

Sonderdruck aus

COMPARATIO

Zeitschrift
für Vergleichende
Literatur-
wissenschaft

Band 2 · Heft 1 · 2010

Herausgegeben von

LINDA SIMONIS

ANNETTE SIMONIS

KIRSTEN DICKHAUT

Wissenschaftlicher Beirat

ELENA AGAZZI (Bergamo)

MICHAEL BERNSEN (Bonn)

ANDREAS BEYER (Paris)

MICHEL ESPAGNE (Paris)

ANDREAS GELZ (Freiburg)

ACHIM HÖLTER (Wien)

BARBARA KUHN (Eichstätt)

JÖRN STEIGERWALD (Bochum)

ALAIN VIALA (Oxford)

JULIA ZERNACK (Frankfurt a.M.)

RÜDIGER ZYMMER (Wuppertal)



MARIA MOOG-GRÜNEWALD (TÜBINGEN)

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
Überlegungen zu einer Erneuerung der ,comparative arts'
im Anschluss an Max Dessoir

Le projet d'un « éclaircissement mutuel des arts » proposé par Oscar Walzel dans sa fameuse étude de 1917 connaît une reprise remarquable dans un débat récent lancé sous le titre de « comparative arts ». Cependant, les partisans de ce nouveau courant comparatiste ignorent le plus souvent qu'ils pourraient se réclamer d'un précurseur formidable qui, déjà au début du 20^e siècle, a jeté les bases d'une approche identique à celle envisagée par les « comparative arts »: Max Dessoir. Celui-ci a conçu une théorie générale de l'art dont le but consiste à établir des catégories et des critères valables pour tous les arts. Selon Dessoir la spécificité d'une œuvre d'art réside dans sa structure, à savoir la manière particulière dans laquelle elle a été formée et façonnée.

In recent debates, the project of a „mutual illumination of the arts“ proposed by Oscar Walzel in his famous study of 1917 has received a remarkable renewal. However, the partisans of this new current of research which figures under the title of „comparative arts“ mostly ignore the existence of an important theoretician whom they might well consider as a forerunner of their own movement. Already at the beginning of the twentieth century Max Dessoir conceived a general theory of art which aimed at establishing categories and criteria valuable for all kinds of art. According to Dessoir the specific nature of a work of art lies in its structure, that is to say in the particular manner by which it has been shaped into form.

Aktualitätsbeschwörungen, gar emphatische Erneuerungsbestrebungen sind weder originell noch in der Regel erfolgreich. Und dennoch könnte ein Blick in die Vergangenheit unerwartete Perspektiven für die ,comparative arts' eröffnen, wofern man den Standpunkt von René Wellek als überwunden erachtet: daß nämlich die Vergleichende Literaturwissenschaft die anderen Künste nur insoweit berücksichtigen könne und dürfe, als Ausgangs- und Zielpunkt der literarische Text sei; wofern man weiterhin Philosophie und Theorie der Kunst als genuinen Bezugspunkt historischer Untersuchung anerkennt.

Der Blick in die Vergangenheit richtet sich vornehmlich auf Max Dessoir, einen – wie ich meine – zu Unrecht vergessenen Kunstwissenschaftler und Kunsttheoretiker. Näherhin möchte ich sein Konzept der allgemeinen Kunstwissenschaft in aller gebotenen Kürze vorstellen, um eine Überlegung darüber anzuschließen, inwiefern Dessoirs Theorie der Kunstwissenschaft für die ,comparative arts' von Belang sein könnte: zwei Teile also von freilich unterschiedlicher Länge und Gewichtung.

Eröffnen möchte ich dieses kleine Programm mit einer Art ,Vorspann' – mit dem von Oskar Walzel 1917 in die kunsttheoretische Diskussion gebrachten Begriff der ,wechselseitigen Erhellung der Künste'. Denn – wie mir scheint – geht

schichtlichen Zusammenhänge kennen. Um dem ersten Irrtum zu entgehen, schied ich von der Ästhetik die Kunstwissenschaft, und um die andere Einseitigkeit zu vermeiden, strebte ich danach, die Theorie der Kunst als eine allgemeine Kunstwissenschaft auszubilden.

Die Kunst sollte also vor einer jeweils vereinsseitigen Ästhetisierung und Historisierung ‚bewahrt‘ werden durch eine Theorie der Kunst, die künsteübergreifend allgemeine Geltung beansprucht. Zugleich sollte deutlich werden, daß Ästhetik und Kunstwissenschaft zwei getrennte Bereiche darstellen, die gleichwohl in einem Ergänzungsverhältnis zueinander stehen: Ist doch – immer nach Dessoir – der Gegenstand der philosophischen Ästhetik (1) die „Gestaltung des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens“, (2) die „Naturwirklichkeit“, (3) die „Kunst“,⁵ während die theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst als Kunst einer eigenen Disziplin bedürfte: eben der neu zu begründende und zu definierenden allgemeinen Kunstwissenschaft.

Dessoirs erklärtes Hauptziel ist es, eine Methode zu erarbeiten, die es erlaubt, „Kunst als eine objektive Tatsache“ zu begreifen.⁶ Neben einer „Ist-Ästhetik“ – Dessoir verweist damit auf die „psychologisch-erklärende“, ‚Methode‘ – und einer „Soll-Ästhetik“ – gemeint ist die „Regel-gebende“ – müsse es ein Verfahren geben, „das dem eingeborenen Anspruch der Kunst wirklich gerecht“ werde. Unter dem „eingeborenen Anspruch der Kunst“ ist aber nichts anderes zu verstehen als das, was erst dreißig Jahre später Roman Jakobson – freilich mit aus schließlichem Blick auf die Literatur bzw. die Dichtung – mit dem Begriff der ‚Poetizität‘ kennzeichnen wird:⁷ diese manifestiere sich dadurch, daß „das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenten Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen“.⁸ Nichts anderes meint Dessoir bereits gut ein Vierteljahrhundert früher, wenn er auf der „Möglichkeit“ besteht, daß „ein Kunstwerk lediglich aus sich selber zu begreifen“⁹ sein müsse. Und dies bedeutet wiederum, daß es vornehmlich darauf ankommt, die Struktur eines Kunstwerks zu beschreiben, mithin eine „Formanalyse“ zu machen, deren Ziel es ist, „das Zeitlos-systematische von dem Zeitlich-geschichtlichen zu sondern“.¹⁰ Dazu bedürfte es einer „selbständige[n] und umfassende[n] Lehre von der Kunst“, die es erlaube, Kunst wis-

⁵ Max Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“, in: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien* 1 (1925), S. 149-152, hier: S. 149.

⁶ So in aller Knappheit und Luzidität der Aufsatz „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ [Ann. 5], 149. Der Aufsatz geht auf einen ‚Vortrag, gehalten im Mai 1924 auf dem internationalen Philosophenkongreß zu Neapel‘ zurück.

⁷ Vgl. Roman Jakobson: „Was ist Poesie?“ [1934], in: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a.M. 1979 = stw 262), S. 67-82.

⁸ Ebd., S. 79.

⁹ Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ [Ann. 5], S. 151.

¹⁰ Ebd.

Walzels Konzept letztlich auf Dessoirs Theorie der allgemeinen Kunstwissenschaft zurück.

Der in der Komparatistik bis in die 1980er/1990er Jahre wohlfeil gebrauchte, dann obsolet gewordene Begriff der ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ bezieht sich bekanntlich auf den Titel des gleichnamigen Essays von Oskar Walzel – *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Daß es sich dabei um einen [...] *Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* – so der Untertitel – handelt, wurde bei der Adaption dieses Begriffs auf unterschiedlichste Phänomene der ‚comparative arts‘ geflissentlich übersehen. Was ist genau unter ‚wechselseitiger Erhellung der Künste‘ im Sinne Walzels zu verstehen? Walzel selbst hat die Antwort im Nachwort zu seinem Essay gegeben – in Reaktion auf ein schon seinerzeit allgemeines Mißverstehen seiner Intention. Er schreibt: „Sollte meine Absicht ganz klar werden, so müßte es heißen: ‚Ist es zweckdienlich, bei der Ergründung der künstlerischen Gestaltung von Werken einer Kunst durchgehende (typische) Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergeben?‘“ Es geht also nicht um eine wie immer geartete ‚Wirkung‘ einer Kunst auf die andere, eines Mediums auf das andere, vielmehr geht es darum, Kategorien zu bilden, die – idealiter – für alle Künste Geltung haben. Die ‚wechselseitige Erhellung‘ ergibt sich daraus, daß in der einen Kunst insbesondere *formale* Eigenheiten sichtbar gemacht werden können, die bislang nur für die andere Geltung hatten und vice versa. Bekanntestes Beispiel ist das ‚Leitmotiv‘.

Im ganzen sind Walzels Vorschläge zur Kategorienbildung eher Hinweise als Erweise, die Beispiele bleiben vereinzelt. Allerdings erstaunt, daß Walzel sich mit August Schmarsow, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer u.a. auseinandersetzt, doch Emil Utitz und Max Dessoir gänzlich unerwähnt läßt. Letzterer hat bereits im Jahre 1906 die umfangreiche Studie *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*¹ vorgelegt und zugleich eine Zeitschrift gleichen Namens gegründet. Über Profil und Zweck der Zeitschrift schreibt Dessoir im Jahre 1937 im 4. Heft des 31. Bandes unter der Überschrift *Zum Abschied* folgendes – Dessoir, inzwischen siebzig Jahre alt, übergibt die Herausgeberschaft der ZÄK an Richard Müller-Freienfels⁴:

Mir schien die Erkenntnis der Kunst von zwei Seiten her bedroht: von den Philosophen und Psychologen, die aus den Kunstwerken rein ästhetische Gebilde machen wollen, und von den Historikern, die nur einzelne Kunstbezirke und in jedem nur die ge-

¹ Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste – Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.

² Ebd., S. 89.

³ Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft – in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart 1906; S. 2. stark veränderte Aufl., Stuttgart 1923. Aus der zweiten Auflage wird im folgenden zitiert.

⁴ Max Dessoir: „Zum Abschied“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 31 (1937), S. 415f.

senschaftlich zu erkennen und systematisch zu analysieren, m.a.W. eine[r] „Strukturlehre des Kunstgebildes“. Diese „selbständige und umfassende systematische Lehre von der Kunst überhaupt“ versteht sich als eine eigene Theorie der Kunst, die näherhin als allgemeine Kunstwissenschaft bezeichnet wird, insofern es ihr Ziel ist, über die systematisch-theoretische Beschreibung und Erklärung der einzelnen Kunstwerke hinaus den „inneren[r] Zusammenhang zwischen den Künsten“, der „Malerei, Dichtkunst und Musik“, aufzuweisen, zugleich zu zeigen, „inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen“,¹² kurz – und um mit Walzel zu formulieren –: ihre „Wechselwirkung“ zu erhellten. Es geht der allgemeinen Kunstwissenschaft also um eine „Systematik der Künste“,¹³ um einen „das Gesamtgebiet der Künste theoretisch durchforstende Systemwissenschaft“,¹⁴ die auf einer „Einteilung und Vergleichung der Künste“,¹⁵ basiere. Wenn Dessoir betont, daß die allgemeine Kunstwissenschaft gerade „die nicht-geschichtlichen Probleme der Kunst“ in ihrem Fokus hat, bedeutet dies nicht, daß die Historizität eines Kunstwerks gänzlich außer acht bliebe – im Gegenteil. Nur ist das jeweils Geschichtliche, Thematische, auch biographisch Psychologische allein aus der Struktur heraus zu begründen, will es nicht Beiwerk, Accessoire bleiben. Demgemäß hat die allgemeine Kunstwissenschaft im Gegensatz zu Geschichte und Philologie „die in der Kunst enthaltenen (ästhetischen, religiösen, sittlichen, intellektuellen) Werte zu sondern, ihre Verbindung nachzuweisen und eine Strukturlehre des Kunstgebildes zu entwerfen“. In einem nächsten Schritt ist herauszuarbeiten, wie große Kunst „Lebenswerte deutet und gestaltet“,¹⁷ „welcher letzte Sinn im Kunstwerk liegt“. Von einer „Hermeneutik der Struktur“ würden wir heute sprechen. Der Gegenstand der allgemeinen Kunstwissenschaft ist also nicht das, was gestaltet ist, sondern die Art und Weise, wie etwas gestaltet¹⁹ ist, mithin die *Struktur*.

In der Insistenz auf der Struktur des ‚Kunstgebildes‘, in der Überantwortung der strukturalen Analyse an die allgemeine Kunstwissenschaft nimmt Dessoir die

¹¹ Alle Zitate ebd., S. 150-152.

¹² Dessoir formuliert zwar, daß untersucht werden müsse, „welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen“ (ebd., 152), doch meint er dasselbe wie später Oskar Walzel in seinem epochemachenden Aufsatz *Wechselseitige Erhellung der Künste – Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.

¹³ Max Dessoir: „Allgemeine Kunstwissenschaft“, in: *Deutsche Literaturzeitung*, Jg. 35, Nr. 44/45 (31. Okt./7. Nov.), Sp. 2405-2415, hier: Sp. 2407.

¹⁴ Ebd., Sp. 2410.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ [Ann. 5], S. 151.

¹⁷ Ebd., S. 152.

¹⁸ Ebd., S. 151.

¹⁹ Emil Utitz, ein Schüler von Dessoir und früherer Mitarbeiter der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* wird in seiner *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde., 1914/1920 als Merkmal eines Kunstwerks – in Differenz bspw. zu einem naturschönen Gegenstand – den Aspekt des Gestalteten, der Gestaltung hervorheben (so z.B. II 299).

epochale Theorie des Strukturalismus und des Formalismus²⁰ voraus, und er überbietet sie, indem er wenn nicht den Begriff so doch die Sache der ‚ästhetischen Erfahrung‘ ins Spiel bringt: Dem ‚Objektivismus‘ der Struktur begegnet der ‚Subjektivismus‘ der Wahrnehmung und vice versa. Dessoir bezieht sich auf zeitgenössische Experimente in der Psychologie, die von ‚meßbaren Linien, Takt- oder Farbenverhältnissen aus[gehen], indem sie mißfällige, gleichgültige und wohlgefällige“ voneinander „sonderten“, und damit deutlich machten, daß „die Objekte nicht gleichgültige Reize zur Auslösung eines seelischen Zustandes sind, sondern Träger ästhetischer Werte“.²¹ Dessoir geht einen Schritt weiter und folgert²²:

[D]ie Kunstwissenschaft wird [es] als ihre Pflicht erkennen, das Gefüge von räumlichen Formen, rhythmischen Gestalten u. dgl. Zu erforschen, insoweit es aus einem Kunstwollen entsteht und zu einem ästhetischen Verhalten führt. Eine solche Untersuchung behandelt das Raumgebilde natürlich nicht im Sinne der Geometrie, aber immerhin wie ein Objektives, d.h. wie eine unabhängige Gesetzlichkeit oder wie ein Ganzes mit nachweisbaren Strukturregeln, an die die ästhetische Wirkung geknüpft ist.

Der organische Werkbegriff, der Dessoirs Kunsttheorie ganz offensichtlich eigenet, korreliert mit Erkenntnissen der Psychologie und Theoremen der Ästhetik, das Besondere ist auf das Allgemeine hingebordnet. Mit den Worten Dessoirs²³:

Die Kunst, die den Gegenstand der Theorie bildet, ist nicht ein Gemenge aus Teilen, die durch die Geschichte hindurch verstreut sind, sondern sie ist ein ideales Gebilde, das den einzelnen Tatsachen werthafte Sinn gibt, ein Gebilde von solcher schöpferischen Kraft und zugleich von solcher Beweglichkeit, daß eine bunte Fülle darin aufgenommen werden kann. Es kommt darauf an, die in der Sache selbst liegende Einheit zu entdecken, durch die alles Einzelne von innen her miteinander verknüpft wird, genauer: das Immanenzverhältnis des Begrifflichen mit dem Geschichtlichen.

Dem Geschichtlichen als den Erscheinungen in ihrer Vielheit korreliert das Begriffliche als der Einheit, dem Absoluten, dem Eidos durchaus im platonischen Sinne. So Dessoir²⁴: „Der Gegenstand [i.e. die Kunst] [...] ist verflochten in die Bedingtheit des natürlichen und geschichtlichen Geschehens. Demgemäß muß die Kunstlehre [...] einen Zusammenhang suchen zwischen der wechselvollen

²⁰ Zu verweisen ist hier nicht allein auf Roman Jakobson, sondern auch auf Jan Mukarovsky (*Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, übers. von H. Grönebaum und G. Riff, München 1974 [= Literatur und Kunst]) und Jurij M. Lotman (*Die Struktur literarischer Texte*, München 1972).

²¹ Max Dessoir: „Ansprache auf dem ersten Ästhetikerkongress“ (1913), in: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1929, S. 38.

²² Ebd.

²³ Max Dessoir: „Ansprache auf dem dritten Ästhetikerkongress“ (1927), in: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* [Ann. 21], S. 65.

²⁴ Dessoir: „Ansprache auf dem zweiten Ästhetikerkongress“ (1924), in: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* [Ann. 21], S. 51.

Weit der geschichtlichen Erscheinungen und dem Reich der ‚Gestalt‘, der Verunftweite, des Eidos.“ Die Kriterien, die Dessoir zur Beschreibung und Beurteilung der Kunst nennt, sind in auffälliger Weise dieselben, die schon Platon als Kennzeichen einer Dichtung und ganz allgemein einer Kunst, die am Sein teilhat, herausgestellt hat: Rhythmus, Harmonie und Melodie, Maß und Proportion, Gefüge, Ordnung und Gestalt.²⁵ Und wie Platon dem Choros so schreibt Dessoir der Musik in der Verbindung mit Tanz und Gesang, mithin Bewegung und gesungenem Wort, ein Höchstmaß an absolutem Ausdruck zu. Doch es wäre, verkehrt, Dessoirs Kunsttheorie als platonisch zu bezeichnen. Dessoir verwarth sich ausdrücklich gegen einen insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulenten – und im übrigen falsch verstandenen – Platonismus, darüber hinaus Hegelianismus²⁶. „Aller Platonismus aber, alle Spekulation neigt zur Mißachtung des tatsächlich Gegebenen.“ So habe die „jüngste Kunst [...] daraus die Folgerung gezogen, daß sie die Wirklichkeit nicht nur umformen, sondern grundsätzlich zertrümmern dürfe, um zum Geist zu gelangen: sie dürfe mit Formen und Farben, mit Sprache und Denken, mit Klängen und Rhythmen so verfahren, daß eine bewußte Beziehungslosigkeit oder mindestens eine zur Unerkennbarkeit führende Verwicklung der Beziehungen entsteht“²⁷. Demgegenüber votiert Dessoir für das „tatsächlich Gegebene“, das es zu erkennen und in Form zu bringen gelte. Denn „große Kunst“ sei „dahin [zu] charakterisieren, daß sie Lebenswerte deutet und gestaltet“²⁸. Dies vorausgesetzt müsse „von unserer Wissenschaft gezeigt werden“, „[w]ie sie das tut und wie sie das alles zur Einheit bringt“. Über die Bestimmung der Kunstlehre ist aber erneut das Kunstwerk als ein durch Struktur ‚gestaltetes‘ charakterisiert. Damit ist – wie unversehens auch immer – über die Materialität der ‚Struktur‘, der eine eigene, Ordnung zur Einheit‘ zugesprochen wird, eine Idealität der ‚Gestalt‘ postuliert, die ‚platonischer‘ nicht sein könnte – mit dem Unterschied freilich, daß diese qua Materialität der ‚Struktur‘ hervorbracht wird bzw. in ihr und durch sie sich manifestiert. In der Tat handelt es sich damit nicht um einen vagen Platonismus, vielmehr um die ästhetische Inversion platonischer Kategorien. Dessoir spricht von einem „Immanenzverhältnis des Begrifflichen mit dem Geschichtlichen“. Tatsächlich handelt es sich um die paradoxale Figur der Immanentisierung der Transzendenz, der Materialisierung der Metaphysik.

II

Was bleibt? Zunächst: Die seinerzeit neue kunsttheoretische Disziplin der allgemeinen Kunstwissenschaft, die sich sowohl gegen die Kunstgeschichte wie die traditionelle Ästhetik abgrenzte, ist eine philosophisch orientierte „Struktur-

²⁵ Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Ann. 3], passim.

²⁶ Dessoir: „Ansprache auf dem zweiten Ästhetikerkongress“ (1924), in: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* [Ann. 21], S. 53.

²⁷ Ebd.

²⁸ Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ [Ann. 5], S. 152.

lehre des Kunstgebildes“. Darnach ist die *differentia specifica* des Kunstwerks eine Struktur, die als eine absichtsvoll strukturierte erkennbar wird. Die jeweilige Strukturierung ist analysier- und beschreibbar als eine je einmalige und unwiederholbare Struktur. In der Struktur selbst manifestiert sich nicht allein die Historizität des Kunstwerks, vielmehr zugleich seine „zeitlose Gegenwärtigkeit“, die es „von allen geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen ablöst“²⁹. Es ist Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft, die jeweiligen Strukturen in Wort-, Bild- und Tonkunst³⁰ zu analysieren, und es ist Aufgabe der Ästhetik, auf der Basis der strukturellen Analyse des Kunstwerks dessen Intentionen hermeneutisch zu erschließen. Es ist das herausragende Verdienst Dessoirs³¹, diese Aufgaben erstmals in aller Deutlichkeit für alle Künste reklamiert, zudem die Kluft zwischen Theorie der Kunst und Praxis der Künste überwunden zu haben. Die Notwendigkeit, allgemeine kunstwissenschaftliche Grundbegriffe bereitzustellen, ist zwar erkannt, doch bis heute ist ihr nicht entsprochen – es dürfte auch eine kaum erfüllbare Aufgabe sein. Wichtiger als dies ist es zu sehen, daß der allgemeine Kunstbegriff es erlaubt, in allen Künsten „Kunst von nichtkünstlerischen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung abzugrenzen“, er aber zugleich „offen genug ist, um der Entstehung neuer Kunstformen und der Weiterentwicklung der bereits bekannten Rechnung zu tragen“³². Sodann hat Dessoir deutlich gemacht, daß „Kunst allein durch die Analyse der ästhetischen Wahrnehmung sich nicht erhehlen“ läßt, vielmehr als Komplement der Analyse der Struktur, der ‚Gestalt‘ hinzukommen muß. Dessoirs Kunsttheorie vermittelt derart zwischen einer Autonomieästhetik und einer Rezeptionsästhetischen Kunsttheorie.

Es ist allerdings ein Versäumnis von Dessoir, nicht erkannt bzw. nicht zum Ausdruck gebracht zu haben, daß das Ästhetische eines Kunstwerks – und nicht eines jedweden anderen Gegenstands – gerade darin besteht, daß es ein absolut Schönes selbst noch im Häßlichen sichtbar zu machen intendiert. In diesem Versäumnis trifft sich Dessoir allerdings mit den vielen, die der Meinung sind, daß es tatsächlich eine ‚postmetaphysische Ära‘ gäbe, die de-ontologisierte Kunstwerke hervorbringe. Dem widerspricht m. E. auch nicht eine Ästhetik des ‚offenen Kunstwerks‘, der Performance, der Installation usw., insofern der ‚Offenheit‘ selbst eine Intention zugrunde liegen muß, will man noch von Kunst reden.

²⁹ So Hans-Georg Gadamer: „Wort und Bild – ,so wahr, so seiend““, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 375.

³⁰ So noch die Begrifflichkeit von Dessoir.

³¹ Und dies gilt trotz aller unverkennbaren Definitionsschwächen Dessoirs, die bis in die Nichtunterscheidung von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft reichen.

³² Reinhold Schmückler: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft – Zur Aktualität eines historischen Projekts“, in: *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien 2001, S. 59.