von Ratio und Glauben, von Industrialisierung und Idylle ist auch jene Bewegung zu sehen, welche auf die Schreckensszenarien der Zeit (grausame Kriege, Elendsviertel in den Städten, Pauperismus auf dem Lande) mit einem Programm der ästhetischen Wiederverzauberung reagierte und die Heinrich Heine 1833 »Die Romantische Schule« nannte. Heine war ein Gegner der Romantik: »Sie [die Romantik] war nichts anderes als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte. Diese Poesie aber war aus dem Christentume hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen.«<sup>10</sup> Heine operiert bereits mit dem Gegensatzpaar Spiritualismus und Sensualismus, der so typisch für die Widersprüche der Moderne ist. Als Sensualismus verstand er jene Denkrichtung, die er selbst vertrat und die »die natürlichen Rechte der Materie« verteidigt und sich dabei auf die

Hellenen beruft, verkörpert in dem »Griechen« Goethe Heine, der Aufklärer, der für das Ende des Absolutismus und Despotismus in seinen politischen und religiösen Formen kämpfte, warf den Romantikern »absoluten Spiritualismus« und wegen ihrer Religiosität Unterstützung von Despotismus vor. Die christliche Religion [er bezieht sich auf den römischen Katholizismus], »durch deren unnatürliche Aufgabe ganz eigentlich die Sünde und Hypokrisie in die Welt gekommen«, sei »die erprobteste Stütze des Despotismus geworden. Die Menschen haben jetzt das Wesen dieser Religion erkannt, sie lassen sich nicht mehr mit Anweisungen auf den Himmel abspesen [...]. Eben weil wir alle Konsequenzen jenes absoluten Spiritualismus jetzt so ganz begreifen, dürfen wir auch glauben, dass die christkatholische Weltansicht ihre Endschaft erreicht«. <sup>11</sup>

Doch im Gegenteil, der Mythos kehrt zurück. F.W.J. Schelling, der philosophische Wortführer der Romantik, entwarf eine *Philosophie der Mythologie*, in der dem Mythos die Rolle der Hauptantriebsfeder der Kultur zugeschrieben wird. F.W.J. Schellings Kunstauffassungen sind für die Kunst der deutschen Romantik von größter Bedeutung. Gemäß Schelling ist die Kunst dazu berufen, innerhalb der geistigen Hervorbringungen den höchsten Rang einzunehmen. Aufgabe der Philosophie sei es, in »intellektueller Anschauung« <sup>12</sup> oder »genialer Intuition« das »Absolute« zu erfassen. Schelling unterscheidet zwischen Kunstprodukt und organischem Naturprodukt. Das erlaubt ihm in seiner Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) die Kunst von der Naturnachahmung zu befreien und das Kunstwerk zu einer selbsttätigen »Natura naturans« zu erklären. <sup>13</sup> Dar-

aus entspringt »jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst«, der zufolge »die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«, wie Friedrich Schlegel seine Auffassung der »Universalpoesie« definierte. <sup>14</sup> Die Autonomie der Kunst, jenes »heilige« Axiom der Moderne, hat hier als Erbschaft der Romantik ihren Beginn. Schellings Abkehr von der Naturnachahmung hat eine Wende zur Rezeptionsästhetik und -kultur eingeleitet und für die Moderne den Weg zu künstlerischen Aneignungsverfahren und zur Emanzipation des Betrachters freigemacht. Der Urheber wird weniger bedeutungsvoll als das Kunstwerk und seine Rezeption. »So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege.« <sup>15</sup> Die »unendliche Auslegung« eröffnet also jene »unendlichen Interpretationsräume« und eine Kultur des Rezipienten, wie wir sie im 20. Jahrhundert bei Michail Bachtin, Walter Benjamin und Jacques Derrida kennen lernen werden. Gemeinsam mit Hegel und Hölderlin hat Schelling aber auch die Versöhnung von Ästhetik und Philosophie, Vergnügen und Vernunft, Schönheit und Wahrheit, Ästhetik und Ethik angedacht. »Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind.« <sup>16</sup> Den Umkehrschluss, dass Schönheit nur als Wahrheit und Güte existiert, also Ästhetik nur in Politik, Ethik und Wissenschaft verschwistert ist, hat er nicht zugelassen. Mit diesem Manifest standen Schelling und die Romantik an der Gabelung, an einer Verzwei-

gung, an der Wegscheide. Es trennten sich die Wege von Schelling und Hegel. Schelling kehrte sich von Ratio und Erkenntnis ab und kehrte zum Glauben und zum Mythos zurück.

In seiner *Philosophie der Kunst* von 1802 schrieb Schelling: »Die Einheit des Endlichen und Unendlichen ist also im Christentum Handlung.«<sup>17</sup> Die Kunst habe demnach in der Mythologie, »in dieser neuen Mythologie«, ihre Basis und sei dadurch mit der Philosophie als der begrifflichen Darstellung des Absoluten eng verbunden. Schelling hat in dieser Schrift die Mythologie des Christentums als ersten Stoff aller Kunst begründet. Die Rückkehr zum Christentum war somit in der Philosophie der Kunst um 1800 fast diktatorisch vorgeschrieben. Die Romantiker folgten also mit ihrem Vertrauen in die christliche Mythologie<sup>18</sup>, mit ihrer Rückkehr zu Mythos und Religion, einem Muster der Reaktion auf die Entzauberung der Welt durch die Industrialisierung, wie wir es auch heute erleben: Viele Menschen suchen als Reaktion auf die Verwüstungen der Globalisierung wieder Zuflucht in der Religion.

Die romantische Reaktion stand im radikalen Gegensatz zur Aufklärung und zum deutschen Idealismus, der sich auf die Macht des begrifflich-rationalen Denkens stützte. In der *Phänomenologie des Geistes*, die Hegel 1806 in Jena verfasste, heißt es: »Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein.«<sup>19</sup> Hegel »outete« sich als Gegner der Romantiker, denen er vorwarf: »Das Absolute soll nicht begriffen, sondern gefühlt und angeschaut, nicht sein Begriff, sondern sein Gefühl und Anschauung sollen das Wort führen und ausgesprochen werden.«<sup>20</sup> Hegel

kritisierte an den Romantikern schon die Methode der Anschauung, auf die sich Edmund Husserl in seiner Kampfschrift gegen den Rationalismus, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1936) berufen sollte.

Mit Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–38)<sup>21</sup> beginnt die Phase des Endes der romantischen Kunstform. Für Hegel bezeichnet die Romantik bereits das Ende der Kunst, wie es in seinem berühmten Diktum zum Ausdruck kommt, wonach die Philosophie in Gestalt des Selbstbewusstseins des Geistes die Stellung der Religion eingenommen hat und nur sie zur absoluten Wahrheit vordringen kann. Religion und Kunst treten an die zweite Stelle. Die Kunst wird »als das sinnliche Scheinen der Idee« definiert und erhält damit einen erkenntnistheoretischen, konzeptuellen Charakter. Hegels Sympathie gilt der klassischen Kunst der Griechen. Die romantische Kunstform ist für ihn ein Beweis für die Auflösung der Kunst gemäß seiner Theorie, dass eben die Philosophie die eigentliche Disziplin sei, in welcher der Geist als die höchste Stufe der menschlichen Entwicklung zu sich kommt und welcher die Sinnlichkeit nachgeordnet ist. Das sinnliche Kunstwerk hat nur Existenzberechtigung als Forum für den Geist des Menschen, nicht als Sinnliches für sich selbst.

In »Das Ende der romantischen Kunstform« schreibt er: »Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im Ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert. Er legt zwar jetzt auch noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen

Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen. [...] Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen substantiell, anzueignen, d.i. sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z.B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen.«<sup>22</sup> Mit dem Verweis auf Rückgriffe auf frühere Gestaltungsweisen und Kunstformen, auf dramatische Inszenierungen von bereits vorrätigen Bildern, auf eklektische Aneignungsstrategien und auf Indifferenz (Gleichgültigkeit) beschreibt Hegel – mit dem Auge der Moderne interpretiert – Romantik als »postmoderne« Reaktion auf die Aufklärung. Wir erleben also eine Art Epochenwiederholung: Entzauberung und Wiederverzauberung, Aufklärung versus Romantik, Moderne versus Postmoderne.

Als um 1800 mit den industriellen und politischen Revolutionen der Abschied vom politischen Absolutismus begann, migrierte die Idee des Absoluten, um zu überleben, in die Philosophie und Kunst. Dort überlebte sie und dort herrscht sie bis heute. Eben weil die Moderne sich nie ihres romantischen Erbes und dessen Anfechtung der Aufklärung entledigt hat. Das Absolute und das Spirituelle, das Religiöse und Souveräne, das

Autoritäre und Anschauliche existieren in der modernen Kunst weiter.

Gerade das, was Heine den Romantikern vorgeworfen hat, lebt in der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts ungebrochen weiter: die Spiritualität, wie schon der Titel eines gewichtigen Werkes ausdrückt: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*<sup>23</sup>, das eben den Einfluss von Romantik, Mystik, Esoterik und Okkultem auf die Genese und Entwicklung der abstrakten Kunst untersucht. Auch in Hans Scheugls Buch *Das Absolute*<sup>24</sup>, der darin ein Panorama der Moderne entwirft, finden wir die Spuren der religiösen Romantiker. Ein weiterer Beitrag zur Ideengeschichte der Moderne, der das romantische Erbe, die Suche nach dem Absoluten, in der modernen Kunst verzeichnet, ist das Buch *Paths to the Absolute* von John Golding<sup>25</sup>, das bereits im Kapitelverzeichnis – »Malevich and the ascent into ether«, »Kandinsky and the sound of colour«, »Pollock and the search for a symbol«, »Newman, Rothko, Still and the abstract sublime« – das romantische Vokabular der Fusion der Künste bis zum Sublimen erkennbar macht. Es gab keinen *Abschied vom Absoluten*<sup>26</sup>. Die Moderne ertrank zwischen Skylla und Charybdis, zwischen Aufklärung und Verklärung, zwischen Entzauberung und Wiederverzauberung.

Wir können also feststellen, dass mit der Romantik jene Ästhetik geschaffen wurde, ja Ästhetik überhaupt erst begründet wurde, welche trotz all ihrer Widersprüchlichkeit und ihrer Rückgriffe (auf die Antike, die Renaissance, das Mittelalter, die Religion) den Diskurs der Moderne mitbestimmte. Die Romantik hat das Bild der modernen Kunst und des modernen Künstlers entscheidend mitgeprägt, zum Beispiel im Wunsch, der Kunst eine neue Ba-

sis im Volk zu verschaffen, und in der Utopie, Kunst und Leben zu vereinen. Der programmatische Schlachtruf von Fluxus, Happening und Aktionskunst im 20. Jahrhundert, »Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln«, ist wortwörtlich eine Forderung von Ludwig Tieck aus den *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799).<sup>27</sup> Alle Sphären des sozialen Lebens sollen ästhetisiert, zu Kunst werden. Dies ist das Echo des Poesierungsprogramms der Romantik. Alles sei Kunst und jeder Mensch sei ein Künstler. Was Joseph Beuys sagte, forderte schon Novalis: »Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden.«<sup>28</sup>

Zu Friedrich Schlegels bedeutenden Beiträgen zur Romantik zählt sein Begriff der Universalpoesie: »Es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie. [...] Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will [...] das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.«<sup>29</sup> Mit dieser Forderung des 116. Athenäumfragments (1798) trifft er sich mit Novalis und dessen Programm: »Die Welt muss romantisiert werden.«<sup>30</sup> Die Universalpoesie selbst bringt jene Fusion der Künste, die Vereinigung der Gattungen, der Poesie und Philosophie hervor (siehe Schelling), das Gesamtkunstwerk, wie sie im 20. Jahrhundert die Avantgarden immer wieder fordern werden. Typisch ist allerdings auch, dass Schlegel in zwei Athenäumfragmenten sich reserviert zeigt über die Ergebnisse der Französischen Revolution. Daher überrascht es nicht, dass Schlegel 1808 zum katholischen Glauben konvertierte und gemeinsam mit Schelling einer

der führenden Repräsentanten einer christlichen Philosophie wurde.

Mit dem Atheismus der Aufklärung, deren Fundierung der Gesellschaft auf Wissenschaft und Technik, auf Distribution des Wissens, zusammen mit der Industrialisierung und den politischen Umstürzen begann die »Entzauberung der Welt«. Die Romantik war die erste Gegenreaktion. Sie war gegen Aufklärung, Ratio, Wissenschaft, Technik, Industrie, das erste Reenchantment-Programm. Seitdem gibt es immer wieder Bewegungen, die Wiederverzauberungsprogramme anrufen.<sup>31</sup>

Die Skepsis gegenüber der Wissenschaft und der Technik, den mechanischen Künsten und ihren Ergebnissen hat eine langanhaltende Tradition und immer wieder Saison. Sie ist genau in jenem historischen Moment wieder aufgetreten, in dem die Aufklärung (und die Encyclopédie) das Primat der Wissenschaft postulierten und deklarierten. In diesem historischen Moment, unter dem Druck der beginnenden Industriellen Revolution, hat eine umfassende Rationalisierung aller Lebensbereiche eingesetzt, welche bei einigen gesellschaftlichen Gruppen Unbehagen hervorgerufen hat, das berühmte *Unbehagen in der Kultur* (Sigmund Freud, 1930). Die Anfechtung dieser Rationalisierung erzeugte eine philosophische Tradition, die bis heute anhält.

Noch 1936 schrieb Edmund Husserl, der Lehrer von Heidegger, von der »Krisis der europäischen Wissenschaften«, die mit ihrer Rationalisierung einsetzte. Er datiert diese Krise bereits auf die »Galileische Mathematisierung der Natur«. Die Krise der Wissenschaft bestehe aus dem Verlust der geschichtlichen Erfahrung,



an deren Stelle die bloße Mathematik trete. »In der Galileischen Mathematisierung der Natur wird nun diese selbst zu einer mathematischen Mannigfaltigkeit.« Gegen die Rationalisierung der Welt »more geometrico« und die »anschauungsferne Symbolik« der Mathematik setzt Husserl die Anschauung und die Erfahrungswelt. Denn »in dem aktuellen messenden Tun an den anschaulichen Erfahrungsgegebenheiten sind es freilich nur empirisch-inexakte Größen und ihre Zahlen, die gewonnen werden«<sup>32</sup>. Die Reduktion auf bloße Tatsachenwissenschaft ist die Krisis der Wissenschaft, denn dadurch verliert sie ihre »Lebensbedeutsamkeit«. Eben damit wird die Krisis der Wissenschaft auch eine radikale Lebenskrisis. Nur die Hinwendung zur Geschichte und zur Lebenswelt könne uns aus dieser Krise befreien. Wie die Romantiker beschwor Husserl die Geschichte als höchste Autorität, als höchste Quelle unserer Handlungen.

Die Erbschaft der Romantik in der Moderne hat dazu geführt, dass wir nie richtig modern geworden sind, wie Bruno Latour ausführt.<sup>33</sup> Der Streit zwischen Aufklärung und Absolutismus, zwischen Begriff und Anschauung, zwischen Sensualismus und Spiritualität, zwischen Rationalität und Religion ist offensichtlich nicht beendet: Er geht weiter, allerdings unter anderen Voraussetzungen und Bedingungen. Daher gelten die alten Gleichungen und Rechnungen nicht mehr und daher muss die Moderne, vor allem wegen ihres romantischen Erbes, überwunden werden. In Sloterdijks Schriften finden wir Ansätze hierzu.

### III. Jenseits der Moderne

Die Wiederverzauberung der Welt versucht bis heute eine Romantisierung, Poetisierung, Ästhetisierung des gesamten Lebens. Sie ruft nach einer generellen Ästhetisierung, nach einer Rückkehr zur Intuition statt Analyse, zur Anschauung statt Abstraktion, zum Bild statt zur Zahl.

Walter Benjamin hat die beiden Positionen beobachtet und in der Schlussbetrachtung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) ihre Gegensätze verschärft dargestellt: »So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.« Er schreibt weiter: »In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.« »Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. [...] Alle Bemühungen um eine Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.«<sup>34</sup>

Der Faschismus nahm Zuflucht zu einer Ästhetisierung der Politik, der Kommunismus zu einer Politisierung der Ästhetik. Das führt zu dem Schluss, dass eine totale Ästhetisierung auch die Politik einschließt und daher die Romantik beim Faschismus endet, wohingegen die totale Politisierung der Ästhetik den Hegelianismus in den Marxismus treibt.

Dies sind nun also die beiden Pole, zwischen denen

sich das Schicksal der Moderne abspielt, Entzauberungsprogramme und Wiederverzauberungsprogramme. Schon lange wird die Sehnsucht nach einem Programm laut, das uns von dieser Klammer befreit, auch wenn der Preis das Ende der Moderne ist. Sloterdijks philosophische Ästhetik bietet Bausteine und Methoden eines Auszugs aus der Moderne beziehungsweise Abschieds von der Moderne.

Eine zentrale Rolle fällt dabei einer Rekontextualisierung und Redefinition des ästhetischen Urteils, des ästhetischen Werts, der ästhetischen Erfahrung zu, die klassischerweise alle in allgemein verbindlichen Formen definiert wurden, die am Modell des kategorischen Imperativs von Kant Maß genommen haben. »Imperare« heißt so viel wie »befehlen, anordnen«. Der Imperativ ist ein Typ der Aufforderung, ein Gebot, ein Gesetz. Der »kategorische Imperativ« von Kant ist ein allgemeingültiges Gebot des praktischen Handelns in der Ethik und lautet: »Handle so, dass du die Menschen, sowohl in deiner Person als in der Person eines jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.« In Analogie zum Naturgesetz kann der kategorische Imperativ als »praktisches Gesetz« angesehen werden: »Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetze werden sollte.«<sup>35</sup>

Der kategorische Imperativ ist ein Gesetz der Vernunft, ein »Grundgesetz der praktischen Vernunft«. Eine Philosophie der Ästhetik ist bisher davon ausgegangen, dass die gleichen rationalen Bedingungen auch für die ästhetische Erfahrung gelten, dass auch ästhetische Erkenntnisse einer allgemeinen Gesetzgebung gehorchen, dass die Ästhetik nicht allein ein subjektives Feld ist.

Denn nur über Geschmack kann man streiten, während ästhetische Urteile allgemein gültigen und verpflichtenden Regeln und Gesetzen folgen.

Sloterdijks Schriften zeigen, dass solch ein ästhetischer Imperativ, der gewissermaßen heimlich allen vorhandenen Ästhetiken als Voraussetzung dient, nicht existieren kann, und damit hebt er die Moderne aus den Angeln.

Ovids Satz aus dem 8. Buch seiner *Metamorphosen*, *Daedalus und Ikarus*, »Et ignotas animum dimittit in artes« (Er richtete seinen Geist auf unbekannte Künste) kann paraphrasiert werden in: Er richtet seinen Geist auf unbekannte Weise auf die Künste (um dem Schicksal der Moderne zu entgehen). Sein ästhetisches Projekt hat eine ethische Dimension. Was in Kants berühmtem Wahlspruch »Der gestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir« anklingt, der Zusammenhang von Ästhetik und Ethik, ist die Frage nach dem, was das ästhetische Vergnügen, das der Erfahrung und Erscheinung des Schönen eigen ist und das im Mittelpunkt dessen steht, was wir mit *Epiphanie* bezeichnen, mit dem ethischen Gesetz des kategorischen Imperativs Kants verbinden könnte. Wie kann einer des anderen Widerhall sein? Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1751), wie könnte sie mit Kants Ethik und Hegels Philosophie verbunden werden? Wie könnte eine ästhetische Erfahrung beschrieben werden, die uns nicht um den Genuss bringt und gleichzeitig in Einklang zu bringen ist mit Philosophie? Sind das Wahre und das Schöne affin? Ist das Wahre nur ein Produkt des Intellekts und das Schöne nur ein Produkt der Sinne? Kann das Intelligible nicht ein Ereignis und Ergebnis der Sinne sein und das Schöne ein Produkt des Intellekts und somit Wahrheit?

Haben die Gleichungen Wahrheit ist gleich Schönheit und Schönheit ist gleich Wahrheit keinen Sinn mehr im 20. Jahrhundert, dem Alptraum der Geschichte? Ist die Behauptung, die Welt ist absurd und sinnlos geworden, gleichbedeutend mit der Behauptung, die Kunst ist auch hässlich geworden? Sind Erkenntnisprozesse nicht die Voraussetzung für das Genießen von Schönheit und ist es nicht das Reale selbst, das erst den Genuss erzeugt? Existiert das ästhetische Genießen jenseits des Lustprinzips, d.h. ist das ästhetische Genießen dem Lustprinzip abgerungen und abgetrotzt durch Sublimation und Askese? Wenn Jacques Lacan in *Die Wissenschaft und die Wahrheit* (1965) Freud einen politischen Agnostizismus vorgeworfen hat, so könnte man Sloterdijk einen ästhetischen Agnostizismus vorwerfen, weil für ihn die Sublimierung nicht das Schöne erzeugt, sondern im Gegenteil, die Schönheit und das ästhetische Genießen befinden sich eben jenseits des Lustprinzips. Allerdings mit der Einschränkung, dass der Ort, wo der Genuss stattfindet, nicht unbedingt der Ort des Begehrens der Anderen ist. Insofern handelt es sich um eine Einschränkung des kategorischen Imperativs von Kant. Sloterdijk verlangt keine universale Ethik, die für jeden einzelnen und somit für alle gilt. Genauso wenig verlangt er eine universale Ästhetik, die für jeden einzelnen und somit für alle gilt. Es ist der Versuch, dem Alptraum der Geschichte als Sinn zu entkommen. Kann allerdings das Ästhetische den Sinn ersetzen, so wie Wiederholung die Sublimierung ersetzen kann? Sinn und Sinne, Konzepte und Perzepte, Erkenntnis und Schönheit gehen bei Sloterdijk eine neue Gleichung ein, die sich weder in den Dienst des Todestriebs noch des Eros stellt, sondern gerade im Gegenteil

versucht, beiden zu entkommen. Seine Ästhetik ist allerdings auch keine Theorie der Kompensation, weil er sich nicht von der Idee trennt, dass das ästhetische Genießen im Mittelpunkt der ästhetischen Erfahrung zu bleiben hat. Der Schriftsteller trennt sich nicht vom Leben durch das Schreiben und der Künstler trennt sich nicht vom Leben durch sein Werk und wird somit zum Träger des Todestriebes. Im Gegenteil, das Schreiben und das Werk oder das Lesen als solche sind der Genuss und der Akt des Lebens. So kann die ästhetische Erfahrung mit dem Vergnügen in Einklang gebracht werden, dass Lust- und Realitätsprinzip versöhnt werden.

Sloterdijk bewegt sich vom kategorischen Imperativ zu einem Gesetz des Begehrens zwischen Kant, Freud und Lacan. Kultur ist für ihn nicht Sublimation libidinösen Begehrens, genauso wie *philia* in der *Nikomachischen Ethik* für Aristoteles weder Nutzen noch Lust noch Tugend ist. Eben weil er eine universale Ästhetisierung ablehnt, gibt es keine universale Ethisierung. Weder ethische noch ästhetische Gebote dürfen ihres absurden Charakters bzw. ihres Gebotscharakters beraubt werden. Sloterdijk folgt Blaise Pascal und seinen *Gedanken über die Religion*: »Alle Menschen hassen sich von Natur aus gegenseitig. Man hat sich, so gut man konnte der Begierde bedient, um sie für das Gemeinwohl nutzbar zu machen, aber das ist nur Heuchelei [...]. Das Ich ist an sich darin ungerecht, dass es sich zum Mittelpunkt von allem macht. Es ist den anderen dadurch lästig, dass es sie unterjochen will, denn jedes Ich ist ein Feind und möchte der Tyrann aller übrigen sein.«<sup>36</sup> Bereits bevor Kant seinen kategorischen Imperativ aufstellte, hat ihn Pascal relativiert. Dort, wo sich alle hassen und gegenseitig bedienen, ausnützen und

unterjochen, funktioniert die Logik des kategorischen Imperativs nicht. Pascals Lösung ist bekanntlich der Glaube: »Credo quia absurdum.« Ähnlich geht Sloterdijk vor. Das Umschlagbild des vorliegenden Bandes zeigt die Aggressivität aller Imperative, sowohl der ethischen wie ästhetischen. Das Gebot des Evangeliums »Liebe deinen nächsten wie dich selbst« hat Kant versucht in eine rationale Aufforderung zu verwandeln: »So sind ohne Zweifel auch die Schriftstellen zu verstehen, darin geboten wird, seinen nächsten, selbst unsern Feind, zu lieben. Denn Liebe als Neigung kann nicht geboten werden, aber Wohltun aus Pflicht [...] ist praktische und nicht pathologische Liebe [...], jene allein aber kann geboten werden.«<sup>37</sup>

Dieses Gebot ist bekanntlich der kategorische Imperativ, der auf keiner anderen Logik beruht als der rationalen Forderung nach Widerspruchsfreiheit und jedem vernünftigen Wesen vorschreibt, im anderen die menschliche Person zu respektieren. Das Gebot der Liebe als ethischen Imperativ wollte Kant vom Glauben lösen und rational begründen. Dieser praktischen Ethik entsprach auch eine praktische Ästhetik. Der Versuch der Ästhetik als Wissenschaft im 19. Jahrhundert war genau das gleiche Verfahren: die Erfahrung des Schönen vom Glauben, d.h. von Intuition von Anschauung, dem Gefühl etc. zu lösen und rational zu begründen. Aus der ästhetischen Erfahrung, aus der Ergriffenheit durch Schönheit, wurde eine rationale Aufforderung, ein Gebot, eine gleichsam rechtliche Aufforderung. Ästhetik wurde gewissermaßen ein Teil der Rechtsprechung, sie verfiel der Interpretation der Gebote des ästhetischen Evangeliums. Die ästhetische Erfahrung wurde zu einem Gebot und Gesetz und hat

sich damit um ihren Sinn gebracht, denn die Ästhetik sollte geradewegs das Feld der pathologischen Liebe sein, das Feld der bloßen Neigung.

Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten, und darin liegt das Wesen des Geschmacks, dass er verhandelbar ist, ein Tauschobjekt und nicht eben Gesetz. Sobald Ästhetik gebietet, verunmöglicht sie Genießen. Der Befehl vereitelt das ästhetische Vergnügen, denn das ästhetische Vergnügen liegt gerade darin, ohne Befehl und Gebot und Gesetz zu handeln. Die Überschreitung, die Transgression, ist daher einer der zentralen Momente der künftigen Ästhetik. Sloterdijk greift den ästhetischen Befehl, das Diktat des Schönen, an. Er weiß, dass zwischen ethischen und ästhetischen Befehlen und Geboten das Schicksal des Fortschritts der Kultur begraben liegt. Der Hang des Menschen zur Aggressivität, den Pascal bescheinigte, trägt nicht durch Widerstand zum Fortschritt der Kultur bei, wie Kant oder Freud glaubten. Von Freud können wir aus der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) lernen, es ist gerade der moralische Anspruch, den die Kultur durch das Gebot der Nächstenliebe der Aggressivität gegenüberstellt, welche die Aggressivität verstärkt. Was sich der Aggressivität widersetzt, bildet paradoxerweise den entscheidenden Faktor zur Stärkung dieser Aggressivität. Ästhetische Gebote bewirken also nicht den Abbau der Barbarei. Es ist gerade der ästhetische Imperativ, den wir der Barbarei entgegenstellen, der diese verstärkt. Was sich der Hässlichkeit widersetzt, bildet paradoxerweise den entscheidenden Faktor zur Stärkung der Hässlichkeit. Wer eine Ethik des Eros entwirft, leistet paradoxerweise einen Beitrag zur Ästhetik des Thanatos. In der Nazi-Ästhetik von Leni Riefenstahl

erkennen wir, wie die Ästhetik des Thanatos und der Aggression eine Ethik der Aggression verhüllte. Bis zu dem Punkt, wo wir erkennen: Wenn Ethik das Feld des Eros ist, das Gebot der Nächstenliebe, dann ist die Ästhetik das Feld des Thanatos, das Gebot des Todestriebes.

Aus dieser Klammer einer zweihundert Jahre langen Allianz von Ethik und Ästhetik, kategorischen und ästhetischen Imperativen will uns Sloterdijk befreien. Er greift dabei auf Gedanken von Nietzsche zurück, bei dem Zarathustra spricht: »Man soll in seinem Freunde noch den Feind ehren. [...] In seinem Freunde soll man seinen besten Feind haben. Du sollt ihm am nächsten mit dem Herzen sein, wenn du ihm widerstrebst.«<sup>38</sup> Sie sehen in diesen Zitaten die Umdrehung des Liebesgebots und die Berufung auf Pascals Definition des Ichs als Feind jedes Ichs. Nietzsche sagt nicht, liebe deinen Nächsten so weit, dass du deinen Feind wie einen Freund liebst, er dreht bekanntlich die Werte um und sagt, im Freunde sollte man den besten Feind haben und im Freunde noch den Feind ehren. Mit dieser Regel wäre ein für alle Mal ausgelöscht, dass wir mit Feindbildern operieren können, weil uns nur Freundbilder zur Verfügung stehen. Die Gleichung »die Hölle sind die anderen« (J.-P. Sartre), wie wir sie uns ausdenken, und die einzig Guten sind wir selbst, wie es beispielsweise die US-Politik bis zum heutigen Tage beherrscht, diese höllische Gleichung ist in der Tat die Universalität des Gebots der Liebe. Das Gebot der Nächstenliebe erschien Freud beinahe als unmenschlich, schreibt zumindest Lacan in seiner *Ethik der Psychoanalyse* (1959/60). Wir entkommen dieser höllischen Gleichung nur, wenn wir paradoxerweise die Universalität des Gebots der Liebe aufgeben, wenn wir also

ethische und ästhetische Imperative aufgeben, wenn wir zugestehen, dass diese Imperative miteinander affin sind. Wir müssen die Universalität der ästhetischen Gebote aufgeben, um wirklich ästhetisch handeln zu können und aus der ästhetischen Hölle der Moderne herauszufinden. So könnten wir sagen, Sloterdijk entwirft eine Ethik der Ästhetik, in der ästhetische Imperative nicht erscheinen. Er sieht die Ästhetik der Moderne als inhuman und ist auf der Suche nach einer menschlichen Ästhetik. Er folgt dabei Lacan, von dem wir lernen, dass alles, was vom Genuss zum Gebot oder Verbot umgewendet wird, das Verbot nur umso mehr verstärkt. Man sieht, dieses Gebot befiehlt dem Subjekt »Genieße!« und durch dieses Gebot zeigt es ihm in grausamer Weise seine Kastration. Der Befehl »Genieße!« kastriert das Subjekt und vereitelt das Genießen. Ästhetisches Genießen kann also nur funktionieren, wenn es keinem Gebot bzw. Verbot unterliegt. Deswegen wendet sich Sloterdijk gegen einen von Kant und seinem kategorischen Imperativ abgeleiteten ästhetischen Imperativ. Man soll dem ästhetischen Genießen keine Fesseln anlegen, weil sie Widerstand erwecken und dieser Widerstand vereitelt den Genuss. Das Gebot der Liebe trägt in sich die Möglichkeit des Inhumanen, auch der kategorische Imperativ Kants trägt in sich die Möglichkeit des Inhumanen, deswegen verneint Sloterdijk die Möglichkeit eines ästhetischen Imperativs. Er verfällt auch nicht der Lösung von Nietzsche, die Wendung des Aggressionstriebes zu einer Wendung des Willens zur Macht zu machen, in deren Gefolge Foucault seine Analysen der Macht in den Systemen des Westens vorgenommen hat. Sein ästhetischer Entwurf vertritt keine kollektive Lehre, bei ihm entsteht durch die ästhetische

Erfahrung nicht einmal eine Kulturgemeinschaft, weil er weiß, dass auf ihr ein politisches Regime aufgebaut werden könnte. Jeder Imperativ verweist das Subjekt auf seine Einsamkeit, den Zwang eines Über-Ich-Gebots. Sloterdijk verlangt eine Demokratie, die es den Subjektivitäten ermöglicht, ihre Konflikte zu verlagern, indem sie nicht eindeutig formuliert werden. Darin liegt der Sinn seiner literarischen und philosophischen Methode der Dedefinition bzw. Entdefinition. Aus Pascals Einsicht und dem Irrtum Nietzsches sucht er die Grundlage für eine Subjektivität, die weder Macht noch Tyrannei ist, sondern Grundlage für eine Ästhetik der demokratischen Subjektivität. Auch hier wiederum können wir auf Hegel verweisen und seine Grundlinien der Philosophie des Rechts, in der uns bereits die Idee von einer paradoxen Verbindung zwischen der Rhetorik der Begierden (Ästhetik) und der Logik des Politischen (Ethik) vorgegeben ist, weil hier Hegel ein Rechtssystem entwickelt, das sich auf Besonderheit und Einzigartigkeit bezieht und nicht auf die universale Verbindlichkeit. Eine Lehre der Singularität und keine Konstruktion des Allgemeinen ist auch Sloterdijks Ästhetik.

## Anmerkungen

- 1 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen: eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.
- 2 J. M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, Cambridge 1992; *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and the Future of Critical Theory*, Routledge, London und New York 1995; *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

- 3 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- 4 Noel Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton 1988; *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven 2003; *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998; Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge 1979.
- 5 James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Routledge, New York 2003; *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999.
- 6 Ernst Cassirer, *Der Mythos des Staates*, Artemis, Zürich 1949, S. 236.
- 7 Siehe Robert Waissenberger (Hg.), *Wien 1815–1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz*, Ueberreuter, Wien 1986.
- 8 Karl Marx, Friedrich Engels, *Das Kommunistische Manifest*, Reclam, Stuttgart 1999, S. 23.
- 9 Klaus Lankheit schreibt im Vorwort zu *Revolution und Restauration*, Holle, Baden-Baden 1965, S. 5: »Mit Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Menschheit in eine neue Phase eingetreten [...] die Baudelaire ein »glaubenloses« Jahrhundert nannte.«
- 10 Heinrich Heine, *Die romantische Schule und andere Schriften über Deutschland*, Könenmann, Köln 1995, S. 10.
- 11 Ebd., S. 11f.
- 12 F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, §3, »Folgesätze« (1800), zit. nach Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 118.
- 13 F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807, zit. nach Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 53–95.
- 14 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. von W. Rasch, Hanser, München 1964, S. 37–38.
- 15 F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, §2, »Charakter des Kunstprodukts« (1800), zit. nach Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 112.

- 16 »Das älteste Systemprogramm« (1796/97), ein gemeinsames Manifest von Hegel, Schelling und Hölderlin, zit. nach Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 97.
- 17 F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1807, zit. nach Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 221.
- 18 Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, 1799.
- 19 G.W.F. Hegel, Vorrede, in: *Phänomenologie des Geistes, Werke*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 14.
- 20 Hegel, ebd., S. 15.
- 21 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, (1835–38), Reclam, Stuttgart 1971.
- 22 G.W.F. Hegel, a.a.O., S. 675; zu Hegel und die Nazarener vgl. auch Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Dumont, Köln 1997, S. 118ff.
- 23 Maurice Tuchman (Hg.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986.
- 24 Hans Scheufl, *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne*, Springer, Wien und New York 2001.
- 25 John Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- 26 Thomas Ebersberg, *Abschied vom Absoluten: wider die Einfalt des Denkens*, Eironeia, Gundelfingen 1990.
- 27 Ludwig Tieck, »Die Ewigkeit der Kunst«, in: *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst*, abgedruckt in: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, S. 91.
- 28 Novalis, aus: *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin*, Fragmente, 1798.
- 29 Friedrich Schlegel, »Progressive Universalpoesie«, 116. Athenäumsfragment, zit. nach: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, S. 21ff.
- 30 Novalis, *Fragmente über Poesie*, 1798–1800, zit. nach *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, S. 57.

- 31 Morris Berman, *The Reenchantment of the World*, Cornell University Press, Ithaca 1981; Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, London 1984; *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, London 1991.
- 32 Edmund Husserl, *Die Krise der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Meiner, Hamburg 1996, S. 42.
- 33 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Fischer, Frankfurt a. M. 1998.
- 34 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1963, S. 48f.
- 35 Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Band 7, 1785.
- 36 Blaise Pascal, *Gedanken über die Religion und einige andere Themen*, Reclam, Stuttgart 1997 (1622), S. 145.
- 37 Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Band 7, 1785, S. 25f.
- 38 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 1883–85.