
Michael Franz

Vom allgemeinen Kunstbegriff zur »mehrstelligen Ästhetik«

Philosophische Ästhetik in den »Weimarer Beiträgen«

Die *Weimarer Beiträge* haben in der Wissenschaftsgeschichte der DDR-Ästhetik eine wichtige Rolle gespielt. Sie waren Wegbegleiter einer hochschul- und wissenschaftspolitischen Innovation, die ebensogroße Chancen wie Risiken barg. Mitte der sechziger Jahre setzte die Abteilung Ästhetik am Institut für Philosophie der Berliner Humboldt-Universität Stellung und Charakter der Ästhetik als philosophischer Disziplin aufs Spiel, ohne daß die Beteiligten wissen konnten, ob dies möglicherweise der erste Schritt zur allmählichen Selbstabschaffung war. Im Jahre 1965 wurde nach einiger Vorbereitung spruchreif, was sogleich unter dem Schlagwort »Auszug der Ästhetik aus der Philosophie« kursierte. Die Ästhetik machte sich (institutionell) selbständig und riskierte fortan die Marginalisierung im Feld der philosophischen Diskurse. Ein ähnlicher Vorgang vollzog sich in Leipzig. Zum Wintersemester 1963/64 wurde in Leipzig und Berlin ein neuer Studiengang Kulturwissenschaft eingerichtet, der bei den Studienbewerbern einen unerwartet starken Zulauf fand. Der Studiengang Kulturwissenschaft verband eine philosophische Grundausbildung mit einer für alle Studierenden verbindlichen Spezialisierung (Ästhetik oder Kulturtheorie). Zugleich war ein einzelwissenschaftliches Nebenfach zu absolvieren, in Berlin zunächst beschränkt auf eine Kunstwissenschaft oder Philologie. Der Ansturm der Studenten war so groß, daß die kleinen Ästhetikabteilungen an den philosophischen Instituten hoffnungslos überfordert waren. Die Gründung selbständiger Institute für Ästhetik war nicht nur eine theoretische, sondern eine eminent praktische Frage. Das Netz der betrieblichen und kommunalen Kultureinrichtungen breitete sich damals über das ganze Land aus und war auf qualifizierte und kreative »Kulturarbeiter« angewiesen. Ratabteilungen für Kultur verlangten nach wissenschaftlich gebildeten Kulturpolitikern. Redaktionen, Verlage und Medien brauchten Kulturwissenschaftler, die bald auch an Hoch- und Fachschulen gefragt waren, insbesondere an Lehranstalten für bildende Kunst, für Architektur und Gestaltung. 1964 wurde das Leipziger Institut für Ästhetik und Kulturtheorie gegründet, das sich später vor allem dem Aufbau einer marxistischen Kunstsoziologie gewidmet hat. Erwin Prachts Einsatz für ein Berliner Institut für Ästhetik in Verbindung mit einer marxistischen Kulturtheorie war erst ein Jahr später von Er-

folg gekrönt. Noch im Frühjahr 1965 plädierte Pracht für die Berücksichtigung der oft vernachlässigten kulturellen und ästhetischen Aspekte der wissenschaftlich-technischen Revolution.¹ Die sozialistische Gesellschaft sei nicht mit Technokraten zu errichten, die ästhetische Weise, die Welt anzueignen, sei kein ornamentaler Schnörkel unseres Daseins. Die Notwendigkeit, sich nicht nur mit dem »ästhetischen Spezifikum der Kunst«, sondern auch mit der Ästhetik des praktischen Lebensprozesses zu befassen, wurde unter anderem mit der Wirksamkeit des Industrial Design als Wettbewerbsfaktor auf den Weltmärkten begründet. Dietrich Mühlberg konzipierte einen weit gefaßten Kulturbegriff, um die Vielfalt neuartiger Kulturprozesse theoretisch erfassen zu können. Nachdrücklich wandte er sich gegen einen engen Begriff von Kultur, der im Zeichen einer Entgegensetzung von »geistiger« und »materiel-ler« Kultur lediglich Bildung, Wissenschaft und Kunst umfassen sollte. Aus dieser engen Fassung des Kulturbegriffs erklärte Mühlberg auch das gängige Idealbild der sozialistischen Gesellschaft als einer »Kulturnation« von »allseitig und harmonisch gebildeten Menschen«.² Für die Ästhetik war es durchaus wesentlich, daß sie an den Öffnungsversuchen und Gegenstandserweiterungen der Kulturtheorie partizipiert hat; das schließt nicht aus, daß sich das spätere Verhältnis zwischen den Arbeitsgruppen Ästhetik und Kulturtheorie im gemeinsamen Wissenschaftsbereich durchaus spannungsvoll gestaltete.

Das Institut für Ästhetik war nur eine Zwischenstation. Institutionelle Form nahm die Kooperation der Ästhetik/Kulturtheorie mit verschiedenen Kunstwissenschaften (Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft, Kunst- und Musikpädagogik und Klassische Archäologie) erst nach der Hochschulreform von 1968 in der neu geschaffenen Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Berliner Humboldt-Universität an. Daß es überhaupt zur Gründung selbständiger Institute für Ästhetik kam, hing mit der vorübergehenden Einsicht der Parteiführung der SED zusammen, die Gesellschaftswissenschaften dürften sich nicht darauf beschränken, »bereits von der Partei erarbeitete Erkenntnisse zu interpretieren, ohne neue Fragen, die das Leben stellt, zu erforschen und damit der Praxis eine wirkliche Hilfe zu geben«.³ So sollten die Ästhetiker die »Entstehung neuer ästhetischer Maßstäbe aus unserer sozialistischen Wirklichkeit« analysieren, was keine Interpretation von Parteibeschlüssen leisten konnte. Den Entstehungs- und Veränderungsprozeß ästhetischer Maßstäbe in der Praxis zu analysieren, war etwas anderes, als vorgegebene Maßstäbe von außen an die Wirklichkeit heranzutragen. Doch solche Einsichten fielen bei geringsten Konflikt- und Belastungsfällen im Verhältnis zwischen Parteiführung und Künstlern stets der Arroganz der Macht zum Opfer. Immerhin waren die Wissenschaftspolitiker weitsichtig genug, von der Ästhetik mehr als eine Legitimation aktueller kulturpolitischer Entscheidungen und taktischer Wendungen zu verlangen. Gleichwohl war auch die

Ästhetik wie jede andere Gesellschaftswissenschaft von ideologischen Stop- und Warnschildern umstellt, was immer wieder zu Auseinandersetzungen und auch zu Restriktionen unterschiedlicher Art geführt hat. Der Auszug der Ästhetik aus der Philosophie war institutionell keineswegs absolut. Das Philosophische Institut war nicht bereit, auf die Ästhetik als einer klassischen Disziplin der neuzeitlichen Philosophie gänzlich zu verzichten. Horst Redeker kommt das Verdienst zu, die Unverzichtbarkeit der Ästhetik innerhalb der Philosophieausbildung durch jahrzehntelange Lehr- und Forschungstätigkeit nachhaltig untermauert zu haben.⁴

In dem hier skizzierten Prozeß des Auszugs der Ästhetik aus der Philosophie verlagerte sich auch das Zentrum der ästhetikspezifischen Zeitschriftenbeiträge und Fachdebatten mehr und mehr von der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* zu den *Weimarer Beiträgen*; sie waren über Jahrzehnte hin ein Forum für Ästhetikdebatten und für die Vorstellung von Neuvorhaben. Die Thesen von 1967, *Realer Humanismus, ästhetische Wertung und Sprache der Kunst*, können als erste große öffentliche forschungskonzeptionelle Präsentation des Berliner Instituts für Ästhetik betrachtet werden: Sie wurden in den *Weimarer Beiträgen* publiziert.⁵

In den Thesen wurden Problemkreise umrissen, die zu wichtigen Forschungsfeldern wurden: das Wahrheitsproblem als ästhetische Fragestellung⁶, die Spezifik ästhetischer Wertungsweisen⁷, eine vergleichende Zeichentheorie der Künste⁸. Diese und andere Themenkreise gehörten zugleich zu den thematischen Schwerpunkten der Ästhetik-Aufsätze in den *Weimarer Beiträgen*. In der Zeitschrift zeichnen sich die Forschungslinien als Debattenlinien ab: Daran lassen sie sich im Rückblick verfolgen. Unmöglich, alles zu berücksichtigen, allen gerecht zu werden, jede persönliche Auswahl und Akzentuierung zu vermeiden. Daher hat sich der Verfasser zu einer dreifachen Selbstbeschränkung entschieden:

Erstens werden im wesentlichen Beiträge der philosophischen Ästhetik vorgestellt – im wachen Bewußtsein dessen, daß Ästhetik längst auch zu den Forschungsinteressen nicht nur der Literaturgeschichte und -theorie, sondern auch der verschiedenen Kunstwissenschaften gehört (von den Künstler-ästhetiken einmal abgesehen). Die Interdisziplinarität der ästhetischen Forschung, deren monumentales Zeugnis *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* ist, bildet eine eigene Thematik, die hier nicht entwickelt werden kann.⁹ Die *zweite* Beschränkung mußte angesichts der verschiedenen Schulen der Ästhetik und Kulturtheorie in der DDR vorgenommen werden. Diese verschiedenen Schulen waren nicht nur an verschiedenen Orten beheimatet (Leipzig, Jena, Halle, Dresden, Berlin)¹⁰; selbst in Berlin waren verschiedene schulbildende Ansätze zu Hause (Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften, Philosophisches Institut, Philosophie innerhalb des mar-

xistischen Grundstudiums) und auch innerhalb der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften wurde der Meinungsstreit gefördert und zeitigte durchaus verschiedene Ansätze.¹¹ Im folgenden werden vor allem Positionen von Wolfgang Heise, Lothar Kühne und den Autoren von *Ästhetik heute* (1978) in Erinnerung gerufen. Die *dritte* Beschränkung erfolgt unter thematischen Gesichtspunkten. Der Verfasser hat sich auf zwei Debattenschwerpunkte beschränkt, von denen behauptet werden kann, es handele sich um weiterhin offene Fragen, wie ein Blick auf heute geführte Diskussionen vermuten läßt: die Frage nach dem allgemeinen Kunstbegriff und nach der spezifischen Fassung der ästhetischen Beziehung.

Die Heise-Kühne-Debatte. – In Heft 1/1977 der *Weimarer Beiträge* setzte sich Lothar Kühne mit der kunsttheoretischen und architekturästhetischen Position von Wolfgang Heise auseinander, die dieser in einem grundlegenden Beitrag zu dem gemeinsam mit Jürgen Kuczynski publizierten Band *Bild und Begriff* umrissen hatte. Kühnes Artikel *Ornament - »Poesie der Erinnerung« und Ästhetik kommunistischer Praxis* kam einer Einladung oder Herausforderung zum Disput gleich. Dennoch hat ein schriftlicher Disput zwischen beiden Autoren nicht stattgefunden. Zwar hat sich Kühne direkt mit Heise auseinandergesetzt, doch Heise hat nie schriftlich geantwortet. Die Diskussion wurde – beispielsweise auf einer Kulturbundveranstaltung der Berliner Humboldt-Universität – mündlich fortgeführt, nach Möglichkeit im kleinen Kreise. Indirekt hat Heise in späteren Arbeiten jedoch durchaus auf Kühnes Herausforderung reagiert. Er hat seine Gedanken zum allgemeinen Kunstbegriff künftig auch in Kenntnis der Auffassungen von Kühne entwickelt. Dies hatte auch damit zu tun, daß für den Kunstbegriff wie für die Gesamtauffassung des Ästhetischen bei beiden Autoren die Architektur ein Paradigma bildete. Darüber hinaus lassen sich wichtige konzeptionsbildende Aufsätze, die beide in den *Weimarer Beiträgen* veröffentlicht haben und die überdies in zeitlicher Nachbarschaft liegen, zueinander in Beziehung setzen: so zum Beispiel Heises Konferenzbeitrag *Heine und Hegel* (5/1973) und Kühnes Aufsatz *Aneignung und Gegenstand* (6/1973), Kühnes Essay *Haus und Landschaft* (10/1974) und Heises Text *Zur ästhetischen Kultur des Vormärz* (6/1977).

In dem Band *Bild und Begriff* schrieb Heise über die Frage, wieweit moderne Architektur als Baukunst der Kunst zugehörig sei: »Trivial ist es, festzustellen, daß Häuser, Städte, Brücken etc. keine Kunstwerke seien im Sinne von Produkten, die ausschließlich für ästhetische Kommunikation bzw. hauptsächlich für sie produziert wurden. Das sind sie wirklich nicht, wir wohnen nicht in Bildern, Abbildern oder Zeichen. Architektur schafft in Binnen- und Außenraumgestaltung die materiellen Bedingungen sozialer Beziehungen und unserer physischen Bewegungen – organisiert sie insofern.« Heise verwies nicht

nur auf ein ganzes System von Wissenschaften als notwendiger Produktionsbedingung von Architektur und Städtebau, sondern auch auf einen industriellen Komplex, dessen Leitgestalten Stadtplaner, Architekt und Ingenieur seien. Aber wäre das ein hinreichendes Argument, der modernen Architektur den Kunstcharakter abzusprechen? fragte Heise. Wenn wir die steinern gebaute Umwelt als unsere Lebensbedingung erfahren, dann gewinne die sinnlich erfahrene Gestalt Bedeutung über den unmittelbar praktischen Gebrauch hinaus, insofern sei das Bauwerk zugleich »erzeugte materielle Lebensbedingung, Gebrauchsgegenstand, Bild und Zeichen.«¹² In diesem Zusammenhang polemisierte Heise gegen autonomieästhetische Modellvorstellungen von Kunst und ästhetischer Rezeption, die dem Kunstcharakter moderner Architektur in der Tat nicht gerecht werden konnten. Er problematisierte Erwartungshaltungen wie » – den ruhend-unbewegten Kunstbetrachter – denn Architektur setzt den physisch bewegten Benutzer und Betrachter voraus; – die ›Reinheit‹ der ästhetischen Beziehung; diese ist selbst historisches Spät- und Abstraktionsprodukt [...]; – das Modell eines Kunstbetrachters, das diesen als bloßes Bewußtsein, als erlebend-erkennende Seele behandelt [...]; – einen Begriff der Utilitarität, der verschwiegene Wertungen einschließt: die Brauchbarkeit mindert den Kunstwert.«¹³ Der Argumentation von Heise widersprach Lothar Kühne. Wenn das Bauwerk, wie Heise schrieb, »zugleich erzeugte materielle Lebensbedingung, Gebrauchsgegenstand, Bild und Zeichen« sei, so sei doch die Frage zu stellen, »warum es als Kunst aufgefaßt wird, obgleich es mit den anderen Kunstwerken eine sehr wesentliche Struktur nicht, aber mit allen praktischen Gegenständen, materiellen Verkehrsbedingungen wie Autobahnen und mit bestimmten Maschinen gemeinsam hat.«¹⁴

Kühne bestritt nicht, daß Bauwerke zum »großen Ausdruck der historischen Gemeinschaft« werden könnten. »Aber darum müssen sie doch nicht Kunstwerke sein.«¹⁵ Der Kunstgegenstand müsse materiell funktionieren, um eine Kommunikation zu realisieren. Die architektonischen Lebensbedingungen müßten ideell und ästhetisch, in bedeutender Weise emotional funktionieren, um als materielle räumliche Lebensfunktionen wirksam zu werden. Der Unterschied der ästhetischen Bedeutung von Architektur und Kunst beruhe auf dem unterschiedlichen Aufbau dieser Gegenstände, und nur durch Analyse der unterschiedlichen Struktur werde die Differenzierung theoretisch objektivierbar. Weiter schrieb Kühne: »Für Wolfgang Heise reduziert sich die noch gesuchte qualitative Differenz der Gegenstände auf das unterschiedliche Maß ihrer Repräsentanzfunktion. Es geht, bezogen auf die Architektur, um mehr als bei der schönen Form des Autos: sie repräsentiert die wirkliche Gesellschaft – und dies in deren Dialektik von Sein und individueller Selbstdarstellung«. Auch die »schöne Form« des Autos ist individuelle Selbstdarstellung, und zwar eine im Unterschied zur Architektur besonders begriffene,

und in ihr stellt sich die »wirkliche Gesellschaft« nicht weniger sinnfällig vor als im Gebauten. Dieses Gebaute und das Auto sind in der Trennung voneinander überhaupt nicht zu begreifen, beide stellen einen Inhalt dar, weil sich das Raum- und das Verkehrssystem wechselseitig formieren. Eine Theorie, welche die Architektur nicht als Einheit von Raum- und Verkehrssystem begreift, ist schon Kunsttheorie.«¹⁶ Weil die Einheit des Ästhetischen nur in der Wechselbeziehung der unterschiedlichen ästhetischen Gestaltungsformen und Verhaltensweisen zu erfassen sei, plädierte Kühne nachdrücklich für die »theoretische Anerkennung der gegenüber der Kunst selbständigen und spezifischen ästhetischen Wertigkeit der praktischen Lebenstätigkeit der Menschen und damit auch der praktischen und technischen Gegenstände sowie der produzierten materiellen Raumbedingungen ihres Lebens.«¹⁷ Kühne konnte auch Heises brillant formuliertes Diktum nicht akzeptieren, das er vollständig zitiert hat: »Ich halte *jeden* Versuch, der Architektur den Kunstcharakter abzusprechen – um ihres materiellen Gebrauchscharakters willen – für ein *trübes Relikt* der vom Kapitalismus erzeugten wechselseitigen Entfremdung von künstlerischer Form und technischer Konstruktion und Produktion, von auf Profitabilität und das Technische reduzierter Zweckmäßigkeit und der Schönheit, die dadurch formalistisch wird.«¹⁸ Daß die kapitalistische Ökonomie der gegenständlichen Produktionsbedingungen die Möglichkeit einer neuen, mit dem Begriff des Kunstschönen nicht zu erfassenden Schönheit hervorbrachte, hat Heise nach Kühnes Urteil übersehen. Dieser Einwand mußte erläutert werden: »Erst nachdem die selbständige Schönheit der auf konstruktiver Logik beruhenden Form empfunden und begriffen war, konnte sich eine neue gestalterische Sensibilität bilden. Eine Sensibilität, die nicht in der an Konstruktion und Form von außen herangetragenen Figur, sondern in der ästhetisch beherrschten Konstruktion und so gewonnenen Form ihre Subjektivität und ihren Gegenstand hatte.«¹⁹ Darum suchte Kühne die »revolutionäre Bedeutung des frühen bürgerlichen Modernismus« nicht nach der Seite der Kunst, sondern nach der Seite der Ästhetik des Technischen, Praktischen und Architektonischen zu erschließen.²⁰ Ebenso klar und bestimmt wie Heise artikulierte Kühne seine konzeptionelle Gegenposition: »Erst wenn die faktische Gleichsetzung von Künstlerischem und Ästhetischem als unantastbare Weiheformel aufgegeben ist, wird eine nüchterne Erörterung der Beziehung von Architektur, praktischen und technischen Gegenständen und Kunst möglich.«²¹ Kühne legte zwingend dar, »daß die Ästhetik ihre Aufgaben nicht durch eine bloße Ausweitung des Horizonts lösen kann, sondern eine andere Struktur der Ästhetik notwendig ist«. Er plädierte für eine »mehrstellige Ästhetik«, die der qualitativen Differenzierung des Ästhetischen in verschiedenartige Aktions- und Gestaltungsbereiche gerecht zu werden vermag. Als Orte einer solchen mehrstelligen Ästhetik hat Kühne »das Technische, die praktische Lebens-

tätigkeit unmittelbar, ihre Gegenstände und ihren Raum und die Kunst als besondere Vermittlung des Praktischen« eingesetzt.²²

Beide, Heise und Kühne, reflektierten die Trennungsgeschichte der schönen und mechanischen Künste als historische Voraussetzung des allgemeinen Kunstbegriffs. Heise begann seinen von Kühne behandelten Text über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft als allgemeine Fragestellung mit dem Hinweis auf den Begriff »Kunst« als einer historisch spät entstandenen Abstraktion, in der qualitativ außerordentlich unterschiedliche Künste zusammengefaßt wurden. Zugleich betonte er das Prekäre dieses Begriffs: »Gerade in der Konfrontation von Kunst und Wissenschaft verführt das Wort »Kunst« dazu, ein substantiell identisches Wesen gleichsam vorzusetzen, die Abstraktion zu verselbständigen – und dann ihr eine spezifische Methode, allgemeine Eigenschaften und Funktionen zuzuschreiben, die oft nur wenigen, entweder den gesellschaftlich jeweils besonders bedeutsamen oder den Autoren besonders nahestehenden Künsten mehr oder weniger entsprechen. Hier ist eine kritische Selbstkontrolle notwendig [...]«²³ Dennoch hielt Heise am allgemeinen Kunstbegriff fest und verteidigte ihn noch 1987 in einem seiner letzten Texte als »eine Abstraktion, die ein keineswegs analog selbstbewegtes System meint, sondern ein Gemeinsames der ästhetischen Produktions-, Widerspiegelungs- und Kommunikationsformen ganz unterschiedlicher realer geschichtlicher Systeme, Gesellschaften umfaßt – ein je strukturell und funktional unterschiedenes Ensemble von Künsten«.²⁴ Keineswegs jedoch galt für Heise (wie für Lukács) die Kunst als das »Telos des Ästhetischen« schlechthin. Seine Verteidigung des Kunstcharakters der modernen Architektur bedeutete nicht, daß er keine ästhetisch relevanten Aktions- und Gestaltungsbereiche »außerhalb der Kunst« anerkannte – so verwies er auf all das, was bei Lukács durch Eingrenzung der Ästhetik hinausfalle: »1) das ungeheure Feld ästhetischer Beziehungen, Wertungen, Zeichengebung innerhalb der Alltäglichkeit außerhalb der Künste bis hin zu den Formen individueller und gesellschaftlicher Selbstdarstellung und -formen [...]; 2) entfällt der daran schließende Bereich gesellschaftlichen Spielverhaltens, jene Übergangsformen von Leben und Kunst, bei denen Produzent und Rezipient nicht getrennt sind, in denen gesellschaftliche Einheiten spielend sich selbst objektivieren, darstellen, zugleich umkehren [...]«²⁵ Die Abstraktion »die Kunst« hielt Heise für so sinnvoll, zweckmäßig und anwendbar wie eine allgemeine Abstraktion der »Arbeit« oder »Produktion« schlechthin. Heise brachte die Entstehung dieser Abstraktion mit Trennungs- und Autonomisierungsprozessen auch in anderen Bereichen der Gesellschaft in Verbindung. Die Abstraktion »die Kunst« sei entstanden, »als in der Realität der Gesellschaft selbst eine relativ selbstständige Sphäre künstlerischer Kultur und Kommunikation sich herausbildete, deutlich unterschieden in Gebrauch und Produktion von der Arbeit, Poli-

tik etc., als eben ein Gemeinsames der Künste gesellschaftlich allgemeiner und öffentlich erschien, erkennbar und begrifflich faßbar wurde: Das betrifft das Ensemble von Künsten, das sich seit der Renaissance herausgebildet hat – in der relativen Gemeinsamkeit seiner Produktion durch künstlerische Intelligenz, Marktvermittlung, ideologische Funktion und gesellschaftlichen Gebrauch, in deutlicher Abhebung von Alltag, Arbeit etc. Im Geschmack wurde das subjektive Beurteilungsvermögen, in den Künsten eine Sphäre quasi zweckfreier, weil von Arbeit, physischem Bedürfnis, staatlicher Funktion entlasteter Tätigkeit, von Unterhaltung und Bildung [...] spontan anerkannt. Im Maße des Autoritätsverlustes der Kirchen gewannen einige Künste – vor allem Poesie – nicht nur weltanschaulich bildende, sondern konzeptionsbildende Funktion, die pantheistische Auffassung Werk als ›Welt im Kleinen‹, als Mikrokosmos, konnte zur Einbindung des Unendlichen im Endlichen werden, dementsprechend der Kunst Religionsfunktion und universelle geistige Integrationsfunktion zugesprochen werden – demgegenüber die ›Freizeit‹ die entsprechende Kontemplationsintensität ermöglichte.«²⁶

Bereits 1970 hatte Heise die Aufgabe übernommen, ein Hauptthema der neu gegründeten Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der Berliner Humboldt-Universität, das Projekt *System und Wechselbeziehung der Künste*, konzeptionell vorzubereiten. Er lieferte einen umfassenden Entwurf, der liegen blieb als das Projekt nicht realisiert wurde. Leider hat Heise nicht versucht, Teile des Entwurfs in den *Weimarer Beiträgen* zur Diskussion zu stellen. Das Interessante an dem Vorhaben war das neu gestellte Systemproblem: Es wurde nämlich in einem systemtheoretischen Kontext aufgeworfen – als Beitrag zum gesellschaftstheoretischen und -praktischen Reformprojekt eines als multistabiles System verstandenen entwickelten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus, das auf der partiellen Freiheit und Unabhängigkeit seiner verschiedenen Funktionssysteme beruhen sollte. Dies sollte auch für das Ensemble der Künste als Funktionssystem gelten. Heise war allerdings schon damals nicht bereit, eine blanke systemtheoretische Sicht der Künste zu verfolgen: »Die Künste sind kein sich selbst regulierendes System ihrer Produkte, das sich ganzheitlich verhält – etwa gegenüber anderen Systemen. Die gesellschaftlichen Menschen verhalten sich im Erzeugen und Rezipieren von Kunstprodukten kommunikativ zueinander, darin zu sich, zu ihrer gesellschaftlichen Realität.«²⁷ Für Heise erwuchs das neu zu stellende Systemproblem vor allem aus der Entwicklung der Künste selbst und ihrer gesellschaftlichen Wirkungsbedingungen, die letztlich als Resultat der gesellschaftlichen Produktivkräfte aufgefaßt wurden. Hieraus sollte ein neuer Ausgangspunkt für die Systematik gewonnen werden: »Die traditionellen bürgerlichen Ästhetiken hängen hinsichtlich ihrer Systematik wesentlich an Modellen der vorindustriellen Ästhetik. Sie sind – betrachten wir den Gesamtprozeß – mehr

deren Auflösungsprodukt denn Bestimmung des Neuen.«²⁸ Entsprechend wurden Abgrenzungen vorgenommen, die auf die Hegelsche Tradition zielten: »Wir setzen nicht eine wertmäßig gestufte Hierarchie der Künste voraus. Wir suchen nicht eine Systemkonstruktion jenes idealistischen Typs, welche die Mannigfaltigkeit der Künste aus einem abstrakten Prinzip herzuleiten sich bemüht oder eine ideale Wesensbestimmung der Kunst entwirft, deren Erfüllung dann den Maßstab der Wertung abgibt.«²⁹ Das sich verändernde neu strukturierte System der Künste wurde begriffen als Produkt der Arbeitsteilung, mannigfacher Tätigkeits- und Beziehungsdifferenzierungen sowie der Verselbständigung der besonderen Medien zu Kommunikationssystemen mit besonderen Sprachen, Funktionen etc. Der einzelne erfahre das Kunstsystem als System von Produktions- und Rezeptionsbetätigungen, von kommunikativen Beziehungen, die ihn zugleich sozialisieren.

Ob und wie weit sich ein neues System der Künste konzipieren ließ, war zugleich ein Prüfstein für den allgemeinen Kunstbegriff. Heise konstatierte die Ausweitung des Bereichs ästhetisch relevanter, formprägender Tätigkeiten, die ein spezifisches Wertungsverhalten auslösen und dadurch Beziehungen organisieren; diese Ausdehnung übersteige, wie Heise schrieb, »weit den Kunstbereich, die Kunst im traditionell spezialisierten Sinne« und erstrecke sich von der industriellen Formgestaltung bis zur Mode, von der Arbeitsplatzgestaltung über Weisen des Wohnens bis zu Großraum- und Landschaftsgestaltung.³⁰ Im gleichen Atemzug polemisierte Heise jedoch scharf gegen die These, die moderne Architektur läge jenseits der Künste; diese Polemik hat er dann in *Bild und Begriff* wieder aufgegriffen. Heise war sich durchaus der Herausforderung bewußt, die in der Neubegründung eines Systems der Künste lag: »Umso mehr, als die technisch revolutionäre Entwicklung das alte Gattungsgefüge längst überholt hat – während die Wissenschaftssystematik wesentlich noch dies alte Gefüge auf ihre Weise abbildet.«³¹ Gegen diese Gefahr war auch Heise nicht gefeit. Er glaubte, einen weiterführenden Ansatz gefunden zu haben, indem er in der Systembildung nicht von einem einzigen Zentrum ausging, sondern von einer Polarität: »[...] der eine Pol ist dort gegeben, wo allgemein gesellschaftliche Bedürfnisse materialer Art von ästhetisch bestimmter Produktion befriedigt werden – der andere dort, wo das allgemeine gesellschaftliche Kommunikationsmittel Sprache direkt und indirekt eine bestimmende Rolle spielt.« Die beiden Zentren strahlen über die ganze Gesellschaft aus – einmal als »baukünstlerische Gestaltung der räumlichen Bedingung und Gliederung ihrer Lebenstätigkeiten«, zum anderen über »technische Universalisierung ihrer Massenkommunikationen (Druck, Rundfunk, Film, Fernsehen)«. ³² Allerdings waren optische Medien und nonverbale Zeichenprozesse wohl kaum in ihrer Eigenart zu erfassen, wenn diese vom Zentrum der natürlichen Sprache her untersucht wurden.

Neubildungen und Umstrukturierungen innerhalb des Systems der Künste nahm Heise im Bereich der »darstellenden Künste« wahr. Hier sei ein ganzes Gattungsgefüge entstanden, ausgehend vom darstellenden Menschen als dem entscheidenden Medium der Darstellung menschlichen Seins, Verhaltens in Wirklichkeit und Möglichkeit. (Hier hatte Heise Materialien von Ernst Schumacher und Ernst Günther Kautz verarbeitet). Heise nahm auch seine auf dem Brecht-Kolloquium 1968 entwickelte Konzeption vom Theater als »Laboratorium sozialer Phantasie« in seinen Systementwurf hinein. Doch eben dieses Konzept bezog sich nicht auf den darstellenden Menschen als entscheidendes Medium, sondern auf die szenische Gesamtform, die unter den Oberbegriff der redenden Künste nicht subsumierbar war. Je mehr sich Heise auf die modernen audiovisuellen Medien einließ (beschränkt auf Film und Fernsehen), um so stärker schob sich der »Bildprozeß« in den Mittelpunkt seiner Überlegungen: »Der Bildprozeß hat seine eigene Logik.«³³

Mit dem Ende des »entwickelten gesellschaftlichen Systems« des Sozialismus Anfang der siebziger Jahre kam auch die Rede vom System der Künste aus dem Gebrauch. Niemand dachte mehr in diesem Zusammenhang an systemtheoretische Voraussetzungen und Implikationen, sondern an Hegel und das längst zerbrochene, im 18. Jahrhundert mit der Trennung von schönen und mechanischen Künsten etablierte System der fünf schönen Künste, aus dem alle nicht durch die klassische Autonomieästhetik nobilitierten mechanischen bzw. ingenieurtechnischen Künste ausgeschieden worden waren oder ein Schattendasein als »angewandte Kunst« führten. Statt vom System wurde nunmehr fast ausschließlich vom Ensemble der Künste gesprochen, das wesentlich flexibler und offener gehalten war und auch nicht von einem Doppelzentrum her systematisch entwickelt werden mußte.

Lothar Kühne hat bereits 1973 vom allgemeinen Kunstbegriff Abschied genommen. Dieser war für ihn bereits mit der Auflösung des frühbürgerlichen Kunstbegriffs zerbrochen, in dem der Gegensatz von praktischem und ästhetischem Gegenstand noch nicht so scharf hervorgetreten war, da beide etwas Wesentliches gemeinsam hatten – die Orientierung an der Kunstfertigkeit der Hand: »Die ästhetische Kultur in den vorindustriellen Entwicklungsstufen der Menschheit war insofern einheitlich, als die Kunstwerke, hier Bild und Plastik, und die praktischen Gegenstände und die gegenständlichen Bildungselemente der architektonischen Räume gleichermaßen durch Handarbeit hergestellt waren. Der praktische Gegenstand und das Flächenwerk des Raumes waren ähnlich dem Kunstwerk kunsthaft [...] War das Kunstwerk so von kunsthaften Gegenständen umrahmt und damit in der Herausbildung seines Besonderen für den Menschen eingeschränkt, kann es jetzt in Beziehung zu einer wohl ästhetisch wertigen, aber nicht kunsthaften Umgebung gesetzt werden und hierdurch einen völlig neuen Rang gewinnen.«³⁴ Erst die

industrielle Revolution bildete für Kühne den produktions- und technikgeschichtlichen Hintergrund für die Trennung der schönen und der mechanischen Künste. Mit dem technischen Gegenstand entstand ein neuartiger Gestalttyp, der nicht mehr wie der praktische Gegenstand handlich oder dem Körper angepaßt sein mußte. Zur Kennzeichnung des technischen Gestalttyps nahm Kühne an, »daß eine physische Funktion erfüllt werden soll durch ein System, das [in idealisierender Abstraktion, M. F.] einzig durch die zu realisierende Funktion und durch die Bedingungen dieser Realisation selbst determiniert sein soll [...] Alle unvermittelt menschlichen Ansprüche sind so für die Gestalt des einzelnen Elements aufgehoben, sofern es als maschinelles völlig gegenüber den organischen Strukturen und Schranken des menschlichen Organismus emanzipiert ist.«³⁵ Dies erfordert zugleich eine neuartige Ästhetik, die sich in der »Gestaltwirklichkeit der Technik« manifestiert.

Kühne hat – nicht anderes als die Autoren von *Ästhetik heute* – auf die in der holländischen De-Stijl-Bewegung, im russischen Konstruktivismus und am Bauhaus entwickelte *Ästhetik der Gestaltung* zurückgegriffen: In der Gestaltung wurde das Gemeinsame des Ästhetischen der verschiedenartigen Artefakte erkannt, um hiervon ausgehend nach verschiedenen Grundformen von Gestaltung und dem jeweiligen Verhältnis praktischer, technischer, architektonischer und künstlerischer Gestaltfaktoren zu fragen.

Für die Ausformung einer Ästhetik des Technischen konstatierte Kühne eine »eigenartige Dialektik dieses kulturellen Prozesses«: Die durch die klassische Autonomieästhetik hindurchgegangene Kunst mußte aufgehoben werden, um die Ästhetik des Technischen zu ermöglichen; aber diese Aufhebung vollzog sich in der Kunst.

Wie Kühne schrieb: »Die ästhetischen Determinanten des Technischen mußten erst in die sich negierende Kunstform übersetzt werden, um in der Architektur und in der Gestaltung industriell hergestellter Gegenstände die entfaltete Form ihrer Anwendung zu finden.«³⁶ Das Paradoxon hat aber noch andere Folgen: Indem sich im radikalen Abstraktionismus und Konstruktivismus die Kunstform der klassischen Autonomieästhetik negierte, entband sie nicht nur gestalt-praktisch und auch konzeptionell Elemente einer Ästhetik des Technischen, sondern auch eine *nichtklassische* autonome Kunstform. Oskar Schlemmer hat die Differenz zwischen den verschiedenen Grundformen der Gestaltung als hochspannungsvoll erfahren. 1924 notierte er in seinem Tagebuch: »[...] die Wege teilen sich. Die architektonischen, konstruktiven Tendenzen der letzten Kunstbestrebungen führen zur unmittelbaren Anwendung, was eine Erlösung für soundso vieles Problematische der letzten Zeit bedeutet. Anwendung: Gestaltung der uns umgebenden Gebrauchsgegenstände oder, wünschenswerter: Hausbau und alles, was darinnen ist. Andererseits wird die Lüge vom Tod der Kunst Lügen gestraft, die jene Vertreter der Anwendung

(übrigens die wahren, nämlich die nicht malenden Konstruktivisten) proklamieren; ich meine das Bild, die Malerei, das Metaphysische wird gerettet und demonstriert mit eben denselben Konstruktionstendenzen, die jene im Realen, diese im Ideellen zur Gestaltung anwenden.«³⁷ Die von Theoretikern häufig vorgenommene Trennung von ästhetischer Moderne und Avantgarde darf schon insofern nicht dogmatisch verfestigt werden, als der Riß vielfach mitten durch ein und dieselben Personen ging. So war Schlemmer in seinen Theaterprojekten und in seinem Vorkurs ein Avantgardist, aber niemals bereit, den Autonomieanspruch der »reinen« Malerei preiszugeben. Auch Kandinsky verteidigte die Autonomie der Malerei in aller Entschiedenheit und war doch in seinen Projekten zur psychophysiologischen Fundierung von Farbwirkungen und zu syntaktischen Parametern visueller Gestaltung (mit technischen Anwendungsbereichen) ein Protagonist der Avantgarde. Moholy-Nagy ist das beste Beispiel dafür, wie die Spannung von nichtklassischer Ästhetik des Autonom-Künstlerischen (die Moholy als Maler, Lichtbildner und Objektkünstler voll einfordert) und Ästhetik der praktischen und technischen Gestaltung auszuhalten und produktiv zu machen ist. Moholy hat niemals intendiert, die avancierte autonome Kunst abzuschaffen oder auf utopische Weise mit dem Leben zu verschmelzen oder das Leben in ein Gesamtkunstwerk zu transformieren; es ging vielmehr darum, die Gleichsetzung des Autonom-Künstlerischen mit dem Ästhetischen zu revidieren und die praktischen und technischen Gestaltungspotentiale in ihrer ästhetischen Spezifik zu erproben und aufzuwerten. Das hieß jedoch in keiner Weise, der avancierten Literatur, Musik, Plastik oder Malerei den Eigenwert zu nehmen oder hinter den historischen Materialstand zurückzufallen.

Allgemeiner Kunstbegriff und moderne Techne-Diskurse. – Die Debatte über den allgemeinen Kunstbegriff hat in den *Weimarer Beiträgen* stets ihr Forum gefunden.³⁸ Die letzte markante Äußerung in den achtziger Jahren dürfte in der Diskussion über die kollektive Monographie *Ästhetik der Kunst* (1987)³⁹ erfolgt sein, deren Autoren sich nach Meinung des Rezensenten Karlheinz Barck in den Aporien des allgemeinen Kunstbegriffs verfangen hatten. Barck verbargte nicht seine Enttäuschung über das neue Buch der einstigen Autoren von *Ästhetik heute*, das auf den ersten Blick schon durch den Titel den genuinen Ansatz einer nicht mehr kunstzentristisch aufgefaßten Ästhetik dementiert hatte. Auf den zweiten Blick konstatierte Barck, »daß die Autoren die Brennpunkte ihrer Optik anders eingestellt haben, auf die Kunst in ihrer Spezifik«.⁴⁰ Doch es war den Autoren nach Ansicht des Rezensenten trotz größter Anstrengungen nicht gelungen, die Ästhetik der Kunst im Rahmen ihres nicht mehr kunstzentristischen Gesamtkonzepts angemessen zu verorten. Die Risse und Brüche in dem architektonischen Bau des Buches unterschieden sich

zwar vorteilhaft von den üblichen geglätteten homogenen Darstellungen, ließen aber auch deutlich werden, daß sich die Autoren gleichsam am untauglichen Objekt – nämlich der Rettung des allgemeinen Kunstbegriffs – vergeblich abgearbeitet hatten. Einer philosophisch angelegten Ästhetik der Kunst gab Barck nur dann eine Zukunft, »(und darin sehe ich die *implizite* Botschaft dieser Ästhetik der Kunst), wenn sie sich gegenüber dieser neuen Lage [der Medienrevolution, M. F.] nicht verschließt, wenn sie sich [...] auf die ursprüngliche Bedeutung ihres Namens besinnt [das heißt auf Aisthesis rekurriert, M. F.], statt weiter dem wohl doch verlorenen (und wie ich meine nicht zu rettenden) Ideal eines allgemeinen Kunstbegriffs nachzujagen.«⁴¹

Barcks Alternative war die als generelle Tendenz gegenwärtiger Ästhetik diagnostizierte »Umstellung von einer objektbezogenen (erkenntnistheoretischen) auf eine subjektbezogene (erfahrungspraktische) Einstellung der Theorie [...] Man könnte angesichts der dabei jeweils bevorzugten theoriegeschichtlichen Positionen auch sagen: weg von Hegel – zu Kant nach vorn!«⁴² Barck bezog sich hiermit auf die subjektzentrierte Wendung, die sich bereits im Gründungsdiskurs der Ästhetik als moderner Wissenschaftsdisziplin abgezeichnet hat und für das Verständnis des Ästhetischen in der Folgezeit dominant geworden ist. Die Ästhetik richtete ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die subjektiven Dispositionen und Potentiale, die in der Einbildungskraft und im Geschmacksurteil, in Wahrnehmung und Wertung zur Geltung kamen. Durch Kant hat die subjektzentrierte Wendung der Ästhetik ihre transzendente Fassung und ihre Begründung a priori erhalten. Frei von einschränkendem Druck und Sachzwang des Wirklichen und von den »Arbeitsfunktionen« der Erkenntniskräfte in theoretischer Erkenntnis und frei von der unmittelbaren Begierde, überhaupt von unmittelbar praktischen Beziehungen, gewinnt das begriffslose, aber mitteilbare und beistimmungsfähige ästhetische Urteil bei Kant seine Reinheit.⁴³ Man darf aber nicht vergessen, daß die reflektierende Urteilskraft an der, freilich von jedem sinnlichen Reiz gereinigten, Formwahrnehmung ansetzt. Doch in Verbindung mit dem reinen Geschmacksurteil erscheint Form zugleich als losgelöst von allen materiell-praktischen Formgebungen, die Zwecksetzungen ins Spiel bringen würden. Das reine Geschmacksurteil kann, wie Heise formuliert, »weder zuständig sein [...] für menschliche Gegenständlichkeit noch für die Kunst, das von Menschen für Menschen Gemachte.«⁴⁴ In der historischen Tendenz führte die Beschränkung des Ästhetischen auf die an der Formwahrnehmung ansetzende ästhetische Einstellung dazu, es von allen anderen Erfahrungsweisen durch eine prozessuale Negativität zu unterscheiden. Zwar können auch technische und praktische Gegenstände jederzeit durch einen Einstellungswechsel ästhetisch transfiguriert werden, aber nur um den Preis, daß von ihrer praktischen und technischen Gestaltungslogik radikal abgesehen wird.⁴⁵ Mit Ausnahme der selbstreflexiven

Operationalität der avancierten autonomen Künste büßt das Ästhetische im Blickwinkel der ästhetischen Einstellung die Dimension der Gestaltung ein.

Neben der Negativitätsästhetik des als »ästhetische Haltung« habitualisierten Einstellungswechsels (Kierkegaard) bildete sich jedoch eine zweite, auf den griechischen *Techne*-Begriff zurückgreifende, vom Renaissance-Paradigma des Künstleringenieurs ausgehende Tradition einer Gestaltungsästhetik, die ihren exemplarischen Protagonisten im 18. Jahrhundert in James Harris hatte. Harris' Differenzierung der Seinsweise der Künste als *Work* oder *Energy* war ebenso wie die semiotische Unterscheidung von bildender Kunst, Musik und Poesie noch in ein ausgreifendes Feld mechanischer und sozialer Künste eingebettet, in dem die schönen Künste gleichrangig ihren spezifischen funktionellen Ort fanden. In dieses umfassende Feld der Künste hat die Ästhetik in einem zweiten Schritt die Trennung eingeführt; sie legte den Schnitt zwischen »schöne« und »mechanische« Künste. Was Lessing später als *Laokoon*-Problem verhandelte, hatte ausschließlich Geltung im Bereich der schönen Künste.⁴⁶ Doch keineswegs wurde der von Harris modern reformulierte *Techne*-Begriff ausnahmslos dem Ausschließlichkeitsanspruch des autonomieästhetischen Kunstbegriffs geopfert. Darauf verwies Karlheinz Barck selber, wenn er den Autoren von *Ästhetik der Kunst* vorwarf, über dem Rettungsversuch gegenüber den von ihnen favorisierten Elementen der klassischen Autonomieästhetik wichtige Gegenbewegungen vernachlässigt zu haben: so die Aufwertung der mechanischen Künste durch die französischen Enzyklopädisten oder die Bemühungen um eine andere »praktische Ästhetik« (Gottfried Semper).

Barck hatte schon 1985 auf einem Kolloquium zu Ehren von Wolfgang Heise und Erwin Pracht die Hypothese formuliert, »daß im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Kanon der 5 schönen Künste und die ihn fundierende Autonomieästhetik durch die sogenannten industriellen Künste und die sie fundierenden nicht-autonomen Ästhetiken der Nützlichkeit abgelöst werden«.⁴⁷ Vor allem in einem Punkt war Barck zuzustimmen, aber darauf wurde auch in *Ästhetik der Kunst* hingewiesen: Der Ausschluß der mechanischen und sozialen Künste aus der Begrifflichkeit der Kunst fand so rigoros und einseitig nur in der philosophischen Ästhetik in Deutschland statt. Doch die Trennungs- und Autonomisierungsprozesse waren ja real, und auch die mechanischen Künste erfuhren einen umwälzenden Differenzierungs- und Umwandlungsprozeß, aus dem die technischen und experimentellen Künste des 19. Jahrhunderts hervorgingen; zugleich entstanden neue soziale Künste. Daß dies – vor allem in England und Frankreich, auch in den USA – in der überlieferten Begrifflichkeit der Künste reflektiert werden konnte, hängt mit der Weite und Komplexität des griechischen Begriffs der *Techne* in seinen rezeptionsgeschichtlichen Kontinuitäten und Diskontinuitäten zusammen.⁴⁸ Wenn Kühne auffälligerweise nicht an die Begrifflichkeit der technischen,

experimentellen und sozialen Künste angeknüpft hat, so hing das vermutlich damit zusammen, daß er auf keinen Fall den »alten«, an der Kunstfertigkeit der Hand orientierten Kunstbegriff restaurieren wollte. Aber die im deutschen Sprachgebrauch populäre Gleichsetzung zwischen *Techne* und Handwerk war nicht aufrechtzuerhalten. Zum einen haben die *Technai* bereits in der Antike einen wichtigen Einschnitt erfahren: den Übergang von den handwerklichen (*cheirologischen*) zu den mechanischen Künsten im strengen Sinne, das heißt zu den Ingenieurkünsten des Hellenismus. Zum anderen bezogen sich die *Techne*-Diskurse im 19. Jahrhundert vor allem auf die in der industriellen Revolution entstandenen Künste, die nicht mehr auf handwerklicher Grundlage operierten. Es ging also nicht darum, den »alten« Kunstbegriff zu restaurieren, sondern darum, die unabgeholten und anschlussfähigen Momente im *Techne*-Begriff aufzugreifen und weiterzubilden.

Entscheidend dafür, im Falle der modernen technischen, experimentellen und sozialen Künste von *Künsten* zu sprechen, war die Tatsache, daß es sich hierbei um Spielarten einer *selbständigen Aktivitätsform* handelt, die ungeachtet wissenschaftlicher Fundierungsaspekte nicht in angewandter Theorie aufgingen und denen ungeachtet eigener ästhetischer Potentiale ein autonomie-ästhetischer Kunstanspruch fremd war. Inmitten des Fortgangs der industriellen Revolution hat John Stewart Mill in seiner *Logic of the Moral Sciences*, die als sechstes Buch in sein *System of Logic* eingegangen ist, den Versuch unternommen, den weiten Begriff der Künste zu rehabilitieren und neu zu begründen.⁴⁹ Die Selbständigkeit der Kunst gegenüber der Wissenschaft erblickte Mill vor allem in der Operationalität der wertsetzenden Prämissen einer Kunst: Diese sagen nicht aus, daß etwas *ist*, sondern ordnen an oder empfehlen, daß etwas *sein sollte*. Ungeachtet der klaren Einsicht in die Differenz von Ist- und Soll-Sätzen war Mill durchaus der scientistischen Anfechtung ausgesetzt, von den selbstgesetzten Zwecken und Regeln einer Kunst in letzter Instanz – mit vielen Einschränkungen und über viele Vermittlungen – eine theoretische Fundierung zu verlangen; darüber vernachlässigte er das diskussionswürdige Verhältnis von Regel und Ingenium, algorithmischem Vorgehen und Spontaneität. Dennoch war Mill trotz scientistischer Anfechtungen mehr als skeptisch, daß sich soziale Lebenskünste, die er vor allem auf den Gebieten der Moralität, des Politischen und des Ästhetischen ansiedelte, in ihrer spezifischen Operationalität wissenschaftlich begründen ließen. Mill nannte Regierungskunst, Verhaltenskunst, Architektur und verwies auf weitere Künste, die sich anfügen ließen. Gerade weil es unmöglich ist, Regeln des Verhaltens schlechthin aus wissenschaftlichen Grundsätzen, gar aus abgerundeten Theorien zu deduzieren, hielt Mill es für geboten, dem universellen Anspruch der Wissenschaft die selbständige Aktivitätsform der Künste gegenüberzustellen und diesen eine eigene Domäne zu sichern.

Anknüpfend an den modern reformulierten Techne-Begriff kann durchaus ein weites Feld technischer und sozialer Techne-Künste umrissen werden. Als Techne-Künste haben sich im 19. Jahrhundert alle aus dem allgemeinen Kunstbegriff der klassischen Autonomieästhetik ausgegrenzten Aktions- und Gestaltungsbereiche etabliert, die sich als selbständige Aktivitätsform gegenüber wissenschaftlicher Theoriebildung behaupten, eigene inventorische Kraft entfalten und in ihrer differenzierten Gestaltwirksamkeit ästhetische Wertigkeit gewinnen. Die neuen Techne-Künste markieren Aktivitätsfelder, die nicht auf bloße Anwendung von Wissenschaft oder auf angewandte Kunst, aber auch nicht auf Routinen der Empirie zu reduzieren sind. Die technischen Künste erfahren eine Kompetenzverlagerung vom Meister und Facharbeiter zum Ingenieur, verbunden mit der Herauslösung der Konstruktion aus der Fertigung und der Einschaltung der Arbeitsvorbereitung zwischen Konstruktion und Fertigung⁵⁰: im internationalen Vergleich bilden sich verschiedene »Technikstile« oder »Technik- und Konstruktionskulturen« heraus. Die Ingenieurkünste differenzieren sich nach Richtungen (konstruktiv: Maschineningenieur, Elektroingenieur; technisch-wirtschaftlich: Betriebsingenieur, Verkehrsingenieur, Verwaltungsingenieur; technisch-physikalisch: Laboratoriumsingenieur) und nach Branchen (Maschinenbau, Verkehrswesen, Bauwesen etc.).⁵¹ In den verschiedenen technischen Künsten und Technikkulturen werden auch eigene ästhetische Ansprüche gesetzt und realisiert. Nicht die Architekten, sondern die Ingenieure hätten die »Eisensprache« entdeckt und damit erwiesen, daß der konstruktive Geist der größere Teil der modernen künstlerischen Gestaltungskraft sei: Dies schrieb Joseph August Lux in seiner *Ingenieur-Ästhetik* von 1910. Ohne Verständnis für die neuen Raumwerte der Eisenarchitektur, die Strukturpotentiale der neuen Weiten, Höhen und Linien, sah die Architektur, auf ihre akademische Tradition pochend, »zunächst hochmütig auf die aufstrebende Rivalin herab und trachtete die Ingenieurkunst als die geringe Schwester sich vom Leibe zu halten«.⁵² Fixiert auf die massige Monumentalität der Steinarchitektur ignorierten die Architekten vielfach die für die Eisenarchitektur charakteristische Tendenz zur fortschreitenden Entmaterialisierung, deren Prinzip Lux darin erblickte, »die größten effektiven Wirkungen an Raumüberspannungen durch ein Mindestmaß von Mitteln zu erreichen«.⁵³ Ebenso ignorierten die Architekten in der Regel die neuen Möglichkeiten des Eisenbetons: »Auch hier ist der Vorgang derselbe, wie in den ersten Stadien des Eisenbaus, der Architekt denkt in den Formen des Steinbaues und führt sie in Eisenbeton aus. Für ihn ist der neue Stoff zunächst bloßer Ersatz, Surrogat, ein Kunstmittel, dem noch keine eigene Sprache zuerkannt worden ist.«⁵⁴

Doch die modernen Techne-Künste reduzieren sich nicht auf technische Künste. Zu ihnen gehören auch die performativen Künste des sozialen Ver-

kehr: Hier ist nicht an die professionellen Theaterkünste oder an die spätere Performancekunst zu denken, sondern an Grundformen kultureller Kommunikation in ihrer Ereignishaftigkeit und Zitatförmigkeit, aber auch an vielfältige Praktiken sozialer Selbstbehauptung und Situationsgestaltung in wechselseitigen Actor-Spectator-Beziehungen. Auch Kühnes Verständnis des Ästhetischen als form- und gestaltrelevante Emotionalität und Spontaneität hatte eine performative Dimension: »Dieser Gestaltaspekt des Gefühls objektiviert sich in einer spezifischen organischen Situation und körperlichen Haltung des Subjekts.«⁵⁵ Der Theaterwissenschaftler und -historiker Joachim Fiebach, der auch einen wichtigen Exkurs zu *Ästhetik heute* (1978) beige-steuert hat, hat in einem Aufsatz in den *Weimarer Beiträgen* die historische Stellung und Reichweite von Brechts *Straßenszene* »in bezug auf das praktische Verhältnis von theatralischer Tätigkeit und anderen Lebensbereichen« untersucht und, ausgehend von Brechts Entwurf und einer entsprechenden Praxis, im Phänomen Theater mannigfaltige kulturelle Möglichkeiten aufgezeigt, »die über die augenblickliche Situation unseres Theaters, unseres Denkens von Theater hinausweisen.«⁵⁶ Geschichte von Theater in Afrika verfolgend sowie auf Medienrevolution und Veränderungen im Ensemble der Künste verweisend, artikuliert Fiebach fünf Jahre später die Notwendigkeit, »radierte spezialistische Gegenstandsbereiche und so die Konzepte sich jeweils partikularisierender, an Disziplinüberschreitungen uninteressierter Kunstwissenschaftler in Frage zu stellen.«⁵⁷

Ein Problem war in Barcks Rezension von *Ästhetik der Kunst* zwar aufgeworfen, aber nicht wirklich diskutiert worden: Mußte angesichts der Entwicklung der »nicht-autonomen Künste der industriellen Moderne« jeglicher autonomieästhetische Ansatz preisgegeben werden? Anders gefragt: War die klassische Autonomieästhetik mit ihrem Werkmodell des »in sich unendlichen Organismus«, mit der Gleichsetzung von Ganzheit und Geschlossenheit, mit der Zentralstellung des auf die werkimmanente Kohärenz gegründeten Wahrheitsproblems, mit ihrem System der Wertungskategorien und der fünf schönen Künste; war dieses Modell nicht nur eine Diskursgründung in ihren historischen Verdiensten und Grenzen, und ließ der Diskurs der modernen Ästhetik nicht auch andere historische Figurationen des Autonom-Künstlerischen zu? Klar war: je dringlicher die Beschäftigung mit der ästhetischen Problematik von industrieller Formgestaltung, Architektur und Städtebau unter den Bedingungen sich beschleunigender technologischer Innovationsschübe wurde, um so mehr gerieten der enge autonomieästhetische Kunstbegriff, aber auch das subjektzentrierte Modell der ästhetischen Einstellung in Turbulenzen. Daraus resultierten unterschiedliche Techno-Diskurse, die eines gemeinsam hatten: den in verschiedenen Ansätzen verfolgten Versuch, eine einseitig auf Wahrnehmung, Anschauung, Einstellungswechsel gestellte subjektzentrierte

Ästhetik zu überwinden, an die Weite und Komplexität des griechischen *Techne*-Begriffs anzuknüpfen und dem Ästhetischen die Dimension der Gestaltung zurückzugewinnen. Auf der einen Seite trat der Kunstbegriff in eine engere Verbindung zu modernen Technologien und Wissenschaften, ohne deren Selbständigkeit in Frage zu stellen; auf der anderen Seite gewannen praktische, technische und architektonische Gestaltungsweisen auf den Grundlagen neuer Technologien, Materialien und Funktionen auch eine eigene ästhetische Dignität und Wertigkeit, die nach autonomieästhetischen Kunstmaßstäben überhaupt nicht zu erfassen war. Die »Polarität des Technischen und des Künstlerischen« (Kühne) war nur dadurch zu verarbeiten, daß die autonome Kunst ihre Selbstisolierung überwand, ohne ihren Geltungsanspruch als Tätigkeit eigenen Rechts aufzugeben. Sie mußte im Feld der neuartigen *Techne-Künste* ihren spezifischen Platz finden, behaupten und verteidigen.

In den *Techne*-Diskursen wurden unterschiedliche Richtungen eingeschlagen, die sich anhand vielfältiger Debattenlinien verfolgen lassen. Dies zeigt sich ebenso in den Künstlerästhetiken der ästhetischen Moderne wie in der Architekturtheorie von Gottfried Semper, der die Erklärung des Ästhetikers glossiert, »daß es die Ästhetik nur mit der Anschauung der Dinge und nicht mit den Dingen als solchen (also auch nicht ihrer Schwere) zu tun habe«⁵⁸; in den Konzepten einer Ingenieurästhetik⁵⁹ wie in verschiedenen Techniktheorien⁶⁰; in der Rehabilitierung der experimentellen, instrumentaltchnischen und sozialen Künste durch John Dewey, der sowohl in *Erfahrung und Natur* wie in *Kunst als Erfahrung* einen expliziten *Techne*-Diskurs führt, wie in Heideggers Verknüpfung von Kunst- und Technikphilosophie, die von einem Verständnis von *Techne* als einer nicht auf das Zweck-Mittel-Schema reduzierbaren Weise des Entbergens der Natur ausgeht; in Peter Galisons Thematisierung der *experimental arts* und der *arts of instrument making* als quasi autonomen Subkulturen im Gesamtkomplex einer Wissenschaft, die niemals allein auf Theoriebildung reduziert werden kann, wie in der jüngsten Fassung des *Techne*-Modells in der Figuration der High *Techne*: Der von R. L. Rutzky geprägte Ausdruck verweist auf das irreduzible Spannungsverhältnis des Instrumentalen und des Ästhetischen in den Hochtechnologien der Gegenwart bis hin zu den neuen Medien.⁶¹

Die Debatte um »Ästhetik heute«. – In der Debatte über den allgemeinen Kunstbegriff war eine wesentliche Frage offen geblieben, die in der kollektiven Monographie *Ästhetik heute* (1978) in aller Schärfe gestellt wurde: Ist es möglich, »einen theoretischen Ansatz – historisch wie systematisch – zu entwickeln, von dem her künstlerische wie außerkünstlerische Beziehungen gleichermaßen in ihrer ästhetischen Spezifik zu fassen sind«?⁶² In *Ästhetik heute* wurde nicht versucht, einen solchen theoretischen Ansatz im Kunstbegriff zu

finden. Statt dessen wurde der Begriff der »ästhetischen Kultur« bevorzugt, der auch im gestaltästhetischen und gestaltungsgeschichtlichen Ausgangspunkt mit Kühnes Ansatz übereinstimmte.⁶³ Beide Richtungen verwendeten Gestalt als ästhetischen Grundbegriff, gingen vom Bauhausfunktionalismus aus, plädierten für eine gebrauchswertorientierte Kultur der Artefakte und strebten die Überwindung einer kunstzentristischen Ästhetik an. Gleichwohl handelte es sich (wenigstens im Verständnis von Kühne) um konkurrierende Ansätze. Kühnes Schlüsselfrage lautete, »ob und inwieweit überhaupt die unterschiedlichen gesellschaftlichen Charaktere der Gegenständlichkeit auch in ihren Gestalteeigenschaften hervortreten können.«⁶⁴ Soweit Gestalteeigenschaften das gesellschaftliche Verhältnis anzeigen, in dem sie formiert wurden und das sie vermitteln, schrieb Kühne der Gegenständlichkeit praktischer, technischer und architektonischer Gebilde »Verhältnisseigenschaft« zu und erörterte deren widersprüchliche Beziehungen zu Gestalteeigenschaften. Soweit sich vor allem in der Mode die »Gestaltmacht der Warenproduktion« durchsetzt, können Gestalteeigenschaften in spezifischer Weise dazu beitragen, bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse zur Entfaltung zu bringen. Dies ist ein Aspekt der Warenästhetik, die Wolfgang Fritz Haug als »einen aus der Warenform der Produkte entsprungenen, vom Tauschwert her funktionell bestimmten Komplex dinglicher Erscheinungen und davon bedingter sinnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen« definiert und untersucht hat.⁶⁵ Auf der anderen Seite kann die Gestalteeigenschaft zwar konkrete gesellschaftliche Verhältnisse vermitteln, zugleich aber sich deren Entfaltung widersetzen und gar die Tendenz haben, diese bestimmten Verhältnisse aufzulösen. Diese Tendenz sah Kühne in allen Ansätzen »funktionaler Gestaltung«, die sich an umfassender Praktikabilität orientieren und sich der funktionellen und semiotischen Differenz bewußt bleiben, daß Design im Unterschied zum Bild »keine Gegenstände für die Anschauung« liefert, »sondern anschaulich und haptisch erschließbare Bedingungen der Lebenstätigkeit.«⁶⁶

Diesen Maßstab legte Kühne auch an *Ästhetik heute* an; er unterzog den Band in einer Rezension in den *Weimarer Beiträgen* in einigen ihm wesentlich erscheinenden Differenzpunkten einer grundsätzlichen Kritik.⁶⁷ Der in *Ästhetik heute* formulierte Eigenwert der Gestalt als Effekt einer Mittel-Zweck-Verschiebung im widersprüchlichen Wechselverhältnis von Gebrauchswert und Gestaltwert als Kern der ästhetischen Wertungsbeziehung forderte seinen Einspruch heraus. Kühnes Vorwurf der Beschränkung des Ästhetischen auf das Kontemplative verzeichnete jedoch die Position von *Ästhetik heute*, obgleich er das heuristische Potential des Begriffs »Gestaltwert« anerkennt, der als »Ausdruckswert der Gestalt« auch in seiner Sicht ein wesentlicher Aspekt des Ästhetischen ist. In *Ästhetik heute* wurde darunter keine subjektive Zutat zur Gestaltung verstanden, sondern das gesamte soziokulturelle Verweisungs-

potential der Gestalt, das jeweils historisch konkret gefaßt werden muß. Auch Kühne hat versucht, diese Frage im Entwurf einer »Semantik der Gegenstände« semiotisch zu konkretisieren. Er hat eine Klassifikation von Ausdrucks- werten vorgelegt, die den Ausdruck der technischen Herstellungsweise, der sozialen Bedingungen der Herstellung, der Qualität und Quantität der aufgewandten Arbeit ebenso einschließt wie den des Gebrauchs, bezogen auf gegenständlichen Inhalt, Ziele der Anwendung, Intensität und technische Modalität, Dauer und Spuren des Gebrauchs, die Eigentums- geschichte ebenso wie den personalen Aspekt der Herstellung oder des Gebrauchs.⁶⁸ Das *zweite* Bestimmungsstück des Gestaltwerts, den Eigenwert der Gestalt, wollte Kühne jedoch nur für Kunst und Kunstrezeption, nicht aber für praktische, technische und architektonische Gestalttypen sowie die jeweils angemessenen Gebrauchs- und Rezeptionsweisen gelten lassen. Er war nicht bereit, die These zu akzeptieren, daß die »Dominanz technischer oder praktischer Funktionalität« durch den Eigenwert der Gestalt zugleich relativiert wurde. Statt dessen beharrte er auf einer unverrückbaren Polarität, die auf das Verhältnis von Gestalt und Funktionserfüllung des Gegenstandes gegründet war: »Für die technischen und praktischen Gegenstände ist die Gestalt nur *eine Seite* der für die Funktionserfüllung notwendigen Eigenschaften. Für die ästhetischen Gebilde ist die Gestalt *die Form* der Funktionserfüllung, auf die bezogen alle anderen Eigenschaften der diese Gestalt realisierenden Ganzheit nur Bedingungen sind.«⁶⁹

In *Ästhetik heute* dagegen wurde der transinstrumentale Status der Gestalt verteidigt, die in der ästhetischen Wertungsbeziehung nicht nur als Mittel der Funktionserfüllung, sondern zugleich als kommunikatives Mittelpunktsubjekt fungiert.

Besonders die auf Kant gestützte Fassung der ästhetischen Beziehung als »relative Freiheit von der Dominanz unmittelbarer Zweckbestimmtheit und -orientierung« als tendenzielle Zweckverschiebung in Richtung auf den menschlichen Selbstzweck, auf eine besondere Weise menschlicher Kraftentfaltung, auf eine sinnlich vermittelte universelle Form menschlichen Genusses⁷⁰ löste Einspruch aus, so bei Horst Redeker, der – ebenfalls auf Kant zurückgreifend – seine Konzeption des »ästhetischen Wertinhalts« dagegensetzte: Dieser beruhe »auf *gemeinsamen* Zielstellungen, die ganz und gar *individuell* zu sein vermögen« und zugleich »auf *individuellen* Zielstellungen, die in einem hohen Grade kommunizierbar sind«. Redeker folgerte: »Es gibt überhaupt nur eine einzige Zielstellung, die diese beiden Bedingungen zugleich erfüllt: das ist das Ziel der Gemeinsamkeit der Individuen selber, ihrer *Gemeinschaftlichkeit* [...] Kommunikation als Mitteilung steht hier innerhalb des Kantschen Begriffstripels, zu dem noch ›Teilnehmungsgefühl‹ und ›Humanität‹ gehören.«⁷¹ Hiervon ausgehend, faßte Redeker den (invarianten) ästhetischen Wertgehalt

als »genußvolle Bejahung der Individualität in ihrer Gemeinschaftlichkeit«.72 Demgegenüber wird auf *Ästhetik heute* als exemplarisch für »jetzt auch in der marxistischen Ästhetik auftretende | Tendenzen der Formalisierung und Psychologisierung des Ästhetischen« verwiesen.

Die Kritik an *Ästhetik heute* explizierte Redeker dann ein Jahr später in der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie*.73 Die Kategorien »Selbstzweck« und »Eigenwert« wertete er als lediglich verbale Variationen des interesselosen Wohlgefallens: »Sie teilen damit die partielle Richtigkeit der Kantschen These und deren Unzugänglichkeit, die in ihrer bloßen Negativität, vor allem in ihrer Antihistorizität besteht. Die Akzentuierung des interesselosen Wohlgefallens, und sei es mit den Kategorien der Freiheit vom instrumentalen Zweck, des Eigenwerts usw., entspricht in ihrer *theoretischen* Substanz dem *historischen* Standpunkt (und Zeitraum) der Verteidigung des Ästhetischen gegen vorherrschend kapitalistisches Verhalten zum Gegenstand; ihre Extrapolation zum Wesensmerkmal des Ästhetischen bedeutet Verabsolutierung und auch theoretische Verewigung dieser konkret-historisch begründeten Konstellation. Denn das ist die Probe aufs Exempel: »Selbstzweck« und »Eigenwert« sind negative Ausdrücke für ein Ästhetisches, das vorherrschend einem entfremdeten Gebrauchsverhalten und Nützlichkeitsstandpunkt entgegensteht.«74 Redeker schien die Dialektik von Gebrauchswert und Gestaltwert nicht zur Kenntnis genommen zu haben: Der Gebrauchswert (als Inbegriff technischer, praktischer und sozialer Funktionalität, daher besser als »Funktionswert« bezeichnet) wurde gerade nicht annulliert, sondern in einem produktiven und rezeptiven Akt der Dominanzverschiebung und Zwecküberschreitung »transzendiert«. Auch Kühne hat *Ästhetik heute* auf eine Ästhetik der reinen non-instrumentalen Beziehung festgelegt, worin er erstens eine Abwertung des Instrumentalen sah und zweitens ein am Kunstgenuß orientiertes ästhetisches Rezeptionsverhalten, das mit der Ästhetik des Technischen und des Praktischen nicht vereinbar sei. Werden aber »Gebrauchswert« in die Position des Instrumentalen und »Gestaltwert« in die Position des Noninstrumentalen eingesetzt, dann kann die Einheit der Gegensätze nur im Transinstrumentalen bestehen, dem zugleich der Widerstreit eingeschrieben ist.75

Falsche Gegensätze? – Wenn man in diesem Zusammenhang an heute geführte Debatten denkt, dann ist man an den Streit zwischen zwei Grundrichtungen in der philosophischen Ästhetik erinnert, der sich am Status »ästhetischer Erfahrung« entzündet hat. Daß die Erfahrung des Schönen eine autonome Erfahrungsform bezeichnet, heißt nach der einen Position, »daß sie keinen Bezug zu jenen Begriffen hat, die für die theoretische und praktische Erfahrung der Welt konstitutiv sind«.76 Nach der zweiten Position machen wir in der ästhetischen Erfahrung keine *andere*, sondern eine gegen-

über der gewöhnlichen Erfahrung *gesteigerte* Erfahrung der Welt, und zwar deswegen, weil uns die Welt »in der ganzen Fülle und Vielfalt möglicher Interessen und Zwecke« begegnet. Eine dritte Richtung sucht zwischen beiden Positionen zu vermitteln, indem sie verdeutlicht, daß der Streit zwischen beiden Ästhetikverständnissen ein Streit um die falsche Alternative ist. In Frage gestellt wird die Prämisse, von welcher der ganze Streit getragen werde – »die Prämisse, dass die Idee einer ästhetischen Erfahrung, die autonom ist, und die Idee einer ästhetischen Erfahrung, die eine Bedeutung für unser gewöhnliches Leben hat, einander ausschließen.«⁷⁷ Nach dieser dritten Position wird die ästhetische Erfahrung »gerade durch die besondere Art und Weise, wie sie auf die gewöhnliche, alltägliche Erfahrung *bezogen* ist, zu einer autonomen.«⁷⁸ Aufgabe der philosophischen Ästhetik sei es, die »*Art des Bezugs* der ästhetischen Erfahrung zu unseren alltäglichen theoretischen und praktischen Weltbezügen« zu klären. Als Verhältnisbestimmungen der Beziehungen zwischen ästhetischen und »nicht-ästhetischen« Erfahrungen werden Reflexion, Aporie und Spiel genannt und erörtert.⁷⁹ Das Problem des Bandes *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* liegt allerdings darin, daß »ästhetische Vollzüge« im wesentlichen auf künstlerische Gestaltungs- und Rezeptionsweisen beschränkt werden. »Ästhetische Erfahrung« figuriert vor allem als ein Modus der sinnlichen Erfassung und Darstellung.

In Christoph Menkes Buch *Die Souveränität der Kunst* wird eine negativitätsästhetische Konzeption der Einstellungsästhetik zur Diskussion gestellt; die zugespitzte Positionsbestimmung wird allerdings vielfältig problematisiert und offen gehalten: »Die Bestimmung der ästhetischen Transfiguration in Begriffen, die nicht auf Eigenschaften, sondern den Status eines Objektes zielen, impliziert zugleich, sie nicht in der ästhetischen Produktion, sondern in der ästhetischen Erfahrung zu verorten. Damit ein Objekt einen ästhetischen Status gewinnt, bedarf es weder eines bestimmten Produktionsprozesses, noch läßt er sich durch einen solchen erzwingen; ästhetischer Status und ästhetischer Erfahrungsprozeß implizieren sich hingegen wechselseitig.«⁸⁰ Als Beispiele fungieren Duchamps Ready Mades, also Kunstbeispiele. Im Bereich der praktischen, technischen oder architektonischen Gestaltung objektivieren sich ästhetische Vollzüge jedoch in Formeigenschaften, Formverhältnissen. Freilich vollendet sich diese ästhetische Transfiguration erst im Einstellungswechsel des Nutzers; in diesem Wechselverhältnis erlangt der formierte Gegenstand seinen ästhetischen Status. Einstellungswechsel bzw. transinstrumentale Dominanzverschiebungen werden auch im Herstellen und Formieren vollzogen oder angelegt – oft im produktiven Widerstreit zwischen Konstruktionsteam und Designer, zwischen Architekt und Ingenieur. Distanz ist der selbstreflexiven Funktion der Gestaltung eigen, die Roman Jakobson als ästhetische Funktion charakterisiert hat. Insofern ist Jakobsons Verhältnis-

bestimmung des Ästhetischen als Dominante weiterhin anschlussfähig: Die Dominante ist nicht fix und immobil, sondern kann sich durch gegenläufige Einstellungswechsel verändern.⁸¹ Transinstrumentalität darf jedoch nicht als ein fauler Kompromiß mißverstanden werden, der das Streitmoment im Verhältnis des Praktisch-Instrumentalen und des negativitätsästhetisch akzentuierten Noninstrumentalen überspielt oder einfach überspringen zu können glaubt. »Wer das Ästhetische ernst nimmt, vollzieht seine Erfahrung nicht um seiner Entlastung willen; die Folgen des ernst genommenen Ästhetischen sind nicht Entlastung oder Kompensation.«⁸² Das »Zusammenspiel« zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Einstellungen ist niemals unproblematisch.⁸³ Umgekehrt ist nicht davon abzusehen, daß der Durchgang durch die radikale negativitätsästhetische Kunsterfahrung das Verhältnis zu »nicht-ästhetischen« Artefakten, Produktionserfordernissen und Formierungsverfahren zu ändern vermag.

Ausblick. – Auch in den anderthalb Jahrzehnten nach der Wende haben Ästhetik-Beiträge ihren Platz in den *Weimarer Beiträgen* gefunden und zum unverwechselbaren Gepräge der Zeitschrift beigetragen. Zum Selbstverständnis der *Weimarer Beiträge* haben immer schon disziplinäre Verankerung und transdisziplinäre Offenheit gehört: Dieses Spannungsverhältnis hat nicht nur an Problematisierungsdichte, sondern auch an thematischer Vielfalt gewonnen. Auf der einen Seite wurden Ansätze weiterverfolgt, die sich bereits in der Vergangenheit als produktiv erwiesen haben: Beiträge zur Gestaltästhetik⁸⁴; zu Bauformen künstlerischer Gestaltung und zur Kultursemiotik⁸⁵; zur Ästhetik der unter dem Stichwort »Theatralität« verhandelten performativen Künste⁸⁶; zu Veränderungen im Gefüge der ästhetischen Wertungsweisen⁸⁷. Auf der anderen Seite wurden neue Bereiche erschlossen, die das Spektrum vielfach erweitert haben. Zu diesen neuen Schwerpunkten gehören vor allem Versuche, die Chancen und Risiken der Medienrevolution als ästhetische Herausforderung zu befragen⁸⁸, aber auch die Hinwendung zur Naturästhetik, die dadurch, daß sie den prekären historischen Stand gesellschaftlicher Naturaneignung reflektiert, ein neuartiges Problemfeld bildet⁸⁹. Methodologische Selbstreflexion und wissenschaftsgeschichtliche Vergewisserung der Literaturtheorie wie auch der Ästhetik haben seit Jahrzehnten den Charakter der *Weimarer Beiträge* wesentlich mitgeprägt: Hier wurden in den letzten anderthalb Jahrzehnten neue Akzente gesetzt und neue Perspektiven eröffnet⁹⁰. Historisch fundierte und kulturdiagnostisch vorangetriebene Differenzierungen im Begriff der Ästhetik verdanken sich weiterhin der neu ansetzenden Erörterung von Künstlerästhetiken der Moderne und Postmoderne; hierzu trug auch die Auseinandersetzung mit der Philosophie des Poststrukturalismus in ihren ästhetischen Implikationen bei. All dies spricht dafür, daß die Vor-

stellung einer »mehrstelligen Ästhetik«, als deren Orte Lothar Kühne »das Technische, die praktische Lebenstätigkeit unmittelbar, ihre Gegenstände und ihren Raum und die Kunst als besondere Vermittlung des Praktischen« eingesetzt hatte, in neuen Kontexten, Differenzierungen und Gewichtungen Konturen gewinnt.

Anmerkungen

- 1 Erwin Pracht: *Über den Zusammenhang von Bildung und Kultur*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2/1965, S. 187.
- 2 Dietrich Mühlberg: *Zur marxistischen Auffassung der Kulturgeschichte*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 9/1964, S. 1049.
- 3 Kurt Hager: *Herrschende Ideen unserer Epoche. Diskussionsbeitrag auf der 14. Tagung des ZK der SED*, in: *Neues Deutschland*, 5.12.1961, zitiert nach Erwin Pracht: *Ästhetik und Leben*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 8/1962, S. 965.
- 4 Redeker war auch ein »Stammautor« der *Weimarer Beiträge* (Publikationen in den *Weimarer Beiträgen* werden im folgenden verkürzt, lediglich mit Heftnummer und Erscheinungsjahr nachgewiesen). Hervorzuheben sind seine Aufsätze *Zur Systematik von Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst*, in: 1/1978; *Zum Problem von Abbildung und Wahrheit in der Spezifik der Kunst*, in: 1/1979, und insbesondere *Zur Ästhetik Kants*, in: 5/1974; vgl. auch Horst Redeker: *Über Kants Ästhetik*, in: Hermann Ley, Peter Ruben, Gottfried Stiehler (Hg.): *Zum Kantverständnis unserer Zeit*. Berlin 1975.
- 5 Erwin Pracht, Manfred Naumann, Robert Weimann, Dietrich Mühlberg, Günter Mayer, Norbert Krenzlin, Karin Kaminski: *Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Realer Humanismus, ästhetische Wertung und Sprache der Kunst*, in: 4/ 1967. Zu den Autoren der Thesen gehörten neben dem Philosophen und Kulturtheoretiker Dietrich Mühlberg auch die Literaturwissenschaftler Manfred Naumann und Robert Weimann. Dieser Interdiskurs zwischen Ästhetik, Kulturtheorie und Literaturtheorie hat den im Ansatz interdisziplinären Charakter der Thesen geprägt. Im Zuge der Hochschulreform von 1968 wurde die Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Berliner Humboldt-Universität ohne die zunächst erwogene Eingliederung der Germanistik gebildet. Gleichzeitig wurden Forschungskapazitäten auf dem Gebiet der Literaturtheorie am neu gegründeten Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften gebündelt: Auch dies war eine integrative, die verschiedenen philologischen Disziplinen übergreifende Struktur. Die Thesen von 1967 sind auch aus folgendem Grunde bemerkenswert: In ihnen zeichnen sich bereits verschiedene Untersuchungsrichtungen ab, die dann in den siebziger Jahren an den verschiedenen Institutionen zum Tragen gekommen sind. So zum Beispiel *Gesellschaft - Literatur - Lesen* (1973) und *Ästhetik heute* (1978).
- 6 Vgl. Michael Franz: *Das Wahrheitsproblem als ästhetische Fragestellung*, in: 6/ 1981; Dieter Schlenstedt: *Orientierung auf funktionale Zusammenhänge im Widerspiegelungsprozess*, in: 6/1981.
- 7 Vgl. Erwin Pracht: *Selbstbefragung einer Wissenschaftsdisziplin*, in: 6/1981; Norbert Krenzlin: *Zur Dialektik ästhetischer Wertung in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*, in: 6/1981.

- 8 Vgl. Klaus Städtke: *Mimesis als poetisches Regelsystem*, in: 3/1968; Michael Franz: *Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff*, in: 4/1968; Ewald Lang: *Sprachcharakter der Kunst*, in: 6/1981.
- 9 Vgl. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse: *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, in: 2/1990.
- 10 *Halle*: zum Beispiel Günter Hartung, Gotthard Lerchner, Dietrich Löffler, Dietrich Sommer, Hans-Görg Werner; *Jena*: zum Beispiel Werner Kahle, Hans Richter, Dieter Strützel, Michael Wegner; *Leipzig*: zum Beispiel Lothar Bisky, Erhard John, Uta Kösser, Günther K. Lehmann, Michael Rammler, Claus Träger; *Dresden*: zum Beispiel Herbert Letsch, Karla Scharf.
- 11 Vgl. insbesondere die Arbeiten von Norbert Krenzlin: *Untersuchungen zur phänomenologischen Ästhetik*, in: 6/1968; ders.: *Bürgerliche Theorieentwicklung und ästhetische Theorie. Untersucht an der phänomenologischen Konzeption der Ästhetik*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 11/1969. Krenzlins Dissertation erschien mit zehnjähriger Verspätung: *Das Werk »rein für sich«. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, Berlin 1979; vgl. ferner Norbert Krenzlin: *Zur Dialektik ästhetischer Wertung in Peter Weiss' Roman »Ästhetik des Widerstands«*, in: 6/1981; ders. (Hg.): *Ästhetik des Widerstands. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*, Berlin 1987. Einen eigenen Ansatz entwickelte auch Renate Reschke, vgl. ihre Aufsätze *Zur Ästhetik Hölderlins*, in: 6/1973; dies.: *Ästhetik - Wissenschaft vom Schönen?* in: 7/1976.
- 12 Wolfgang Heise: *Zur Fragestellung*, in: Jürgen Kuczynski, Wolfgang Heise: *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin und Weimar 1975, S. 429.
- 13 Ebd., S. 431.
- 14 Lothar Kühne: *Ornament - »Poesie der Erinnerung« und Ästhetik kommunistischer Praxis*, in: Kühne: *Haus und Landschaft. Aufsätze*, Dresden 1985, S. 72 (Erstveröffentlichung in *Weimarer Beiträge*, 1/1977).
- 15 Ebd., S. 72.
- 16 Ebd., S. 73.
- 17 Ebd., S. 71 f.
- 18 Heise: *Zur Fragestellung*, S. 430.
- 19 Kühne: *Ornament*, S. 61.
- 20 Bereits in dem Aufsatz *Aneignung und Gegenstand* hatte Kühne formuliert: »Die eigenartige Dialektik dieses kulturellen Prozesses liegt darin, daß sich im konsequenten Abstraktionismus, etwa bei Doesburg, Mondrian, Malewitsch, Kunst aufhebt, und eben hierin die Grundzüge einer an der maschinellen Produktion orientierten Ästhetik weitgehend gestalt-praktisch und in einem gewissen Maße auch theoretisch formuliert wurden. Typologisch gefaßt: die entinhaltete Kunstform erwies sich als der ästhetische Formierungsfaktor des praktischen Gegenstands [...]« Kühne: *Aneignung und Gegenstand*, in: 6/1973, S. 17.
- 21 Kühne: *Ornament*, S. 70.
- 22 Ebd., S. 79.
- 23 Heise: *Zur Fragestellung*, S. 425.
- 24 Wolfgang Heise: *Über den Stellenwert der Kunst in Georg Lukács' »Die Eigenart des Ästhetischen«*, in: Gerhard Pasternack (Hg.): *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25.-27. März 1987 in Bremen, Frankfurt/Main 1990*, S. 178.
- 25 Ebd., S. 180.

- 26 Ebd., S. 178 f.
- 27 Wolfgang Heise: »System und Wechselbeziehung der Künste« (1970), maschinenschriftliches Original und Ormig-Abzug, S. 7 (Wolfgang-Heise-Archiv des Seminars für Ästhetik der Humboldt-Universität Berlin I – 3. 1.1.1/ 2a*).
- 28 Ebd., S. 5 f.
- 29 Ebd., S. 7.
- 30 Ebd., S. 82.
- 31 Ebd., S. 103.
- 32 Ebd., S. 110.
- 33 Ebd., S. 145.
- 34 Lothar Kühne: *Aneignung und Gegenstand*, in: 6/ 1973, S. 15 f.
- 35 Ebd., S. 19 f. Dies deckt sich weitgehend mit der Technikauffassung von Ernst Cassirer, der unter Hinweis auf Marx mit dem Technikverständnis der Organerweiterung bricht: »Mag man mit Kapp die ersten menschlichen Werkzeuge noch als bloße Weiterführungen dieses organischen, M. F.J Daseins zu verstehen und zu deuten suchen – [...], so versagt doch diese Analogie sofort, wenn man weiter schreitet und in die Sphäre der eigentlichen technischen Betätigung eintritt. Denn diese Sphäre wird von einem Gesetz beherrscht, das man mit *Karl Marx* als das Gesetz der »Emanzipation von der organischen Schranke« bezeichnet hat.« Ernst Cassirer: *Form und Technik*, in: Cassirer: *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, hg. von Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois unter Mitwirkung von Josef M. Werle, Hamburg 1985, S. 73. Damit ist der Grund für eine sozialökonomisch fundierte Ontologie der Technik gelegt, der auch eine eigene Ästhetik entspricht.
- 36 Kühne: *Aneignung und Gegenstand*, S. 22.
- 37 Oskar Schlemmer: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, hg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 121.
- 38 Renate Reschke: *Ästhetik - Wissenschaft vom Schönen? Zur Genesis und Problematik der Kategorie des Schönen*, in: 7/1976; Günter Mayer: *Kunstprozess und Kunstbegriff*, in: 8/1976.
- 39 Erwin Pracht (Leitung), Michael Franz, Wolfgang Heise, Karin Hirdina, Rainhard May, Günter Mayer, Ulrich Roesner: *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987.
- 40 Karlheinz Barck: *Ein Schritt vorwärts - zwei Schritte zurück. »Ästhetik der Kunst heute?«* in: 12/1988, S. 2051.
- 41 Ebd., S. 2055.
- 42 Ebd., S. 2050.
- 43 Vgl. Wolfgang Heise: *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Berlin und Weimar 1990, S. 337 f.
- 44 Ebd., S. 357.
- 45 Vgl. Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/Main 1991.
- 46 Michael Franz: *Eusynopsis und Energie. Shaftesbury und James Harris*, in: Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- 47 Karlheinz Barck: *Grundbegriffe der Ästhetik und Kunstwissenschaften - Konzeption eines historisch-kritischen Wörterbuchs*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe*, 35(1986)9 (*Geschichtlichkeit der Künste. Fragen an Ästhetik und Kunstwissenschaften*), S. 778.
- 48 Das Potential des Techne-Begriffs läßt sich in wenigstens zehn Punkten umreißen: (1) die Weite des Begriffs, der Aktivitätsformen und Gestaltungssphären im ganzen

Umkreis der Kultur umfaßte; (2) die Zwischenstellung der Techne (Plural *technai*) als selbständiger Aktivitätsform zwischen *aisthesis* und *empeiria* auf der einen Seite, kontemplativ gefaßter Wissenschaft als reiner Theorie auf der anderen Seite; (3) ein regelgeleitetes Vorgehen, das nach dem Vorbild der *proto heures*, der ersten Erfinder, Regelgenerierung einschließt; (4) die Einheit von Studium und Ingenium, die mit dem Übergang von den cheiologischen (handwerklichen) zu den mechanischen Künsten in der hellenistischen Ingenieurkunst anerkannt wird; (5) der hohe Rang der Form, und zwar in ästhetischer Hinsicht als »Form im Sinnlichen«, als welche Aristoteles Gestalt (*morphe*) von der nicht aufs Sinnfällige beschränkten Form (*eidos*) abhebt; (6) die Zugehörigkeit der Techne zur *poiesis*, wie sie Platon im *Symposion* als Erschaffen von Neuem faßt: etwas aus dem Nichtsein ins Sein setzen; diese Bestimmung tritt in Gegensatz zum Mimesis-Konzept, weshalb die mimetischen Künste bei Platon abgewertet werden – bei Aristoteles ist das insofern anders, als die Mimesis der Naturproduktivität die Grundlage dafür ist, daß Techne etwas herstellen kann, das die Natur nicht zustande zu bringen vermag; (7) das Angewiesensein auf ein Organon, auf Werkzeuge oder Instrumente, wodurch die zweistellige Relation Technik–Material zu einer dreistelligen wird; durch die Eigenständigkeit der Mittel (als »Mittelgegenstände«, Kühne) verändert sich auch die Zweck–Mittel–Relation; (8) die Spannweite der *Technai* bei Platon von Künsten, die sich mit größter Exaktheit der Maße und Instrumente bedienen (wie Baukunst und Großhandel, der Rechenkunst und der Meßkunst) bis zu Künsten, die aufgrund von *aisthesis*, *empeiria* und Gewöhnung Abschätzungen vornehmen und die »glückliche Mutmaßung« (Schleiermacher) zur Kunst (*stochastike*) ausbilden (Heilkunst, Agrikultur, Seefahrt, Kriegskunst und anderes); (9) die Künste, die sich der Abschätzung und der *stochastike* – auch der Indiziensemiotik – bedienen, sind in ihrem Vorgehen kontextabhängig und müssen sich auf konkrete Situationsanforderungen einstellen: Dies erfordert Flexibilität, Situationsgefühl und kontextuelle Angemessenheit (Künste, in denen dies eine entscheidende Rolle spielt, lassen sich als kairologische Künste bezeichnen); (10) der Bereich des Kontingenten als Domäne der Techne: Da es die Kunst mit dem Veränderlichen zu tun habe, bewegen sich nach Aristoteles die Kunst und der Zufall um das nämliche Objekt; dennoch ist es für den Techne-Charakter einer Aktivitätsform entscheidend, daß sie ihre Erfolge nicht dem Zufall verdankt: Die Techne löst den Widerspruch zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen nicht durch Subsumtion und Deduktion, sondern durch einen Habitus des Herstellens, der einen produktiven Umgang mit dem Zufälligen einschließt.

49 Er hielt es für erforderlich, seinen Begriffsgebrauch, der unverkennbar an den älteren, später als vormodern abgestempelten Techne-Begriff anknüpft, zu kommentieren: »Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß es eine andere Bedeutung des Wortes Kunst gibt, die die ästhetische Seite in der Betrachtung der Dinge im allgemeinen im Gegensatz zur wissenschaftlichen umfaßt. Im Text ist das Wort in seinem älteren und hoffentlich noch nicht obsoleten Sinne gebraucht.« John Stewart Mill: *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*, New York 1888, S. 53.

50 Vgl. Wolfgang König: *Künstler und Strichezieher. Konstruktions- und Technikkulturen im deutschen, britischen, amerikanischen und französischen Maschinenbau zwischen 1850 und 1930*, Frankfurt/Main 1999, S. 130.

51 Zwischen Theoretisieren und Praktizismus wird »Maschinenkonstruieren« entweder als Komplex von Erfindung, Entwurf, Ausführung und kommerzieller Umsetzung oder als »eine wissenschaftlich begründete selbständige technische Kunst« (Franz

- Reuleaux) definiert. Mit letzterer Definition setzte sich Reuleaux »in der Tradition Redtenbachers sowohl von dem »empirischen« Verfahren« der Engländer wie von der in Frankreich noch dominierenden Auffassung ab, daß die Maschinenbaukunde »angewandte Mechanik« sei und »der Maschinenconstructeur der Schule eine auf rein mathematischen Grundsätzen beruhende Thätigkeit ausübel, deren Ergebnisse sich durch Rechnen, durch mathematische Operationen ermitteln ließen«. König: *Künstler und Strichezieher*, S. 37.
- 52 Joseph August Lux: *Ingenieurästhetik*, München 1910, S. 12.
- 53 Ebd., S. 23.
- 54 Ebd., S. 46.
- 55 Lothar Kühne: *Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen*, Dresden 1981, S. 30 f.
- 56 Joachim Fiebach: *Brechts »Straßenszene«. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells*, in: Fiebach: *Keine Hoffnung keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*, Berliner Theaterwissenschaft Band 4, hg. von Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin 1998, S. 9. Erstveröffentlichung in: *Weimarer Beiträge*, 2/1978.
- 57 Joachim Fiebach: *König und Dirigent für die Musik seiner Rede. Grenzverschiebungen in Kunst- und Kulturwissenschaften*, in: Fiebach: *Keine Hoffnung keine Verzweiflung*, S. 35. Erstveröffentlichung in: *Weimarer Beiträge*, 10/1983.
- 58 Gottfried Semper: *Kleine Schriften*, hg. von Hans und Manfred Semper, Mittenwald 1979 (Nachdruck der Ausgabe Berlin-Stuttgart 1884), S. 333 f.
- 59 Vgl. Lux: *Ingenieurästhetik*.
- 60 Vgl. Cassirer: *Form und Technik*; vgl. ferner Rudolf Schwarz: *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961*, Braunschweig-Wiesbaden 1979.
- 61 R. L. Rutzky: *High Techne. Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis-London 1999; vgl. auch Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington 1986; Bernhard Stiegler: *Technics and Time*. Bd. 1: *The Fault of Epimetheus*. Stanford 1998. Allerdings geht der Begriff der Techne-Künste nicht im Begriff der Technik auf; wir bräuchten den Techne-Begriff nicht, wenn wir ihm nur ein komplexeres Verständnis von Technik verdankten. Doch in der Beschränkung auf Technik haben den Techne-Begriff weder John Stewart Mill, noch Charles S. Peirce, noch John Dewey gebraucht.
- 62 Joachim Fiebach, Michael Franz, Heinz Hirdina, Karin Hirdina, Günter Mayer, Erwin Pracht (Leitung), Renate Reschke: *Ästhetik heute*, Berlin 1978, S. 5.
- 63 Ästhetische Kultur gilt in *Ästhetik heute* als »jener Teil der Kultur einer Gesellschaft [...], in dem das freie Verhalten der Individuen zu ihren Lebensbedingungen sinnlich erfahrbare Qualität gewinnt und von ihnen als Gestaltwert produzierend oder rezipierend bewertet wird«. *Ästhetik heute*, a.a.O., S. 459. Der Begriff wurde auch von Barck, Fontius und Thierse aufgegriffen: »Unser Interesse richtet sich auf die begriffliche Reflexion der *ästhetischen Kultur* insgesamt, also auch jener Formen und Bereiche der Praxis des ästhetischen Verhaltens und Wertens, die durch die historischen Begriffe von Kunst nicht erfaßt sind.« Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse: »*Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*«, in: *Weimarer Beiträge*, 2/ 1990, S. 185. Ein Artikel »Ästhetische Kultur« konnte im Wörterbuchprojekt leider nicht realisiert werden.
- 64 Kühne: *Gegenstand und Raum*, S. 182.
- 65 Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/Main 1971, S. 10.

- 66 Kühne: *Haus und Landschaft*, S. 193.
- 67 Lothar Kühne: *Kritische Revue. Anmerkungen in drei Abschnitten zu »Ästhetik heute«*, in: 4/1979.
- 68 Es fällt auf, daß Kühne in die Semantik der Gegenstände die »ästhetischen Bedeutungen« (Kühne) nicht explizit aufgenommen hat: Sie liegen bei Kühne im Ausdruck der form- und gestaltrelevanten Emotionalität und im Formausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse als »Situationen menschlicher Subjektivität« in ihrer historischen Signifikanz.
- 69 Kühne: *Gegenstand und Raum*, S. 34.
- 70 *Ästhetik heute*, a.a.O., S. 224.
- 71 Horst Redeker: *Zum Problem von Abbildung und Wahrheit in der Spezifik der Kunst*, in: 1/1979; zu Redekers Kant-Interpretation vgl. Horst Redeker: *Zur Ästhetik Kants*, in: 5/1974; vgl. auch Redeker: *Über Kants Ästhetik*, in: Ley/Ruben/Stiehler (Hg.): *Zum Kant-Verständnis unserer Zeit*.
- 72 Redeker: *Zum Problem von Abbildung und Wahrheit in der Spezifik der Kunst*, S. 123.
- 73 Horst Redeker: *Zur Methodologie der Erforschung des ästhetischen Bewußtseins*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2/1980.
- 74 Ebd., S. 223.
- 75 Der Terminus des Instrumentalen hat in der Begrifflichkeit der Kritischen Theorie ein pejoratives Vorzeichen angenommen. Damit wurde aber zugleich die von Hegel herausgearbeitete Dignität des Werkzeugs annulliert. John Deweys Instrumentalismus entspricht jedoch nicht dem, was Max Horkheimer als »instrumentelle Vernunft« attackiert hat, da Dewey die Künste des Experiments und des Instrumentenbaus entschieden aufgewertet hat. Insofern ist das »Instrumentale/Instrumentelle« ambivalent: Der Terminus bezeichnet zum einen die Rolle des Instruments in der gesellschaftlichen Naturaneignung und schließt die von Hegel betonte Selbständigkeit des Instruments ein; er verweist zum anderen aber auch auf die Instrumentalisierung im Sinne der Funktionalisierung eines Tatbestands als Mittel zu einem gegebenen Zweck; dies kann im extremen Fall bis zur vollständigen Subsumtion gehen. Beides muß zusammengedacht werden. »Transinstrumental« bedeutet ein Doppeltes: ein produktives und rezeptives Überschreiten der Position des Mittels im Hinblick auf einen bestimmten Zweck und das Hervortreten der eigenen Dignität des Mittels in seiner Selbständigkeit.
- 76 Andrea Kern, Ruth Sonderegger: *Einleitung*, in: dies.: (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2002, S. 7.
- 77 Ebd., S. 9.
- 78 Ebd., S. 10.
- 79 Christoph Menke zeigt am Modell der Diskursgründung der philosophischen Ästhetik als selbständiger Wissenschaftsdisziplin, »daß die von nun ab spezifisch »ästhetisch« genannten Akte des sinnlichen Erfassens und Darstellens nicht eine andere Klasse von Vollzügen neben den gewöhnlichen Akten des sinnlichen Erfassens und Darstellens sind. Die ästhetischen sind von den nicht-ästhetischen Akten vielmehr dadurch unterschieden, daß wir in ihrem Vollzug zugleich der Kräfte gewahr sind, die in ihnen wirken. Dieser selbstreflexiven Verfassung ästhetischer Akte entspricht dann aber auch eine qualitative Differenz von den nicht-ästhetischen. Denn daß wir die Kräfte hier, im Medium des Schönen, in ihrem Wirken erfahren, hängt damit zusammen, wie die Kräfte sich hier in ihrem Wirken entfalten [...] Im Medium des Schönen werden die Kräfte »frei«; d. h. nicht gerichtet auf einen bestimmten vorgegebenen Zweck. Diese Freiheit stellt sich nach außen als gesteigerte Intensität dar [...]«

- Christoph Menke: *Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zur Genese und Dialektik der Ästhetik*, in: Kern/Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze*, S. 45 f.
- 80 Menke: *Die Souveränität der Kunst*, S. 265.
- 81 Roman Jakobson: *Die Dominante*, in: Fritz Mierau (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1987; vgl. auch Menke: *Die Souveränität der Kunst*, S. 269: »Die Verallgemeinerung des ästhetischen Einstellungswechsels, die die ihre Autonomie nicht verletzende ästhetische Haltung vornimmt, beruht auf nichts anderem als der beständigen und durch nichts begrenzbareren Möglichkeit, einen ästhetischen Einstellungswechsel vorzunehmen [...] Die ästhetische Negativitätserfahrung ist zwar eine onto- wie phylogenetisch späte Errungenschaft und insofern gegenüber der außerästhetischen Betrachtung unserer Diskurse als funktionierend und gültig sekundär [...] Zugleich aber ist sie als sekundäre eine stets mögliche Subversion unserer Diskurse [...]«
- 82 Menke: *Die Souveränität der Kunst*, S. 199.
- 83 »Eine Anerkennung des Ästhetischen, die sie in ein Zusammenspiel mit den anderen ausdifferenzierten Dimensionen der Vernunft versetzt, bedeutet immer zugleich, Abstriche von seiner Autonomie zu machen, die sich nur als prozessuale und totale Negation entfalten läßt.« Menke: *Die Souveränität der Kunst*, S. 292.
- 84 Vgl. zum Beispiel Michael Franz: *Die Zweideutigkeit der Gestalt oder Taugt ›Gestalt noch als ästhetischer Grundbegriff?‹* in: 1/1995.
- 85 Vgl. zum Beispiel Klaus Städtke: *Kultur als semiotische Tätigkeit. Zur Diskussion über die Moskau-Tartu-Schule*, in: 4/1995; vgl. auch den thematischen Schwerpunkt »Zeichenregime im 18. Jahrhundert« mit Beiträgen von Carrie Asman, Eckhard Tramsen, Hilmar Frank, David E. Wellbery, Michael Franz, Inge Baxmann, Joseph Vogl, Wolfgang Schäffner, Bernhard Siegert, Bernhard J. Dotzler, in: 1/1997; vgl. ferner Christine Blättler: *Überlegungen zur Serialität als ästhetischer Begriff*, in: 4/ 2003.
- 86 Vgl. zum Beispiel Eleonore Kalisch: *Spiele zu dritt. Die Figur des Zuschauers im kulturellen Perspektivenwechsel*, in: 4/1994; dies.: *Darstellendes Verhalten und Kampf um Anerkennung*, in: 3/1995; vgl. ferner Inge Baxmann: *Wahrnehmung In-Between. Überlegungen zu einer Ästhetik der Performance*, in: 1/1995; Hildegard Backhaus: *Judith Butlers Konzept der Performativität von Identität*, in: 1/ 2002.
- 87 Vgl. zum Beispiel Waltraud Naumann-Beyer: *Lyotard. Kant und das Erhabene*, in: 4/ 1994; Corinna Caduff: *Die ›Gewalt der Musik‹ und das Erhabene*, in: 4/2002; Gabriele Hundrieser: *Die Leerstelle der Leerstelle? Das Phänomen Gert Ledig, die Ästhetik der Gewalt und die Literaturgeschichtsschreibung*, in: 3/2003.
- 88 Vgl. zum Beispiel Gerhard Wagner: *Dialektische Kontraste. Benjamin über die mimetische Konkurrenz von Schrift- und Bildkultur*, in: 4/1997; Gerhard Schweppenhäuser: *Bildkraft, prismatische Arbeit und ideologische Spiegelwelten. Medienästhetik und Photographie bei Walter Benjamin*, in: 3/2000; Michel Chaouli: *Kommunikation und Fiktion. Über das Schreiben und Lesen im Internet*, in: 1/2003; Eric Mandel: *Kino, Körper und Wahrnehmung in ›Johnny Mnemonic‹ (Robert Longo, 1995)*, in: 3/2004.
- 89 Vgl. zum Beispiel Gerhard Schweppenhäuser: *Der Eigen-Sinn des Naturschönen. Überlegungen zum Problem der Anthropozentrik in der Ästhetik der Natur*, in: 2/1999; Sigbert Gebert: *Naturästhetische Höhenflüge. Die Bedeutung ästhetischer Argumente für die ökologische Diskussion. Mit einer geschichtlichen Erinnerung*, in: 4/2003.
- 90 Als vorbildlich gelten darf weiterhin die ästhetisch-kulturell dimensionierte Bilanz von Wolfgang Thierse, Dieter Kliche: *DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren. Bemerkungen zur Entwicklung ihrer Positionen und Methoden*, in: 2/1985. – Vgl. weiterhin zum Beispiel Dieter Kliche: *Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und*

Problemgeschichte des Ästhetischen, in: 4/1998; Knut Ebeling: *Hegel sabotieren. Blanchot und Bataille: Ästhetische Lektüren der »Phänomenologie des Geistes«*, in: 2/1999, und ders.: *Die geheime Geschichte der Menschheit. Walter Benjamin und das Erbe des Surrealismus*, in: 4/2001, sowie Knut Ebelings Beiträge zur Fundierung der kulturwissenschaftlichen, »archäologischen« Diskursforschung in: 2/2002, 2/2004 und 4/2004; Anna Czajka: *Das poetisch-rhetorische Anliegen der Sinnbildung im Werk von Ernst Bloch*, in: 2/2004; Erwin Pracht: *Ästhetisierung aller Lebensbereiche? Ein Rückblick auf den »Ästhetisierungs-Boom« der frühen neunziger Jahre*, in: 3/2003; Achim Trebel: [Rezension zu]: *Ästhetische Theorie in der DDR 1949-1990. Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von Wolfhart Henckmann, Gunter Schandera, Berlin 2001, in: 4/2002, sowie die Replik von Wolfhart Henckmann: *Dissens über die Geschichte der ästhetischen Theorie in der DDR*, in: 3/2003; vgl. ferner Kai Hammermeister: *Hegel, Heidegger und die Architektur*, in: 3/2001.