

Übergänge in Kunst und Leben : ein Versuch

Autor(en): **Wils, Jean-Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg**

Band (Jahr): **51 (2004)**

Heft 1-3

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-761183>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JEAN-PIERRE WILS

Übergänge in Kunst und Leben

Ein Versuch

I. Eine Warnung – in zwei Anläufen

Wer sich die Beziehung zwischen Kunst und Leben als Brücke vorstellt, kann für sich nicht beanspruchen, diese Vorstellung seien folgenlos oder unschuldig. Er bedient sich einer Metapher, die vielleicht allzu suggestiv daherkommt oder schlicht zuviel behauptet. Jedenfalls legt dieses Bild ohne weiteres nahe, daß es Verbindungen gibt und daß die Kommunikation zwischen den beiden Polen, trotz der vermutlichen Leere, die es zu überbrücken gilt, möglich ist. Es existiert – auf Seiten der Ethik – eine flankierende Auffassung, die eine ebenfalls affirmative Verhältnisbestimmung am Werke sieht. Die ebenfalls suggestive Formel lautet hier «Lebenskunst» (Wilhelm Schmid). Es wird empfohlen, das Leben als eine Art Kunstwerk zu führen. Anknüpfend an die aus der Antike stammende Lehre von der «Selbstsorge», also an das Konzept eines für sich Sorge tragenden, eines sein Leben im Hinblick auf seine Leidenschaften therapeutisch gestaltenden Individuums, wird eine *ars vivendi* empfohlen. Im Visier dieser Lebenskunst steht eine Person, die ein hohes Maß an Kompetenz zu wählen und an Verantwortungsbewußtsein besitzt, so daß sie in der Lage ist, die bedeutungsvollen Fragmente ihrer Lebenssituationen zu einem geordneten, je eigenen Lebensganzen zu verknüpfen. Nun mag «Kunst» in diesem Falle wohl eher mit «Fertigkeit» als mit einem genuin ästhetischen Können zu tun haben, aber die Assoziationen mit Kunst im ästhetischen Sinne sind dennoch nicht zufällig. Wenn die *aisthesis* traditionellerweise als das Vermögen der sinnlichen Wahrnehmung bezeichnet wird, dann haben wir es auch hier mit einem «aisthetischen» Können zu tun – ist die anempfohlene Selbstsorge doch gerade die Tugend, am Leitfaden sinnlicher, also sensitiver und sensibler Aufmerksamkeit das Leben einem Willen zur Gestaltung, einer Bereitschaft zur Formgebung zu unterwerfen.

Warum aber ist die Brücken-Metapher so suggestiv? Sie ist es, weil sie dazu neigt, das Verhältnis zwischen Kunst und Leben zu simplifizieren. Vor allem die moderne Kunst läßt gerade den *einfachen* Blick auf ihre Relevanz für das Leben nicht länger zu. Das direkteste Indiz für diese

Blockade, also für die Lebensferne – oder besser: für die *Lebensabstinenz* – moderner Kunst ist ja gerade das vielfache Unverständnis, das Kunst, will sie eine der Modernität zugehörige sein, hervorruft. Jedenfalls läßt sich – der Kunstpädagogik zum Trotz – kaum leugnen, daß signifikante Teile moderner Kunst sich geradezu als erziehungsunwillig und *erziehungsresistent* erweisen. Diese Erziehungsunwilligkeit meint zu allererst die Kunst selbst. Positiv ausgedrückt: Kunst läßt sich nicht als Mittel zur Herstellung von Lebenstüchtigkeit oder als Anleitung zu psychischer Stabilität gebrauchen, sie läßt sich kaum erziehen, denn wer jene Instrumentalisierung versuchte, würde ihre Autonomie mit Füßen treten. Und auch als *Erziehungsmittel* ist Kunst kaum geeignet – jedenfalls nicht auf den ersten Blick.

Eine zweite Warnung, die man hier unmittelbar anschließen kann, betrifft die *Unbestimmtheit* von Kunst. Wer im Wirkungsfeld der Brückenmetapher bleiben möchte, würde spätestens jetzt an die Grenze ihrer Brauchbarkeit gelangen. Denn wenn es undeutlich bliebe, was die Kunst nun eigentlich sei, befände man sich auf einer Brücke, die keine mehr wäre, denn es fehlte ihr einer der beiden Pfeiler. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben gehörte nun der Vergangenheit an, einem Zeitalter, worin die beiden Pfeiler noch sichtbar und identifizierbar waren, während jetzt – in der jeweiligen Gegenwart der Moderne – der Kunstpfeiler mangels eines Kunstkriteriums verschwunden wäre. Unsere wohlfeile Metapher hätte sich aufgelöst. Dennoch ist die Unbestimmtheit von Kunst, also die bestürzende und jeden Antwortbereiten letztlich in Verlegenheit stürzende Frage, was nun Kunst sei, ein nahezu unüberwindbares Hindernis, das wir irgendwie überwinden müssen, falls wir vor der Verhältnisbestimmung von Kunst und Leben nicht resignativ in eine intellektuelle Ohnmacht versinken wollen. Unfähig scheint das klassische Begriffspaar, mit dem man die Kunst einkreisen konnte – der Unterschied nämlich zwischen «schön» und «häßlich» –, zu ihrer Identifikation beitragen zu können. Wer sich angesichts der Produktionen der Gegenwartskunst mit den Prädikaten «schön» oder «häßlich» zu behaupten versuchte, würde damit nahezu unmittelbar sein Banausentum dokumentieren.

Das Problem, nämlich eine gewisse Kriteriologie, etwas, was die Kunst von der Nicht-Kunst unterscheidet, ausfindig zu machen, sollte also nicht kleingeredet werden. Für wen die Relation zwischen Kunst und Leben *keine* relevante Hinsicht darstellt, hat lediglich ein (nicht zu unterschätzendes) kunstimmanentes Problem. Wer aber das Leben als Bezugsgröße von Kunst hinzunimmt, hat sich unter den genannten Bedingungen eine Unbestimmtheitsrelation eigener Art eingehandelt, jedenfalls eine, die seine Fragestellung zu zerstören droht. Denn wenn wir

nicht bestimmen können, was Kunst kennzeichnet, läßt sich ihr Bezug zum Leben überhaupt nicht darstellen. Es fehlt eines der Beziehungsglieder. Der schönen und nicht ganz falschen Formel von Josef Buys, jeder Mensch sei ein Künstler, mag man zwar als Akt einer Hyperdemokratisierung von Kunst und als Befreiung aus den Fesseln einer normativen Ästhetik eine gewisse Gültigkeit nicht absprechen, aber als Beitrag zu *unserer* Fragestellung, nämlich zu der ganz und gar nicht rhetorischen Frage, was nun die Beziehung von Kunst und Leben sei, scheint sie bei weitem *zu* affirmativ zu sein, als daß sie noch zu sagen erlaubte, was nun Kunst und Leben noch voneinander unterscheiden ließe. Mangels Differenz zwischen beiden wäre die Frage nun sinnlos geworden. Wenn beide in der Tat ununterscheidbar geworden sind, fehlen uns die problematischen Voraussetzungen, um überhaupt noch eine Frage hinsichtlich ihrer Verhältnisbestimmung stellen zu können. Das mindeste, was man sich aber zu sagen trauen sollte, um diese Frage aufrechterhalten zu können, ist, daß es da ein Problem gibt: das Problem, daß Kunst und Leben nicht deckungsgleich sind und daß Kunst gerade *deshalb* zum Leben vermutlich etwas beitragen kann.

Der Grund für die genannte Unbestimmbarkeit der Kunst liegt nicht nur in einer fehlenden, sie von anderen Tätigkeiten abgrenzenden Krite­riologie, sondern auch in einer modernitätstypischen Bedingung, nämlich in der Geschwindigkeit und in der auftretenden Menge von Kunst. Wer über ein brauchbares Kriterium verfügte, hätte zumindest eine Handhabe, die pure Quantität von Kunst, also ihr gehäuftes Auftreten, etwas zu reduzieren. Wird es aber immer schwieriger, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, wird tendenziell alles zur Kunst. Das Leben verschwindet dann in der Kunst. Oder anders ausgedrückt: Wenn Kunst hypertroph wird, wenn sie also als eine überernährte und aufgeblähte Gastgeberin für das Leben ihren Auftritt hat, kann sich das Leben nicht mehr trauen, sich auf sie einzulassen. Es wird dann ganz und gar un­deutlich, was noch bekömmlich ist. Überernährtheit auf Seiten der Kunst führt zur Magersucht auf Seiten des Lebens. Verwandt mit diesem Problem ist auch die Geschwindigkeit, mit der Kunstformen und Kunststile sich präsentieren. Die wilden Jungen von heute sind die zahnlosen und also gezähmten Alten von morgen. Was momentan noch als «letzter Schrei» gilt, ist bald schon verstummt.

Zum Trost sei darauf hingewiesen, daß dies nichts Kunsttypisches ist. Die Diagnose trifft nämlich auf ein ganzes Zeitalter zu. Schon Charles Baudelaire konnte am Anfang der Moderne konstatieren, daß die Moderne mit der «Mode» *essentiell* zusammenhänge. Die Moderne sei «le

contingent, le fugitiv, le transitoire»¹, also «das Veränderliche, das Flüchtige, das Vorübergehende». Auch vor dem Leben, vor dem alltäglichen wie vor dem außer-alltäglichen, macht diese Beschleunigung keinen Halt. Der französische Philosoph und Architekt Paul Virilio hat für dieses Phänomen den Begriff des «negativen Horizontes» geprägt, eines Horizontes, der sich uns zunehmend entzieht, der eine Sogwirkung auf unser Leben entfaltet, so daß sich Konturen und Formen, vor allem aber Verlässlichkeiten auflösen. Was wir wissen und können, wie wir zu leben denken, gerät immer schneller in Vergessenheit. Dies alles gehört schon bald zum Gestern oder, wie Virilio besonders einprägsam formuliert, «das tägliche Leben» wird «zum Vortag»². Die modernen Kommunikationsmedien – und wer könnte behaupten, die Kunst sei *kein* Kommunikationsmedium? – kommen heutzutage immer mehr als «Waffen, als Vernichtungsmittel»³ zum Einsatz.

Offenbar muß man sich entschieden von der Vorstellung verabschieden, Kunst sei dem Leben «bekömmlich». Weder in ihrem Gehalt noch in ihrer Form – zumal in den modernitätstypischen Gesetzmäßigkeiten, die beide in hohem Maße bestimmen – erlaubt Kunst uns eine Gewißheit darüber, daß sie dem Leben etwas zu sagen hat, was letzterem nützt. Spätestens an dieser Stelle könnte man einwenden, bisher sei immer nur die Rede gewesen von *einer* Richtung, in der sich der Verkehr zwischen Kunst und Leben abspielt, nämlich ausgehend von der Kunst, die nach ihrem Beitrag für das Leben befragt wird. Sogar dort, wo die Kunst von jeglicher Instrumentalisierung ferngehalten wird, ist doch immer sie es, die als Bezugsgröße herangezogen wird. Und in der Tat, wer mit dem Auge der Ethik auf unser Thema schaute, täte dies nicht von der Warte des Kunstbeflissenen aus, er hätte keineswegs eine besondere Kunstkompetenz, sondern er würde von dem Gefühl getragen, daß das Leben die Kunst irgendwie brauche. Sogar dann, wenn er nicht einmal genau sagen könnte, was Kunst sei, und er ein Loblied auf ihre Autonomie zu singen gedächte, käme er nicht umhin, vom Leben aus Fragen an die Kunst heranzutragen. Würde er in diesem Falle aber die Demarkationslinie, welche die Autonomie der Kunst gleichsam bewacht, nicht unzulässigerweise übertreten? Ja und nein.

Wer sich der Kunst zuwendete und sie seinen moralischen Vorstellungen und Präferenzen zum Untertan machte, wäre nur noch einen

¹ Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne. Œuvres complètes*, éd. par Cl. Pichois, Paris 1975, vol. 2, 695.

² Paul VIRILIO, *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*, München-Wien 1989, 149.

³ *Ibid.* 159.

Schritt von der Zensur entfernt. Er hätte übersehen, daß Kunst *zunächst* a-moralisch ist und sein darf. Die Demarkationslinie wäre in der Tat übertreten. Wem dies zu dramatisch und zu provokativ klingt, möge bedenken, daß damit lediglich zum Ausdruck kommt, daß Kunst nicht mit dem Moralcode, also nicht mit der Unterscheidung zwischen «gut» und «böse» operieren kann, ohne selber ins Lager der Ethik überzuwechseln. Es gibt aber keine (im moralischen Sinne) «gute» oder «böse» Kunst, sondern nur (im außermoralischen Sinne) «gute» oder «schlechte» Kunst. Wer die A-Moralität der Kunst anerkennt, behauptet damit keineswegs, Kunst sei immer und überall moralisch folgenlos, oder es gäbe nicht so etwas wie eine «Verantwortung des Künstlers» (Jean Clair). Aber daß Kunst nicht moralisch sein *muß*, daß sie sich den herrschenden (und vielleicht sogar wohlbegründeten) Moralvorstellungen nicht anzupassen hat, diese Auffassung gehört zu den verteidigungswerten, erneut modernitätstypischen Schutzvorkehrungen, die verhindern sollen, daß Kunst moralisch instrumentalisiert wird. Wer die Paradoxien nicht scheut, könnte sogar sagen: Gerade als außer-moralische Instanz wird Kunst moralisch relevant. Was dies heißen kann, werden wir bald sehen.

Aber aus einer anderen Perspektive betrachtet, hätte derjenige, der Lebensfragen an die Kunst stellt, keinerlei Demarkationslinie übertreten. Wo keine Demarkation vorhanden ist, gibt es auch keine Übertretung. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, daß die Autonomie der Kunst, also in gewissem Sinne gerade ihr *Abstand* zum Leben, uns keineswegs daran hindert, die Kunst mit Lebensfragen geradezu zu überstülpen. Trotz der Fremdheit und Unzugänglichkeit, die mancherlei Kunst uns zumutet, lassen wir uns nicht davon abbringen, unsere Lebensprobleme, sogar solche mit moralischem Gehalt, mit ihr irgendwie in Verbindung zu bringen. Hartnäckig beharren wir darauf, daß Kunst uns – wie auch immer – zu orientieren vermag. Mit einer frechen Ignoranz legen wir die Autonomiebehauptung der Kunst von Zeit zu Zeit zur Seite und dringen in sie ein, indem wir ihr unsere Schwierigkeiten mit dem Leben vor die Füße legen und nicht von ihr lassen wollen, solange diese Schwierigkeiten gänzlich ungedeutet bleiben. Kunst kann aber ebenso zur Bestätigung unseres Lebensglücks werden, sie kann eine Lebensform bejahen oder zu ihrer Übernahme ermuntern. Sogar in moralischen Angelegenheiten läßt uns die Kunst nicht kalt. Mit Iris Murdoch könnte man sagen, «that aesthetic situations are not so much analogies of morals as cases of morals»⁴.

⁴ Iris MURDOCH, *The Sovereignty of Good* (1970), London-New York 2001, 40.

Erneut enden wir scheinbar in einer Ungereimtheit, denn der früheren Feststellung der Lebensdistanz der modernen Kunst steht die Praxis ihrer Inanspruchnahme «in Angelegenheiten» des Lebens gegenüber. Dieser Widerspruch ist aber nur scheinbar. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß gerade die Distanz, welche die Kunst – ihrem modernen Selbstverständnis nach – zum Leben einhält, sie in die Lage versetzt, bei Gelegenheit mit den Wirren und mit den Möglichkeiten menschlichen Lebens in Dialog zu treten. Stünde die Kunst dem Leben zu nahe, würde es sich kaum lohnen, mit ihr das Gespräch aufzunehmen. Hätte sie mit dem Leben aber nichts zu tun oder würde eine Lebensfrage sie in ihrer Souveränität bereits kränken, wäre jegliche Liebesmühe um sie umsonst. *Bei Gelegenheit* findet der Dialog statt. Bei *welcher* Gelegenheit aber wäre noch zu klären.

II. Das Zwielficht der Kunst – ethisches Zögern

Bevor wir dieser Gelegenheit auf die Spur kommen, sei ein gewisses Zögern, ein «ethisches» Zögern erlaubt. Wenn die Kunst an Lebensfragen herangeführt wird, ist davon auszugehen, daß es sich um *ernste* Fragen handelt. Solche Fragen färben auch auf die Kunst ab, die dabei in Anspruch genommen wird. Es handelt sich demnach nicht um ornamentale Kunst, nicht um das ästhetische Cachet, womit wir unser Leben schmücken können. Nicht daß das Ornamentale keinen Stellenwert haben dürfte, aber dem Verhältnis von Kunst und Leben scheint es im großen und ganzen eher unangemessen zu sein. Ernste Lebensfragen sind nun allerdings häufig ethische Fragen, Fragen über die Art und Weise, wie Menschen ihr Leben führen sollten, wenn sie ein gutes Leben führen möchten. An dieser Stelle gibt es ein berechtigtes Zögern, nämlich darüber, ob Kunst sich diesem Ernst verpflichtet fühlen kann, oder ob sie nicht vielmehr gerade dem Ernst des Lebens enthoben bleiben dürfe. Wer mit *ethischen* Augen auf ästhetische Hervorbringungen blickt, schaut in Zwielfichtiges hinein, in das Zwielficht der Kunst. Seitdem Kunst sich von den moralischen Imperativen emanzipiert hat, ist auch das altehrwürdige Ideal der *kalokagathía*, des «schönen und guten Lebens», in die Ferne gerückt. Kunst scheint sich lediglich in moral-neutralen Räumen zu entfalten.

Bei Søren Kierkegaard, dem dänischen Existenzphilosophen, stoßen wir auf eine zunächst schroffe Antithese zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Sie wird in der berühmten Schrift «Entweder-Oder» entfaltet. Dabei geht es allerdings weniger um die Kunst als solche als vielmehr um die ästhetische Existenz. Man könnte auch von einer ästhetischen Lebensform sprechen, die Kierkegaard mit der ethischen «Wahl», wie er sie nennt, geradezu kontrastiert. Was kennzeichnet nun die ästhe-

tische Existenz? Kierkegaard hält zwei Begriffe bereit, die kurz und prägnant diese Existenz zu charakterisieren vermögen. Sie lauten «Indifferenz» und «Stimmung». «Indifferenz» heißt soviel wie Gleichgültigkeit. Es ist wortwörtlich gleich-gültig, ob ich so oder anders lebe. Damit diese Gleichgültigkeit nicht in Langeweile hinabsinke, kommt ein zweites Element hinzu: die «Stimmung». Stimmung bedeutet für Kierkegaard eine Art Aufgeregtheit, eine *folgenlose* Aufgeregtheit, die sich über den Abgrund des Leeren, eben des Indifferenten spannt. Das Leben ist hier voller Möglichkeiten, aber leer an Wirklichkeiten, oder um es in Kierkegaards schönen und unmißverständlich mahnenden Worten auszudrücken: «Dein Leben wird in lauter Anläufen zum Leben aufgehen.»⁵ Was dem Leben, was der ästhetischen Lebensform fehlt, sei «Ernst», der ethische Ernst. Dort – in der ästhetischen Existenz – gibt es nichts, was wirklich zählt, hier – in der ethischen Existenz – gibt es nichts, was nicht zählt. Dort, in der ästhetischen Existenz, erschöpft sich das Leben in der Vermehrung an Lebensoptionen. Leben heißt unter der ästhetischen Devise Wachstum, Erweiterung des persönlichen Potentials, Verschwendung dessen, was uns im Horizont unserer Existenz begegnet. Hier, in der ethischen Existenz, steht dagegen etwas auf dem Spiel, das eine unerbittliche Vertikalität, etwas Unausweichliches besitzt. Dabei kann es sich durchaus um eine Einschränkung unserer Möglichkeiten handeln.

Es fällt nicht schwer, hinter Kierkegaards Zurückweisung der ästhetischen Existenz – denn um eine solche Zurückweisung handelt es sich zunächst –, das reale Abbild einer tatsächlich bestehenden Lebensform zu entdecken. Denn diese Lebensform ist uns allzu bekannt: das Design-Leben, die unablässige Stilisierung seiner Selbst, die Chamäleon-Existenz, worin die Passung in die jeweilige Umgebung, farb- und wirkungsbewußt, zur einzigen Herausforderung geworden ist. Kierkegaard hat ein genaues Gespür dafür, daß das Ethische mitsamt seinen uns auferlegten Verbindlichkeiten sich da sträuben muß, sich dem Diktat des ganz und gar Diktatlosen nicht anverwandeln darf. Aber lassen wir Kierkegaard selber zu Wort kommen:

«Je mehr die Persönlichkeit in der Stimmung dahindämmert, um so mehr ist das Individuum im Moment, und dies ist wiederum der adäquateste Ausdruck für die ästhetische Existenz: sie ist im Moment. Daher die ungeheuren Oszillationen, denen der, welcher ästhetisch lebt, ausgesetzt ist. Wer ethisch lebt, kennt die Stimmung auch, aber sie ist ihm nicht das Höchste; weil er sich selbst unendlich gewählt hat, sieht er die Stimmung unter sich. [...] Wer ethisch lebt, der hat, um an einen früheren Ausdruck zu erinnern, Gedächtnis für sein Leben; das hat derjenige, der ästhetisch lebt, ganz und

⁵ Søren KIERKEGAARD, Entweder-Oder, München 1975, 529.

gar nicht. Wer ethisch lebt, der vernichtet nicht etwa die Stimmung, er sieht sie einen Augenblick an, dieser Augenblick aber rettet ihn davor, im Moment zu leben, dieser Augenblick gibt ihm die Herrschaft über die Lust; denn die Kunst, die Lust zu beherrschen, liegt nicht so sehr darin, daß man sie vernichtet oder ihr ganz und gar entsagt, als darin, daß man den Augenblick bestimmt.»⁶

Das Verhältnis zwischen der ästhetischen und ethischen Existenz beruht also nicht auf einer bloßen Entgegensetzung. Ästhetik und Ethik sind sich nicht bloß Feind. Dennoch sind die Ausgangspositionen denkbar unterschiedlich. Wer ästhetisch lebt oder wer die ästhetische Lebensform angenommen hat, der ist, Kierkegaard zufolge, den Schwankungen des Augenblicks, den «ungeheuren Oszillationen» des «Moments», unterworfen. Er ist seinen jeweiligen Bedürfnissen ausgesetzt. Es sei wiederholt – Kierkegaard *definiert* die ästhetische Existenz solchermaßen und behauptet keineswegs, daß der Künstler eine ästhetische Existenz führt oder daß Kunst notwendigerweise Anlaß zu einem schwankenden Dasein, zu einem Ausgeliefertsein an die Stimmungen des Moments bietet. Es ist dagegen der Mangel an Verbindlichkeit, in Kierkegaards Sprache das Fehlen des «Ernstes», was die ästhetische Existenz ausmacht. Nicht einmal die Lust, die in der ästhetischen Lebensform das Wort führt, wird von ihm verworfen. Sie müsse ganz und gar nicht «vernichtet» werden, sondern «beherrscht». Dies geschieht im «Augenblick», d. h. im Akt einer Wahl, in einer Verdichtung der Zeit, worin das Subjekt sich wählt und sich mit dem «Ernst» konfrontiert. Kierkegaard hat einen wunderbaren Ausdruck für das gefunden, was in diesem Augenblick, in der Wahl des «Ernstes» geschieht: Das Subjekt gewinnt ein «Gedächtnis für sein Leben». Es sieht sein Leben an und nimmt es in die eigene Obhut. Wer also Kierkegaard zufolge im «Augenblick» lebt, lebt gerade nicht im Moment. Dieser «Augenblick» ist eine Situation der Entscheidung, der «Wahl» zugunsten des «Ernstes» und gegen die «Stimmung».

Wer nun allerdings meint, hier werde das Ästhetische letztlich doch zugunsten eines bitteren, «ethischen» Ernstes liquidiert, irrt sich. Hier wirft sich kein Moralritter gegen die anrückenden Horden der Ästheten. Kierkegaard, der diese Gefahr des Rittertums durchaus erkennt, hat, um sie zu bannen, zu einer Formulierung gegriffen, die mit zu den schönsten Stellen seines Werkes gehört. «Ich bin keine ethischer Rigorist, der für eine formale abstrakte Freiheit begeistert ist; wenn die Wahl nur erst gesetzt ist, kehrt alles Ästhetische wieder, und Du wirst sehen, daß damit erst das Dasein schön wird und daß es einem Menschen erst auf diesem

⁶ Ibid. 791.

Wege gelingen kann, seine Seele zu retten und die ganze Welt zu gewinnen, die Welt zu gebrauchen, ohne sie zu mißbrauchen.»⁷

Wer einmal den «Ernst» in sein Leben hat Einzug halten lassen, der kann sich nun dem «Ästhetischen» getrost überlassen. Es gehört zu den großartigen Mehrdeutigkeiten dieser Stelle, daß unklar bleibt, ob es die ethische Wahl ist, die, nach der Wiederkehr des Ästhetischen, das «Dasein schön» macht, oder ob es nach der ethischen Wahl die Wiederkehr des Ästhetischen ist, die für die Schönheit des Daseins bürgt. Wahrscheinlich ist es die Dialektik beider Aspekte, ist es der Widerschein des Ethischen *in* der Rückkehr des Ästhetischen, der diese Schönheit der Existenz erstmals zum Leuchten bringt. Nunmehr brauchen wir uns in der Welt nicht mehr zu verlieren, es ist gelungen, die «Seele zu retten», und unser Verhältnis zur Welt hat sich geändert. Und erneut ist es nicht die ethische *oder* die ästhetische Existenz, die den Mißbrauch der Welt verhindert. Man kann die Welt nämlich *sowohl* ethisch *als auch* ästhetisch sehr wohl mißbrauchen. Im ethisch-ästhetischen Doppelblick dagegen können wir die Welt anschauen, als sei sie dem «Ernst» ebenso zugänglich wie auch «der Lust».

Die große Lehre, die man den Kierkegaardschen Reflektionen entnehmen kann, ist neben den feinen Analysen der existentiellen Verästelungen der ethischen und der ästhetischen Lebensform aber Folgendes: Für wen das Ästhetische – und nennen wir es nun getrost die «Kunst» – eine relevante Instanz für das Leben, für das «ethische» Leben ist, der muß schon ein ethisches Interesse mitbringen. Die Kunst ist keine «*magistra vitae moralis*», keine Lehrmeisterin, die uns moralisch unterrichtet. Wir müssen schon selber unsere moralischen Fragen mitbringen und werden dann feststellen, daß Kunst sich diesen Fragen immer wieder verweigert, uns gelegentlich aber bereits selber mit solchen Fragen, manchmal sogar tiefer und unausweichlicher als in der Ethik, überrascht und zur Stellungnahme – zur ethisch-ästhetischen Stellungnahme herausfordert. Solchermaßen bleiben zweierlei Autonomien gewahrt: die Autonomie der Kunst und die Autonomie der Ethik. Unklare Vermischungen tun beiden ebensowenig gut wie steriles Voneinanderlassen.

III. Einübung in die Beantwortung der Frage, was Kunst sei

Wer der Kunst etwas für das Leben abgewinnen will, muß wissen, mit wem er es zu tun hat. Dies ist aber leichter gesagt als getan. Wir scheinen uns auf ein hoffnungsloses Unterfangen einzulassen, wenn wir hier in

⁷ Ibid. 729.

Aussicht stellen, zu einer Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst Wesentliches beitragen zu können. Andererseits tut es aber der Kunst keineswegs gut, wenn es ihr nicht gelingt zu sagen, wer sie ist und was sie von der Nicht-Kunst unterscheidet. Jedenfalls würde unsere Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben ebenso zusammenbrechen wie die Brücke, die wir vielleicht allzu leichtfertig als Metapher auserkoren haben. Es empfiehlt sich, so bescheiden wie möglich anzusetzen, d. h. wir sollten uns nicht von einer normativen Ästhetik, also von einer Lehre, die vorschreibt, was Kunst sein *soll* und welcher Form- oder Stilgesetzlichkeiten sie sich bedienen muß, anleiten lassen. Kaum ein modernes Kunstwerk würde sich nämlich diesem normativen Ansinnen fügen. Vielleicht überrascht der Weg, den zu wählen im folgenden vorgeschlagen wird. Es ist nämlich zunächst der Weg der Soziologie, der sogenannten Systemtheorie, der uns weiterhelfen kann. Ohne viel Aufhebens und ohne diese Wahl eigens zu begründen, greifen wir auf einige Überlegungen von Niklas Luhmann zurück.

Luhmann richtet sich zunächst an der augenscheinlichsten Bedeutung von Kunst aus, an ihrem ästhetischen Moment. Kunst hat mit der sinnlichen Wahrnehmung zu tun, mit einer Wahrnehmung, die unsere Sinne *expressis verbis* herausfordert. Auf das zweite Element, auf das Luhmann zurückgreift, stoßen wir bei der Beobachtung, daß Kunst eine Form der Kommunikation ist. Kunst hat eine kommunikative Absicht, sogar noch dort, wo der Künstler vielleicht nur mit sich selber den Dialog sucht. *Jede* Darstellung ist eine Weise der Kommunikation. Nimmt man beide Elemente zusammen, kann Luhmann behaupten, Kunst sei «eine Art Kommunikation, die [...] Wahrnehmung in Anspruch nimmt». Kunst aber nimmt die Wahrnehmung auf eine bestimmte Art und Weise in Anspruch. Jeder von uns nimmt jeden Tag die Wahrnehmung auf vielfältigste Weise in Anspruch. Aber – Josef Beuys sei mir gnädig – deshalb ist noch lange nicht «jeder Mensch ein Künstler». Was aber macht die Kunst mit der Wahrnehmung?

«Die Wahrnehmung [kann] sich *schnell* entscheiden, wogegen Kunst offenbar eine Aufgabe der *Verzögerung* und *Reflexivierung* hat – in der bildenden Kunst ein längeres Sichaufhalten beim selben Objekt (was im Alltagsleben ganz ungewöhnlich wäre), und in der Textkunst, vor allem in der Lyrik, eine Verzögerung des Lesens. Wahrnehmung ist darauf eingerichtet, eine schon bekannte Welt auf Informationen abzusuchen, ohne daß man sich dazu eigens und ausnahmsweise entschließen müßte. Sie ermöglicht dem Bewußtsein eine vorübergehende Anpassung an vorübergehende Lagen.[...] Kunst-

werke benutzen dagegen Wahrnehmung nur, um Beobachter an der Kommunikation von Formerfindungen teilnehmen zu lassen.»⁸

In der Kunst wird die Wahrnehmung demnach angehalten. Sie muß verweilen bei den Objekten. Dies verursacht eine «Verzögerung». Darüber hinaus wird die Wahrnehmung, indem sie sich ungewöhnlich lange bei den Objekten aufhält und gleichsam als Effekt dieses Verweilens, sich selber zum Thema. Sie wird sich selber sogar zur Referenz. Das ist die Bedeutung der genannten «Reflexivierung», die Wahrnehmung wird in der Kunst *selbstreflexiv*. Aus beiden genannten Gründen, wegen der «Verzögerung» und wegen der «Reflexivierung», ist die künstlerische Wahrnehmung nicht primär, vielleicht nicht einmal sekundär, an Informationsgewinnung interessiert. In der Kunst informiert sich die Wahrnehmung nicht über Objekte der Welt, sondern sie *formiert* sich selber, damit sie, solchermaßen belehrt über sich selber, die Welt zu Gesicht bekommt. Nur über diesen folgenreichen Zwischenschritt, nämlich über die Formierung der Wahrnehmung, kommuniziert die Kunst mit der Welt und mit den Beobachtern von Kunst. Ihr geht es primär, und vielleicht auch sekundär, um «Formerfindungen», wie Luhmann so zutreffend formuliert. Kunst ist also die Erfindung von Wahrnehmungsformen, sie legt die Welt aus, *indem* sie die Wahrnehmung stilisiert, diszipliniert, retardiert und auslegt.

Diese Annäherung an eine Eingrenzung von Kunst ist weit genug, um als Integrationsformel für möglichst viele Kunstäußerungen dienen zu können. Sie ist zugleich eng genug, um nicht alles zu Kunst werden zu lassen. Denn Kunst zeigt nicht nur, sie zeigt, wenn man so will, das Zeigen. Kunst ist nicht nur Wahrnehmung, Kunst ist gleichsam Wahrnehmung der Wahrnehmung. Natürlich bleibt auch diese Kunstauffassung nicht von dem Problem verschont, daß sie immerhin noch so elastisch ist, daß sie die Diskussion über die Grenzen der Kunst nicht beenden kann. Vermutlich ist letzteres, also eine definitive oder definierende Limitation von Kunst, auch ganz und gar unmöglich. Luhmann hat seinerseits einen Beitrag zur Begrenzung von Kunst – besser: zur Selbstbegrenzung von Kunst – geliefert, indem er die Kunst als «Medium», also als Kommunikation, unterscheidet von den «Formen», in denen sich dieses Medium ausdrückt. Das Medium Kunst entläßt demnach immer neue Formen, die geradezu einen permanenten Ikonoklasmus, einen andauernden Bildersturm provozieren. Die Formen lösen im Medium die Formen ab und lösen sie dadurch auch auf. Das Medium macht seiner-

⁸ Niklas LUHMANN, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, 26f. Die Hervorhebungen sind von mir, J.-P. W.

seits keinen Halt vor den Kunstwerken, es kann gegebenenfalls sowohl Kunstwerk als auch Kunstsubjekt auflösen. «Man experimentiert dann schließlich mit der Möglichkeit, alles zur Kunst zu erklären, sofern nur die Behauptung durchgesetzt werden kann, es sei Kunst.»⁹ Aber gerade diese Behauptung, alles sei Kunst, hebt die Kunst auf. Sie ist in gewisser Weise eine sich selber aufhebende Aussage. Denn wenn alles Kunst ist, ist gleichzeitig nichts mehr Kunst. Letztere macht sich dann selber überflüssig.

Aber nicht nur die Auflösung der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst ist für unsere Fragestellung ein gewichtiges Problem, sehr viel mehr noch ist es die *Lebensdistanz*, die uns auf den ersten Blick durch die Gegenwartskunst zugemutet wird. Was sich nämlich schwer leugnen läßt, ist die Feststellung, «die Realdeckung der Kunst»¹⁰ habe sich im Laufe des Prozesses der Moderne zunehmend verflüchtigt. Um also eine Antwort auf unsere Fragestellung zu riskieren: Schwindet die «Realdeckung der Kunst», schmilzt auch die Chance dahin, von ihr etwas über das Leben zu erfahren. Oder ist diese Schlußfolgerung doch zu voreilig? Jedenfalls könnte man alleine schon aus der genannten Auffassung, Kunst sei die Verzögerung und Reflexivierung der Wahrnehmung, mit Vorsicht schlußfolgern, daß, wenn Wahrnehmung der sinnliche Kern menschlichen Lebens sei, die Kunst auch eine Verzögerung und Reflexivierung des Lebens zuwege bringe.

IV. Drei Etappen im Verhältnis von Kunst und Leben

Gegen die Lebensabstinenz der Kunst und gegen die Kunstabstinenz des Lebens spricht eindrucksvoll die Geschichte ihres Verhältnisses. Diese macht zugleich deutlich, wie unterschiedlich dieses Verhältnis jeweils aufgefaßt wurde. Wenn im folgenden drei Etappen in ihrem Beziehungsgeflecht – denn es handelt sich wirklich um ein Geflecht und nicht um etwas Geradliniges – unterschieden werden, dann beruht dies auf einer fast verantwortungslosen Vereinfachung. Dennoch: auch und gerade in der Reduktion auf ein Muster, gegen dessen Einfachheit in Wirklichkeit sowohl die Kunstprodukte als auch die Lebenspraxis ihre reale Komplexität in Position bringen, wird etwas verständlich, was im Durcheinander der vielschichtigen Wirklichkeit von Kunst und Leben nicht zum Vorschein kommt und was als *normierendes* Ideal durchaus einen Einfluß gehabt hat.

⁹ Ibid. 204.

¹⁰ Ibid. 208.

Für eine erste Phase, kennzeichnend für die griechisch-römische Klassik bis ins späte Mittelalter, könnte man die «mimetisch-kathartische, d. h. die darstellende und reinigende Funktion der Kunst im Verhältnis zum faktisch sich vollziehenden Leben»¹¹ als charakteristisch bezeichnen. In jeder Darstellung von Kunst ist in dieser Epoche immer auch ein moralisches Element, ein moralischer Ansporn mitgemeint, der im Subjekt etwas zu bewirken hat. Die Katharsis oder Reinigung, von der hier die Rede ist, meint die moralische Therapie der menschlichen Leidenschaften, der Passionen, damit deren Maß wieder hergestellt werden kann.¹² Angesichts des anarchischen Potentials unserer Triebe führt die Kunst uns – mehr oder weniger explizit – ein Lebenskonzept oder eine Handlungsweise vor Augen, in der die Bändigung der Leidenschaften nicht nur anschaulich wird, sondern worin wir, gleichsam in anteilnehmender Einstellung, durch das Exemplum erschüttert und belehrt werden.

Eine zweite Phase, die des «humanistisch-philanthropischen» Verhältnisses zwischen Kunst und Leben, stellt die Weichen neu. Kunst soll «auf einen moralischen Sinn des Lebens hin orientieren und uns auf die Herstellung eines solchen Sinns verpflichten. Nötigenfalls besteht die Funktion der Kunst sogar darin, moralisch korrigierend in das Leben einzugreifen, den Menschen ästhetisch zu erziehen.»¹³ Unschwer läßt sich hier das aufklärerische Programm einer ästhetischen Anleitung zur Sittlichkeit erkennen. Die Blickrichtung hat sich nun im Vergleich zum ersten Paradigma verschoben. Das «kathartische» Konzept hatte die individuelle Bedürfnis- und Libidostruktur zum Gegenstand. Es versuchte, in diesen Bedürfnishaushalt die rechte Ordnung wieder einzuführen. Das Konzept war also in erster Instanz rückwärts orientiert, bezogen auf das, was aus dem Menschen geworden war. Und es war restaurativ in dem Sinne, daß es auf die Wiederherstellung einer verlorengegangenen Ordnung drängte. Selbstbeherrschung, oder positiver ausgedrückt: Souveränität über sich selbst stand hier im Zentrum der Bemühungen. Das «humanistisch-philanthropische» Konzept war dagegen pädagogischer Natur. Es wollte Menschen – sowohl das Individuum als auch das Gattungskollektiv – auf ein moralisches Ideal, auf ein Exempel verpflichten und sie dorthin führen. Die Kunst sollte das Ziel und den Weg zeigen. Dieses Konzept ist progressiv und optimistisch: Die Zukunft ist normativ, ihr gilt unser Bemühen. Vernunftgeleitet und einsichtig, wie wir Men-

¹¹ Im folgenden benutze ich die Einteilung von Bernhard LYPP, in: Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-Philosophische Studien, München-Wien 1991, 206ff.

¹² Vgl. Martha C. NUSSBAUM, The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics, Princeton 1994.

¹³ S. Anm. 11.

schen nun einmal sind, kann Kunst uns an die Hand nehmen, so daß das Ideal nicht länger bloß ein solches bleibt, sondern Bestandteil der Wirklichkeit werden kann.

In der dritten Phase, im Laufe der Moderne, ändern sich die Vorzeichen erneut. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben wird komplexer und weniger eindeutig. Wer eine moralische Stabilisierung ihres Verhältnisses anstrebt, vergreift sich vielleicht weniger an dem Leben als an der Kunst. Ja, die Beziehung zwischen Kunst und Leben wird jetzt latent, manchmal sogar manifest, zum Konflikt. Die Kunst hat zunächst sich selbst im Blickfeld. Die «Künstlichkeit der Kunst», wie es Bernhard Lypp zutreffend ausdrückt, wehrt sich nun gegen ihre Indienstnahme: «In dieser Künstlichkeit kann sich die Kunst selbst nachahmen und derart den einfachen Sinn der Wiederholung des Lebens abstreifen.» Das heißt nichts anderes, als daß Kunst nun selbstbezüglich, «selbstreferentiell», wird und keineswegs für die (moralische) Kontinuität des Lebens oder für dessen ethische Deutung in Anspruch genommen werden kann. In der Tat demonstriert ein nur flüchtiger Blick auf die Kunstproduktion der Moderne, daß «die Künstlichkeit der Kunst nicht zur moralischen Selbstbestimmung des Menschen verbogen werden» kann. Dennoch, ganz fremd sind sich beide nicht geworden.

Sieht man Luhmanns Bestimmung der Kunst als Medium der «Verzögerung» und der «Reflexivierung» der Wahrnehmung mit dieser letzten Etappe im Verhältnis von Kunst und Leben zusammen, dann zeigt sich, daß die Irritationen im Grunde stetig gewachsen sind und daß die Kunst als «Medium» ihr Potential nur um so radikaler zu entfalten vermag. Bis an die Grenze der Unverständlichkeit heran werden heute jene geführt, die sich mit ihr in ethischer Hinsicht konfrontieren wollen. Dabei scheinen sowohl «Verzögerung» als auch «Reflexivierung» um so nachhaltiger zu faszinieren, je weniger das alltägliche Leben dies noch zuzulassen vermag. Offenbar sind Menschen im Medium der Kunst immer noch auf der Suche nach Alternativvorschlägen für ihr Leben, allerdings weitestgehend abgekoppelt von einer einfachen moralischen Textur. Solche Vorschläge können reichen von der Kommunikation mit Gehalten, die sich offensichtlich als unmittelbare Darstellung der Schrecken, aber auch der gelingenden Aspekte des Lebens entziffern lassen, bis zu solchen, die nur in assoziativen Reihungen, mittels angestrengtester Kraft der Reflexion und der Erfahrung ihre Aussage aus sich entlassen. Vermutlich ist es gerade dieser Begriff der «Erfahrung», der ästhetischen Erfahrung, den man heute als Zentrum eines wie auch immer gearteten Verhältnisses zwischen Kunst und Leben betrachten sollte. Wenn Form- und Stilprinzipien Kunst nicht länger zu normieren vermögen, wenn die Kunst am liebsten mit sich selber experimentiert, sind es in erster Instanz die

Erfahrungen mit ihr, die wir zu berücksichtigen haben. Die Interpretation von Kunstwerken kann sich an diesen Erfahrungen gleichsam im Versuch, die werkimmanenten Aspekte *als solche*, d. h. erfahrungsneutral, herausheben zu können, nicht mehr vorbeimogeln. Was aber geschieht in der «ästhetischen Erfahrung»?

V. Kurzer Blick auf die ästhetische Erfahrung

Zugänge zur ästhetischen Erfahrung lassen sich am leichtesten gewinnen, wenn man – gleichsam in phänomenologischer Einstellung – einzelne Elemente in ihr zu beschreiben versucht. Im Anschluß an den Utrechter Philosophen Marcus Düwell lassen sich zumindest drei Komponenten unterscheiden: die Momente der Kontemplation, der Korrespondenz und der Imagination. Wer eine ästhetische Erfahrung sorgsam auslegt, wird auf diese drei Teilaspekte mehr oder weniger von selbst stoßen. Dabei wird allerdings nicht behauptet, alle Elemente kämen immer gleichzeitig vor. Ästhetische Erfahrungen können auch einseitig oder eindimensional sein. Zur Bestimmung diese Erfahrung sagt Düwell folgendes:

«In der kontemplativen ästhetischen Erfahrung finden sich eine Distanzierung von lebensweltlichen Zusammenhängen, eine Unterbrechung zeitlicher Kontinuität und ein Entzug von Bedeutung und Sinnzusammenhängen. Diese Gestalt der ästhetischen Erfahrung ist vornehmlich vom Verlust der alltäglichen Selbstverständlichkeiten geprägt. In der korrespondierenden ästhetischen Erfahrung kommt die Lebenswelt zu anschaulichem Ausdruck, unser Leben, unsere Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten finden sich darin wieder. [...] In der imaginativen ästhetischen Erfahrung werden phantasievoll neue Lebensmöglichkeiten entworfen und entdeckt, die Lebenswelt wird zum Material für kreative Gestaltungen, die eine imaginative Überschreitung der gewohnten Begrenzungen und Sichtweisen der Lebenswelt darstellen.»¹⁴

Was den ersten Aspekt betrifft, ist das Wort «Kontemplation» vielleicht nicht ganz glücklich gewählt, denn Begriffe wie «Distanzierung», «Unterbrechung» oder «Verlust» weisen gerade nicht auf eine kontemplative Einstellung hin. Am Anfang einer Erfahrung steht nämlich meistens ein Moment der *Differenz*. Plötzlich ist alles oder zumindest einiges anders geworden. Fremdheit prägt in der Regel eine solche Erfahrung. Signifikante Erfahrungen, auch ästhetische Erfahrungen, konfrontieren uns meistens mit einem elementaren Nicht-Verstehen. Wie sehr hatte Fried-

¹⁴ Marcus DÜWELL, *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, Freiburg-München 1999, 60f.

rich Schleiermacher Recht, als er in seiner Hermeneutik von der Grundannahme ausging, daß – unter den Bedingungen der Moderne – das Verstehen die Ausnahme, das Mißverstehen aber die Regel sei. Dies gilt um so mehr für die moderne Kunst. «Kontemplation» kann hier also nur meinen, daß wir uns einer sich einstellenden Differenz – einer Differenz zu den gebahnten Wegen unseres Lebens – plötzlich bewußt werden. Wir nehmen die Art, wie wir uns und die anderen in der Lebenswelt wahrnehmen, anders wahr. Dieses «anders» wird zunächst als Verlust des Vertrauten erlebt, als Infragestellung des Gewohnten.

Der zweite Aspekt, der die Korrespondenz betont, legt lediglich die Betonung auf der anderen Seite des erstgenannten Erfahrungsmomentes. Denn eine Kunst, die nur Befremden auslöste, hätte uns nichts mehr zu sagen. Wenn wir unser Leben gleichsam abstreifen müßten, und zwar komplett, hätten wir keinen Hintergrund mehr, der es erlauben würde, überhaupt noch etwas zu verstehen. Wir begegneten dem ästhetisch Dargebotenen mit Unverständnis, mit einem Gefühl blanker Ohnmacht. Wir können uns, sozusagen, der Differenz nur aussetzen, wenn wir unsere Identität nicht ganz aufheben müssen. Insofern hat Düwell Recht, wenn er den Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten ein Recht auf Heimat in der Kunst, wie bescheiden auch immer, einräumt. Was sich unseren Verstehensbemühungen gänzlich verweigerte, ließe uns am Ende ganz kalt.

Der dritte Aspekt schließlich, der der Imagination, ist das Ergebnis der Begegnung der beiden erstgenannten Erfahrungsmomente. Wenn die «Differenz», die Erfahrung der Fremdheit, mit der «Identität», der Erfahrung der Vertrautheit, konfrontiert wird, wird das Leben – solchermaßen hin und hergerissen zwischen Legitimationsverlust und Bestätigungsdrang – gleichsam zu neuen Entwürfen provoziert. Wir müssen nun Stellung nehmen. Wir können uns, gleichsam verlockt zu neuen Lebensformen, zu neuen Lebensmöglichkeiten, in die Reihe der *ästhetisch* Belehrten einreihen lassen und zu anderen *ethischen* Horizonten aufbrechen. Niemand hat dies besser ausgedrückt als Hans-Robert Jauss:

«Im Ästhetischen hört das Moralische auf, selbstverständlich zu sein. Hier wird kein normatives Wissen bestätigt oder verordnet, sondern ein neues Verstehen eröffnet, das erfordert, sich selbst ein moralisches Urteil zu bilden und zu vertreten. Im Ästhetischen ist die Fiktion in ihrem eigenen Recht, wenn sie immer wieder aufzudecken oder als Möglichkeit zu erproben vermag, was sich nicht von selbst versteht, weil es sich der präskriptiven Moral wie dem rechtlich normierten Verhalten entzieht: nämlich die Vielfalt der Sitten und damit ein Verstehen des Fremden, der Welt in den Augen der Andern, aber auch die Erfahrung des Privaten, das Eigenrecht,

anders zu sein, und damit die Bildung eines Selbstverständnisses, das sich mehr und mehr aus institutionellem Zwang freizusetzen sucht.»¹⁵

Die Kunst setzt uns in ein experimentelles Verhältnis zu uns selbst, zu unserem Leben. Sie mag vieles bestätigen, was sich hier abspielt. Aber im Spiegel der Kunst gerät auch die Bestätigung noch zu einer selbstreflexiven, also mit Erfahrung angereicherten Figur der Akzeptanz. Manch Anderes bleibt in jenem Experiment wahrscheinlich unverstanden und unverständlich. Das ist nicht weiter schlimm. Es gibt allerdings noch reichlich genug, das uns dazu aufruft, das Selbstverhältnis und in einem damit auch das Verhältnis zum Anderen *moralisch* neu zu bestimmen.

VI. Kleines Postscriptum über Höflichkeit

Kunst, jedenfalls die, die ich meine, stellt eine *Schule der Mehrdeutigkeit* dar, die es uns möglich macht, komplexe und vielschichtige Erfahrungen zu machen. Mehrdeutigkeiten verlangen von uns jedoch eine besondere Haltung. Nennen wir diese Haltung die der «Höflichkeit», der *cortesía*. Das Wort *cortesía* entstammt der höfischen Liebeslyrik und meint, wie Octavio Paz¹⁶ treffend umschreibt, «Schule der Sensibilität und der Selbstlosigkeit». An anderer Stelle wird bei ihm diese «Sensibilität» als «sinnliches Verstehen», als «Wissen der Sinne» gedeutet. Die Cortesía ist eine «ethisch-ästhetische Lebenslehre», die – wenn man so will – den Kern der lebenspraktischen Befragung der Kunst ausmacht. Höflichkeit in *diesem* Sinne kennzeichnet ein ethisches Interesse an Kunst, das mit deren Mehrdeutigkeiten angemessen, sensibel umgeht.

Die Kunst mit ihrer Verzögerung und Reflexivierung der Wahrnehmung gibt, wie wir anfangs überlegt haben, offenbar immer wieder, *bei Gelegenheit*, Anlaß zu einer Revision des Lebens. Sie kann das, *weil* sie verzögerend und reflexivierend wirkt. Es ist ihre vordergründige Ferne vom Leben, die ihr das ermöglicht. Wegen dieser vordergründigen Ferne ist wahr, was W. G. Seebald in einem wunderbaren Essay zu Robert Walser über solche Kunst sagt, nämlich, «daß am Ende die Gefühle vielleicht dort am tiefsten sind, wo sie am Nichtigsten sich bewähren»¹⁷.

¹⁵ Hans-Robert JAUSS, Hermeneutische Moral. Der moralische Anspruch des Ästhetischen, in: DERS., Wege des Verstehens, München 1994, 30-48, 32.

¹⁶ Octavio PAZ, Die doppelte Flamme. Liebe und Erotik, Frankfurt/M. 1995, 44f.

¹⁷ W.G. SEBALD, Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere, München-Wien 1998, 179.