

Dritter Teil: Die latente Moderne: Ent-deckung der generativ-destruktiven Ästhetik

So vertrackt ist es in der Kunst um den Fortschritt bestellt. Das Ältere kann das Neuere überholen.

TH. W. ADORNO

A. Das Bewegungsgesetz der (De-)Komposition (Adornos Alban-Berg-Interpretation)

... da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht (Gott sei Dank!) ...

ALBAN BERG AN ADORNO

Man kann des Eindrucks nicht sich erwehren, daß in musicis die Philosophie weiter sei als die Musik ... Adornos musikalische Schriften sind musikalischer als die Musik.

H.-K. METZGER

Adornos Alban-Berg-Interpretation ist keine musikhistorische Analyse. Sie malt nicht mit Grau in Grau eine alt gewordene Gestalt. Vielmehr gräbt sie in der Musik Bergs die Potentiale zukünftiger Musik aus. Nicht geht es Adorno bei seinen Analysen um die geschichtliche Einordnung Bergs, sondern „beinahe um deren Gegenteil“ (18, 650). Aber auch nicht geht es ihm bloß um das Moderne bei Berg. Adorno will vielmehr aufzeigen, „worin das – fast möchte ich sagen: unverwelkliche – Moderne Bergs besteht“ (18, 651). Mit dieser Analyse antwortet Adorno auf das Altern der Neuen Musik, damit aber auch auf das „Ende“ und den „Tod“ der Kunst im allgemeinen.

In der Berg-Interpretation wird das „Unverwelkliche“ nicht

allein der Moderne, sondern eine Art Bewegungsgesetz der Musik, ja der Kunst überhaupt ent-deckt; durch diese Interpretation wird die Gestalt der Musik Bergs sichtbar und verjüngt und für die verfahrenere Situation am „Ende der Kunst“ tauglich: Adornos Vorgehen geradezu ein Musterfall der von ihm geforderten „kunstpraktischen Funktion von Ästhetik“.

Getrost darf man diese Analyse einen schockierenden avantgardistischen Skandal nennen, auch wenn sie bislang kaum wahrgenommen, ihr Einfluß auf Kunst und Ästhetik am Ende des 20. Jahrhunderts denkbar gering ausgefallen ist. Denn mit diesen Interpretationen geht Adorno, wie es Berg selbst ihm zugemutet, von ihm gefordert hat, „auf's Ganze“ – wenn es auch gänzlich außerhalb Bergs Erwartungshorizont gelegen haben dürfte, daß Adorno anhand seiner – Bergs – Kompositionen auf's Ganze gehen würde.

Adornos Interpretation ist der Faktur der Bergschen Kompositionen bis ins Detail verpflichtet, geht aber – wie wohl jede ernst zu nehmende Interpretation – letztlich darüber hinaus. Sie ist zudem „selektiv“. Man kann das – mit begrenztem Recht – kritisieren, und ohne weiteres lassen sich andere Interpretationen heranziehen, die gerade auf die „alten Formen“ bei Berg abheben. Das soll hier nicht geschehen. Im Gegenteil: Es geht hier vor allem um die „Pointe“ von Adornos Interpretation. Und wenn man hier überhaupt von „Legitimation“ sprechen kann, dann letztlich und vor allem unter Berufung auf eine „Entwicklungstendenz“ abendländischer Musik und Kunst.

Vor allem mit seiner Berg-Interpretation, so die hier vertretene These, ist Adorno – wie H. K. Metzger konstatierte – weiter als die Musikpraxis, auch weiter als die Musikpraxis der neunziger Jahre, obgleich diese, wenigstens in ihren besten Gestalten, in mancher Hinsicht mit Adornos Anliegen kohäriert; in diesem – recht verstandenen – Sinne ist Adornos ästhetisches Denken „musikalischer als die Musik“.

In Punkt I wird eingegangen auf die Aktualität Bergs für ein ästhetisches Denken, das das Verstummen der Moderne ernst nimmt: In Bergs Kompositionen kann man Adornos Postulat eingelöst sehen – zumindest tendenziell eingelöst sehen –, daß die Kunst auf ihren „Untergang“ zu antworten habe mit der „Einver-

leibung“ dieses Untergangs. Der Sinn dieser Rede aus der posthumen „Ästhetischen Theorie“ wird damit nicht allein konkretisiert, sondern doch wohl erst eigentlich verständlich. In diesem Zusammenhang ist auch darauf einzugehen, warum für Adorno die bisherige Berg-Interpretation und -Rezeption – dies gilt auch für seine eigenen früheren Versuche – ungenügend ausfiel; zu thematisieren ist, daß sich Adorno bei seinen lebenslangen Versuchen der Berg-Analyse schließlich „ein neuer Begriff von Analyse“ herausgeschält hat.

Punkt II erörtert dann die von Adorno herausgearbeiteten Charakteristika der Bergschen Komposition. Der Punkt wird untergliedert in die Kapitel: 1. Auflösungstendenz der Musik: Rückruf ins Nichts; 2. Komponieren aus dem Nichts: die Erzeugung der Gestalt; 3. Musik-Struktur: Gestaltung aus dem Nichts ins Nichts hinein; mehrschichtiges Hören; Wahrnehmbares/Nichtwahrnehmbares.

I. *Bergs Aktualität:
die Antwort auf das Verstummen der Moderne*

Schlecht mystisch muten Stellen aus Adornos „Ästhetischer Theorie“ an, in denen davon die Rede ist, daß die Kunst Zuflucht suche „bei ihrer eigenen Negation“; daß sie überleben wolle „durch ihren Tod“ (7, 503). Die an ihrem Ende angelangte Kunst²⁶⁰ habe eine neue Qualität erlangt: sie verleibe sich ihren Untergang ein (vgl. 7, 474). Wie allerdings dieses Kunst-Stück ins Werk zu setzen ist, bleibt in der „Ästhetischen Theorie“ offen. Die dort bemühten und vor allem auf Beckett bezogenen Begriffe, mittels deren dem Auferstehungsglauben der Ruch des leeren Wahns genommen werden soll, sind nicht weniger kryptisch: „Nullpunkt“, „zweite Welt“, „Nichts“ (7, 52 f), „Standpunkt, der keiner mehr ist“, „unendliche Fülle“ (7, 371/474). Noch der – für die Austreibung des der Kunst notwendigen ästhetischen Scheins verantwortliche – Reduktionismus bewege „gleichwie in einem Differential sich weiter“ (7, 309 f).

²⁶⁰ Vgl. hierzu ERSTER TEIL, C.I.

Diese enigmatischen Begriffe und Sätze finden sich nun auch in Adornos Berg-Interpretation; und durch diese Interpretation erst wächst ihnen Gehalt und Sinn zu. Es läßt sich hier konkret und differenziert zeigen, was es denn heißt, daß die Kunst ihren Untergang sich einverleibe. Dabei muß man Adorno nicht einmal „ein wenig gegen den Strich lesen“²⁶¹; es genügt, die Berg-Interpretation Adornos im Hinblick auf die These vom „Ende der Kunst“ und der „Einverleibung“ dieses Endes „auf den Punkt“ zu bringen. Um dies zu sehen, muß man zuallererst, und noch bevor man sich der Berg-Analyse Adornos inhaltlich zuwenden kann, sich darüber klarwerden, daß Adornos Berg-Analysen in engem Zusammenhang mit seiner Analyse der verstummenden Moderne, mit der Erörterung der These vom „Ende der Kunst“ stehen.

1. Adornos Berg-Analyse:

Im Horizont des Verstummens der Moderne

Adornos Berg-Interpretation steht nicht nur im Horizont der Erörterungen eines möglichen „Endes von Kunst“ – sie ist durch diesen Horizont auch forciert worden. „Krise“, „Altern“, „Absterben“, „Tod“, „Untergang“ und „Ende“ der Kunst – das heißt

²⁶¹ Wellmer (1985), 104. Wellmers im Zeichen der Postmoderne erfolgreicher Versuch einer Rekonstruktion der Ästhetik Adornos aus dem Geist von Habermasens Theorie des kommunikativen Handelns ist erhellend. Es scheint aber, vor allem die „kunstpraktische Funktion der Ästhetik“ betreffend, erfolgversprechender, auch interessanter zu sein, der von Adorno gelegten Spur einer, wie im folgenden zu zeigen ist, nicht mehr auf den einen Form-Sinn verpflichteten Ästhetik zu folgen. Hierfür ist es aber notwendig, sich von der Fixierung auf die „Ästhetische Theorie“ durch einen längeren Blick auf die musikästhetischen Schriften zu lösen. Im folgenden – so steht zu hoffen – kann gezeigt werden, daß es hier gar nicht nötig ist, Adornos „zentrale Kategorien gleichsam von innen her in Bewegung zu bringen und aus ihrer dialektischen Starre zu lösen“ (Wellmer (1985), 10), da sie selbst schon in Bewegung sind. Mit Recht hat C. Dahlhaus in seiner Rezension des Berg-Buches hervorgehoben, daß man den Eindruck gewinne, Adorno sei im Verlauf seiner sich über drei Jahrzehnte erstreckenden Berg-Analysen „empfindlich geworden gegen ein deutliches Hervortreten der dialektischen Konstruktion, als sei er, in Angleichung an seinen Gegenstand, Bergs Musik, mehr um Übergänge als um Antithesen bemüht“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 21 vom 25.1.69, Literaturblatt).

für Adorno in musikästhetischer Hinsicht: „Aleatorik“, die „dem dinghaft entfremdeten Zufall sich anheimgebende Musik“ (7, 373), und „Serialismus“, die totale Quantifizierung der Musik, haben den „Sinn“ der Musik zerstört.

Zu diesem Endpunkt einer hypertrophierenden, integralen, alle Ausdrucksmomente eliminierenden, damit aber in die leere, fröhliche Fahrt mathematisierender Manipulationen mündenden Rationalität und deren bloßer Umkehrung – dem losgelassenen Zufall – ist man gelangt durch eine Einstellung, die alle Tradition als Heteronomie ahndet, abstrakt negiert und sich dem Zwang zum Neuen verschreibt, was schließlich, die Ressourcen sind begrenzt, in der Erschöpfung des Innovationspotentials und im „Kanone des Verbotenen“, im „Verstummen“ der Kunst endet.

Dieser dahinsiechenden, todkranken Kunst empfiehlt Adorno Bergs kompositionstechnische Funde, genauer: Bergs durch Adornos Analysen eruierte kompositionstechnische Funde als Heilmittel. Ist in der „Ästhetischen Theorie“, im Kapitel „Möglichkeit von Kunst heute“ wie im Paralipomenon zur Erörterung der These vom „Ende der Kunst“ – hier steht die Musik exemplarisch für die Situation von Kunst überhaupt –, von „verdrängten Aufgaben und Möglichkeiten“ (7, 373), von „konkret offenen, vielfach wie unter einem Bann unbegangenen Möglichkeiten“ (7, 475) die Rede; werden „uneingelöste ... Aufgaben“ auch im Zusammenhang des „Alterns der Neuen Musik“ (Diss 153) ange-mahnt, so liegen diese unbegangenen Möglichkeiten für Adorno generell in der atonalen, vor der Ausbildung der Zwölftontechnik gelegenen Phase der Zweiten Wiener Schule, im besonderen aber und vorbildhaft in der Musik Alban Bergs – auch dort noch, wo Berg die Zwölftontechnik adaptiert, ja ansatzweise bereits serielles Verfahren erprobt, diese Techniken aber immer seinem spezifischen Kompositionsduktus eingliedert und nicht umgekehrt sein Komponieren dem Schema opfert.

Die Berg-Analysen Adornos, insbesondere die der fünfziger und sechziger Jahre, nehmen nun immer wieder, verdeckt oder offen, auf die Situation der leerlaufenden, sich ihrem Tod zuneigenden Kunst Bezug. Der Aufsatz „Ton“, der das Bergbuch eröffnet, wurde erstmals 1955 publiziert, also ein Jahr nach dem „Altern der Neuen Musik“, Adornos schonungsloser Abrechnung

mit der sich an Webern orientierenden und ihm sich als subjekt-austreibende, materialfetischistische Bastelei darstellenden seriellen Kompositionsweise. Dieser Aufsatz, von Adorno 1960 bei den „Tagen zeitgenössischer Musik“ auch vorgetragen, schließt mit einer, bei Adorno durchaus nicht üblichen, Aufbruchstimmung und einer Heroisierung, ja geradezu Apotheose des Märtyrers Berg: Alban Berg habe sich „der Vergangenheit als Opfer an die Zukunft dargebracht“ (13, 334).

In seinen weiteren Berg-Interpretationen folgt Adorno dem Entwicklungsprozeß des Komponierens der fünfziger und sechziger Jahre sehr genau – und je nach Entwicklungsstand und Aktualitätsgrad läßt er seine Spitzen gegen den aktuellen Kompositionsbetrieb los. So heißt es 1956 – die serielle Schule nähert sich ihrer Akme -: „Erst heute, da das losgelassene, seines widerstrebenden Musikstoffes ganz entäußerte Konstruieren ins kunstgewerblich Ornamentale oder kunstfremd Stoffliche zurückzuschlagen droht, tritt das Wahrheitsmoment an Bergs schamhaft lächelnder Bedachtsamkeit ganz hervor ... Je mehr die Produktion heute jene Dimension des Komponierens, die sprachähnliche, verleugnet, um so exemplarischer werden für sie die Werke Bergs, allen voran die Lyrische Suite für Streichquartett.“ (16, 91f)

1961, die serielle Kompositionsweise hat ihren Höhepunkt überschritten, konstatiert Adorno eine „gegenwärtige Krise der Reihenkomposition“ (16, 420), sieht mit diesem Abrücken seine Diagnosen der fünfziger Jahre bestätigt und wittert Morgenluft für Bergs kompositionstechnische Funde: Berg „wird fürs gegenwärtige Komponieren fällig“ (16, 414). Explizit propagiert Adorno Berg nun als die Antwort auf die Frage nach dem Ende der Kunst, welches bezüglich der Musik für ihn auch darin besteht, daß im Kompositionsmaterial keinerlei Entwicklung, Fortschritt, mehr möglich ist (vgl. Diss 147f): „Heute erst, nachdem die pure Evolution des Materials einen Schwellenwert erreicht hat, sieht kompositorische Phantasie, die aus dem Immergleichen ausbrechen möchte, in jene vertikale Unendlichkeit (der Bergschen Kompositionstechnik, G. S.) sich gedrängt.“ (16, 425) Adorno sieht jetzt eine „Korrespondenz zwischen Berg und dem Geist, der heute sich bildet“ (16, 419); das „jüngste Bedürf-

nis ... scheint ... genau dem zu korrespondieren, was Berg in einigen seiner bedeutendsten ... Gebilden vor Augen stand“ (16, 415 f).

2. Kritik ungenügender Berg-Interpretation:

Berg als Praemoderner; die Gefahr einer „falschen“ Auferstehung der Kunst

Mit Adornos Propagierung von Bergs kompositorischen Funden gehen hartnäckig seine Invektiven gegen eine ungenügende Berg-Interpretation einher. So wehrt er immer wieder die Meinung ab, Berg sei Spätromantiker (vgl. z.B. 13, 430). 1961 spricht er sogar vom „Cliché des psychologisch zerfasernden Spätromantikers“ (16, 417), mit dem Berg hartnäckig traktiert werde.

Das Entkräften des Vorwurfs, Spätromantiker zu sein, ist für Adorno eine delikate Angelegenheit. Hatte er doch selbst von „Bergs Affinität zu Wagner“ (13, 329) gesprochen. Noch das Bergbuch führt im Untertitel den Begriff des „kleinsten Übergangs“; Übergang aber ist bei Adorno die „Wagnersche Kunst“ (13, 449; 16, 100). Alban Berg bleibe „zeitlebens ein Wagnerianer“ (19, 489). Darüber hinaus sind die von Adorno geknüpften Beziehungen zu Mahler – „Bergs entschiedene Neigung zu Mahler“ (18, 460) – Legion: Nicht nur treffe zu, daß Mahler in mancher Hinsicht ein „Vorbild“ für Berg gewesen ist – Berg habe manchmal gar „offen im Mahlerschen Tonfall geredet“ (16, 93). Des weiteren wird Bergs Verwandtschaft mit Schubert (z.B. 20.2, 786) und Schumann (z.B. 16, 89) betont.

Daß diese Affinität Bergs zu den genannten Komponisten zwar in der Tat bestehe, das Eigentliche Bergs aber darauf nicht zu reduzieren sei – dafür wendet Adorno nun einen umfangreichen advokatorischen Begriffsfonds auf. Berg sei kein umgänglich Gemäßigter, im „Entscheidenden“ sei er „um nichts nachgiebiger als Webern und Schönberg selbst“ (16, 414), ja „im Hang zur Liquidation des Themas“ sei er „radikaler als seine Freunde“ (16, 418 f). Von Bergs „Differentialtendenz“ könne man zwar behaupten, sie habe im „Tristan“ ihr „fernes Urbild“, überbiete dieses aber derart, „daß ein ganz Neues sich verwirklicht“ (16, 417). Den Marsch aus den Drei Orchesterstücken op. 6 nennt Adorno

sogar ein „Extrem der Moderne“ (16, 425), demgegenüber Webern etwas Traditionelles habe.

Aber diese Verteidigung Bergs dient nicht nur der Ehrenrettung des „Avantgardisten“. Mehr noch ist sie von alles entscheidender Bedeutung für Adornos der todkranken Kunst zugedachtes Theoriekonzept: Empfiehlt Adorno Berg als Vorbild künftigen Komponierens, so ist dies, falls Berg essentiell Romantiker ist, nichts anderes als die von Adorno bei anderen Gelegenheiten geißelte Flucht in die Tradition. Diese Flucht in die Tradition, die Wiederaufnahme des ehemals gültigen, nun aber ausgebrannten kompositorischen Materials, verbietet sich somit a priori auch in der Musik. Denn so leer die Kompositionen der seriellen Schule auch sein mögen: Dem romantischen Ausdruck widerfährt auch nach Adorno die Destruktion zu Recht, auch nach Adorno darf ästhetische Rationalität nicht gebremst werden, das romantische Idiom gehört auch für ihn zum „Kanon des Verbotenen“.²⁶² Die Restitution des romantischen kompositorischen Idioms wäre nach Adorno gewiß eine „falsche“ Auferstehung der darniederliegenden Kunst.

Daher ist es nur konsequent, wenn Adorno all denen, die in Berg einen Spätromantiker sehen, vorwirft, sie „seien nicht mitgekommen“ bei dem, was in Bergs Kompositionen vor sich gehe; sie hätten „eine etwas kleinliche Vorstellung vom Modernen“ (16, 415),²⁶³ sie verwechselten „die Farben mit der peinture“ (16, 415). Bergs Bedeutung sei für die gegenwärtige kompositorische Situation „kaum nur gesehen, geschweige denn für andere Komponisten recht produktiv geworden“ (16, 415).

3. Ein neuer Begriff von Analyse

Diesen spezifischen Verblendungszusammenhang sucht Adorno nun zu durchstoßen mit Analysen, in denen er die Modernität Bergs aufzeigen will. Bergs Musik aber ist Adorno so modern, so neu und andersartig, daß sie von einer Analyse herkömmlicher

²⁶² Vgl. ERSTER TEIL, C.I.1a „Konsequenz: integrale Rationalisierung“.

²⁶³ Davon dürfte Adorno dann wohl auch seine Berg-Passagen aus der „Philosophie der neuen Musik“ nicht ausnehmen; vgl. z. B. 12, 37 f: „Wozzek‘ ist ein Meisterwerk, ein Werk der traditionellen Kunst.“

Manier im Entscheidenden nicht gefaßt werden kann. Daher „hat ein neuer Begriff von Analyse ihm sich herausgeschält“ (13, 324).

Was nun zeichnet diesen neuen Begriff von Analyse aus? Wodurch definiert sich der alte Analysebegriff? Im Umfeld der eben zitierten, 1968 niedergeschriebenen Passage schweigt sich Adorno über den Inhalt dieser beiden Begriffe von Analyse aus. Doch wird in dem in derselben Arbeitsphase entstandenen Rundfunkvortrag über Alban Berg die „übliche musikalische Analyse“ (18, 668) dadurch bestimmt, daß sie als „selbstverständlich voraussetze“, daß es „der Form“ eines Kunstwerkes darum gehe, aus „einem Minimalen ein Ganzes aufzubauen“. Dagegen nun wird „der Begriff der Analyse ... einmal bei Berg so sehr sich umzuwenden haben, wie seine Musik sich umwendete vom Ziel des Ganzen weg auf das Kleinste, in dem das Ganze verschwindet“ (13, 372).

In dieser allgemeinen Bestimmung bleibt der „neue Begriff“ von Analyse dunkel genug. Aufhellung kann er schließlich nur durch Adornos konkrete Analysen selbst erfahren. Doch stehen auch diese noch unter dem Vorbehalt, daß sie „vielfach schwankend“ seien – zwischen Betrachtungen, die „der älteren Form von Analyse noch verpflichtet“ seien, und „physiognomischen Deskriptionen, die aufs Entscheidende zielen“ (13, 374).

Im folgenden Punkt sei nun versucht, genau die Aspekte der Analyse Adornos zu thematisieren, die das „Entscheidende“, das „unverwelklich Moderne“ der Musik Bergs zu entdecken suchen. Und diese Analysen Adornos wagen sich in der Tat sehr weit vor. Mit ihnen hebt er Berg nicht nur über Webern und Schönberg hinaus – sie propagieren „im Zeitalter des Untergangs der Kunst“ die Musik Bergs als die Auferstehung der Kunst, der kein Tod mehr etwas anhaben kann, weil sie sich den Tod schon einverleibt hat, weil sie „Leben als Inbegriff von Tod“ ist. Es ist dies für Adorno eine ganz spezifische „Dialektik“ von Leben und Tod der Kunst: Sind wir – nach dem biblischen Spruch – inmitten des Lebens vom Tod umfassen, so zeigt die „nicht länger anachronistische“ Ästhetik an der Musik Bergs: In ihrem und durch ihren Untergang wird die Kunst vom Leben getragen.

II. *Konstitution der Bergschen Musik: Das Ineinander von Gestaltung und Auflösung*

Legte man einem in der Kunst und Ästhetik des Ostens Bewanderten entsprechende Passagen aus Adornos Berg-Interpretationen vor, ohne ihm Thema und Autor zu nennen – er wählte sich wohl in eine ästhetische Abhandlung über zenbuddhistisch inspirierte Künste wie das Nô-Schauspiel, die Zen-Malerei oder die Haiku-Dichtung versetzt. Paradoxe Formulierungen wie „geformte Gestaltlosigkeit“, „Anarchie – Chiffre des Gesetzes“, „Leben als Inbegriff von Tod“; ästhetische Imperative der Art „Wirk weg, damit du gewinnst!“; Verweise auf das Unhörbare, auf ein unsichtbares/unhörbares Kraftzentrum, das die Gestalt speise; die Betonung der konstitutiven Funktion des Weggelassenen, des Schweigens und der Pause; die Abneigung gegen alles ästhetisch Selbstherrliche und die damit einhergehende Präferenzierung des Schwebenden, Verschwindenden, Übergängigen und eines Infinitesimalprinzips; ja schließlich (und anfänglich) die ständige Nennung des „Nichts“, in das alle ästhetische Setzung verschwinde und aus der es wieder hervorgehe –: all dies wäre ihm nur zu vertraut.

Erfährt er dann, daß dies das Analysevokabular, und zwar das an den entscheidenden Stellen eingesetzte Analysevokabular einer ästhetischen Abhandlung über westlich atonale Musik ist, würde er das zunächst für einen schlechten Scherz, bei zunehmend glaubwürdiger Versicherung aber für eine starke Zumutung halten. Um diese Zumutung, durchaus im Heideggerschen Sinne, handelt es sich in der Tat bei Adornos Berg-Analyse. Und der Mut des Rezipierenden als Antwort auf diese Zumutung muß wachsen, je jüngeren Datums Adornos Analysen sind, die Adorno selbst zu alledem noch „am wichtigsten“ von all seinen Analysen waren.²⁶⁴

Um diese Zumutung als Zumutung begrifflicher und verständlicher zu machen, ja um sie vielleicht dadurch erst als Skandal sichtbar zu machen (man braucht die Behauptung nicht scheuen,

²⁶⁴ Vgl. die Vorrede zum Bergbuch: „Am wichtigsten in dem Buch ist dem Autor freilich das, was er eigens dafür, erst 1968, verfaßte.“ (13, 323)

daß in der Zeit, in der Adorno konstatiert, daß die Avantgarde die „Komik gealterter Jugend“ ereilt, die ästhetische Analyse, in einem subtileren, raffinierteren Sinne freilich, schockierend zu werden beginnt), – um also die Zumutung aufzuzeigen, wird das Wesentliche und Neue der Analysen Adornos in drei Punkte untergliedert: In einem ersten Punkt ist zu erörtern, was Adorno als „Auflösungstendenz“ der Bergschen Musik, ja als „Auflösung ins Nichts“ bezeichnet; ein zweiter Punkt thematisiert das ‚Komponieren aus dem Nichts: die Erzeugung der Gestalt‘; und ein dritter Punkt die Gesamtstruktur dieser Musik, die ‚Gestaltung aus dem Nichts ins Nichts hinein‘ und die damit zusammenhängenden Probleme eines mehrschichtigen (strukturell-atomistischen) Hörens.

1. Auflösungstendenz der Musik: Rückruf ins Nichts

Es ist für den Leser der Berg-Analysen Adornos (durchaus auch, oder soll man sagen: erst recht für den mit der Musik Bergs sich vertraut wählenden) geradezu frappierend, in welchem Ausmaß und mit welcher Gewichtung Adorno an der Musik Bergs die „Tendenz zur Selbstaflösung“ (18, 671 oder z. B. auch 13, 372)²⁶⁵, die „Kraft der Auflösung und Dissoziation“ (18, 653), das „Entgleiten“ (13, 330) und das „Chaotische“ (13, 386) betont.

a. Nicht Substanzen, sondern Funktionen

Immer wieder insistiert Adorno darauf, daß man es in der Musik Alban Bergs nicht mit „festen Elementen“ (13, 326), mit „Verfestigung“ (13, 373) zu tun habe. „Vielleicht erst heute“, im „Zeitalter Becketts und des schneidenden Mißtrauens gegen jegliche ästhetische Selbstsetzung“ (18, 668), könne man dies ganz erkennen.²⁶⁶ Bergs Musik zeichne sich durch „metaphysische Be-

²⁶⁵ Den Aufweis der „Tendenz zur Selbstaflösung“ der Musik Bergs bezeichnet Adorno als das Hauptmotiv auch seines im Jahr seines Ablebens gehaltenen Rundfunkvortrages „Alban Berg: Oper und Moderne“ (vgl. 18, 671).

²⁶⁶ Damit läßt Adorno Berg an der Aktualität Becketts partizipieren, an einer Aktualität, die weder von Schönberg noch Webern erreicht werde (vgl. 18, 668); er gibt damit aber auch den entscheidenden Hinweis für eine Interpretation seiner kryptischen Beckett-Passagen aus der „Ästhetischen Theorie“.

scheidenheit“ aus – und unvereinbar damit wäre, wenn dem einzelnen Element „ein Sein“ (13, 328) zugesprochen würde. Berg „widerstrebte wohl die endliche, in sich ruhende Gestalt“ (18, 504). Getragen von der „unstillbaren Sehnsucht nach dem Amorphem, Gestaltlosen“, kann die Musik Bergs das „musikalische Etwas“ (13, 373 f), als „Verdinglichung“ (13, 374), als „dingliche Verhärtung“ (18, 483), nicht ertragen.

Substanz- und Funktionsbegriff verhelfen Adorno zur sprachlichen Artikulation dieses Grundzuges Bergscher Musik. Es würden hier „musikalische Substanzen in Funktionen verwandelt“ (13, 409). Adorno redet vom „funktionalen Prinzip“ (13, 389), von Bergs „Funktionalismus“ (13, 416) und „funktionalem Denken“ (13, 455) – um darzulegen, daß es hier nicht um einzelne, selbstgefällige und selbstherrliche Tongestalten geht, sondern um übergängige, sich gegenseitig bestimmende, ineinander verschwindende, sich substantiell entmächtigende.

Diese „Entsubstantialisierung“ bezieht Adorno dann explizit auf „den Klang“, ja er redet gar von der „Tugend eines gleichsam körperlosen Orchesters“ (13, 390, vgl. auch 16, 98 und 16, 104). Ebenso spricht Adorno von „Entmaterialisierung“ (16, 102) und „Immaterialität“ des herrschenden Tones (16, 102) bzw. Vorderatzes (13, 413).

Versteht sich, daß dies immer nur vergleichsweise gemeint sein kann – insofern nämlich überhaupt noch etwas erklingen, also sich „materialisieren“ muß, um erklingend sich als „entmaterialisiert“ zu bekunden.

Und Adorno versäumt es nicht, „dies alles ... zu konkretisieren“ (16, 101) – etwa durch Vergleich einer Stelle mit spezifisch Bergscher Instrumentation mit der Instrumentation, wie sie bei Reger oder selbst bei Debussy ausgefallen wäre, nämlich „mit vollen tiefen Streichern und Hörnern als Substanz“ (16, 101). Bei Berg dagegen: „sehr gedeckter“ Holzbläserklang, „... verdoppelt durch Streicherpizzicati, die den dichten Bläser-ton brechen, ohne ihn irgend aufzufüllen; die Akkordik dazu in gestopften Hörnern, ganz immateriell ... Sogleich dann die charakteristische Technik des instrumentalen Umschlags; der Klang wird nicht in breiten Flächen entwickelt, sondern atomisiert, er wechselt dauernd.“ (16, 101)

Dieses charakteristisch Schwebende, Verschwebende bei Berg konstituiert nach Adorno nicht allein das musikalische Einzelereignis, sondern auch die musikalische Form als ganze.

b. Negative Totalität; Amorphes, Chaos, Schwebendes

In Bergs Werken treffe man, so Adorno, auf „etwas höchst Paradoxes, den üblichen Vorstellungen von Form ganz Entgegengesetztes“. Es gehe der Form nicht darum, aus einem Minimalen „ein Ganzes aufzubauen“. Dagegen hege Bergs Musik „den Verdacht des Affirmativen“ (18, 668). Eher dränge es die Musik dazu, „durch ihren Verlauf, ja durch die große Form selbst, sich ... zurückzunehmen“ (18, 668). Die „großen Bergschen Formen“ seien „auf die Negation ihrer selbst“ (13, 329) angelegt. Für diese Art von Form prägt Adorno den Begriff der „negativen Totalität“ (18, 670): Die minimalen Motive wollen nicht zu einem „Ganzen von Macht und Größe zusammenschießen“ (13, 326), vielmehr wende Bergs Musik sich vom „Ziel des Ganzen weg auf das Kleinste, in dem das Ganze verschwindet“ (13, 372). Virtuuell werde „der ganze Satz zu seinem eigenen Auflösungsfeld“ (13, 372).

Daher rührt auch der Charakter des „Amorphen, Gestaltlosen“ (13, 373), des „Chaos“ dieser Musik, der Charakter „trostlos offener Unendlichkeit“ (13, 325), der den spezifischen „Ton“ dieser Musik bestimmt: „Dieser Ton kennt nicht ... die Selbstverherrlichung“; diese Musik „setzt ... niemals sich selber. Alles Insistieren ist ihr fremd.“ (13, 330)

c. Musikalische Zellteilung; Mikrotechnik

Die nicht affirmative Form sowohl wie das entsubstantialisierte musikalische Einzelereignis verdanken sich der spezifischen kompositorischen Technik der Aufspaltung dessen, womit der Komponist arbeitet (des „Materials“), in kleinste Elemente – verdanken sich einer Art „Atomisierung“ (13, 326) oder auch, aus dem biologischen Begriffsfonds, „Zellteilung“ (18, 654). Der Grund ist einsichtig: Das kompositorische Arbeiten muß sich dem Setzen vorgegebener, hingesetzter, also *vor* der kompositorischen Arbeit liegender, durch „Einfall“ oder „Zitation“ gegebener Gestalten, wie z. B. Themata es sind, verweigern, da sie dem Grundcharakter der Bergschen Musik, ihrer Auflösungstendenz, konträr wären.

Es muß alles in „kleinste, motivische Bestandteile aufgelöst ... sein“ (20.2, 795), und es darf – zumindest tendenziell – nicht mehr thematisch gearbeitet werden:²⁶⁷ „Die thematischen Modelle schrumpfen: sie reduzieren sich auf minimale Motiveinheiten.“ (13, 393) „Im Hang zur Liquidation des Themas war ohne Frage ... Berg radikaler als seine Freunde.“ (16, 418f)

Explizit analysiert Adorno dieses mikrologische Prinzip an der Klangfarbe, so z. B. an der Instrumentation von Bergs Frühen Liedern: Eine „Geschlossenheit des Klangbildes“ werde nicht prätendiert; das Hauptmittel der Instrumentation ist der „instrumentale Umschlag: der stetige Wechsel der Farben, die in kleinste Einheiten aufgelöst sich aneinander fügen ...“ (16, 99).

²⁶⁷ Wie es Adorno etwa bei Hindemiths „Konzert-Musik für Klavier, Blechbläser und Harfen“ – einem „äußersten Gegensatz“ zu Bergs „Weinaria“ – konstatiert: „... es ist thematische, nicht motivische Konstruktion. Das will sagen: es werden gewisse thematische Komplexe, etwa im Sinne von Fugenthemen, wiederholt, ohne in ihre kleinsten, motivischen Bestandteile aufgelöst zu sein.“ (20.2, 795) – „Themen“, „Melodien“ können dann aber auch bei Berg vorkommen bzw. „wiederkehren“, so z. B. in der „Lulu“. Sie ist – im Vergleich zum „Wozzeck“ – für Adorno „Gesangsoper“ durch „die geschwungenen melodischen Linien der Stimmen“ (13, 480). Die Melodien näherten sich sogar „dem überkommenen Duktus der Melodiebildung“ (13, 480; vgl. auch 16, 417, wo Adorno von „plastischsten melodischen Einfällen“ spricht, über die Berg verfügte, wann immer er sie brauchte; durch die Bergsche Konzeption eines „ineinandergewachsenen, triebhaft sich ausbreitenden Organismus“ würde aber „den Einzelgestalten ihre gewohnte Sinnfälligkeit entzogen“ (geschrieben 1961)). Bei Analyse der „Lyrischen Suite“ konstatiert Adorno: „Es gibt ... wieder Themen, oftmals weitausgesponnene ...“ (13, 454) Und in dem erst 1968 verfaßten „Epilegomena zum Kammerkonzert“ schreibt Adorno: „Er *erlaubt* sich wieder Themen im *vorkritischen* Sinne ...“ (13, 436; Hervorhebung G. S.) Wenn man weiß, mit welchem normativem Gehalt der Begriff der „Kritik“ bei Adorno aufgeladen ist (auch für die Kunst gilt ihm (18, 176): „der kritische Weg ist allein noch offen“), dann kann man diese Stelle, mithin also Adornos Bewertung dieses Vorgangs der „Rückkehr“, kaum mißverstehen. Es wird dem Leser und Interpreten bewußt, daß Adornos Berg-Interpretation von einem Telos geleitet wird. So kann er zwischen „Bergischester“ Musik (16, 416), d. h. diesem Telos entsprechender Musik, und Berg-Musik, zwischen einem „vorsichtigen“, vor sich selbst erschreckenden Berg und einem Berg des „organisierten Chaos“ (16, 418) differenzieren. – Thematisch „darf“ (Bergs) Musik nach diesem Legitimationsprinzip erst wieder arbeiten, wenn sie die Themen „entstehen läßt“ (vgl. hierzu II.2b dieses Abschnitts). – Irreführen lassen darf man sich nicht durch die Rede Adornos, Bergs Musik sei panthematisch. Denn dem liegt (obgleich er „panthematisch“ auch als Gegensatz zu „athematisch“ verwendet (vgl. 16, 501)) folgendes Verständnis zugrunde: Ist *alles* thematisch – jede Note ist abgeleitet, aus dem Motivzusammenhang gefolgt (vgl. 16, 416) –, so ist nichts mehr thematisch: „Totale Thematik schlägt um in deren Negation.“ (16, 186; vgl. auch 16, 416–419)

Adorno analysiert die „minimalen Motiveinheiten“ (13, 393), das „Kleinste“ (18, 656), das „mikrologische Element seines Komponierens“ (13, 342), auch mit Hilfe der mathematischen Begriffe „infinitesimal“ (13, 373/342) und „Differential“ (16, 416). Kraft dieses infinitesimalen Charakters könne dieses „Kleinste“ „eigentlich gar nicht mehr als Element aufgefaßt werden“ (13, 373). Daher spricht Adorno – symptomatisch für den neuen Charakter von Analyse – von „tendenziell unendlich kleinen Einheiten“ (18, 654).

Am besten geriete diese Musik durch kaum noch oder schon gar nicht mehr wahrnehmbare kleine Einheiten; angewiesen aber auf Materialisation, muß sie sich mit der Tendenz zu diesen „unendlich kleinen Einheiten“ begnügen.

Damit aber diese kleinsten Einheiten klein bleiben, sich also nicht plötzlich Teilgestalten bilden und Teilkomplexe verselbständigen, bedarf es des kontinuierlichen kleinsten „Übergangs“ von einer Einheit zur anderen.

d. Übergang

Das Phänomen des „Übergangs“ in der Musik Bergs war Adorno immerhin so wichtig, daß er es in den Titel des Bergbuches aufnahm: „Der Meister des kleinsten Übergangs“. Dieses kompositionstechnische Moment sieht Adorno schier überall am Werk: Bergs Musik sei „ein einziger Übergang“ (13, 355); „alles ist Übergang“ (15, 341; vgl. auch 18, 581).²⁶⁸

„Übergang“ bedeutet zunächst allgemein: „lückenloses Ineinander“ (15, 341) und „ständige Vermittlung“ (18, 664), sichernde Vermittlung: Keine einzelne Gestaltung darf sich aus dem Fluß der Musik herausheben, darf nicht – nach Bergs von Adorno mehrmals überlieferter Formulierung – wie ein Nagel aus dem

²⁶⁸ Daß manches von dem, was Adorno in jüngeren oder auch nicht mehr ganz so jungen Jahren über Berg schrieb, durch die Analysen der späteren Jahre revidiert wird, belegt bezüglich der Kategorie des Übergangs z.B. jene Passage aus der „Philosophie der neuen Musik“, in der es heißt, daß „heute ... gerade in der ernstesten und verantwortlichsten Musik das Mittel des kleinsten Kontrasts verlorengegangen“ sei (12, 79); und „kleinster Kontrast“ wird hier als „Mannigfaltigkeit in den zartesten Übergängen“ (12, 79) verstanden. Merkwürdig mutet es aber an, daß Adorno bereits 1930 das „Prinzip des kleinsten Übergangs“, „Bergs Infinitesimalprinzip“, hervorgehoben hatte (vgl. 20.2, 785).

Brett herausstechen: „Der permanente Übergang weicht jede in sich verfestigte Gestalt auf.“ (13, 393) Jede musikalische Gestalt ist dem Fluß der Komposition unterworfen. Dieses „lückenlose Ineinandergepaßtsein“, das „Ineinandergefügte und -gefügte der Musik, ihr Sprungloses“ (13, 429), geht zwar auf Wagner zurück, geht aber doch „weit über das hinaus, was Wagner je unter dem Begriff dachte“; Berg treibt diese Kunst des Übergangs bis zur „universalen Vermittlung“ (13, 429).

Übergang ist bei Berg, dem Meister der musikalischen Zellteilung und des Kleinsten, „kleinster Übergang“ (13, 376): minimale Veränderung der nachfolgenden Gestaltung gegenüber der vorherigen. Das „Mittel“ des Übergangs ist das des „unendlich Kleinen“ (18, 477) und kann lokalisiert werden sowohl in der motivischen Struktur als auch in der Klangdimension: Keine Gestalt steht separiert und für sich selbst, sondern bildet sich aus kleinsten Einheiten und wird sofort wieder in diese aufgelöst.

In beiden Fällen kann die Technik des „Restes“ Verwendung finden: Bezieht sich der Übergang auf die motivische Struktur, so hält jedes neue Motiv ein Moment des alten Motivs fest, das als „Bindemittel“ der neuen Gestalt an die alte dient. Oftmals findet sogar „eine unmerkliche Verwandlung“ (16, 99) einer Motiveinheit in eine andere statt. So auch beim Klang: die Instrumentation ist so eingerichtet, daß bei jedem Wechsel Klangsubstanz aus dem alten Klang in den neuen Klang übergeht. Berg hat eine „Vorliebe“ dafür, Klänge zu verschmelzen; indem er beispielsweise den alten Klang bis zum Pianissimo abschwächt und im Pianissimo in eine andere Farbe überführt, „ohne daß der Eintritt der neuen auffiele“ (13, 447; vgl. auch 18, 634) – also ein „unmerklicher Übergang von einer Farbe in die andere“ (18, 481). „... Klänge wechseln, indem Elemente des vorhergehenden Klangs – vorher spielende Instrumente oder Gruppen – als ‚Rest‘ bewahrt und in den folgenden Klang aufgenommen werden, damit der neue variierte Klang sich unmerklich aus dem vorhergehenden entwickelt.“ (13, 389; vgl. auch 16, 104)

Das „dominierende Materialprinzip“ (13, 393) des Übergangs ist in Adornos Analyse der Halbtonschritt, „der gerade eben über den bloßen Ton hinausführt, ohne doch diesem gegenüber melodisch sich zu profilieren; diesseits noch der Plastik der Interval-

le ...“ (13, 327). Adorno spricht von „chromatisch gleitender ... Harmonik“ (18, 498). Berg sei als einziger unter den Meistern der neuen Musik „durch und durch Chromatiker“ (13, 327), und die überwiegende Zahl seiner Themen reduziere sich auf Halbtönschritt (vgl. 13, 327).

Und dennoch heißt „permanenter Übergang“ bei Berg nicht, daß keine exzessiven (Klang-)Kombinationen möglich wären, sondern heißt vielmehr, daß er jegliche exzessive Kombination „motiviert“ und daß „nichts ... einfach gesetzt, alles herbeigeführt“ wird (13, 403). Daß die Kunst des Übergangs durch solch jähen Umschlag nicht allein gewahrt, sondern zur höchsten Meisterschaft geführt wird, verdankt sich einer „Technik der Vorbereitung“ (13, 402; vgl. hierzu Adornos Konkretisierung: 16, 100, Fußnote 1).

e. Musikalischer Tödestrieb; Nichts; „Kapuzinerprinzip“ reduktiv
Mit den Begriffen „Tödestrieb“ und „Nichts“ erreicht Adornos Intention, die Auflösungstendenzen der Bergschen Musik zu zeigen, ihren Fluchtpunkt. Der Begriff „Nichts“ stellt durchaus nicht die Ausnahme, gar den „Ausrutscher“ in Adornos Analysen dar; vielmehr setzt ihn Adorno an prominenten Stellen seiner Analyse ein: Dieser Begriff treibt die Momente des Funktionalen, Nicht-Affirmativen, des Kleinsten und des Übergangs auf die Spitze, oder umgekehrt: Diese Momente zeigen sich nun als Momente des Nichts. Für Atomismus, Zellteilung und gleitenden Übergang ist das Nichts das Gravitationszentrum, das „schwarze Loch“ der Bergschen Musik, das alle musikalische Artikulation anzieht und einsaugt.

So ist der für den Bergschen „Übergang“ äußerst wichtige Halbtönschritt das materiale Äquivalent des „Nichtigen“ (13, 327): Er führe „gerade eben“ über den Ton hinaus, ohne sich diesem gegenüber melodisch zu profilieren. Die Durchbildung der Details meine „fast etwas wie deren Vernichtung, Aufhebung“ (16, 416). Bergs kompositorischer Geist sei es, der jede Gestalt „dem Zero anähnle“ (15, 341). Der gesamte organisch wuchernde Reichtum von vielen Gebilden Bergs wie die kompositorische Kraft, das Diffuse zu binden, erweise sich „vom Zentrum her nur als Mittel, der Idee, daß alles nichts sei, Nachdruck zu

verleihen durch das kontrastierende Aufgebot eines mächtigen musikalischen Daseins ...“; dieses kontrastierende Aufgebot „versickert ... ins Nichts“ (13, 327).

Nun mag man freilich fragen, welchen Sinn denn diese Rede-weise habe. Bringt Adorno hier nur sein „Gefühl“ zum Ausdruck, das im günstigsten Falle dann auch das Bergs hätte sein können?²⁶⁹

Möglich, daß nicht jeder Musische in der Musik Bergs den spezifisch Bergschen „Ton“ hört, den Adorno vernimmt: „Versenkt man sich in Bergs Musik, so ist es einem manchmal, als spräche seine Stimme mit einem aus Zartheit, Nihilismus und Vertrauen ins Hinfälligste gemischten Klang: nun ja, eigentlich ist alles überhaupt nichts.“ (13, 326) Aber es zeichnet Adorno eben auch hier in dieser für den Musik-Analytiker doch recht prekären Lage aus – man erinnere sich seiner Rede von einem „neuen Begriff“ der Analyse –, daß er es nicht bei einer vagen Stimmungsbekun-

²⁶⁹ Dieses „Nichts“ läßt sich nach zwei Richtungen verstehen, oder besser: Es läßt sich verstehen in einem eigentlichen, starken Sinn und in einem metaphorischen, schwachen Sinn. Die erste Lesart scheint das „Nichts“ zu ontologisieren und als „real“ zu behaupten, die zweite aber würde das „Nichts“ in einem „tendenziellen“ Sinne verstehen, als Bewegung vom definiten Seienden zum aufgelösten Seienden, zum Chaos im Sinn der Unordnung. Zweifellos ist bei Adorno vom „Nichts“ sehr oft im zweiten Sinne die Rede. Aber damit ist die Verwendung dieses Begriffs bei ihm nicht ganz erfaßt, vielleicht wird damit sogar der eigentliche Aspekt von Adornos Analysen unterschlagen, der *nicht unbedingt* in der Intention Adornos gelegen haben muß. Adornos Analyse würde dadurch in eine faszinierend-gefährliche Nähe zur Ästhetik der zenbuddhistisch inspirierten Künste gelangen (und damit auch in *Konkurrenz* zu der auf andere Weise zenbuddhistisch legitimierten Ästhetik John Cages treten). Gleichzeitig kann man von diesen zenbuddhistischen Künsten lernen, daß man für die starke Lesart nicht den Preis der metaphysischen Hypostasierung bezahlen muß, da das „Nichts“ – recht verstanden – nichts „anderes“ zum „Etwas“ ist; aber das spricht ja auch Adorno aus, wenn er beispielsweise vom überkommenen musikalischen Hausrat, den Berg zertrümmere, schreibt: „Er ist das Nichts, das völlig in Beziehungen verschwindet; er ist das Etwas, von dem der ästhetische Schein noch in der radikalen Durchkonstruktion brennend zehrt.“ (13, 417) – Es läßt sich zeigen, daß Adornos gesamte Musik-ästhetik – dort vor allem, wo sie genuin philosophisch agiert – im Nichts ihr Zentrum hat, daß sich dieser Nichts-Gedanke aber erst in seiner Berg-Intepretation zu erfüllen, d. h. zu konkretisieren vermag. Insofern ist Adornos Berg-Interpretation der Mittel- und Fluchtpunkt seiner Musikästhetik. Zur Bedeutung des Nichts, des Nichtigen und der Leere in bezug auf Beethoven vgl. z. B. 7, 154f; 12, 77; 13, 49 sowie „Beethoven – Philosophie der Musik“ (Nachgelassene Schriften I,1) 34, 49, 52, 75, 82, 84, 115, 121, 177, 216, 232, 256. Zur Problematik einer „Philosophie der Musik“ bei Adorno vgl. Seubold (1996b).

dung beläßt, nicht allein auf den „Bergschen Ton, auf Ausdruck und Physiognomik“ (13, 373) abhebt, sondern dieses „zum Nichts Transzendieren“ (13, 373) immer wieder an besonderen Kompositionstechniken, an der Faktur der Werke zu analysieren sucht und hier Bestätigung und Bestärkung für den von ihm vernommenen Bergschen „Ton“ findet: „Vollends unterm analysierenden Blick zergeht diese Musik ...“ (13, 326)

Diese analytische Arbeit vollzieht Adorno beim Begriff des „Nichts“ mit Vorliebe am „Kapuzinerprinzip“, Bergs „Lieblingsmittel“ (15, 356). Durch dieses werden thematische Gestalten durch ihre eigene Entwicklung „ins Nichts zurückgerufen“ (13, 328): Ein Thema wird durch Weglassen jeweils eines Tons in immer kleinere Bestandteile aufgelöst, so daß es sich mehr und mehr verkürzt, „einem Nichts annähert“ (18, 669), so wie im Kinderscherz das Wort „Kapuziner“ um je einen Buchstaben verkürzt wird: Kapuziner-Apuziner-Puziner... Bergs Entwicklung „war wesentlich die zur Vergeistigung jener Manier“ (13, 328), in seinen Spätwerken hätte er sie „unendlich sublimiert“ (18, 669; vgl. hier auch Adornos Exempel einer solchen Sublimierung).

So will keine musikalische Gestalt ein substantiell Seiendes sein, eine jegliche „möchte ... sich liquidieren“ (13, 440). Als Grundzug der Bergschen Musik ergibt sich somit „ein dynamischer Nihilismus“ (13, 440). Der „Habitus“ dieser Musik sei „mit dem Tode verschworen“ (16, 94); ein „musikalischer Todestrieb“ (15, 339; vgl. 13, 371/355) bestimme diese Musik.

2. Komponieren aus dem Nichts: die Erzeugung der Gestalt

Diese Auflösungstendenz der Musik, ihr „Rückruf ins Nichts“, ist jedoch nur die eine Seite des Geschehens. Die andere, aber eigentlich ist sie nicht eine andere, sondern – wesensgemäß – ein und dieselbe, ist die Erzeugung der musikalischen Gestalt aus dem Nichts. So, wie die Gestalt sich verliert ins Nichts, so gewinnt sie sich auch aus dem Nichts.

Immer wieder betont Adorno, daß die Auflösungstendenz dieser Musik nicht mit Undifferenziertheit bezahlt werden muß. Das Gegenteil sei der Fall: Höchste Plastizität und distinkte Gestalten seien der notwendige Gegenpol zur Auflösungstendenz dieser

Musik. Sei zwar alles Übergang, so müsse doch „alles für sich unverzüglich einbekennen, was es ist“ (15, 341). Nicht allein das „lückenlose Ineinander der Augenblicke“, sondern ebenso „höchste Plastizität des in jedem Augenblick Komponierten“ (15, 340) sei von Bergs Komposition angestrebt; trotz ihrer Kontrastscheu gliedere sich diese Musik „distinkt“ (16, 418).²⁷⁰

a. *„Kapuzinerprinzip“ generativ; das Nichts zum Etwas machen; die Differenziertheit der Gestalt*

Daß die Auflösungsstendenz der Musik Bergs nicht das ganze Geschehen darstellt, sondern nur die eine Seite, findet im Kapuzinerprinzip sein schönstes Bild. Denn dieses wirkt nicht nur reduzierend „ins Nichts hinein“, sondern wirkt auch generativ „aus dem Nichts“ heraus (18, 668): Die Motive werden sukzessiv auf einen kleinsten Bestandteil reduziert; dann aber bildet sich aus diesem Rest, nach demselben Prinzip, eine neue Gestalt: die Melodie breitet sich aus (vgl. 13, 441). Nicht wird die Gestalt als ganze gegeben, gesetzt, sondern man hört die Gestalt sich bilden, aus dem „Rest“ der vorherigen Gestalt sich bilden.

Kann die spezifische Faktur der Bergschen Musik die Verdinglichung der musikalischen Gestalt auch nicht zulassen, so muß sie dennoch, um eben dies zeigen zu können, „diese primäre Reaktionsweise objektivieren, ... und darum doch wieder das Nichts zum Etwas machen“ (13, 374). Mit der ihr spezifischen Dialektik verlangt die Musik Bergs „eine Doppelbewegung“ (13, 373). Ihr auflösendes Verfahren bedroht sie zwar mit Gestaltlosigkeit und

²⁷⁰ Doch bleibt, bei aller Betonung der Gestaltdifferenziertheit, Adornos Erörterung der *Erzeugungsleistung* dieser Musik hinter der Analyse ihres Auflösungscharakters zurück. Gewichtige kompositorische Konstituenzen, wie etwa Bergs Hang zur Tonalität, mit dem Adorno interpretatorisch nicht zurechtkommt, Dreiklangassonanzen, traditionelle Formen wie Rondo, Sonate etc., Leittonigkeit und Leitmotivik, werden nicht unter der Perspektive Erzeugung der Gestalt behandelt. Adorno sieht in ihnen allein vorgefundene traditionale Elemente; er sieht nicht – was weitaus treffender und wichtiger wäre (und allein so zu rechtfertigen gegenüber dem simplen und allzu raschen Griff in den Fundus der traditionellen Elemente) –, daß auch sie, nachdem sie von Berg zertrümmert wurden, erzeugt sind aus der Struktur der Komposition – oder zumindest, wo Berg dahinter zurückbleibt, aus dieser amorphen Struktur erzeugt werden könnten: einer zukünftigen Kunst aufgegeben. Adorno analysiert mit Vorliebe den status pereundi, weniger den status nascendi der Musikstruktur.

Undifferenziertheit; aber eben zur Artikulation dieser Auflösungstendenz „verlangt sie gesteigerte konstruktive Plastik“: „Das Undeutliche wird zum Movens von Deutlichkeit“. (13, 373) Beim „reifen Berg“, so Adorno, enthülle „am Ende“ eine jegliche Phrase oder Teileinheit ihren Formsinn „mit vollkommener Eindeutigkeit“ (13, 373).

b. Sich dem Stummen, dem Chaos, den Fragmenten entringend
Sind Themen beim „kritischen“ Berg ihres ontisch-substantiellen Charakters wegen verpönt, so sind sie aber doch auch möglich – als generierte: Sie „schießen ... aus den Motivfragmenten ... zusammen“ (13, 426). Berg wahrt seine „metaphysische Bescheidenheit“ (13, 328) – musikalische Gestalten werden nicht als an sich seiende behauptet – und muß trotzdem nicht auf die thematische Gestalt verzichten: Er zeigt die funktionalen Bestandteile und das Gesetz ihrer Fügung.

„Formaufgabe“ der Orchesterstücke (op. 6) sei es, „ihre Themen selbst entstehen zu lassen“. Die Stücke artikulierten nicht bloß das, was vorgesetzten Themen geschieht – die Durchführung –, sondern „die gleichsam vorzeitliche Geburt des Themas“; die Themen entstünden aus den Trümmern des „überkommenen musikalischen Hausrats“ (13, 416f).

Auch für größere Formen gilt diese generative Struktur. So hebt Adorno beim ersten Stück von Bergs Altenbergliedern auf ein „Formgesetz“ ab, das Berg häufiger befolge: „Kompositionen werden stetig aus dem Amorphen ... ins Artikulierte geleitet ...“ (13, 403f; vgl. auch 13, 373) „Besonderer Aufmerksamkeit wert“ sei dabei der Eintritt der Singstimme: der erste Ton erfolgt mit leicht geschlossenen Lippen, ihr zweiter mit halb offenem Mund; erst der dritte Ton wird im üblichen Sinn gesungen. Berg „schämt ... sich gleichsam, die Singstimme anheben zu lassen, als dürfe Gesang nicht so umstandslos laut werden, muß er ihn wie aus einem vormusikalischen Bereich erst heraufholen“ (13, 405).

Neben dem Amorphen nennt Adorno auch immer wieder das Chaos als „Ursprung“ aller formalen Sicherungskünste (vgl. 13, 386); oder auch das „Geräusch“, wie gelegentlich des Präludiums der Orchesterstücke, wo eine Schlagzeugeinleitung „vom reinen Geräusch unmerklich zum bestimmt auffaßbaren Ton“ übergeht

(16, 429). Der „Sphäre des Bruitismus“ gehöre der Beginn des Präludiums an; denn mit Geräusch setze das Präludium ein und in bloßes Geräusch zerfalle es „wie Staub“; „die Musik dazwischen ist ein Gleichnis dafür, wie überhaupt Musik dem Stummen sich entringe“ (13, 419f).

c. Kraftzentrum, die Gestalt zu speisen:

Nichts, Schweigen, Pause, das Weggelassene

Die Beziehung der musikalischen Gestalt zum „Nichts“ ist in Adornos Analysen auch bei der *Erzeugung* der Gestalt essentiell. Der ganze organisch wuchernde Reichtum vieler Gebilde Bergs wie auch die disziplinierende Kraft, das Auseinanderfließende zu binden, erwiesen sich „vom Zentrum her nur als Mittel, der Idee, daß alles nichts sei“, Nachdruck zu verleihen: Das „mächtige musikalische Dasein ... entspringt ... im Nichts“ (13, 327). Adorno redet auch von einem „unsichtbar eingesenkten Kraftzentrum[,] die gegenwärtige Gestalt zu speisen“ (13, 417) – entstanden durch Zertrümmern des Scheins „des überkommenen musikalischen Hausrats“, der „das Nichts“ sei, das völlig in Beziehungen verschwinde, und das Etwas, von dem der ästhetische Schein „brennend zehrt“ (13, 417).

Auch mit der Betonung, daß bestimmte Töne und Gestalten „unhörbar“, „unmerklich“ einsetzen, wird von Adorno eine Beziehung zum Nichts und zur Genese aus diesem auf unsinnlich-sinnliche Weise – nichthörend-hörend – nahegelegt (vgl. z. B. 13, 461 und 18, 634).

Als eine Art Zentrum, aus dem sich die Gestalt speist, interpretiert Adorno dann auch die Pausen. Sie sind nicht einfachhin Nichtseiendes, eine Leere, die man besser mit etwas ausgefüllt hätte; sie sind aber auch nicht einfach nur um der besseren Artikulation des Erklingenden wegen da, sondern sind konstitutiv für die musikalische Gestaltung. „Hat Musik je und je die Pause in die Gestalt eingesetzt – Berg hat als erster das Schweigen zum musikalischen Agens gemacht ...“ (18, 478)

Es verdient festgehalten zu werden, daß Adorno in seinem letzten Berg-Vortrag betont, daß man die „expressive Kraft der Einzelheit“ verfehlte, suchte man sie nur im Erklingenden: Berg habe, „wie kaum ein Komponist vor ihm“, das Schweigen „der Kraft

des Ausdrucks“ zugebracht, so z.B. mit der Generalpause im III. Akt des *Wozzeck*. Wo Generalpausen aufträten, seien sie – gefüllt mit musikalischem Sinn – dem Klang ebenbürtig. So redet Adorno auch von „auskomponiert(en) ... lautlosen Takten“ und von „auskomponiertem Schweigen“ (18, 660).

Nicht unerheblich in dieser Hinsicht ist auch Adornos Feststellung, daß „das Weggelassene“ bei Berg gestaltend wirke: Dadurch werde eine Ökonomie bezeugt, „die allein der überquellenden Musiksubstanz Bergs die Verbindlichkeit der Form schenkt“ (18, 482). Bergs „Lyrische Suite“ habe als „latente Oper“ den „Charakter der Begleitung eines in ihr ... ausgesparten Verlaufs“ (13, 453). Und in der Analyse des Violinkonzerts beschreibt Adorno ein Thema, das sich einem „ausgesparten“ Ton nähere, „den es meint, indem es ihn verschweigt“ (15, 342).²⁷¹

3. Musik-Struktur: Gestaltung aus dem Nichts ins Nichts hinein; mehrschichtiges Hören; Wahrnehmbares/Nichtwahrnehmbares

Es versteht sich, daß diese beiden fundamentalen Momente der Musik Bergs – ihre Auflösungstendenz und die Bildung distinktdifferenzierter Gestalten – nicht zwei separierte „Arten“ von Musik, sondern zwei sich wechselweise bedingende Momente derselben Struktur²⁷² sind. Die Auflösungstendenz dieser Musik greift

²⁷¹ Das von Adorno dem Werk Bergs *Abgehörte*, hier also der ausgesparte Ton (*fis* oder *ges*), der von *f* und *g* umkreist wird, kann durch die Analyse der Partitur bisweilen nur unzureichend begründet werden. Dem Beispiel aus dem Violinkonzert muß die notentextliche Begründung („daß *tatsächlich* dieses *fis* oder *ges* der Zentralton sei, läßt aus dem Zusammenhang sich folgern“, Hervorhebung: G. S.), versagt bleiben – Dieter de la Motte (1979, 59f) hat darauf aufmerksam gemacht. Generell meint de la Motte feststellen zu können, daß Adornos schöpferische Analyseerfälle beim Hören „zündeten“ – deren Stimmigkeit er *danach*, lustlos, am Notentext zu legitimieren suchte. Doch wird man dies so generell nicht sagen können; ebenso wird Adorno, der Komponist, auch vom mitkomponierenden Partiturstudium inspiriert worden sein. De la Mottes These, die partiell zutreffen mag, spricht aber eher für als gegen Adorno: Das von Adorno Analytierte ist „hörbar“ – freilich nur den Ohren, die über „Beat“ und „Klassik“ hinaus noch anderes hören können bzw. hören zu lernen bereit sind.

²⁷² Der Begriff „Struktur“ ist freilich stark vorbelastet, geprägt auch durch Bezug zur seriellen Musik (Boulez, Stockhausen) und Webern-Analyse (vgl. z.B. Metzger (1955); vgl. auch, hierzu gegenläufig: H. Kaufmann: *Struktur bei Schönberg*,

alle distinkte Gestalt an, braucht diese aber eben, um die Bewegung der Auflösung, die Bewegung zum „Nichts“ zu vollziehen. Da die Musik diese distinkte Gestalt jedoch nicht als substantielle hypostasieren darf – zu keinem Zeitpunkt hypostasieren darf, mit anderen Worten: „Übergang“ schon immer stattgefunden *hat* (so wenigstens gilt es für den „kritischen“ Berg) –, kann sie die definite Gestalt wiederum nur als entstehende zeigen, nicht – unabhängig vom Produktionsprozeß – als an sich seiende behaupten: Bergs Musik, die Einzelgestalt sowohl wie die große Form, „das mächtige musikalische Dasein“, „entspringt ... im Nichts“ und „versickert ... ins Nichts“ (13, 327); Bergs Komponieren ist „ein Komponieren aus dem Nichts ins Nichts hinein“ (18, 668).

Diese zweifache Gestaltungstendenz – generativ und destruktiv in einem – ist ein „paradoxales Problem“ (15, 341), aufführungstechnisch keineswegs durch den „trüben Mittelweg“ (15, 339) zwischen den Polen des Chaotischen und durchsichtig Gegliederten zu lösen. Die Bergsche Musik, „zwischen Extremen polarisiert“ (13, 373), vollführt stets eine „Doppelbewegung“ (13, 373), „ein tour de force“, wie Adorno zu betonen nicht müde wird (vgl. z. B. 18, 655 u. 15, 347), „ein Akrobatenkunststück“ (18, 655), eine „Quadratur des Zirkels“ (13, 449), „nahezu prohibitive Schwierigkeiten“ (18, 655) seien in den Weg gelegt.

Um diese „Doppelbewegung“ der Bergschen Musik, die „Quadratur des Zirkels“, sprachlich zu artikulieren verwendet Adorno die paradoxe Formulierung: Man könne hier, zumal beim jüngeren Berg, von „organisiertem Chaos“ (16, 418) sprechen. Überall wolle Berg „das Gestaltlose als Gestaltloses gestalten“

Figur bei Webern, in: Kaufmann (1969)). Der Begriff wird in dem hier erörterten Zusammenhang in der ursprünglichen Bedeutung von „struere“ verstanden: schichten, nebeneinanderlegen, übereinanderlegen – also ganz in dem Sinne, in dem Adorno von „Gewebe“ spricht (denn Gewebe konstituiert sich ja aus auf „verstrickte Weise“ neben- und übereinandergelegten Fäden). Als korrelativer Begriff dient „Gestalt“ bzw. „Figur“: Die Gestalt ist die Konkretisierung der Struktur, aber die Struktur – in der Bergschen Ausprägung – geht in der Gestalt nicht auf, sie hat überschießende Momente; die Struktur ist nie „ganz“ wahrnehmbar; Nichtwahrnehmbares ist für sie konstitutiv, und mit einer Struktur sind durch die damit notwendig einhergehende selektive Wahrnehmung mehrere Gestaltfindungen nicht nur motivisch-thematischer, sondern ebenso harmonischer, rhythmischer und klanglicher Art (sowie der unterschiedlichsten Kombinationen dieser) möglich. Vgl. zum Begriff der Struktur in der Musik: Kropfinger (1974).

(15, 340). Seine „Anarchie“ sei die „Chiffre seines Gesetzes“ (13, 386). Alle Konstruktionskünste dienten ihm zur „Selbsterhaltung der Anarchie“ (13, 353). „Formen hieß bei Berg stets kombinieren, auch übereinanderlegen, Unvereinbares, Disparates synthetisieren, es zusammenwachsen lassen: entformen.“ (13, 353) Keine Interpretation dürfe es bei der „adäquaten Wiedergabe“ der Gestalten belassen, sondern müsse diese stets zugleich relativieren (vgl. 15, 341).

Es ist also – tendenziell und idealiter – durchaus nicht so, daß zum Zeitpunkt t_1 die Musik formend wirkt und zum Zeitpunkt t_2 entformend. Würde das „Kapuzinerprinzip“, für die Mikrostruktur das anschaulichste Beispiel, zum Zeitpunkt t_1 nur entformend und zum Zeitpunkt t_2 nur formend sein (Kapuziner-Apuziner-Puziner-Uziner-Ziner-Iner-Ner-Er-R-Er-Ner-Iner-Ziner-Uziner-Puziner-Apuziner-Kapuziner), so wäre dies, zumal permanent ausgeführt, eine „etwas mechanische Manier“ (18, 669). Berg hat sie in seinen Spätwerken „unendlich sublimiert“ (18, 669) – dadurch z. B., daß sich die Auflösung des Themas durch das Kapuzinerprinzip inmitten eines dichten kompositorischen Gewebes bewegt: Auflösung und Aufbau werden durch andere Stimmen *verdeckt* – und sollen verdeckt werden –, dürfen aber dennoch von diesen Stimmen *nicht zugedeckt* werden (vgl. z. B. 18, 669).

Die Struktur: Nichts-Dasein-Nichts (vgl. etwa 13, 327; 13, 355) oder: Amorphes-Artikuliertes-Amorphes (13, 404) ist Grundstruktur der Bergschen Musik, auf mehreren Ebenen ständig sich überlappend, überlagernd, von ungeheurer, bisweilen kaum mehr zu er-hörender Dichte. Adorno redet hier vom „Unausschöpflichen“, einem „stetig sich aus sich selbst regenerierenden, sich ausschüttenden Reichtum“ (16, 427; vgl. auch 18, 645), von einer „unerschöpflichen qualitativen Fülle“ (13, 348) – „unendlich ausgearbeitet“ (13, 428).

Durch diese Musik-Struktur: die „Paradoxie des Gewebes, ... ebenso dicht gesponnen ..., wie die Hand, die es wirkt, das Gewirkte demontiert“ (13, 374),²⁷³ durch die Expression eines „Le-

²⁷³ Berührungspunkte mit der gegenwärtigen Kompositionspraxis, um nicht gleich von analogen Tendenzen zu sprechen, sind da und dort auszumachen, so

bens als Inbegriff von Tod“ (13, 374) sind Komponist, musikalische Aufführungspraxis und Rezipient vor immense Schwierigkeiten gestellt: Für die künstlerische Produktion sind die Schwierigkeiten „nahezu prohibitiv“ (18, 655); „authentische Interpretation“ wird möglich nur „in der Erkenntnis ihrer eigenen Unmöglichkeit“ (15, 339); das Hören des Rezipienten aber muß zum „mehrschichtigen“, zum „strukturellen“²⁷⁴ werden, muß reif werden für die „volle Freiheit des kombinatorischen Gehörs“ (16, 427), des „spontanen Hörens“ (16, 430). Gefordert ist „allseitige Aktualität des Hörens“ (13, 393).

z. B. mit Helmut Lachenmanns „kompositorischem Denkansatz“ des „Dialektischen Strukturalismus“. Unter „Struktur“ führt Lachenmann aus: „Nicht nur als Ordnungs- beziehungsweise Organisations-, sondern zugleich als Desorganisations-Erfahrung: ambivalentes Produkt gleichermaßen von Aufbau wie von Zerstörung, Konstruktion wie Destruktion...“ (1990, 21). – Zumindest in seinen theoretischen Äußerungen kommt auch der Komponist und Dirigent Hans Zender dem Ansatz Adornos nahe – bei Zender (nomen atque omen) bedingt vor allem durch die bewußte Orientierung am Zenbuddhismus. Der Komponist, der „durch die Erfahrung des ‚Todes der Kunst‘ hindurchgegangen ist“, könne „die Zuordnungen des ‚rohen Seins‘ (ein Begriff von R. Barthes, G. S.) zu strukturellen Ordnungen und affektiv-darstellenden Bezügen bis zu einem gewissen Grad frei setzen und auch wieder zurücknehmen“ (Zender (1991), 72). Auch wenn Zender weiterhin von „Mehrdeutigkeit und Mehrschichtigkeit“, von einer „Polyphonie von ästhetischem Sinn“ (74) spricht, ja selbst die Begriffe „Konstruktion“ und „Informell“ (75) gebraucht, so denkt er diese Beziehungen letztlich doch zu „dinglich“, zu „ontisch“, als bloßes – „postmodernes“ – *Nebeneinander*: Man kann eben einmal so und das andere Mal anders. Ernüchternd ist auch, daß er von Adorno bezüglich dieser Problematik nur die „Philosophie der neuen Musik“ wahrnimmt, nicht die Berg-Interpretationen und die anderen musiktheoretischen Erörterungen. Vgl. hierzu das Kapitel „Orientierung – Komponieren in der Postmoderne“, in: (1991), 55–77.

²⁷⁴ Vgl. 15, 245. Der Terminus „strukturelles Hören“ charakterisiert bei Adorno allerdings generell das adäquate Hören neuer Musik. Von Interesse, hier aber nicht zu besorgen, wäre es, die spezifische Differenz der Musik Bergs, Weberns und Schönbergs gerade bezüglich der Rezeption zu erarbeiten. In dem Maße, in dem sich Adorno bei der Analyse von Bergs Werken ein neuer Begriff von Analyse auskristallisierte, in dem Maße hätte er wohl auch einen für die Musik Bergs spezifischen Begriff des Hörens erarbeiten müssen. Bewußt wird einem dieses Desiderat vor allem am Begriff des „mehrschichtigen Hörens“. Adorno verwendet ihn äquivok, ohne daß daraus ein höherer Sinn sich ergäbe. Im Zusammenhang mit Berg wird er im genauen Sinn des Wortes verstanden: Berg hat für mehrere „Schichten“ des Hörens komponiert, des bewußten und des unbewußten Hörens (vgl. den weiteren Verlauf des Haupttextes); im generellen Zusammenhang aber der „Anweisungen zum Hören neuer Musik“ bedeutet „mehrschichtig“ (15, 245) soviel wie „mehrdimensional“ und ist zunächst auf die Zeitdimensionen (15, 201/245), dann aber auf „sämtliche Dimensionen“, auf „alle ... Elemente“ (15, 245)

Der Hörer ist in einem weitaus höheren Maße als bei aller anderen „klassischen“ Musik gefordert. Die Musik ist, vergleichsweise, nicht schon vorgebildet. Es fehlt der eindeutige Verlaufssinn. „Die Last der Artikulation ist gleichsam dem Hörenden aufgebürdet; es bedarf angestrengt differenzierender Wahrnehmung, um inmitten des Ineinander und Übereinander unterscheiden, den Formverlauf modellieren zu können“ (13, 443) – auch dort noch, wo die Komposition Haupt- und Nebenstimmen unterscheidet und die Aufführung es auch unmißverständlich zu artikulieren vermag.

Aber es gibt nicht nur das hörbare „Ineinander und Übereinander“ – es gibt gar die „subkutane Auffassung“: Es wird für „mehrere Schichten der Wahrnehmung, die bewußte und die unbewußte, komponiert“ (13, 450).

Dies zu exemplifizieren, analysiert Adorno aus dem Kammerkonzert den Einsatz der Klavier-Kadenz nach dem Adagio. Um der Plastizität des Formverlaufs willen sei ein „schroffer Kontrast“ zum vierfachen Piano der Geige, mit dem das Adagio schließt, notwendig gewesen; daher das dreifache Forte. Andererseits aber hätte Bergs „Sorge um sichernde Vermittlungen“ den Kontrast, als gegen die „Kunst des Übergangs“ verstoßend, nicht ertragen. Er stellte sich also die „paradoxe Aufgabe“ – „die Quadratur des Zirkels“ –, den Effekt der Überraschung mit dem Kontinuum des Stärkegrades zu verbinden. Und Berg hat das „Unmögliche möglich gemacht“: Während gegen Ende des Adagios

bezogen. Das aber ist letztlich ein Unterschied ums Ganze und dokumentiert Adornos zweideutige Haltung (vgl. RESÜMEE UND AUSBLICK, II): Im ersten Falle (Berg) ist die Differenz nicht aufzuheben, im zweiten aber sollen „alle ... Elemente einer Komposition durch ihre Unterscheidung hindurch zur Einheit synthetisiert werden“ (15, 245). Letzteres ist ganz traditionell im Sinne der „Einheit“ eines – bei allem Divergierenden – letztlich doch „geschlossenen Kunstwerkes“ gedacht. Ersteres aber sprengt den Begriff der Einheit und der Form. – Zu beachten wäre hier freilich auch Adornos „Ketzerei gegen das sonst von mir Verfochtene“ (18, 699), nämlich die Ketzerei der Rechtfertigung eines „atomistischen Hörens“ „schöner Stellen“ (18, 695): Das (strukturelle) Hören des Ganzen geht „auf Kosten der Artikulation nach Details“ (18, 696), die damit zu verkümmern drohen; das aber setzt das „atomistische Hören“ ins Recht. Diese „Ketzerei“ gehört zur grundsätzlichen Antinomie von Adornos Ästhetik – der von Einheit und Vielheit, Versöhnung/Unversöhnbarkeit, Schönheit/Erhabenheit. Sie läßt sich im Anschluß an Adornos Berg-Analyse angemessener reformulieren (vgl. RESÜMEE UND AUSBLICK, X).

Geigen und Bläser sich zurücknehmen, wird das dreifache Forte des Klaviers dadurch vorbereitet, daß es, vier Takte vor Verstummen der anderen Stimmen, unmerklich einsetzt und sich bis zum Adagio-Ende bereits zum Fortissimo steigert, was sich aber „gleichsam hinter den Kulissen“ zuträgt, da das Ohr auf das im „Vordergrund des Hörens“ bleibende melodische Hauptgeschehen von Piccolo und Geige ausgerichtet ist. Damit wird für „die subkutane Auffassung“ der Kontrast gemildert, für die bewußte Auffassung, die dem Verklingen der Hauptstimmen folgt, bleibt der Kontrast aber gänzlich bestehen (vgl. 13, 449f und 16, 100 Anm. 1).

Prinzipiell fällt an Adornos Analysen die Betonung des „unhörbar“ und „unmerklich“ auf. Übergang ist – tendenziell und in Vollendung – immer „unmerklicher Übergang“ (20.2, 785): „die unmerkliche Verwandlung einer Motiveinheit in eine andere“ (16, 99); oder klangtechnisch: Bergs Vorliebe dafür, „Klänge zu verschmelzen, indem man einen bis zum Pianissimo abschwächt und im Pianissimo in eine andere Farbe überführt, ohne daß der Eintritt der neuen auffiele“ (13, 447; vgl. auch 18, 634); „... der Akkord setzt ... unter einem Tutti-Fortissimo unhörbar ein und gelangt erst durch Subtraktion, durchs Erlöschen aller anderen artikulierte Ereignisse in den Vordergrund. Dabei qualifiziert er sich doch als längst Vorhandenes.“ (13, 403)²⁷⁵

So bietet die kompositorische Faktur stets „mehr“, als der Hörer zu aktualisieren weiß,²⁷⁶ und zwar in einem quantitativen und

²⁷⁵ Dieses unhörbare Einsetzen foppt ja in gewisser Weise den Hörer. Beim *bewußten* Hören des Akkords oder Tons „hört“ der Hörer: Der Ton trat schon vor einiger Zeit ins Sein. Dem Hörer wird die Konstitutionsleistung des Schon-früher-eingesetzt-Habens, nämlich vor der bewußten Wahrnehmung, abverlangt – und das erweckt in ihm, subjektiv, den Vorwurf der Unaufmerksamkeit, obgleich den Hörer, objektiv, keine Schuld trifft.

²⁷⁶ Um eine „Ästhetik des Surplus“ und des „Komplexismus“, die „das Ohr überfordert, weil es quantitativ zu viele Informationen verarbeiten muß“, geht es auch dem Komponisten und Musikologen C.-S. Mahnkopf. Freilich sucht er diese Ästhetik (im Anschluß an Ferneyhough) mit dem Materialstand des Serialismus und Adornos Programm einer „musique informelle“, nicht mit Alban Berg und Adornos Berg-Interpretation zu realisieren. Mahnkopfs Plädoyer für das „Überdauern der musikalischen Eigenlogik“ ist im Zeitalter des Verschwindens musikalischer Autonomie und des postmodernen Andienens an den „Publikumsgeschmack“ zu begrüßen. Wie er aber den oben (vgl. ZWEITER TEIL, A.III) aufgelisteten Antino-

qualitativen Sinne: Nicht sind, wie in der herkömmlichen Musik, eine oder mehrere Gestalten vorgegeben, auf die der Hörer zu achten hätte; dieser muß vielmehr den Gestaltkomplex aus der diese Musik ständig durchziehenden Auflösungstendenz konstituieren und doch zugleich auch die Auflösungstendenz gewahren, muß also ständig wechseln zwischen der „Ebene“ der Auflösung und der der Gestaltfindung. Kaum gibt es vorgegebene „Hörsignale“ (13, 443), die dem Rezipienten diese Aufgabe erleichtern, kaum noch vorformulierte Sprachgesten, weder „reine“ Atonalität noch „reine“ Tonalität: Auch damit würde die Struktur zu sehr in die „Gestalt“ gebannt, der Musik die prinzipielle „Offenheit“, die „unendliche“ Potentialität geraubt.

So weit Adornos Alban-Berg-Interpretation.

Anders als in seinem Programm „Vers une musique informelle“ spielt die Forderung nach einer „Versöhnung“, u. d. h. neuen Synthese von fortschrittlichem Material und traditionellen Ausdrucks- und Sinncharakteren, kaum eine Rolle. Statt dieser letztlich statischen „Versöhnung“ des Programms „Vers une musique informelle“ zeichnet sich die Berg-Interpretation Adornos durch die Erarbeitung der alles beherrschenden Dynamik der Musik Bergs aus. Bergs Musik bleibt in dieser Interpretation eine Einheitsstiftung im traditionell-organischen Sinne versagt, ihr Informelles kommt nicht mehr zur definitiven Einheit. Die Musikstruktur erlaubt zwar die Bildung von Gestalt und Figur, fordert aber auch unverzüglich wieder deren Entbildung in die Struktur. So wird jede Identitätsfindung, u. d. h.: Sinnfindung, sogleich wieder irritiert. Diese Irritation ist aber selbst ein sinnvoller Prozeß: Sie ermöglicht eine neue Gestalt- und Sinnfindung.

Es liegt nahe, Gehlens Analysen der modernen Malerei auf analoge Ansätze hin zu befragen. Und es wird sich zeigen, daß der, im Gegensatz zu Adorno, als konservativ eingeschätzte Gehlen in der Malerei eben dieser Aufspaltung der einen Sinngestalt auf der Spur ist, die Adorno in seiner Berg-Interpretation thematisiert. Dieser Spur ist nun nachzugehen.

mien, in die sich Adornos Programm verstrickt, entgehen will, ist nicht abzusehen. Vgl. Mahnkopf (1989).

B. Identitätsirritationen (Gehlens Bemühungen um eine Erneuerung der „peinture conceptuelle“)

Eine „Regeneration der modernen Kunst“ (Z-B 202) in der Situation des Posthistoire – hier ihre Rolle „mit Würde“ zu spielen – erhofft sich Gehlen von einer Erneuerung der „peinture conceptuelle“. Dieser Begriff ist heftig kritisiert worden, auch von prominenten Rezensenten.²⁷⁷ Nicht ganz zu Recht, wie es scheint. Zwar gibt es mißverständliche Formulierungen der „peinture conceptuelle“, die aufhorchen lassen, wie etwa jene von der „Begriffskunst und begriffenen Kunst“ (Z-B 56). Auch ist Gehlens historische Exemplifizierung, so etwa am Kubismus, kritikwürdig (wenngleich nicht in Gänze zu verwerfen). Aber im Grunde ist diese Konzeption nicht verfehlt, sondern ästhetisch sinnvoll: Sie geht mit den grundsätzlichen Anliegen einer modernen Malerei und Kunst konform. Und zumal nach der nicht gerade glücklichen Entwicklung, die die Malerei seit den sechziger Jahren genommen hat – Stichwort: postmoderne Beliebigkeit –, scheint eine „peinture conceptuelle“ nötiger denn je.

Diese Gehlensche Konzeption mißtraut dem sogenannten Schöpferischen und nimmt damit eine typisch moderne, gegen den Geniebegriff gerichtete Haltung ein (vgl. Z-B 169). Natürlich kann auch eine „Begriffskunst“ nicht begriffen werden in dem Sinne von „begreifen“, wie er die Hegelsche Ästhetik dominiert.²⁷⁸ Das hatte aber auch Gehlen nicht gemeint. Der optische

²⁷⁷ Vgl. Gadamer (1967b). Gadamer lobt zwar Gehlens „ausgezeichnete Analyse der jüngeren Entwicklung der Malerei“ (219), kritisiert aber Gehlens grundlegende Intention: „Daß es möglich ist ... Zusammenhänge dieser Kunst mit philosophischen Theorien zu untersuchen, ist gar nicht der strittige Punkt, sondern, ob solche Zusammenhänge in dem behaupteten Sinne bestehen, nämlich in dem Sinne, daß die Prinzipien das erste sind und daß in einer Art variierender Anwendung derselben die subjektive Phantasie des Künstlers dieselben nachträglich überflutet.“ (221) Gadamer muß aber dann schon beim zweiten Kronzeugen Gehlens, nämlich bei Klee (was dessen Beziehung zur Gestaltpsychologie betrifft), konzedieren: „Auch Gehlen geht hier nicht so weit, die Gestaltpsychologie geradezu zum Urheber (für Klees künstlerisches Schaffen, G. S.) zu machen.“ (222)

²⁷⁸ Zur „Situation der Ästhetik“ schreibt Gehlen: „Es gibt Wissenschaften, die an der Paradoxie leiden, sich auf Gegenstände zu beziehen, deren Wesen und Substanz sich ganz zweifellos dem denkenden Zugriff entzieht.“ (2, 201) „Ohne nun

Bereich behält ein essentielles Eigenrecht, das nicht ins Begriffliche „aufgelöst“ werden kann.²⁷⁹ „Ich meine damit (mit der ‚peinture conceptuelle‘, G. S.) nicht eine gedankliche Belastung des Sichtbaren, sondern eine vorrangige Überlegung, in der erstens der Daseinsgrund von Malerei oder Plastik überhaupt in der heutigen Welt verstehbar gemacht wird, und in der zweitens aus dieser Konzeption heraus die Elementardaten, die künstlerischen Elemente definiert und abgeleitet werden.“²⁸⁰ Gehlen will die „Rolle der künstlerischen Intuition und des Spiels der ästhetischen Phantasie“ (Z-B 75) keineswegs leugnen; aber diese Aspekte spielten sich in der Moderne erst auf hohem geistigem Niveau ab. Der Künstler soll auch nicht „über das Bild hinausdenken“, aber doch „außerordentlich viel in es hinein“ (Z-B 169).

Und ist nach Gehlen die kommentierende Literatur für die „peinture conceptuelle“ auch konstitutiver Bestandteil – sie spielt auf der Rezeptionsseite die Rolle, die auf der Produktionsseite die gedankliche Konzeption übernimmt –, so wird doch auch explizit betont, daß man sich diese Schriften nicht für sich und ohne die Bilder aneignen könne, daß vielmehr der „Optizismus“ der Bilder „den Gedanken zugleich anstachelt *und abweist*, aufruft *und weiterschickt*“ (Z-B 163, Hervorhebung G. S.).

Wäre Gehlens „peinture conceptuelle“ tatsächlich eine „Gedankenkunst“ in dem Sinne, wie man es ihr vorzuwerfen suchte, so hätte er eine zukünftige „peinture conceptuelle“ selbst entwerfen können. Das aber ist nicht nur faktisch nicht der Fall, sondern schon der Gedanke daran erscheint unsinnig, wenn man Gehlens Ausführungen diesbezüglich gelesen hat. Obgleich Gehlen der Ästhetik eine kunstpraktische Funktion abverlangt (vgl. Z-B

den geringsten Einwand gegen die erstaunlich sensiblen und fruchtbaren Methoden der Kunstwissenschaft erheben zu wollen, kann man eines sagen: das eigentlich Faszinierende, das Kunstwerken zukommen kann, die pulssteigernde, atemberaubende Belebung und Begeisterung bleiben unerklärlich.“ (4, 195)

²⁷⁹ Grundsätzlich behauptet Gehlen für das 20. Jahrhundert sogar „eine Art Umkehrung“ in der Rangordnung der Seelenvermögen. Wahrnehmung und Denken hätten womöglich die Plätze vertauscht, jedenfalls sei „nicht mehr so ganz sicher, daß das Denken als ‚höheres Vermögen‘ gelten soll“. Genaues Hinsehen werde zu einer selteneren Leistung als die Bewegung im Begrifflichen und das Vertreten von Meinungen (vgl. Z-B, 2. Aufl. 225).

²⁸⁰ (1966), 95.

206), kann von einer „Philosophenhybris“, von „abstrakter“ Gedankenakrobatik und ausgereiften denkerischen Konzepten, auf die man die Künstler im optischen Medium verpflichten wolle, keine Rede sein. Die *peinture conceptuelle* kann niemals ohne Künstler entworfen werden.

Dennoch kann der Ästhetiker über diese allgemeine Forderung einer „*peinture conceptuelle*“ hinausgehen. Gehlen erörtert in seinen „Zeit-Bildern“ Beispiele gegenwärtiger Kunst, die zwar größtenteils an der Abwesenheit einer „*peinture conceptuelle*“ leiden, die man aber durchaus so verstehen kann, daß man sie auf eine „*peinture conceptuelle*“ hin weiterentwickeln oder hierfür doch zumindest Anregungen von ihnen erhalten könnte.

Im folgenden werden sechs prinzipielle Möglichkeiten dieser Art malerischen Produzierens erörtert. Gehlens Grundanliegen – als Negativbild steht die Spannungslosigkeit dekorativ-abstrakter Malerei im Raum – ist die Restitution von „Vielschichtigkeit, Analyse, Spannung und Trennschärfe“ (Z-B 169). Und obgleich diese sechs Möglichkeiten von Gehlen nicht systematisch und im Zusammenhang erörtert werden, sind sie doch alle demselben Prinzip – der Identitätsirritation – verpflichtet, das sie bildnerisch je unterschiedlich thematisieren.

I. Identitätswechsel: Tachismus

Gehlen hat mit den feinfarbigem und feinstrukturellen „Kochungen“ (Z-B 215) der tachistischen Malerei – der französischen Ausrichtung des abstrakten, auf spontanen Farbaktionen beruhenden Expressionismus – die „Erfahrung“ gemacht, daß „vollständige sinnliche Aneignung von irgendetwas in der Welt überhaupt unmöglich ist“ (Z-B 215). Daher schalte der (leicht frustrierte) Rezipient fast zwangsläufig von der Detailrezeption auf die Gesamtrezeption. Und damit wechsele der Gegenstandseindruck total. Zwischen beiden Rezeptionsweisen – Detail, Totale – gibt es aber keine Vermittlung: Das Gebilde ist „auf *sich ausschließende Zugänge hin gebaut*“, es „*wechselt seine Identität*“ (Z-B 215).

II. *Identitätsunterlaufung: Albers' pseudostereometrische Bilder*

Albers „pseudostereometrische‘ Bilder“, so Gehlen (gemeint sind die „Strukturalen Konstellationen“), gehen aus von den optischen Täuschungen der gestaltpsychologischen ‚Kippfiguren‘, die bei längerem Betrachten in eine gegenläufige Ansicht umschlagen und sich danach in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederherstellen. Albers aber verunsichere diesen Effekt nun selbst noch einmal, da er die Zeichnung nicht exakt linear-stereometrisch aufgehen läßt: „Das Auge, das den Linien zu folgen beginnt, wird an bestimmter Stelle raumunsicher und wie auf Schienen in eine andere Dimension eingespurt, die dann wieder umspringt.“ (Z-B 215f)

III. *Identitätszweifel: Bild oder Sache*

1. Tàpies

Die Bilder von Tàpies interpretiert Gehlen mit dem Begriff der „unbestimmten Spur“: Auf vielen dieser im allgemeinen recht reizarmen Bilder befinden sich Flecken und Erhebungen, die beim Betrachter und Interpreten zunächst Ratlosigkeit hervorrufen. Vermutungen werden wach, man habe es vielleicht doch nur mit Sachbeschädigungen zu tun, hervorgerufen durch Transport etc. Damit solle das Bild „am Rande unserer Imagination ins Nichtbild hinüberspielen, man soll nicht immer sicher sein, ob man ästhetische Absichten vor sich hat oder sichtbare Spuren alltäglichen Verschleißes, das Bild stellt sich selbst als sperriges Transportgut vor“ (Z-B 217). Genau dieses „Medium der Zweideutigkeit“ aber sei Kennzeichen einer „Reflexionskunst“ (Z-B 217).

2. Kryptogramm (Klee)

Eine andere Form dieser Zweideutigkeit – Kunstwerk oder Nichtkunstwerk – erblickt Gehlen in der auf Klee (1921) zurück-

gehenden Kryptogrammalerei. Das Kryptogramm will „gelesen“ werden und verweigert doch seinen „Sinn“, seine Semantik; es bekundet sich damit als Bild (verweigerte Wortbedeutung) und als Nichtbild (Schrift mit semantischer Bedeutung).²⁸¹

In diesem Reflexionsfeld – zwischen Bild und Nichtbild – werde aber, so Gehlen, sehr viel (neodadaistischer) Unsinn getrieben. Die Problemstellung sei sehr subtil, und allzu schnell sei man hier bei der „Farce, der Spielerei oder einfach beim Plunder“ (Z-B 217) angelangt. Gehlen vermag letztlich nur *die* Übergänge von Bild zu Nichtbild zu akzeptieren, die sich „innerhalb des Rahmens“ (Z-B 219) vollziehen. Lichtballette, „Erectile“, vernagelte Klavierteile sind ihm ein Graus, und die diesbezüglichen Räume der Documenta aus dem Jahre 1964 hätten nach „Entmutigung“ gerochen und „an eine Pleite gegangene Geisterbahn“ erinnert. Hier lebe weder „Grandeur noch Schmelz und Zartheit, sogar nicht einmal Rohheit“ (Z-B 219).

IV. *Sinn-Identitätszweifel: Tastbilder*

Einen anderen Typus von Identitätsirritation stellen Tastbilder (B. Schultze) oder Tastobjekte (E. Schumacher) dar. Man bräuchte für sie einen Sinn, der genau zwischen Sehen und Tasten läge. So werden beide Sinne irritiert (vgl. Z-B 218).

Und wie die bislang vorgestellten Irritationstypen evozieren auch die Tastbilder die Frage: „Ist das noch Malerei?“ Sie will nicht mit einem klaren Nein oder Ja beantwortet werden. Das an traditionellen Maßstäben ausgerichtete Verdikt ist diesen Bildtypen ebenso unangemessen wie kritiklose Affirmation. Die „*objektive Unbestimmtheit*“ (Z-B 218) ist konstitutiv für Kunst dieses Typs. Damit zeichneten sich diese Kunstwerke durch etwas „Schwereloses“ (Z-B 218) aus, das unserer eigenen reflektierten Seelenlage korrespondiere. Damit überspielten sie aber auch ihren „Grundmangel“, das „prinzipienlose Herumschwimmen“ und

²⁸¹ Zugleich deutet das Kryptogramm auf die „Wortunfähigkeit“ der modernen Erfahrungen hin und hält sich zwischen Gegenständlichkeit (Schrift, die auf etwas verweist) und Ungegenständlichkeit (abstraktes Gemälde) auf.

die „mangelnde ästhetische Autorität“ (Z-B 218), die in der Abwesenheit einer „peinture conceptuelle“ begründet sei.

V. *Identitätsforcierung: hyperrealistische Malerei*

Auch Gehlens Erörterungen der „hyperrealistischen Malerei“ (Z-B 45), einer Malerei, die – als „Gegenfigur zur abstrakten Malerei“ – auf raffiniert pointierter Darstellung des Gegenstandes basiert, lassen sich als Thematisierung von Identitätsirritation fassen (Gehlen nennt Sciltian, Battersby, Hillier, Hobdell – Maler, die sich letztlich nicht durchgesetzt haben). Schon in der 1. Auflage der „Zeit-Bilder“ war ihm die hyperrealistische Malerei „ultramodern“ (Z-B 45) und von „höchster Aktualität“ (Z-B 46), da sie „philosophisch genau auf der Spitze des Zeitpfeils“ liege (Z-B 46). An der Identitätsirritation, an der Destruktion eines eindeutigen Bildsinnes hat sie teil durch eine übersteigerte und damit verfremdende Gegenstandsdarstellung. Sie stellt die Dinge, gerade die vertrauten Dinge, bis zur Greifbarkeit dar; doch eben dieses „glaubhaft Gebliebene“ wird durch Übereindringlichkeit in den Realitätszweifel gezogen, so daß der Rezipient erkennt: kein (einzelne) Vertrautes in der (allgemeinen) Entfremdung und Destabilität, kein Wahres im Falschen – eine Malerei also mit einem „bedenklichen philosophischen Hintergedanken“ (Z-B 45).²⁸² Sie aktualisiert die „Qualität des vollkommenen Stillebens: die ‚immobilité pré-explosiv‘“ (Z-B 46).

VI. *Identitätsspiel: das halbabstrakte Bild*

Auf wieder andere Weise wird die Identität des Bildeindrucks in Frage gestellt durch das „halbabstrakte Bild“: ein Bild, bei dem

²⁸² Zur Realismus-Problematik im Horizont postmoderner Ästhetik vgl. auch: Zimmerli (1987). Zimmerli spricht von einem „Meta-Realismus“, einem „Realismus, der durch die Erfahrung der Unmöglichkeit von Realitätserfassung hindurchgegangen ist ...“ (415 f) In diesem Aufsatz findet man auch weitere bibliographische Angaben zu dieser philosophisch wie ästhetisch überaus wichtigen Thematik. Allerdings vermißt man hier den Namen Gehlen.

Zweifel aufkommen, ob ein Gegenstand dargestellt ist oder ob es sich nicht doch um ein abstraktes Gemälde handelt. Das halb-abstrakte Bild ist gewissermaßen in einem Zwischen-Reich angesiedelt – weder den Gegenstandsbereich abbildend noch im bloß Ungegenständlichen agierend. Diesem Bildtypus steht Gehlen sehr aufgeschlossen gegenüber, die „Reflexionswirkung“ sei hier stark, und dieser Bildtypus „könnte sehr wohl die Zukunft für sich haben“ (Z-B 216).

Viele Künstler, und zwar „Namen mit markanten Qualitätsrängen“ (de Staël, Singier, Winter etc.), arbeiteten auf diesem Feld; vor allem aber Klee habe diese Situation ausgewertet. Ausführlicher, als Beispiel jüngerer Datums, geht Gehlen auf Massons „Le sang des oiseaux“ (1956) ein. Als exemplarisches Werk Klees nennt er die „Invention mit dem Taubenschlag“.²⁸³

Die auf fundamentaler Ebene statthabenden Übereinstimmungen dieser der Identitätsirritation verpflichteten Ausführungen Gehlens mit Adornos Thematisierungen der Bergschen Musikstruktur sind verblüffend. Wie in Adornos Berg-Interpretation gibt es nicht mehr den einen vorgegebenen und vom Rezipienten nachzuvollziehenden Sinn, nicht mehr die eine einheitsstiftende Form. Vielmehr entzieht das Kunstgebilde sich dieser Art von Identität. Sinnidentität baut sich zwar auf, verliert sich aber wieder – um sich neu zu bilden. Der Rezeptionsvorgang generiert ein permanentes Irritationsgeschehen.

Dennoch reichen Gehlens Reflexionen, was Umfang und Qua-

²⁸³ Freilich muß man hier auch, was bei Gehlen nicht der Fall ist, auf die gravierende Differenz dieser beiden Typen von „halbabstraktem Bild“ achten. Massons Bild – auf schwachfarbigen grün-braunen Farbfeldern sind Spuren in Ockergelb und Rot (offenbar das „Blut“ bedeutend) sowie Vogelfedern zu sehen – stellt offensichtlich, die Titelgebung trägt hierzu Wesentliches bei, den „Niederschlag“ – so Gehlens Interpretation – eines Kampfes dar, der vorher stattgefunden hat; es stellt nicht den Kampf selbst dar, sondern symbolisiert gewissermaßen – in Negation des Gegenstandes – dieses Geschehen; mit der *Gestalt* des Vogels selbst hat das Dargestellte nicht das geringste zu tun. Anders dagegen bei Klee: Seine „halb-abstrakten“ Bilder symbolisieren nicht abstrakt die Gestalt – sie bauen sie auf im ursprünglichen Sinne. Die meisten dieser Bilder haben nicht nur einen Gegenstandsbezug, sondern sie arbeiten an der Konstruktion der Gestalt (und damit auch Destruktion der „seienden“ Gestalt), sie arbeiten an den – so Klee – zur Gestalt führenden „formenden Kräften“, nicht an den „Form-Enden“ (vgl. hierzu DRITTER TEIL, C.II).

lität betrifft, nicht an die Erörterungen Adornos heran – und fragwürdig bleibt, ob es im Felde der Malerei, die nach klassischer Bestimmung im Gegensatz zur Musik eine Raum-Kunst ist, überhaupt das Spiel von Identitätsbrechung und Identitätsfindung im Sinne der von Adorno an der Musik erarbeiteten generativ-destruktiven Struktur geben kann. Diese Fragestellung wird die nun folgende Nachzeichnung, Erörterung und Weiterführung der Heideggerschen Cézanne- und Klee-Interpretation leiten.

C. Ereignis-Enteignis-Kunst (Heideggers späte kunstphilosophische Wege)

Was geht denn da vor?
Eine Antwort bitte, und zwar
schleunigst!

CÉZANNE, LETZTER BRIEF

Für die Auseinandersetzung mit der modernen Kunst war Heidegger kaum durch eine intensive, sicher nicht durch eine extensiv-systematische Erfahrung vorbereitet. Und es handelt sich *nicht bloß* um eine Geste des Understatements, wenn er an Kästner schreibt: „Über Ihre Auslegung der modernen Kunst kann ich nicht urteilen, weil mir die nötigen Erfahrungen fehlen.“²⁸⁴

So verwundert es nicht, daß die These, Heidegger stehe der modernen Kunst *schlechthin* negativ gegenüber, zu den oft, allzu oft gehörten Äußerungen seiner Interpreten zählt.²⁸⁵ Und wie oben dargelegt werden konnte (vgl. ZWEITER TEIL, B), sind sie denn auch nicht zu übersehen, seine unzureichenden Thematisierungen der Moderne sowie kritischen Thesen zur neuzeitlichen

²⁸⁴ Brief vom 30.7.73, in: Petzet (1986), 121.

²⁸⁵ Exemplarisch für die ältere Diskussion: W. Perpeet (1969), 234 f (Erstdruck 1963); für die neuere Diskussion: W. Oelmüller, Einleitung zur Diskussion „Argumente für und gegen die Verwendung des Begriffs ästhetischer Schein I“, in: (1982), 318–322, hier 321 f, H. Lübke, Diskussionsbeitrag zu: W. Oelmüller, Zu einem nicht nur ästhetischen Werkbegriff, in: W. Oelmüller (1983), 210.

Kunst im allgemeinen und „gegenstandlosen“ im besonderen. Aber daraus schon eine *kategorische* Ablehnung zu folgern, das straft den Anspruch hermeneutischer Redlichkeit Lügen. Zu differenziert ist die zu denkende Sache – gerade hier.

Im folgenden soll durch die Erörterung der Beziehung Heideggers zu zwei maßgeblichen Vertretern moderner Kunst, nämlich Cézanne und Klee, dem Differenzierungspostulat Genüge geschehen. Und für diese Auseinandersetzung mit Cézanne und Klee war Heidegger, wie sich zeigen wird, durch das Gewahren der Grenzen traditioneller Ästhetik und der „metaphysisch“ ausgerichteten Kunst vorbereitet, war er disponiert vor allem durch seine denkerischen Versuche einer Überwindung der Metaphysik.

I. Cézanne-Interpretation

In einem ersten Schritt wird zunächst die Textbasis der Heideggerschen Interpretation zu sichern (1), in einem zweiten der Horizont zu eruieren sein, in dem allein die Heideggerschen Texte adäquat zu verstehen sind (2); erst mit dem nun gewonnenen Standpunkt kann man – weiterführend und eingedenk der oben (ZWEITER TEIL, B.I) geführten Kritik – Heideggers Äußerungen über Cézanne zu interpretieren wagen (3). Am Schluß der Ausführungen werden dann noch zwei Einwände zu entkräften versucht (4).

1. Quellenlage

Ein nicht geringer Teil der Äußerungen Heideggers über Cézanne stammt aus Sekundärquellen. Da diese Quellen jedoch als absolut zuverlässig gelten dürfen, kann man auch die Heideggerschen Sätze als authentisch bezeichnen, wenn ihnen, nicht autorisiert, auch ein anderes Gewicht eignet als publizierten Werken.

Zwei wesentliche Apophthegmata sind von Hartmut Buchner überliefert. Sie belegen die außergewöhnliche Bedeutung, die Heidegger dem Werk Cézannes zuspricht:

Als Heidegger von einem Aufenthalt in der Provence erzählte und von der Landschaft und von den Bildern Cézannes sprach: „Diese Tage in der Heimat Cézannes wiegen eine ganze Bibliothek philosophischer Bücher auf. Wenn einer so unmittelbar denken könnte, wie Cézanne malte!“ Und ein anderes Mal: „Der wundersame Berg, mit dem Cézanne gerungen, müsste Ihnen auch einmal sein wanderndes Licht zeigen.“²⁸⁶

Kaum ließe sich ein positiveres Urteil eines Denkers über einen Künstler vorstellen. Nicht nur wiegt der Aufenthalt in der Heimat Cézannes für Heidegger eine „ganze Bibliothek philosophischer Bücher“ auf; die „unmittelbare“ Malweise Cézannes erlangt darüber hinaus sogar Vorbildcharakter für ein Denken, das an der Zeit ist. Die Äußerungen Heideggers beziehen sich – und das muß für die Interpretation festgehalten werden – insbesondere auf den „wundersamen Berg“, Cézannes Bilder der Montagne Sainte-Victoire, welche einen Großteil des Cézanneschen Œuvre ausmachen. In immer neuen Anläufen hat Cézanne „das Motiv“, sein Motiv malerisch zu fassen versucht, mit diesem Berg hat er jahrzehntelang „gerungen“.

Diese Hochschätzung Cézannes wird auch von all jenen bezeugt, die Heidegger auf seinen Provence-Reisen begleitet haben, so u. a. von Fédier²⁸⁷ und Beaufret. Von letzterem ist das folgende Heidegger-Diktum überliefert.

*J'ai trouvé ici le chemin de Cézanne auquel, de son début jusqu'à sa fin, mon propre chemin de pensée répond à sa façon.*²⁸⁸

Eine weitere wichtige Quelle für ein zureichendes Verständnis von Heideggers Cézanne-Interpretation bilden die Erinnerungen H. W. Petzets, eines Schülers, Friends, langjährigen Begleiters und Vertrauten Heideggers:

Wenn Heidegger von seinen Reisen in das Land Cézannes zurückkehrte, legte er mir mehrfach nicht ohne Dringlichkeit nahe, in einem Buche alle Bilder des Meisters, auf denen die „Montagne“ vorkomme, zu vereinen und einen Text dazu zu schreiben. Dazu sei allerdings Voraussetzung,

²⁸⁶ H. Buchner (1977), 47.

²⁸⁷ Vgl. Petzet (1983), 152.

²⁸⁸ J. Beaufret (1977), 11. Dt. Übersetzung von M. Klebingat („Ich habe hier den Weg Cézannes gefunden, dem mein eigener Weg im Denken von seinem Anbeginn bis zu seinem Ende auf seine Weise entspricht“) in: Neske/Kettinger (1988), 247–252, hier: 249.

daß ich zuvor selber in die Provence führe und mit eigenen Augen die Montagne Sainte-Victoire sähe. Denn selbst die besten Abbildungen der Gemälde und Aquarelle vermöchten doch nicht zu zeigen, was das „heilige Gebirg“ zu sagen habe und was dann der Maler in die Sprache seiner Bilder verwandelt habe. Von diesem Dialog etwas zu vermitteln, müsse man beides – Berg und Bilder – selbst gesehen haben.

Er (Heidegger, G.S.) hat die Fahrt dorthin (Provence, G.S.) noch mehrmals wiederholt: allerdings weniger auf den Spuren van Goghs, als auf dem Weg zu Cézanne. Die Gespräche über Kunst und Kunstwerke standen von jetzt ab ganz im Licht des Franzosen, der für Heidegger bestimmend wurde. In den Ausstellungen bei Beyeler sah er eine Reihe von späten Meisterwerken, ebenso Cézannes Bilder im Basler Kunstmuseum, wo damals noch als Leihgabe eine der schönsten Fassungen der „Montagne St. Victoire“ hing.²⁸⁹

Zwar wird auch durch diese Quelle deutlich, daß Heidegger die Malerei Cézannes aufs höchste geschätzt hat; aber noch fehlt der maßgebliche Fingerzeig, was er an ihr geschätzt hat. Diesen Hinweis gibt eine von Heidegger selbst niedergeschriebene Sentenz; sie findet sich in der René Char gewidmeten Schrift „Gedachtes“. Einer der sieben Abschnitte ist „Cézanne“ überschrieben und lautet:

*Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.*

*Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.*

*Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-
gehören des Dichtens und des Denkens führt?
(13, 223)*

Dieser Text gibt einen ersten entscheidenden „Wink“ für Heideggers Cézanne-Verständnis. Der Sinn der letzten zwei Zeilen ist auch in Beaufrets Überlieferung angesprochen: Das Denken, das der auf technische Beherrschung ausgerichteten Mittel-Zweck-Rationalität abschwört, ist mit der Kunst, die sich der Ästhetisie-

²⁸⁹ Petzet (1983), 151 und 149.

rung zu entwinden vermag, demselben verpflichtet: dem Geschehen der Entbergung und Verbergung. Daß hier, wo es doch um die Malerei Cézannes geht, vom Dichten die Rede ist, ist nur auf den ersten Blick überraschend: Der Begriff der Dichtung wird von Heidegger so weit gefaßt, daß er nicht nur die Poesie, sondern alle Kunst umfaßt (vgl. UK 82 ff).

Die ersten vier Zeilen verweisen dagegen auf eines der letzten Werke Cézannes, das nicht dem Sainte-Victoire-Zyklus angehört: das Bildnis des (für Cézannes Garten am chemin des Lauves zuständigen) Gärtners Vallier. Sie gehen beschreibend auf das Porträt ein: Valliers Gestalt wird als nachdenksam-gelassen und inständig-still charakterisiert, Unscheinbares pflegend. Diese Züge der Gestalt Valliers sind für Heidegger nicht bloß akzidentelle Eigenschaften, sondern – notwendig für ein unverstelltes Ankommen von Ding und Welt – zeichnen den Menschen als Menschen aus. Immer wieder werden sie in den – vom Problem der Technik dominierten – Spätschriften thematisiert: das nachdenksam Gelassene als freies und besinnliches Begegnen der technischen Welt – im Gegensatz zur berechnend-kalkulierenden Technik-Obsession; das inständig Stille als Bereitschaft für die Offenheit des Seins als solchen – anstelle der Bearbeitung und Beherrschung des Seienden; die Pflege des Unscheinbaren aber als Bemühung, gleich einem Gärtner auf das zu achten, was nicht im Lärmenden und Augenfälligen sich zu erkennen gibt, was aber gleichwohl unser Dasein grundlegend bestimmt. Das Werk läßt diese Züge ins Unverborgene treten, es offenbart sie – und ist somit weit mehr als bloße Wiedergabe eines Vorhandenen. In der Kunst Cézannes ist, wie in aller großen Kunst, ein „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ (qua Unverborgenheit) am Werk.

Das trifft aber für jede große Kunst zu, nicht nur für die Malerei Cézannes. Das diese Malerei *Auszeichnende* und, im Vergleich zu aller bisherigen Kunst, *Einmalige* sprechen die räumlich wie bedeutungsmäßig zentralen vier Zeilen an.

*Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.*

In der sogenannten „Späteren Fassung“ des Cézanne-Textes (1974) gibt Heidegger eine wichtige Erläuterung zur „Verwandlung“ der „Zwiefalt“ in die „Einfalt“:

Was Cézanne la réalisation nennt, ist das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung des Anwesens – so zwar, daß die Zwiefalt beider verwunden ist in der Einfalt des reinen Scheinens seiner Bilder. Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem.²⁹⁰

Was Heidegger unter „Spätwerk“ versteht, läßt sich – kunsthistorisch gedacht – nicht mit Sicherheit sagen: Vermutlich nicht mehr das in der „klassischen Periode“ (1883–1895; nach Dorival), sondern eher nur das in den letzten 10 bzw. 6 Jahren des Malers Geschaffene – einer Schaffensperiode, die durch Cézannes kontinuierlichen fünfjährigen, nur durch einen Besuch bei Languier unterbrochenen Aufenthalt in Aix geprägt ist. „Spätzeit“ darf aber, beim Kritiker aller „Historie“, nicht historisch verstanden werden. Was Heidegger intendiert, dürfte im folgenden verständlich werden: Nicht die Zäsur durch eine Jahreszahl, sondern die Entwicklung des Malers auf einen Fluchtpunkt hin, von dem her die Klassifikation „Spätwerk“ Sinn erhält und bestimmte Werke sich als „Spätwerke“ bezeichnen lassen.²⁹¹

Um diese alles entscheidenden Heideggerschen Sätze adäquat verstehen zu können, ist weiter auszuholen. Es gilt den Grund zu erarbeiten, auf dem die lakonischen Sätze verständlich werden.

2. Der Horizont der Kunstinterpretation

„Anwesendes und Anwesenheit“: Dieses Begriffspaar stellt vor nicht geringe Probleme; ist doch mit ihm der gesamte Heideggersche Denkweg aufs engste verbunden.

Jedes begegnende „Etwas“, jedes „Seiende“, „Anwesende“ steht im Horizont von „Seiendheit“, „Anwesenheit“. Dieser Horizont bestimmt das Wesen des in Rede stehenden Seienden. Was

²⁹⁰ Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 1991. – Zur Problematik der verwundenen Zwiefalt vgl. auch: Jamme (1991).

²⁹¹ Zu den Begriffen „Spätwerk“ und „Spätstil“ vgl. auch: K. Badt (1971), 5 f und 23 f.

z. B. eine Kirche „ist“, wird bestimmt durch ihre *jeweilige* Anwesenheit: Für den Kunsthistoriker *ist* eine Kirche etwas anderes als für den Gläubigen, das „Kirchesein“ ist bei identischem „Etwas“ (das an diesem Ort zu dieser Zeit stehende Gebäude) für Kunsthistoriker und Gläubigen ein anderes (vgl. EiM 26f).

Analoges gilt für die geschichtlichen Epochen: Auch sie basieren letztlich in ihrer Differenz auf der Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit. Für den mittelalterlichen Menschen ist etwa das Sein der Pflanze, das Sein der Natur überhaupt ein anderes als für den neuzeitlichen. Als Sein des Seienden gilt einmal das durch einen höchsten Schöpfer Geschaffene (wobei das Geschaffene auf diesen Schöpfer verweist und ihn repräsentiert), zum anderen aber das „natürliche“, gewissen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen, beherrschbaren Gebilde. Die Bedeutung des Seienden, der „theoretische“ als auch „praktische“ Umgang mit ihm, wird durch das jeweilige Sein des Seienden entscheidend geprägt. Das Sein des Seienden (Seiendheit) ist die Macht, die über Bedeutung und Sinn des Seienden entscheidet. Abendländische Geschichte konstituiert sich nach Heidegger durch die jeweilige Vorherrschaft eines spezifisch ausgerichteten und maßgeblichen, d. h. das Seiende bestimmenden Seinsbegriffes. Aufgrund dieser jeweiligen Seinsauffassung wird der Zugang zum und der Umgang mit dem Seienden erst möglich; durch den Wandel dieser Auffassung (durch den Wesenswandel des Seins, der „Wahrheit“ [Unverborgenheit]) Geschichte als Differenzierungsgeschehen erst in Bewegung gebracht.

Seiendes und Seiendheit werden so – ontologisch gedacht – die bestimmenden Mächte des Abendlandes. Niemals aber wird der Ermöglichungsgrund von Seiendem und Seiendheit bedacht, niemals die Frage nach der „Lichtung des Anwesens“ selbst, die Frage nach dem Anwesen-*lassen* gestellt. Seiendes wird im jeweiligen Horizont seiner Seiendheit „faktisch“ hingenommen, bedacht und bearbeitet, ohne daß das Gebungsgeschehen als solches, das Entstehen von Seiendheit vor den fragenden Blick käme. Ein ursprüngliches und angesichts der technischen Welt auch notwendiges Denken müßte sich, Heidegger zufolge, auf dieses Geschehen der Gebung und des Anwesenlassens, müßte sich auf das Sein in seiner Wahrheit, d. h. das Sein als Sein

besinnen.²⁹² Die gesamte abendländische Geschichte hat ihren Ursprung nicht bedacht. Für alle Epochen konstitutiv ist die „Seinsvergessenheit“, die bei den Griechen ihren Anfang nimmt und in unserer technischen Zivilisation ihren Gipfel erreicht.²⁹³

An dieser Seinsvergessenheit partizipierte nach Heidegger bislang auch die Kunst. Auch sie nahm das Sein als Seiendheit. Auch sie stellte ein definitives Seiendes (Mensch, Landschaft ...) immer nur im Horizont von Seiendheit dar, mochte dieser nun romanisch, klassisch, romantisch ... gewesen sein. Niemals thematisierte sie das Anwesenlassen selbst, niemals suchte sie die Gebung von Seiendheit ins Werk zu setzen. Der epochal-geschichtliche Sinn ihrer Horizonte und der Wandel dieser Horizonte gliedert sich dem allgemeinen Sinn und Sinnwandel der abendländischen Geschichte ein.

Dem Wesenswandel der Wahrheit entspricht die Wesensgeschichte der abendländischen Kunst. (UK 94)

So brachte das Mittelalter mit dem Horizont des Geschaffenseins eine sakrale, die Neuzeit aber mit dem Horizont der Beherrschbarkeit eine profan-anthropozentrische Kunst hervor – war die Kunst selbst am „Aufbau“ dieser Horizonte beteiligt. Die jeweilige Seinsauffassung bestimmt auch in der Kunst sowohl das Was als das Wie des darzustellenden und hervorzubringenden Seienden. Und mag das Was des Dargestellten, mag das Wie der Darstellung durch die Epochen abendländischer Kunst auch noch so verschieden sein – ihr Gemeinsames und sie elementar Bestimmendes ist das Schaffen von Seiendem im Horizont von Seiendheit, ohne das Sein als Sein vor den Blick zu bringen. Kunst gibt sich in Treue dem Seienden hin und hat Interesse nur an dessen Hebung, ohne sich dem zuzuwenden, was das Seiende als solches

²⁹² Für das richtige Verständnis des Wortes „Seiendheit“, um vor allem einer Verwechslung mit „Sein als Sein“ vorzubeugen, sei hier eine maßgebliche Stelle aus Heideggers Werk zitiert: „Als Kennzeichen des Wesens aller Metaphysik können wir daher den Titel prägen: *Sein und Denken*, deutlicher: Seiendheit und Denken, in welcher Fassung sich ausdrückt, daß das Sein am Leitfaden des Denkens vom Seienden her auf dieses zu als *dessen* ‚Allgemeinstes‘ begriffen wird ...“ (N II 78)

²⁹³ Vgl. Seubold (1995).

doch erst anwesen läßt, ohne das ins Werk zu setzen, was Seiendes erst zum Seienden macht. Auch abendländische Kunst konstituiert sich aus der „Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit“.

3. Cézanne: Die gemalte Überwindung von Anwesendem und Anwesenheit

Diese Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit ist nun nach Heidegger in Cézannes Spätwerk „einfältig geworden, ‚realisiert‘ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“.

Ist die Zwiefalt einfältig geworden, so bildet das bislang Getrennte zwar eine Einheit; diese ist jedoch nicht als Einerleiheit mißzuverstehen. Sie ist keine trübe Undifferenziertheit eines an sich Differenten. Die Zwiefalt ist „verwandelt“ und „verwunden“: nicht einfach weggeschoben und als irrig und falsch beseitigt, sondern auf ihren Grund gestellt und somit in ihn aufgenommen. Dieser Grund erst läßt die Zweiheit entspringen und eröffnet ihren Spielraum. Dieses Geschehen, über alle rationale Konstruktion hinausgehend und durch rechnendes Denken nicht erklärbar, bleibt geheimnisvoll – obgleich die Zwiefalt „realisiert“ ist. Mit diesem für Cézanne zentralen Begriff der „réalisation“ ist der konkrete künstlerische Schaffensvorgang angesprochen. Dieser Schaffensvorgang nimmt – nach Cézannes eigenen Erläuterungen – seinen Ausgangspunkt bei der *émotion* und dem *tempérament* des Künstlers, um sich kraft künstlerischer *théorie* zu „realisieren“. Cézannes „réalisation“ setzt nach Heidegger die alle abendländische Kunst bestimmende Zwiefalt von Seiendem und Seiendheit als Einheit ins Werk.

Die Äußerungen Heideggers bleiben freilich kryptisch genug. Und man wünscht sich gelegentlich, wenigstens eine dieser Äußerungen ginge auf die spezifische Faktur der Cézanneschen Spätwerke ein. Doch ist die Hoffnung bislang nicht erfüllt worden – und wird wohl auch nicht mehr durch nachgelassene Schriften erfüllt werden (vgl. oben [ERSTER TEIL, C.III; ZWEITER TEIL, B] die Heideggersche Aversion gegen „ästhetische“ Kriterien). Der Interpret ist somit gehalten, im Horizont von Heideggers

Vorgaben sich selbst um Konkretisierung zu bemühen. Das sei an zwei Gemälden aus Cézannes Spätwerk versucht: einem Bildnis des Gärtners Vallier von 1906 (Privatsammlung) und einem Bild aus dem Montagne-Sainte-Victoire-Zyklus (1904/06, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum).

Schon der erste Blick zeigt, daß man keine Gemälde im traditionellen Sinne vor sich hat. Der „Gegenstand“ der Darstellung ist kein abgebildetes und in sich ruhendes, gegen seine Umwelt klar abgegrenztes, definites Seiendes. Er ist – nach den Kategorien traditioneller Malerei bemessen – nicht ausgearbeitet: Fürsichseiende und *in* einem Raum dargestellte Gegenstände sind nicht gegeben. Was gegeben ist, das sind die „plans“, die Farbflecken: kleine belebte Farbflächen von einer überaus differenzierten Abstufung und Rhythmik. Ein Graugrün setzt sich gegen ein Dunkelgrün und Schwarzgrün ab, ein Hellblau gegen ein Tiefblau, ein Erdgrün gegen ein Violett, ein kaltes gegen ein warmes Grün, ein Rot gegen ein Ocker.

Diese plans können hart zusammenstoßen oder – was meist der Fall ist – sich verzahnen, überschneiden, überlagern und sanft zusammenfließen; ihr Auftrag kann zart und weich, ätherisch-dünn und schleierhaft-fein, mild und leise sein; oder aber dicht und undurchdringlich, kompakt und fest, massig und massiv. Den Pinselstrichen wiederum eignet die ganze durch die Pole vorsichtig-bedachtsam und leidenschaftlich-erregt definierte Bandbreite. Die plans aber stehen in innigster Beziehung zueinander, die Interdependenz der Farben ist für deren Wesen von äußerster Wichtigkeit.

Für den Betrachter ergibt sich damit, daß die Begrenzung der plans sich auflöst, daß deren Ränder vibrieren und fluktuieren, daß die Flächen pulsieren und so der Blick von Fläche zu Fläche, von Farbakkord zu Farbakkord zu wandern gezwungen ist; daß sich die plans mit den kalten gegen die plans mit den warmen Farben absetzen und daß mit diesem Temperaturwert der plans auch deren entsprechender Raumwert sich einstellt, daß somit das Auge immer zwischen „Vorder-“ und „Hintergrund“ zu springen genötigt ist; daß das Auge dann wieder den einzig durch das Farbarrangement der plans erzeugten Licht- und Schattenbahnen folgt, um bei einem Komplementärkontrast fasziniert zu

verweilen, um erneut einer anderen Sinnstruktur zu folgen; ja daß sogar – der „Logik“ des Simultankontrastes folgend – ein Blau an ihm selbst ein Orange und ein Grün ein Rot hervorruft.²⁹⁴

Das ganze Werk wird so von einer zunehmenden Auflösung und Entstofflichung bestimmt. Dabei sind für die Gesamtkomposition die Farbäquivalente von entscheidender Wichtigkeit: Die plans müssen ins Gleichgewicht kommen, die Relationen müssen stimmen, eine Farbe darf sich nicht auf Kosten anderer hervordrängen, die Farbwertigkeiten müssen ausgewogen sein – harmonisieren.

Innerhalb dieser (essentiell zeitlich sich konstituierenden) Symphonik ist der (essentiell räumlich sich konstituierenden) Darstellung das absolute Recht genommen. Diese Dynamik, diese Rhythmik der plans sprengt jegliche definit-ausgebildete Gegenständlichkeit. Und auch der Gegenstandskontur kann sich gegen die Farbflecken-Struktur nicht mehr halten. Er ist zwar in Form von sicher gesetzten Linien noch vorhanden, aber nur durchbrochen, rudimentär und so im Grunde nicht mehr scheidend und absondernd, sondern übersetzend und überbrückend, verkettend, verknotend und verflechtend. Der Gärtner Vallier und die Montagne Sainte-Victoire stehen nicht als exakt umrissenes, begrenzt-definites Abbild vor uns, sondern beide bilden sich erst aus der Struktur der plans. Mit Heideggers Worten: Der gemalte Gegenstand steht nicht mehr in einem Horizont, Anwesendes ist nicht mehr in Anwesenheit abgebildet, sondern deren Zwiefalt ist in der Struktur der plans einfältig geworden. Seiendes generiert sich aus den plans. „Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen. – Sie bilden Linien, sie werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne daß ich daran denke.“²⁹⁵

Heidegger, der die abendländische Metaphysik zu überwinden sucht, indem er nicht mehr Seiendes und Seiendheit denkt, son-

²⁹⁴ Für diese Interpretation der plans ist der Verfasser Gottfried Boehm und Max Imdahl verpflichtet. Vgl. Boehm (1981), 18–22; (1988b); (1989), 276–279; Imdahl (1974), 332–334; (1963); (1983), 209–212; (1987), 109–121; (1972a); (1972b). Imdahls Interpretationen verdanken Entscheidendes: Fry (1960).

²⁹⁵ Cézanne (1957), 9.

dern das „Sein als Sein“, die „Lichtung des Anwesens“, das „Anwesen-lassen“ oder, wie es in der Erläuterung der „Späteren Fassung“ des Cézanne-Textes heißt, die „Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem“²⁹⁶, gewahrt in Cézannes Spätwerk einen analogen Vorgang: Nicht mehr das Darstellen von Anwesendem in seiner Anwesenheit, sondern die verwundene und verwandelte Zwiefalt, aus der erst das Anwesende sich „ereignet“, um mit einem anderen zentralen Begriff Heideggers zu reden. „Was Cézanne la réalisation nennt, ist das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung des Anwesens – so zwar, daß die Zwiefalt beider verwunden ist in der Einfalt des reinen Scheinens seiner Bilder. Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem.“ Das Spätwerk Cézannes kreist für Heidegger um dies eine Thema: Zurücknahme der Gegenstände und ihrer Gegenständlichkeit in den sie erst ermöglichenden Grund oder, vice versa, die Entstehung von Seiendem, dessen Gebung, Generierung, Ereignung.

Und die Entwicklungsdynamik des Cézanneschen Œuvre, kristallisiert etwa im Montagne-Zyklus, scheint diese Interpretation zu unterstützen und deutlich zu machen: Den 1882–1890 entstandenen Gemälden mit ihrer relativ ausgeprägten Gegenständlich-

²⁹⁶ Diese Formulierung ist – nicht selten wird dies übersehen – typisch für die *dritte* Phase des Heideggerschen Denkweges, die die fundamentalontologische und die seinsgeschichtliche Phase ablöst (vgl. Heidegger selbst: 15, 344). Der Kunstwerkaufsatz (1935/36) gehört, der Entstehungszeit und der Art der Thematisierung der Kunst nach, zur zweiten Phase. Es ist daher unzulässig, in diesem Aufsatz die Artikulation der Heideggerschen Kunstphilosophie schlechthin zu sehen. – Die *drei* Stadien des Denkweges thematisiert auch Heideggers Erläuterung der „Späteren Fassung“ (1974). Im Anschluß an den Satz „Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem“ heißt es: „Die Überwindung wird aber nur möglich, wenn die o.Di. zuvor als solche erfahren und bedacht ist, was wiederum nur geschehen kann auf dem Grunde der in ‚Sein und Zeit‘ gefragten Seinsfrage (erstes Stadium: die Frage nach dem ‚Sinn von Sein‘, G. S.). Deren Entfaltung verlangt die Erfahrung des Seinsgeschickes (zweites Stadium: die Frage nach der ‚Wahrheit des Seins‘, G. S.). Der Einblick in dieses bereitet erst den Gang in das Wegfeld vor, der sich in das einfache Sagen in der Weise eines Nennens des Vorenthaltenden findet, dem das Denken ausgesetzt bleibt (drittes Stadium: die Frage nach dem ‚Ort und der Ortschaft des Seins‘ (‚Topologie des Seins‘), G. S.).“ Vgl. hierzu 15, 344.

keit²⁹⁷ folgen die Gegenständlichkeit immer mehr zurücknehmenden Werke von 1890–1900²⁹⁸, die kurz vor dem Tode entstandenen Werke (1904–1906)²⁹⁹ aber deuten Gegenständlichkeit kaum noch an – gerade noch so viel, wie unbedingt nötig, um das Ent-stehen ins Werk zu setzen. Daher rührt vermutlich auch Heideggers Interesse, alle Bilder über die Montagne in einem Buch zu vereinen.³⁰⁰ Damit erst wird die Entwicklungsdynamik deutlich, erst so wird Cézannes „Ringens“ um „réalisation“ dieses Gebungsgeschehens sichtbar.

Durch dieses Ent-stehen sind die Dinge aber nicht festgestellt. Die spannungsreiche Einheit der plans mit den oben beschriebenen Wesenszügen ist verantwortlich dafür, daß das einmal Entstandene wieder in sich zusammenfällt, sich wieder in die einzelnen plans auflöst und nun nur deren chaotische Struktur vorherrscht – um erneut eine Gestalt zu generieren. Die Gestalt Valliers ist durchaus nicht festgelegt; sie bildet sich dem verweilenden Betrachter, der durch eigene „Produktion“ die plans in Beziehung bringen muß – und dabei gewahrt, daß er verschiedenen „Bahnen“ folgen kann, daß im Gemälde durchaus verschiedene Beziehungspotentiale liegen. Ähnlich bei der Montagne Sainte-Victoire: Das Auge setzt bald diese, bald jene plans in Beziehung, folgt bald dieser, bald einer anderen Logik, erzeugt hier ein Haus, einen Baum, einen Weg, die sich dann auch wieder auf andere Weise bilden und dabei wieder ein anderes „Aussehen“ annehmen können.

Und bei jedem Vorgang wird offenkundig, daß eine Gestaltfindung, daß das Hervortreten von Seiendem und Seiendheit ins Unverborgene nur dadurch möglich ist, daß andere Gestaltungen und Seinsweisen verborgen bleiben – *notwendig* verborgen bleiben. *Jede Entbergung kann Entbergung nur aufgrund einer zugrundeliegenden Verbergung sein.* So ist auf bildnerischer Ebene der ursprüngliche Sinn des Gebungs-, und d.h. Wahrheits- und Seinsgeschehens erfüllt, auf den hinzuweisen Heidegger nicht müde wird: *Wahrheit als Unverborgenheit (ἀ-λήθεια): das Ent-*

²⁹⁷ Vgl. Cézanne (1975), Nr. 429–442.

²⁹⁸ Ebd. Nr. 750–759.

²⁹⁹ Ebd. Nr. 760–767.

³⁰⁰ Petzet, (1983), 151.

*bergen im Sichverbergen. Ereignis ist immer auch Entzug, Ent-
eignis.*³⁰¹

Die Beziehung zu Adornos Berg-Interpretation liegt hier, sieht man von der verschiedenartigen Terminologie ab, nicht nur nahe – man sieht sich geradezu gezwungen, von einer Struktur-analogie zu sprechen.

Heidegger geht es bei seiner Cézanne-Interpretation also vor allem um Auseinandersetzung mit der abendländischen Geschichte: Um den Vorrang des bislang vernachlässigten Anwesen-*lassens* vor der erst aus diesem Anwesenlassen entstehenden Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit; um das Insistieren auf dem Reichtum von Ding und Welt angesichts der metaphysischen (und in der neuzeitlichen Technik kulminierenden) Festlegung dieser auf eine bestimmte Gestalt. Heidegger wußte sich als den, der aller abendländischen Metaphysik ihren vergessenen Grund, die Vernachlässigung ihres Eigentlichen vorhielt; und Analoges gewährte er in Cézannes Malerei.³⁰²

³⁰¹ Was bei Badt (1971, 23) das Manko der Spätwerke bezeichnet („Waren Cézannes frühere Bilder von einem Zerbrechen der Farb-Form-Einheit bedroht, so beruht die Nichtvollendung der späteren darauf, daß es ihm nicht möglich war, die musikalischen oder architektonischen Strukturen so weit zu entwickeln, daß innerhalb ihrer die einzelnen Gegenstände der Bilder konkrete Formen annahmen“), wird mit Heidegger gerade zum Auszeichnenden dieser Werke. Badts ästhetisches Denken ist a priori und totaliter von der abendländischen Ein-Form-Ästhetik geprägt (vgl. RESÜMEE UND AUSBLICK, III). Deshalb vermag er dem späten Cézanne nicht gerecht zu werden.

³⁰² Und tatsächlich ist von Cézanne ein Brief überliefert, der belegt, daß Cézanne selbst diese geschichtliche Auseinandersetzung bewußt war. Am 23. Januar 1905 schreibt er noch resignativ: „Mein Alter und meine Gesundheit werden mir niemals erlauben, den Kunsttraum zu verwirklichen, den ich während meines ganzen Lebens verfolgt habe ... Meiner Ansicht nach setzt man sich nicht an die Stelle der Vergangenheit, sondern fügt ihr nur ein neues Glied an.“ (Cézanne (1979), 292f) Am 15. Oktober 1906 – kurz vor seinem Tode – eröffnet er dagegen seinem Sohn: „Die alten [Maler] können in mir nur einen rival désastreux [unheilvollen, verhängnisvollen Konkurrenten, vernichtenden Rivalen] sehen.“ (313) Der vernichtende Rivale der alten Maler wäre Cézanne nicht durch „schönere“ oder „bessere“ Bilder – sind die Werke der Alten doch gerade für Cézanne vollendet und nicht zu überbieten. Der „rival désastreux“ wäre er dadurch, daß er als erster den Geist und die Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen suchte. „Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger beizubehalten. Suchen wir, uns von ihnen zu entfernen, um die schöne Natur zu studieren; trachten wir danach, ihren Geist zu erfassen, und bemühen wir uns, uns unserem persönlichen Temperament ent-

4. Einwände

a. *Philosophie oder Kunst?*

Es mag nun vom kritischen Leser der Einwand kommen, daß der Heideggersche Interpretationsaspekt, sein Vor-griff, mit dem er das Cézannesche Spätwerk zu verstehen sucht, einzig seinen eigenen philosophischen Bemühungen entstammt und damit nur sein eigenes Denken bestätigt, wenig aber zum Verständnis der Spätwerke Cézannes beiträgt.³⁰³

Doch betrachtet man nicht die Termini, sondern die Sache als das Ausschlaggebende, so ist der Interpretationsaspekt „Verwindung von Anwesendem und Anwesenheit“ weder dem Cézanneschen Spätwerk noch Cézannes theoretischen Äußerungen fremd; daß ein Philosoph einen Vorgang in der Malerei erkennt,

sprechend auszudrücken ... Der Louvre ist ein gutes Lehrbuch, doch darf er immer nur ein Vermittler sein. Das Wahre und großartige Studium, das es zu unternehmen gilt, ist das der Mannigfaltigkeit des Naturbildes.“ (294 und 282) Dabei geht es Cézanne aber nicht um Phantasmagorien und persönliche Zugaben zu einem objektiven Ansich, nicht um bloß subjektive, „symbolische“ Aufstockung und Überhöhung eines „wirklichen“ Gegenstandes. „Die meinige [Methode], sehen Sie, ich habe nie eine andere gehabt, ist der Haß gegen die Phantasiegebilde. Ich möchte erzdumm sein. Meine Methode, mein Gesetzbuch ist Realismus. Aber ein Realismus, verstehen Sie mich richtig, voll von Größe, unbewußt. Der Heroismus des Wirklichen.“ (1957, 29.) Es geht Cézanne gerade um die Natur als Natur. An Bernard kritisiert er: „Wir sind uns darüber einig, daß er ein mit Museumserinnerungen verstopfter Intellektueller ist, der aber die Natur nicht genügend beobachtet, und das ist der große Punkt, nämlich sich von der Schule und von allen Schulen frei zu machen.“ (1979, 309) Cézanne will nur Spiegel sein, getreuer Spiegel, aber eben Spiegel des „Geistigen der Natur“, nicht von Seiendem und Seiendheit. „Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter, besonders im Vergleich zu den anderen Menschen.“ (1957, 9) „Nach der Natur malen bedeutet aber nicht, das Objekt kopieren, sondern Farbeindrücke realisieren.“ (Zitiert in: Hess (1980), 17.) Daher wollte Cézanne auch „nicht theoretisch recht haben, sondern angesichts der Natur“ (1979, 285).

³⁰³ Heidegger selbst dürfte diese Problematik bedacht haben. H. W. Petzet überliefert in seinen Erinnerungen (1983, 150), daß Heidegger Rilkes Brief vom 18. Oktober 1907 große Aufmerksamkeit widmete. Hier heißt es u. a.: „Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere ... Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt. Darum muß ich vorsichtig sein mit dem Versuch, über Cézanne zu schreiben, der nun natürlich viel Verlockung für mich hat.“ (Rilke (1983), 48 f)

den er selbst mit seinem Denken zu erreichen sucht, kann kein Einwand gegen diese Erkenntnis sein. Heideggers Äußerungen zu Cézanne ermangeln der Konkretion, gewiß. Ist es aber, wie zu hoffen steht, im Vorhergehenden gelungen, diesen Mangel zu beheben, so wird auch der Einwand „Philosophie *oder* Kunst?“ hinfällig.

Bedenken sollte man auch, daß es oft gerade der Künstler ist, der solche – „gewagte“ – Interpretation schätzt und sucht. Es ist ja gerade die „pro-vozierende“ Interpretation, die der Künstler als Anregung aufnimmt, da sie ein Stück weit das zu Interpretierende über sich hinauszutreiben und so vor Stillstand und Kälte-tod zu bewahren vermag.³⁰⁴ Ein konstitutives Element zukünftiger, „nicht länger anachronistischer Ästhetik“ (Adorno) wird sicherlich auch – die Gefahr der Überformung des Werks immer vor Augen – der weiterführende Aspekt der Interpretation sein.

b. Singularität Cézannes?

Ein weiterer Einwand gegenüber Heideggers Cézanne-Interpretation ließe sich wie folgt formulieren: Arbeitet denn nicht alle moderne Kunst seit dem Impressionismus an der Überwindung der Zwifalt von Anwesendem und Anwesenheit? Vor allem die Kunst nach Cézanne produziert doch hauptsächlich im gegenstandslosen Bereich! Warum also ist der Vorbildcharakter der Kunst auf Cézanne beschränkt? Warum kann Heidegger „das Wegweisende der modernen Kunst“³⁰⁵ vor (Impressionismus) und nach Cézanne nicht sehen?

Sicherlich kann man bei Heidegger – auch in seinem Verhältnis zur Malerei – eine Art „Moderne-Blindheit“ konstatieren (vgl. ZWEITER TEIL, B). Doch sollte man hier zu differenzieren suchen und sich vor pauschalem Urteil hüten. Was den Impressionismus angeht, so darf man die trennende Kluft zum späten Cézanne

³⁰⁴ Oder – nach Goethe: Es ist nicht alles *aus* dem Kunstwerk, wohl aber *an* dem Kunstwerk auszuweisen. Vgl. Goethe (1982), Bd. 1, 400. Über die Interpretation eines seiner Gedichte urteilt er: „Gibt man nun aber dem Erklärer zu, daß er nicht gerade beschränkt sein soll, alles, was er vorträgt, *aus* dem Gedicht zu entwickeln, sondern daß er uns Freude macht, wenn er manches verwandte Gute und Schöne an dem Gedicht entwickelt, so darf man diese kleine gehaltreiche Arbeit durchaus billigen und mit Dank erkennen.“

³⁰⁵ Spiegel-Gespräch, in: Neske/Kettering (1988), 81–114, hier: 110.

nicht übersehen. Gewisse impressionistische Gemälde (man vgl. etwa: Monet: Impression Sonnenaufgang, 1873; Renoir: La Grenouillère, 1869; Degas: Amme im Jardin de Luxembourg, 1876–1880) greifen zwar – die Eigenständigkeit der Farbe betonend und nicht mehr nur als Eigenschaft des Körpers sehend – die Gegenstände als solche an; sie gelangen aber niemals zum oben analysierten Phänomen des Gebungsgeschehens von Gegenständlichkeit aufgrund der Äquivalente der plans. Die Auflösung des Erscheinungsbildes erfolgt bei diesen impressionistischen Gemälden aufgrund einer Fernsicht, also aus subjektiven, bei Cézanne dagegen aus „objektiven“, bildimmanenten Gründen. Bei den Impressionisten wird also durch die (ontische) Auflösung des Gegenstandes die (ontologische) Gegenständlichkeit gerade bestätigt, während sie Cézanne in die Äquivalente der plans zurücknimmt. Das hat zur Wesensfolge, daß die Auflösung bei den Impressionisten über das atmosphärische Licht erfolgt, bei Cézanne aber über die Struktur der Lokalfarben;³⁰⁶ daß der Impressionismus auf die Linearperspektive angewiesen bleibt, ihr bei Cézanne aber keine konstitutive Funktion mehr zukommt (es gibt keinen Raum mehr, *in* dem der Gegenstand ist, keine Fläche, *auf* der die Figur erscheint). Die impressionistischen Gemälde bleiben subjektive Stimmungsbilder und Momentaufnahmen (d. h., der Horizont bleibt, Seiendes wird in Seiendheit dargestellt), die Gemälde Cézannes sind dagegen von reiner Sachlichkeit bestimmt.

Und für die Moderne nach Cézanne gilt: Van Gogh, Picasso, Braque und Klee hat Heidegger jedenfalls geschätzt – wenn auch nicht (mit Ausnahme Klees) in dem Maße wie Cézanne.³⁰⁷ Das, was sich dann als „abstrakte“ Kunst herausbildete, hat er freilich aufs heftigste verworfen und – obwohl ungegenständlich arbeitend – eines metaphysischen Wesens geziehen.³⁰⁸ Und dafür kann man ja auch gute Gründe geben. Denn wie für Heidegger die Atom- und Elementarteilchenphysiker, obwohl längst nicht mehr mit Gegenständen im traditionellen Sinn beschäftigt, doch nur die

³⁰⁶ Vgl. Cézanne (1979), 289: „Das Licht existiert also nicht für den Maler.“

³⁰⁷ Vgl. Petzet (1983), 148–159.

³⁰⁸ Vgl. z. B. SvG 41 und 65 f; Petzet (1983), 154.

traditionelle Gegenständlichkeit bestätigen (sie führen die Gegenstände auf ihre „Bestand“-Teile zurück), so kann man Analoges auch bei den „Abstrakten“ am Werk sehen: Sie bilden zwar nicht mehr Seiendes in seiner Seiendheit, arbeiten aber dennoch nicht wie Cézanne an deren Gebung, sondern experimentieren mit dem „Elementarmaterial“ Form und Farbe. Dies kann mehr oder weniger interessante Ergebnisse zeitigen und das erlebnishungrige Subjekt eher befriedigen, als es die veraltete gegenständliche Kunst vermag, es trägt aber nichts zu dem für Heidegger drängenden Problem des Anwesenlassens bei, sondern treibt im Gegenteil die traditionelle Subjekt-Objekt-Polarisierung auf die Spitze.

So markiert das Gros von Cézannes Epigonen schon wieder den Rückschritt in die Metaphysik.³⁰⁹ Cézanne und Klee bleiben für Heidegger dagegen Wegweiser – auch für das zukünftige *Denken*. Daß hier die Kunst – erinnert man sich Hegels These vom Ende ihrer Relevanz für das Bedürfnis des modernen Geistes, dessen Ansprüchen letztlich nur das wissenschaftliche und philosophische Denken genügen soll – rehabilitiert wird und zum gleichberechtigten Gesprächspartner der Philosophie avanciert, muß wohl nicht ausdrücklich hervorgehoben werden.

II. Klee-Interpretation

Die „Kehre“, die von Heidegger in Sachen Kunst und Ästhetik durchschritten, ist nicht weniger scharf, als die von ihm auf anderen Gebieten seines Denkens vollzogenen es sind. Dies dürfte im Cézanne-Kapitel deutlich geworden sein. Daß sie aber dennoch weniger deutlich vor Augen liegt, daß weithin immer noch der Kunstverkaufsatz von 1935/36 als *die* Kunstphilosophie Heideggers gilt: das hat vor allem in der Text- und Editions-geschichte seinen Grund.

³⁰⁹ „Unter seinen Zeitgenossen ... überragend groß“ ist Cézanne für Kurt Badt (1956, 253), sein Werk erscheine „unvergleichlich“; eine Fortsetzung (im Sinne der Fortschrittslogik) wäre „unmöglich“ gewesen. – Die Einzigartigkeit Cézannes behauptet auch Th. Wagner: „Cézanne bleibt singulär. Die Buchhaltung der Moderne muß auf ihn verzichten.“ (Th. W., Der erste und der letzte Maler, in: FAZ, 30.1.93, Bilder und Zeiten)

Doch wenn man heute „Neue Wege mit Heidegger“³¹⁰ zu gehen sich anschickt, dann wird man auch in Sachen Kunst und Ästhetik nicht mehr umhin können, die Versuche des späten und spätesten Heidegger einzubeziehen. Einen kräftigen Schub hin zu diesen „neuen Wegen“ werden die Gehversuche der Nachgeborenen durch die nun – zum Teil – veröffentlichten Klee-Notizen aus Heideggers Nachlaß erhalten.³¹¹ Konnten die unnötig hochgeschraubten Erwartungen – was den Grad der Aus- und Durcharbeitung dieser Skizzen betrifft – auch nicht annähernd erfüllt werden: Heideggers Klee-Notizen bleiben eine Herausforderung für jeden Interpreten; und dieser wird – nicht weniger als im Falle Cézannes – aufgrund des skizzenhaften Stils dieser Notate nur um so mehr gefordert. Es wird nun mehr und mehr deutlich, daß und warum Klee – neben Cézanne und der ostasiatischen Kunst³¹² – einen der drei maßgeblichen Gipfel auf Heideggers späten Kunst-Wegen anzeigt.

Mit der Hinwendung zu Klee geht bei Heidegger eine Relativierung der traditionellen – „metaphysischen“ – abendländischen Kunst einher – und im Zusammenhang damit auch eine Kritik seines Kunstwerkaufsatzes von 1935/36. Gegenüber dieser traditionellen Kunst spricht Heidegger Klee eine Ausnahmestellung zu, die er der auf Klee folgenden „abstrakten“ Kunst nicht konzidiert und sie desselben metaphysischen Wesens zeiht, das er auch bei der gegenständlich arbeitenden Kunst in Anschlag bringt. Dies ist in Punkt 1 darzustellen und ausschließlichs aus den Klee-Notizen Heideggers zu belegen. In Punkt 2 ist die eigentliche Heideggersche Sichtweise und Interpretation der Kunst Klees zu thematisieren. Folgende Fluchtpunkte der Heideggerschen Interpretation werden besonders herausgearbeitet: Das „Vorbildliche“ als eine Art Definition des Anliegens bisheriger Kunst (2.a) – gewonnen aus dem neuen Standpunkt des „Urbild-

³¹⁰ Vgl. Pöggeler (1992).

³¹¹ Vgl. hierzu: Seubold (1993a). Alle nicht eigens nachgewiesenen Heidegger-Zitate dieses Kapitels sind dieser Arbeit entnommen; darüber hinaus erlaubt sich der Verfasser, auch auf bislang noch nicht publizierte Klee-Notizen Heideggers zurückzugreifen. Dem Nachlaßverwalter, Herrn Dr. Hermann Heidegger, sei herzlich für die Erlaubnis zur Einsicht sowie – dies gilt auch für Herrn Prof. Fr.-W. v. Herrmann und Herrn Dr. H. Tietjen – für das Kollationieren gedankt.

³¹² Zur ostasiatischen Kunst vgl.: Seubold (1996a), Vierter Teil, I.

lichen“ der Kunst Klees (2.b). Dieses Spezifische der Kunst Klees versucht Heidegger mit den Begriffen „Her-vor-bringen“, „Bildsamkeit von Welt“ und „Sehen“ zu fassen (2.c). Das Neue von „Produktion“ und „Rezeption“ ist in Punkt 2.d „Nicht Bilder, sondern Zu-stände“ zu erörtern; ein letzter Punkt thematisiert „das Sichtbare und das Unsichtbare“ (2.e).

1. Zwischen gewesener und heutiger metaphysischer Kunst:
das Werk Paul Klees; Heideggers Kritik am Kunstwerkaufsatz

In den Klee-Notizen setzt Heidegger fort, was er in den „Beiträgen zur Philosophie“ (65, 70–73) und den Randbemerkungen zum Kunstwerkaufsatz (5, 1–74) begonnen hat: Er unterzieht den Kunstwerkaufsatz einer immanenten, d.h. innerhalb des einen Denkweges verbleibenden Kritik. Er notiert, daß der Kunstwerkaufsatz „geschichtlich denke – die gewesenen Werke“. „Nicht mehr“ das „Erstellen von Welt“ und das „Herstellen von Erde“, wie im Kunstwerkaufsatz thematisiert, sei der zukünftigen Kunst aufgegeben, sondern das „Erbringen des Verhältnisses aus Ereignis der Fuge“.

Dieser „Schritt zurück“, d.h. hier: die Fundierung der tragenden Kategorien des Kunstwerkaufsatzes „Welt“ und „Erde“ im „Ereignis“, betrifft aber nicht nur Heideggers ehemaligen kunstphilosophischen Versuch. Er betrifft die Kunst selbst! Hatte er im Kunstwerkaufsatz in der abendländischen Kunst einen Verbündeten im Kampf gegen die Metaphysik gesucht (und gefunden geglaubt) und sie daher vor den ästhetisch-metaphysischen Übergriffen schützen zu müssen gemeint, so verdächtigt er jetzt die Kunst selbst, nicht bloß deren Interpretation und theoretisches Selbstverständnis, metaphysischen Wesens zu sein: „Kunst‘ als solche metaphysischen Wesens“.³¹³ Der Grund hierfür: Heidegger sieht einen Wesenszusammenhang zwischen der abendländi-

³¹³ Der Verdacht, daß „Kunst“ metaphysischen Wesens bzw. an die Metaphysik gebunden ist, wurde von Heidegger auch außerhalb der Klee-Notizen ausgesprochen, so z.B. in einem Brief an Petzet aus dem Jahre 1950: „Oder wird Kunst mit der Metaphysik hinfällig?“ (In: Petzet (1983), 161) – Auch für Adorno war ja eine der entscheidenden Fragen, „ob und wie Kunst überlebe nach dem Sturz der Metaphysik, der sie Dasein und Gehalt verdankt“ (7, 506).

schen „Werk“- bzw. „Bild“-konzeption und den typischen, in der griechischen Philosophie begründeten metaphysischen Bestimmungen: „Bild – species – εἶδος.“

Die „εἶδη“ sind das eigentlich Seiende, die nicht durch Schattendasein und Endlichkeit kontaminierten „Ideen“, den endlichen, vergänglichen Dingen *vorgegeben*. „Εἶδος“, Grundbegriff platonischer Metaphysik, übersetzt Heidegger mit „Aussehen“ (WM 212). Wie sich in diesen „εἶδη“ das „Seiende als Seiendes“ zeigt, so ist auch die abendländische „Bild“-konzeption – dies der für Heidegger wesentliche Vergleichspunkt – ganz auf das *Aussehen des Seienden* ausgerichtet. Und auch das „Bild“ ist Heidegger, gleich der „Idee“, ein „vorgegebenes Gegenüber“.

Ebenso wird die abendländische Werkkonzeption, auf die Heidegger im Kunstwerkaufsatz noch so viel gesetzt hatte, in den Sog des Metaphysik-Verdachts gezogen: „Werk-ἔργον; ἐνέργεια-Metaphysik?“ „Reicht der Hinblick auf den Werkcharakter aus?“ heißt es im Zusammenhang mit dem Kunstwerkaufsatz. Und: „Können noch Werke sein?“

Aber wenn die traditionelle abendländische Kunst, weil auf „Seiendes“ und „Werke“ ausgerichtet, eines metaphysischen Wesens geziehen wird, muß dann die ungegenständlich arbeitende und zudem den Werkcharakter problematisierende moderne Kunst nicht die Überwindung dieser Metaphysik sein? Nach Heidegger ist sie es – nach den Klee-Notizen zu urteilen – eindeutig nicht. Lapidar heißt es nämlich: „Heutige Kunst: Surrealismus = Metaphysik; abstrakte Kunst = Metaphysik; gegenstandlose Kunst = Metaphysik.“

Heidegger gibt in den Klee-Notizen keine Gründe an für dieses generalisierende und eindeutige Verdikt. Doch läßt sich mutmaßen, daß er in diesen Strömungen des „Gegenstandlosen“ nur die „abstrakte“ Negation der gegenständlichen Kunst sieht: Diese modernen Kunstströmungen bilden zwar nicht mehr Seiendes als Seiendes ab, sind aber deshalb nicht minder auf „Ontisches“, nämlich das „Elementarmaterial“ Form und Farbe fixiert – und perpetuieren damit nur die metaphysische Ausrichtung in der Darstellung dessen, was früher bloßes „Mittel“ der Gegenstandsdarstellung war.

Klee wird nun von Heidegger weder der „gewesenen“, gegen-

ständig arbeitenden, noch der „heutigen“, gegenstandslos produzierenden Kunst zugeordnet, sondern, von diesen Positionen her verstanden, in einer Zwischen-Stellung gesehen. Für diese Zwischen-Stellung ist vor allem, obwohl nicht mehr gegenständlich arbeitend, Klees spezifisches Verhältnis zur gegenständlichen Welt, sein „gegenständliches Jawort“³¹⁴ von Bedeutung. Klee gelingt es nach Heidegger, der gegenständlich-metaphysischen Kunst zu entfliehen – ohne der ungegenständlichen, nicht minder metaphysisch ausgerichteten Kunst zu verfallen.

2. Der Wandel der Kunst

Die traditionelle abendländische Metaphysik ist, so Heidegger, zu destruieren, zu überwinden, sich selbst zu überlassen. Eine Philosophie, der solches zu denken aufgegeben ist, kann nicht mehr Philosophie bleiben, sich aber auch nicht vom ehemals Gewesenen einfach abwenden: Die Philosophie muß zum „Denken“ fortschreiten.³¹⁵ Analoges gilt auch für die Kunst. Die Kunst muß sich „wandeln“. Immer wieder ist in den Klee-Notizen von diesem „Wandel der Kunst“ die Rede. Immer wieder werden bislang tragende ästhetische Kategorien problematisiert: „Können noch Werke sein? Oder ist die Kunst zu anderem bestimmt?“

„Kunst“ – Titel wie Inhalt – wird von Heidegger stets neu in Frage gestellt. Das Wort steht dann – ebenso wie Werk und Bild – in Anführungszeichen. „Kunst“ wird – analog zum Wandel des „Seins“ zum „~~Sein~~“ – auch „~~Kunst~~“ geschrieben – eine Durchstreichung, die eine Art „Aufhebung“ von Sein und Kunst, die das Ende der metaphysischen Ausrichtung von Philosophie und Kunst anzeigen soll. Freilich sieht Heidegger, wie sinnlos bzw. gefährlich es wäre, einen solchen Wandel dekretieren zu wollen. Er fragt sich, ob es Zeichen für diesen Wandel gebe, und zum einen nennt er hier die Herrschaft des „Ge-stells“, d.h. des Wesens der modernen Technik, zum anderen aber auch Klee.

³¹⁴ Paul Klee: Über die moderne Kunst, (1949), 31; im folgenden zitiert als: ÜmK.

³¹⁵ Vgl. den Vortrag „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens“ (ZSD 61–80).

Dieser Wandel nun in ein „anderes Hervorbringen“ ernötigt und ermöglicht eine Definition der gewesenen Kunst.

a. Das Vor-bildliche und die Seinsvergessenheit

Klees „Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen“ (ÜmK 47), deskriptiver Befund, kunstphilosophischer Imperativ und künstlerische Selbstermahnung in einem, war Heidegger so wichtig und erhellend, daß er diese Sentenz exzerpierte und in seine Klee-Notizen aufnahm. Diese zwei kunst-geschichtlichen Begriffe sind freilich interpretationsbedürftig.

Nicht zweifelhaft dürfte sein, daß „zum“ eine Bewegung, eine geschichtliche Kehre artikuliert; daß also das „Vorbildliche“ und das „Urbildliche“ keinesfalls – an die platonischen „εἶδη“ denkend – eine Differenzierung ein und desselben Wesens ist. Vor allem vor der Folie der Heideggerschen Interpretationen zur abendländischen Metaphysikgeschichte bekommt das „Vorbildliche“ eine eigene plastische Qualität. Das Vorbildliche ist – mit Klee – zunächst zu verstehen als „das Sichtbare“, als die „sichtbaren Dinge“, die man „früher schilderte“. ³¹⁶ Das Vorbildliche ist das „vor“ (zeitlich wie räumlich verstanden) dem Bild Liegende. Das „Vorbildliche“ ist dann aber nicht allein das der Kunst vorgegebene Sichtbare, das die Kunst nur abbildet. Das Vorbildliche ist in einem ursprünglicheren Sinne das durch die Kunst Gewonnene und Dargestellte. Denn das Seiende wird erst durch die Kunst, wie es Aristoteles im Anfang des poetisch-ästhetischen Denkens aufs trefflichste dargelegt und Hegel am Ende aufs nachdrücklichste bestätigt hat, von allem bloß Akzidentellen befreit und ins Wesen, εἶδος, gesetzt, ins Wesen ge-„bild“-et. Das Vorbildliche ist das Paradigmatische. Vor-bildlich aber ist die Kunst nach Heidegger in einem noch anderen Sinne: Als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ bildet sie Geschichte „vor“: Sie ist die Eröffnung des Seienden im Ganzen und gründet damit – so der Kunstwerkaufsatz – Geschichte.

Dieses Sichtbare und Vorbildliche wird aber nun, da auf eingeschränkter Sichtweise beruhend, in den von Heidegger aus Klees

³¹⁶ Paul Klee: Schöpferische Konfession, (1964a), 76 und 78; im Folgenden zitiert als: SchöKo.

Schriften exzerpierten Stellen als überholungsbedürftig erkannt: „Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist ...“ (SchöKo 78 f) Das „gegenwärtige Stadium der ... Erscheinungswelt“ sei „zufällig gehemmt, zeitlich und örtlich gehemmt ..., begrenzt“ (ÜmK 45).

Die bisherige Kunst war, wie die bisherige Philosophie, ausgerichtet auf das „*ὄν ἢ ὄν*“, auf die bildnerische Erfassung der Wahrheit des *Seienden*, eben das Vor-bildliche. Und keine Frage: Klees Kritik des Vorbildlichen der traditionellen Kunst setzt Heidegger in Analogie zu seiner Kritik der Seinsvergessenheit traditioneller Philosophie: Der traditionellen Kunst geht es, wie der traditionellen Philosophie, nur um das Seiende als Seiendes. Doch mit dem „Wandel“ von Kunst und Philosophie wird dieser Ansatz überholt. Heidegger spricht von „Destruktion“ angehäufter, die ursprüngliche Seinserfahrung verdeckender geschichtlicher Interpretationen, Klee von einer im gegenwärtigen Kunstwerk statthabenden „deformatrischen Notwendigkeit“ (ÜmK 19), von der „Deformation“ der natürlichen Erscheinungswelt“ (ÜmK 41). So ist es also nicht verwunderlich, daß Heidegger in sein handgeschriebenes Sachregister zu Klees Vortrag „Über die moderne Kunst“³¹⁷ auch „Deformation im Bildnerischen“ aufnimmt. Und hellhörig ist er, wie die Unterstreichungen in seinem Arbeitsexemplar zeigen, immer dann geworden, wenn im Text die spezifisch metaphysischen Begriffe „Aussehen“, „Bild“, „Gebilde“, „Gestalt“, „ist“ auftauchten.

b. Das Urbildliche und das Ereignis

Das Urbildliche ist nun nicht – das wäre nach Heidegger das größte Mißverständnis – ein tiefer fundiertes, besser begründetes und schöner herausgearbeitetes Seiendes. In Klees Werken, so Heidegger,³¹⁸ sei überhaupt „nichts Anwesendes“, „kein Gegen-

³¹⁷ Dem Nachlaßverwalter, Herrn Dr. Hermann Heidegger, sei herzlich für die Erlaubnis zur Einsicht in Heideggers Leseexemplar (Bern-Bümplitz 1949) gedankt.

³¹⁸ Es geht hier, dies sei noch einmal hervorgehoben, vor allem darum, Heideggers

stand“ dargestellt. Das Bekenntnis zum Urbildlichen geht zunächst von der Einsicht aus, daß im Vergleich zum Sichtbaren und Vorbildlichen „andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind“ (SchöKo 79). Das Urbildliche – das sind die „formenden Kräfte“, denen sich die sichtbaren, die seienden Dinge, die „Form-Enden“ (ÜmK 43), dieses Wort hat Heidegger in seinem Handexemplar hervorgehoben, verdanken.³¹⁹ Die formenden Kräfte *generieren* das Sichtbare.

Das „Urbildliche“ ist nichts Seiendes, sondern der „geheime Grund ..., wo das Urgesetz die Entwicklungen speist“ (ÜmK 47). Und Aufgabe der Kunst ist es nun nach Klee, das Urbildliche, an sich, da bislang nicht beachtet, das Unsichtbare, „sichtbar zu machen“ – und nicht mehr, „das Sichtbare wiederzugeben“ (SchöKo 76). Der Künstler des 20. Jahrhunderts hat nach Klee nicht mehr mit den derivativen „Form-Enden“ sich zu befassen, sondern muß, will er dem ihm geschichtlich zugetragenen Anspruch gerecht werden, im „Herz[en] der Schöpfung ... wohnen“ (ÜmK 47) – nicht mehr an der Peripherie, auch nicht mehr, wie es Klee den Impressionisten zuspricht, „bei den Wurzelschößlingen, beim Bodengestrüpp der täglichen Erscheinungen“ (ÜmK 47).³²⁰ Der Künstler muß nun „bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist“ (ÜmK 47). Der Künstler „gibt ... nicht nur Gesehenes ... wieder“, sondern „macht geheim Erschautes sichtbar“ (ÜmK 49).

oder vielmehr das in der Intention Heideggers liegende Verständnis des Urbildlichen herauszuarbeiten. Dieses war vor allem, wenn nicht ausschließlich, durch die von ihm in seine Klee-Notizen aufgenommene Sentenz „Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen“ aus „ÜmK“ und entsprechende Stellen aus „SchöKo“ bestimmt. So ist man also gehalten, sich auf diesen Kontext zu beziehen. Fraglich ist, ob Heidegger den Bericht von Petra Petitpierre (1957) über „Das Urbildliche“ (vgl. 35) und den Text aus „Das bildnerische Denken“ (Klee (1964b), 432) gekannt hat. Diese beiden Texte schließen nun allerdings ein Verständnis des „Urbildlichen“ als eines „Archetypischen“ (vgl. Jaffé (1971), 26), und dieses wiederum – im Gegensatz zum „Abstrakten“ – als „Seiendes“ verstanden, nicht aus.

³¹⁹ Heidegger unterstreicht jeweils „Ende“. Und natürlich assoziiert man hier „ὄρισμός“ und „definitio“ – Begriffe, die in Heideggers metaphysikgeschichtlichen Erörterungen oft genug thematisiert wurden.

³²⁰ Die Impressionisten hatten, so Klee, „zu ihrer Zeit ... völlig recht“ (ÜmK 47). Heidegger unterstreicht in diesem Satz „ihrer“ und in dem auf diesen Satz folgenden Satz „unser“: „Unser pochendes Herz aber treibt uns hinab, tief hinunter zum Urgrund.“ Es liegt ihm also an der geschichtlichen Differenz.

Und auch hier sieht Heidegger Analogien zu seinem Denken: Nicht mehr das Seiende in seiner Anwesenheit nur ist zu bedenken, sondern daß dieses Anwesende sich einem „Anwesen-las-sen“ (ZSD 5) verdankt, daß es „gewährt“, daß es „ereignet“ ist. In eben dieses „Ereignis“, so notiert Heidegger, sei die Kunst, die nicht mehr Seiendes, „Vorbildliches“ darstellt, gewiesen: „Entsprechend dem Denken in die Kehre zur Einkehr in das Ereignis gewiesen.“

Aufgrund dieser Analogien glaubt Heidegger bezüglich eines „Wandels der Kunst“ – analog zum Wandel der Philosophie – auch schreiben zu dürfen: „Die Zeichen hierfür –! Klee“.

c. Bildsamkeit von Welt; Her-vor-bringen; „Sehen“

Den elementaren Zug der Kunst Klees: das Zeigen der „erschauten ... formenden Kräfte“ als des den „sichtbaren ... Form-Enden“ Zugrundeliegenden, sucht Heidegger nun vor allem als „Her-vor-bringen“ und „Bildsamkeit von Welt“ zu denken.

„Her-vor-bringen“ wird von Heidegger verstanden als: „her“ aus der Verborgenheit, „vor“ in die Unverborgenheit – wobei doch immer der Bezug zur Verborgenheit gewahrt bleibt. Ding und Welt werden nicht als *gebildete* – als faktische – gezeigt, sondern die *Bildsamkeit* selbst wird – im Wechselspiel von Verborgenheit und Unverborgenheit – ins Werk zu setzen versucht. Hierbei ist die Relation zum „Gegenständlichen“ besonders wichtig, jene spezifische Zwischen-Stellung, die Klee hier einnimmt: arbeitend weder abstrakt – weil damit die gegenständliche Welt nur negierend – noch gegenständlich – weil dadurch die gegenständliche Welt bloß affirmierend und verabsolutierend.³²¹ Bei diesem Her-vor-bringen, so notiert Heidegger, „müssen die Gegenstände nicht verschwinden, sondern als solche zurücktreten in ein Welten, das aus dem Ereignis zu denken“.

„Müssen nicht“ darf (muß) man wohl ebenso als „dürfen nicht“ lesen: Es muß im Bild – für den Betrachter spielt hier oft der Bildtitel eine nicht unmaßgebliche Rolle – eine gegenständliche Assoziation gegeben sein, damit das Hervorbringen thematisiert wird.

³²¹ Als „halbabstraktes Bild“ hatte Gehlen (siehe oben DRITTER TEIL, B.VI) diesen Bildtypus klassifiziert und beste Zukunftschancen für ihn prognostiziert.

Denn dieses bleibt sowohl bei gegenständlich darstellender als auch bei gegenstandslos (nur mit der Konstellation abstrakter Form und Farbe) arbeitender Kunst unthematisch.

Und es scheint, als wolle Heidegger auch den von Klee verwendeten Begriff „Zwischenreich“, den Klee selbst in „ÜmK“ im „Gegensatz zur ... ganz irdischen Haltung“ durch „Wasser“ und „Atmosphäre“ exemplifiziert³²² und der generell als Sphäre des Schwebens, des Übergangs und der Verwandlung zu verstehen ist, für die Bezeichnung dieser Haltung heranziehen, also gewissermaßen von der „ontischen“ auf die „ontologische“ Ebene heben.³²³ Denn in seinem Exemplar des Vortrages „Über die moderne Kunst“ stellt er den Bezug dieses Begriffs zu einer Passage auf S. 41 her, in der von der „Dimension des Gegenständlichen“ und der „scheinbar willkürlichen ‚Deformation‘ der natürlichen Erscheinungsform“ die Rede ist. „Zwischen-Reich“ wäre demnach die Dimension des Ereignens und des Anwesenlassens, des „Her-vor-bringens“.

Dieses Hervorbringen vollzieht sich im bildnerischen Medium natürlich sinnlich – über das Sehen. „Sehen“, den Vollzug des sachgerechten Sehens, den die Arbeiten Klees dem Betrachter abverlangen, sucht Heidegger – in kantischer Terminologie – näher zu analysieren: „Sehen: (sinnliches) Empfinden/(gegenständliche) Wahrnehmung“. Geschieht ein den Arbeiten Klees adäquates Sehen, so impliziert es diese zwei Momente – aber nicht im Sinne einer Schichtung, nicht in statischer, sondern in zeitlicher Form:

³²² ÜmK 33; vgl. auch: (1964b), 467.

³²³ Es ist dies die – freilich entscheidende – Kritik, die Heidegger an Klees Selbstinterpretationen zu üben hätte und, so überliefert es Petzet, auch geübt hat. Es ist hier vor allem der Begriff des „Kosmischen“ als eines allzu oft bloß erweiterten Irdischen (Ontischen) – das Kosmische als „Weltganzes“ –, der der Kritik unterzogen wird: „Weiter sagte Heidegger: Klees ‚philosophische‘ Bemühungen um ‚Aussage‘ geschähen nicht zufällig, nicht nebenbei, sondern notwendig. Da liege das Schwierige. Dennoch wisse er nicht, was da geschehe: daß *die Kunst sich wandle*. ... daß noch nicht klar sei, inwiefern die Selbstinterpretation Klees (‚Kosmisches‘ etc.) eigentlich ganz das vorstelle, was in seinem Schaffen geschehe.“ (Petzet (1983), 157) – Zum „Kosmischen“ vgl. insbes.: Huggler (1969). – Über das Verhältnis Theorie-Werk vgl. auch: Triska (1979). Triska gelangt zum Resümee, „daß die Quadratbilder ... trotz ihres engen Zusammenhanges mit Klees Theorie nicht als deren starre Anwendung zu sehen sind. Sie sind vielmehr ... zwar mit seiner Theorie in deutlichem Zusammenhang stehende, in diesem Rahmen aber dann schöpferisch freie Kompositionen.“ (71)

Das „Sehen“ hat sich zu bewegen zwischen einem auf Sinnesdaten ausgerichteten sinnlichen Empfinden und einem gegenstandsklassifizierenden Wahrnehmen. Es darf keinesfalls bei einem Aspekt des Sehens stehenbleiben.³²⁴

Angemerkt hatte Heidegger in seinem Exemplar „Über die moderne Kunst“ auch die Stelle: „... Gebilde, die abstrakt Konstruktionen heißen mögen, konkret je nach der Richtung der herangelockten vergleichenden Assoziation Namen wie Stern, Vase, Pflanze, Tier, Kopf oder Mensch annehmen mögen.“ (ÜmK 35) Das sachgerechte Sehen der Arbeiten Klees erfordert diesen Wechsel der Sichtweise – und es erfordert ihn ständig neu. Es sei dies – eine pointierende und für das Verständnis der Heideggerischen Klee-Interpretation überaus wichtige Klee-Paraphrase aus „Über die moderne Kunst“ (45/47) und der „Schöpferischen Konfession“ (78) – „die Freiheit der Beweglichkeit der unendlichen Genesis“.³²⁵ Und diese „Freiheit der Beweglichkeit“ sei „maßgebend“.

³²⁴ Vgl. Klee selbst: „... wie das Reale und das Abstrakte zusammentreffen oder zusammen auftreten. Ein organischer Zusammenhang und abstrakt lesbare Elemente wirken oft zusammen.“ (1964b, 291) Bezeichnet man Klee, wie immer wieder geschehen ist, als „abstrakten“ Maler (vgl. z. B.: Mann (1991), 255: „Mit den Malern sind bekannte und bewährte deutsche Kunsthändler nach New York gekommen: Carl Nierendorf zum Beispiel, der hier der Repräsentant des großen ‚abstrakten‘ Malers Paul Klee ... ist“) – und natürlich ist dieser Begriff durch die „abstrakte Malerei“, etwa eines Kandinsky oder Mondrian, geprägt – so geht nach Heidegger das Entscheidende verloren. Auch wenn Klee selbst das Wort „abstrakt“ bezüglich seiner Kunst gebrauchte – er verstand es doch in einem anderen Sinne als dem in der Regel zugrundegelegten: „Als Maler abstrakt sein heißt nicht etwa Abstrahieren von natürlichen gegenständlichen Vergleichsmöglichkeiten, sondern beruht, von diesen Vergleichsmöglichkeiten unabhängig, auf dem Herauslösen bildnerisch reiner Beziehungen.“ (1964b, 72) – In Relation zur abstrakten Kunst urteilt P. Cherchi (1979, 106) über die Aktualität Klees – und er dürfte unter diesem Aktualitätsaspekt die Zustimmung Heideggers finden: „Es ist symptomatisch, daß Klees Werk uns, während selbst die kühnsten Lösungen des Abstraktismus alltäglich geworden sind und veralten, weiter Botschaften mit hohem Informationswert übermittelt ...“

³²⁵ „Un-endlich“ wird dabei von Heidegger freilich nicht im Sinne „schlechter“ Unendlichkeit, also endloser Dauer verstanden, sondern im Sinne von: nicht vom Endlichen, nicht von den „Form-Enden“ bestimmt, diese vielmehr zusammenschließend und selbst bestimmend. In der Regel wird „un-endlich“ von Heidegger verwendet bei Erörterung des Ge-viets als des – im Anschluß an Hölderlin (Höld 176) – „un-endlichen Verhältnisses von Erde und Himmel, Mensch und Gott“. „Unendlich“ ist bei Klee vor allem durch den Begriff der „unendlichen Naturgeschichte“ geprägt und ist insbesondere auf das „Kosmische“ bezogen (vgl. hierzu

Das Denken und Schaffen in „Dimensionen“ – der Dimension der Gestalt, des Gegenstandes, des Inhalts, der Linie, des Hell-dunkels, der Farbe –, deren Durchlaufen und das Hin- und Hergehen zwischen den Dimensionen waren Heidegger so wichtig – und wohl auch noch so ausbaufähig für eine zukünftige Kunst³²⁶ –, daß er diesen Begriff in das Register seines Exemplars von „Über die moderne Kunst“ aufnahm.

Und als wollte Heidegger die Probe aufs Exempel machen, fertigt er eine Skizze des Bildes „Heilige, aus einem Fester“ an und stellt die Frage: „Wenn man den *Bild*charakter auslöscht – was zu *sehen*“ –.“ Den Bildcharakter auslöschen, das heißt hier wohl: Wenn man die gegenständliche Wahrnehmung „Heilige“, „Fenster“ – als „vorgegebenes Gegenüber“ – nicht mehr zu beachten sucht und sich erneut auf das „sinnliche Empfinden“ einläßt. Hierbei kann es hilfreich sein, das Bild nicht zur Gänze wahrzunehmen. „Zwischen Nase und Mund nach unten abdecken“, so Heideggers Selbstanweisung – die dann, wie wohl jeder, der Heideggers Anweisung folgt, bestätigen kann, zur Frage führt: „Noch Antlitz?“ – Es taucht nun vielmehr eine ganz andere gegenständliche Assoziation auf: „Kirche, Schiff“.

Zieht man die Bilder heran, deren Titel Heidegger sich in seinen Aufzeichnungen notiert hat – und von denen man also annehmen darf, daß er sie besonders geschätzt und sich intensiver mit ihnen auseinandergesetzt hat –, und stellt sie zugleich in das Gesamtwerk Klees zurück, so ist es vor allem dieses Moment des Entstehens und Sich-Bildens, das hier dominiert.³²⁷ Auffallend ist dann, daß andere Aspekte – oft von den Interpreten als *das* Auszeich-

das Kapitel „Der Begriff unendlich als kosmisch-irdische Spannung“ der „Einführung“ von J. Spiller zu Klee (1970), 13–17), wird aber auch gelegentlich der Erörterung des Spektralfarbkreises verwendet (vgl. 1964b, 469).

³²⁶ Man bedenke zudem, daß der Begriff der „gebrochenen Dimension“ die „fraktale Geometrie“ regiert und daß hier die These aufgestellt wird, Naturgebilde wie Küstenlinien oder Bergumrisse „sprechen“ nicht in euklidischer, sondern in fraktaler Geometrie – seien also weder der eindimensionalen Länge noch der zweidimensionalen Fläche, sondern einem „Zwischen“ (zwischen Eindimensionalität und Zweidimensionalität) zuzuordnen.

³²⁷ Folgende Titel hat Heidegger notiert: Der Gott des nördlichen Waldes (1922); Kleine Felsenstadt (1932); Ruhende Sphinx (1934); Büsser (1935); Harmonisierter Kampf (1937); Gesicht einer Gegend (1938); Ernste Miene (1939); Heilige, aus einem Fester (1940); Hoher Wächter (1940); Tod und Feuer (1940).

nende der Kunst Klees hingestellt – zurücktreten oder gar keine Beachtung finden.³²⁸

Wohl in diesem Zusammenhang des Ent-stehens – und nicht als Selbstzweck – war Heidegger dann auch das spezifisch „Gemachte“ der Werke interessant: Er notiert immer wieder den Malgrund, die Art der Farben und die Farbtöne; auch stellte er Beziehungen zwischen den einzelnen Gemälden her und fertigte Skizzen über den formalen Aufbau der Werke an.³²⁹

Zu den Bildern „Der nördliche Gott“ und „Heilige, aus einem Fenster“ notiert Heidegger: „Je weniger gegenständlich gedeutet – um so erscheinender; bringt die ganze Welt mit sich.“ Wird das Gegenständliche zu massiv, drängt es sich zu stark in den Vordergrund, so verwehrt es, daß das Erscheinen als solches, die Genese, die Ereignung sichtbar wird. Es braucht aber wiederum gerade diesen Anstoß des Gegenständlichen, um das Erscheinen als solches ins Bild setzen zu können.³³⁰ In der Rezension der „Ausstel-

³²⁸ So z. B.: „Humor“, „Musik“ und „Kulturkreis des Islam“ (Grohmann (1954), insbes. 377–382); „primitive Kunst“ und „Einfachheit“ (Lynton (1964), 28 f); das „Kindliche“ (vgl. zur Erörterung dieser Interpretation: O. K. Werckmeister, Klees ‚kindliche‘ Kunst [hier weitere Literatur dieses Interpretationsaspektes], in: Werckmeister (1981), 124–178); das (Sexual-)„Symbolische“ (Gohr (1979)); das „Symbolische“ im allgemeinen (Giedion-Welcker (1954), 47); das „Humoreske“ und „Architektonische“ (F. Klee (1960a), 152 ff u. 191 ff); die „kühle Romantik“ (Glaesemer (1987), 13–29); die „Gestaltpsychologie“ (A. Gehlen, in: Z-B 102–113). – Es wird ersichtlich, daß die Heideggersche Interpretation auf einer anderen Ebene ansetzt. Sie konkurriert mit diesen Interpretationen aber dort, wo die nach Heideggerschem Verständnis schon prinzipiell nichtmetaphysische Kunst Klees mit typisch metaphysisch-ästhetischen Begriffen, wie dem „Symbolischen“, ins Reich der Metaphysik zurückinterpretiert wird. Zu kurz, d. h. ohne zum eigentlich Revolutionären und in die Zukunft Weisenden vorzudringen, dürften auch Interpretationen greifen, die Klee auf die bildnerische Erprobung von Form-, Farb-, Bewegungs- und Symbolkonstellationen – also auf das „Pädagogische Skizzenbuch“ – festlegen. Dies alles wäre für Heidegger – mit Klees Selbstverständnis – noch nicht „Kunst im obersten Kreis“.

³²⁹ „Und vergessen Sie nicht, die Materie des Malgrundes und des Farbauftrages zu beachten, denn Klee ist vor allen anderen der sensibelste, der erfindungsreichste, der liebevollste Mal-Handwerker.“ (Georg Schmidt: Ansprache zur Eröffnung der Paul-Klee-Ausstellung in Hamburg am 2.12.1956; abgedruckt in: (1957), 37) Georg Schmidt hatte gegenüber Heidegger den Wunsch geäußert, er, Heidegger, möge *das* Klee-Buch schreiben. Vgl. hierzu: D. Jähnig (1977), 140 und Petzet (1983), 158 f.

³³⁰ Bei den Werken „Kleine Felsenstadt“ und „Harmonisierter Kampf“ spricht Heidegger die Beziehung zu Cézanne an, der ja *in dieser Hinsicht*, also was das Verhältnis von Gegenstand und vorgegenständlichen „plans“, dem Gewebe der

lung des Modernen Bundes“ schreibt Klee – ebenfalls von Heidegger exzerpiert –, im Bild herrsche „ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstandes, bis zum Vexierbild“³³¹. Auch hier wieder typisch die Formulierung „bis zur“: als äußerste Grenze zu verstehen, die nicht – die nicht ein für allemal, d. h. ohne wieder errichtet werden zu können – überschritten werden sollte, hinüber ins Land des Abstrakten.³³²

Klee selbst spricht von der „Berechtigung des gegenständlichen Begriffes im Bilde“ (ÜmK 35), sieht im „gegenständlichen Ja-wort“ (ÜmK 31), Heidegger hatte sich diese und die mit ihr in Zusammenhang stehenden Stellen in seinem Exemplar angemerkt, eine wesentliche Bereicherung des rein Formalen und rein Farbigen. Und Klees Vortrag „Über die moderne Kunst“, den Heidegger sehr schätzte und zur Vorbereitung eines Seminars mit dem Thema „Wort und Bild“ zu lesen empfahl,³³³ differenziert und korreliert explizit die „Dimension der bildnerischen Elementarmittel, wie Linie, Helldunkel und Farbe“, und die „Dimension des Gegenstandes“ (ÜmK 35).

d. Nicht Bilder, sondern Zustände

Bei diesem Her-vor-bringen, für das die *Zeit* wesenskonstitutiv ist – im Gegensatz wiederum zur traditionellen Bestimmung der

plans angeht, eine Klee ähnliche Stellung einnimmt. –Über die Beziehung Cézanne-Klee heißt es auch: „Was sich in *Cézanne* vorbereitet und in *Klee* beginnt: Hervorbringen!“ – Und auch die ostasiatische (zenbuddhistisch inspirierte) Kunst wird von Heidegger in den Klee-Notizen erwähnt. Auch hier wird weder abstrakt gearbeitet noch gegenständlich im westlichen Sinne. Vielmehr ist das „Gegenständliche“ stets auf das alles gewährende Nichts bezogen. Dieses Erscheinen aus dem Nichts „darzustellen“ wird als das Eigentliche der Kunst gesehen. Vgl. hierzu: Seubold (1993b) u. (1996a), Vierter Teil, I.

³³¹ Klee (1976), 106 f.

³³² Freilich stellt sich dann bei Heideggers Klee-Interpretation die Frage: Warum die Präferierung der Kunst Klees? Warum nicht die Einbeziehung *der* modernen Kunst, bei der ein zumindest ähnliches Verhältnis von abstrakter und gegenständlicher Ebene vorliegt. Heidegger wäre also – das Problem war ja bereits bei der Cézanne-Interpretation virulent – genötigt, Klees Bezug zur gegenständlichen Sphäre zu konkretisieren – oder eben die Exklusivität Klees aufzugeben. Zu ersten Versuchen einer Absetzung Klees vom Surrealismus vgl. z. B. Haftmann (1950), 115–119; zum Verhältnis Klee-Avantgarde im allgemeinen vgl. Temkin (1987) sowie Cherchi (1979). Vgl. auch oben DRITTER TEIL, C.I.4.b.

³³³ Vgl. Petzet (1983), 65.

Malerei als Raum-Kunst³³⁴ –, wird für Heidegger nun die *Beziehung* von Dargestelltem und Betrachter bedeutend: „Der gemäße Anblick zu finden“. Gilt dieses Postulat, unspezifisch verstanden, auch für die traditionelle Kunst, so erhält es bei Klee doch einen anderen Sinn und erfüllt sich auf andere Weise.

„Bilder“ – im pointierten Sinn als metaphysische, Seiendes in seinem „Aussehen“ darstellende Gebilde – sind Heidegger ein „vorgegebenes Gegenüber“: Sie sind im Grunde „fertig“, konstituiert bevor der Betrachter sie rezipiert. Demgegenüber symbolisiert Heidegger die Beziehung zwischen den Gemälden Klees und dem Betrachter mit den Zeichen „→|←“ oder auch „↔“ – wodurch die zwei konstitutiven Komponenten bezeichnet werden sollen, die in der rechten, alles entscheidenden Weise zusammenkommen müssen, damit sich etwas „ereignet“.

Und in der Tat stellt Heidegger eine Beziehung dieses mit zwei Pfeilen symbolisierten Geschehens mit dem Grundwort „Ereignis“ seiner Spätphilosophie her – der Wortbildung und der Sache nach. So hatte Heidegger, um die Seins- und Ereignisproblematik recht zu fassen, immer wieder betont, daß man Mensch und Ereignis nicht als voneinander getrennt und jeweils für sich seiend verstehen dürfe, sondern daß hier immer schon der *Bezug* konstitutiv ist und nicht erst im nachhinein hinzutrete (vgl. z. B. SvG 158). Die Symbolik „→|←, ↔“ gilt also, in dieser Allgemeinheit, auch für das Verhältnis von Mensch und Sein bzw. Ereignis. So ist es auch nicht verwunderlich, sondern nur konsequent, wenn Heidegger das Wort „Erblickung“ bildet und mit „Ereignis“ in Zusammenhang bringt. Er notiert: „Wo verbirgt sich bei Klee das Höchste und Tiefste des Seyns (das Ereignis der Fuge). *Das Schöne* – Ereignis und Erblickung.“ Wie sich *im* Ereignis das Sein mit seinen Sinnbezügen zuschickt (vgl. ZSD 22), so wird *in* der Erblickung ein Sinngehalt manifest, erst in dieser konstituiert – und nicht vom Betrachter etwas schon Vorgegebenes bloß nachvollzogen. Für dieses Sinn-Geschehen schreibt Heidegger auch „An-Blick“. „An-Blick“ ist, gemäß der Symbolik „→|←“, nicht ein einseitiger, nur vom Betrachter ausgehender Vorgang, sondern

³³⁴ Vgl. Klees Verdikt („Gelehrter Wahn“, SchöKo 78) über die in Lessings Laokoon aufgestellte „klassische“ Bestimmung der Malerei als Raum-Kunst.

ebenso wird der Betrachter vom Werk „angeblickt“: „Erblicken – den Anblick“. ³³⁵ Diese Beziehung sieht Heidegger noch im griechischen „ὄψις“ festgehalten, das er anlässlich einer Erörterung von „Sehen“ notiert und das ja sowohl „Sehen, Erblicken“ als auch „Aussehen, Erscheinung“ bedeutet.

In diesem Zusammenhang nun geht Heidegger so radikal vor, daß er den Bildbegriff verabschieden zu wollen scheint. So notiert er: „Nicht Bilder – sondern Zu–stände“. „Nicht mehr bloß εἶδος und Verknüpfung solcher.“ „Bild“ ist hier gedacht im Sinne des metaphysischen „εἶδος“: im „Aussehen“ dargestelltes „Seiendes“. Und diese Notate müssen in Zusammenhang mit dem Notat gelesen werden, daß „Bilder“ ein „vorgegebenes Gegenüber“ sind, daß also für „Bilder“ die Beziehung von Betrachter und Dargestelltem *nicht konstitutiv* ist, sondern nur akzidentell, daß zumindest – verglichen mit den Gemälden Klees – diese Beziehung untergeordnet bleibt. ³³⁶

„Zustände“ meint dagegen – im Gegensatz zum „vorgegebenen Gegenüber“: Die Betrachter-Bild-Relation ist nicht im Sinne einer Produkt-Rezipient-Relation zu nehmen. Produkt und Betrachter sind hier „aufgehoben“, das „Bild“ ist nicht schon „fertig“, sondern birgt in sich eine zu lesende Textur, die reich an Lese-Möglichkeiten ist, die vom Betrachter zu aktualisieren sind – und je neu aktualisiert werden können. Diese Potentiale sind nicht eindeutig auf ihre Aktualisierung hin fixiert, es gibt also keinen eindeutigen Bild-Sinn, sondern die Zusammenstände von Sinnpotentialen, die von vornherein auf einen „lesenden“, interpretierenden, sinngebenden Betrachter ausgerichtet sind und von diesem je und je aktualisiert werden müssen. Daher das Notat: „Maßgebend: die Freiheit der Beweglichkeit der un-endlichen ‚Genesis‘.“ ³³⁷

³³⁵ Vgl. Klee, ÜmK 33: „Die gegenständlichen Bilder blicken uns an ...“

³³⁶ Vgl. hierzu die „Erinnerungen“ Lothar Schreyers: „‘Nein!’ antwortete Paul Klee sehr ernsthaft. ‚Ich überschreite weder die Grenzen des Bildbegriffs noch der Bildkomposition.‘“ (1956, 170) Freilich sollte man sich hierdurch nicht irritieren lassen: Es liegen jeweils andere Bildbegriffe zugrunde.

³³⁷ Klee formuliert: „Durch solche Bereicherung der formalen Symphonie (d. h.: durch das Zusammenstehen der Elemente, um Formen oder Gegenstände zu bilden, G. S.) wachsen die Variationsmöglichkeiten und damit die ideellen Ausdrucksmöglichkeiten ins Ungezählte.“ (SchöKo 78)

Auch diesen Interpretationsaspekt kann man, was Heidegger in seinen Exzerpten z. T. auch tat, mit Klees theoretischen Äußerungen aus der „Schöpferischen Konfession“ absichern, so etwa mit folgenden Passagen: „... das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt.“ (Heidegger pointiert: „die Freiheit der Beweglichkeit der un-endlichen Genesis.“) „... des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich ... Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet.“ (SchöKo 78)

e. Das Sichtbare und das Unsichtbare

Aus der „Schöpferischen Konfession“ zitiert Heidegger den lapidaren Satz: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ (76) – und fragt ebenso lapidar: „Was? Das Unsichtbare und woher und wie dieses bestimmt?“

Das Sichtbare – das sind die Dinge der Erscheinungswelt, auf die man sich bezieht, über die man sich im gemeinschaftlichen Weltbezug geeinigt, über die man sich verständigt hat, da sie „vor Augen“ liegen. Im Gegensatz dazu soll nun das alles fundierende Unsichtbare, das Ur-bildliche thematisiert werden; dieses ist sichtbar *zu machen*.

Die Frage ist nun, wie die Kunst das „Unsichtbare ... sichtbar“ machen kann, welcher Sinn hier „sichtbar“ zukommt. Denn das gegenüber dem „Vor-bildlichen“ „Ur-bildliche“, die gegenüber den „Form-Enden“ „formenden Kräfte“ können natürlich nicht in dem Sinne sichtbar werden, wie der definite Gegenstand es ist. Dies „Urbildliche“ bekundet sich ja in den Sinnpotentialen, die auf den „eingerrichteten Wegen“ durch die „Tätigkeit des Beschauers“ aktualisiert werden müssen und *je neu* – „die un-endliche Genesis“ – aktualisiert werden können. Erst diese Wege geben allem „Seienden“ das „Aussehen“ – sie selbst aber können nicht auf „Aussehen“ festgelegt werden.

Und doch können diese Wege nur im bildnerischen Medium, u. d. h. durch Sichtbares (qua definite Form und Farbe und deren Relationen) sichtbar werden: Das Sinnliche ist absolut notwendig, und Sinn-potentiale sind immer in des Wortes „Sinn“ doppelter Bedeutung zu verstehen. Klee selbst spricht diesen Zusammenhang in seinem Vortrag von 1924 an. Er betont, daß „nicht nur

Gesehenes mehr oder weniger temperamentvoll wiedergegeben“ werde, sondern „geheim Erschautes“ (ÜmK 49) sichtbar gemacht würde. Das geheim Erschaute ist nach Klee aber „erst ganz ernst zu nehmen, wenn es sich mit den passenden bildnerischen Mitteln restlos zur Gestaltung verbindet“ (ebd.). Doch bezeichnenderweise – und es hängt mit der Frage zusammen: „Und woher und wie dieses bestimmt?“ – klammert Heidegger bei der Lektüre „restlos“ ein.

Die vielen, sich im Bild bekundenden Sinnpotentiale entspringen nach Heidegger einer Quelle, die selbst nicht zureichend sichtbar zu machen ist, da diese Quelle mit all ihrem Reichtum letztlich nicht zu erschöpfen ist. Sie ist nicht nur unsichtbar, sie ist – so notiert Heidegger im Anschluß – auch „unhörbar“ und „unsagbar (im Aussagen), aber auch und gerade in der eigentlichen ...“³³⁸. An anderer Stelle heißt es: „Sprache wird Werk – aber nie die Sage.“³³⁹ Die „Sage“ ist die Quelle der „Sprache“. Und diese Quelle des im Bild Sichtbaren bezeichnet Heidegger in den Klee-Notizen auch als „Stimme der Stille“ und setzt diese Stimme in Beziehung zur „Sage“. Diese Stimme, so fügt er erläuternd hinzu, sei weder „Laut“ noch „Spruch“, sondern „das Stimmen als füngend-regen(des), einfaltend-entfaltendes, enteignend-ereignen(des) Bergen des Gevierts“.³⁴⁰

³³⁸ Hier fehlt das sinngebende Wort. Heidegger hat es wohl nicht bloß „vergesen“. Vermutlich hat er gesucht – und nicht gefunden. Zu ergänzen ist – freilich nur in einem ersten Anlauf, der sich selbst wieder zurücknehmen muß – „Sprache“ oder vielleicht auch „Sage“.

³³⁹ Vielleicht gehört es zu den bedeutendsten und faszinierendsten Analogien zwischen dem Heideggerschen Denken und dem bildnerisch-poetischen Schaffen Klees, daß mit Hilfe des Kleeschen Schaffensprozesses – vom Beginn des Setzens abstrakter Elemente über das „Sich-Bilden“ der Gestalt bis hin zu dem, was Klee „die Bilder taufen“ nannte (also die Titelgebung; vgl. Haftmann (1950), 110) – das Verhältnis von Sage und Sprache näher und konkreter herausgearbeitet werden kann. Es ist dies einem zukünftigen (Kunst-)Denken aufgegeben.

³⁴⁰ Ausgehend von einer schematischen Zeichnung aus Klees Aufsatz „Wege des Naturstudiums“, spricht auch Werner Haftmann (1950, z. B. 71/73/88/99) vom „Geviert“ bei Klee (der den Begriff auch selbst gebraucht) – versteht darunter aber nicht, wie Heidegger, Sterbliche, Unsterbliche, Himmel und Erde, sondern die Einheit von „Mensch (Ich) und Ding, Irdischem und Himmlischem (Kosmischem)“. – Zu Heideggers „Stimme der Stille“ vgl. auch das Klee-Gedicht „Eine Art von Stille leuchtet zum Grund“ (1960, 93). Eine handschriftliche Abschrift dieses Gedichtes lag, zusammen mit vier weiteren Gedichten Klees, in dem zum Bestand der Heideggerschen Bibliothek gehörenden Buch: Novalis, Die Lehrlinge

Hier stößt man auf einen der heikelsten Punkte der Heidegger-schen Klee-Interpretation. Aber immerhin hätte sich Heidegger hier wiederum, in Ansätzen, auf Klees theoretische Schriften beziehen können. Zitiert wurde bereits die Stelle vom „geheim Erschauten“. In Relation zu diesem „geheim“ steht die Passage aus der „Schöpferischen Konfession“, in der Klee „hohe Formfragen“ behandelt, die aber noch nicht Kunst „im obersten Kreis“ seien. Denn im obersten Kreis stehe „hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und das Licht des Intellekts erlischt kläglich“ (79).

So weit Heideggers Interpretation der Kunst Klees.

Von seiner Cézanne-Interpretation hebt sie sich vor allem ab durch das Zusammenspiel von Kunsterfahrung und Rezeption der Ästhetik Klees, deren elementare Begriffe Heidegger mit seinen eigenen philosophischen Kategorien konfrontiert. Auf fundamentaler Ebene aber sind beide Ansätze derselben Intention verpflichtet: Kritik des die abendländische Kunst auszeichnenden Prinzips der „Darstellung“ nicht durch die Propagierung von Abstraktion – die vielmehr selbst der „Metaphysik“ geziehen wird –, sondern durch Rückführung der Darstellung auf den Darstellung erst ermöglichenden Grund. In diesem Sinne geht es Heidegger nicht mehr um Kunst im traditionellen Sinne, sondern um etwas „Ursprünglicheres als Kunst“ (vgl. ERSTER TEIL, D.II.3).

Heideggers Cézanne- und Klee-Interpretation weisen hinsichtlich ihrer Fundamentalinterpretamente, des Wechselspiels von Gebung und Entzug (der Ereignis-Enteignis-Struktur) sowie der Kritik des einen präsenzmetaphysischen Darstellungssinnes (gegenständlicher oder ungegenständlicher Malerei), deutliche Analogien zu Gehlens Thematisierung des Prinzips der Identitätsirritation auf. Denn mit „Vielschichtigkeit“ und „Spannung“, mit dem Umspringen des einen gefundenen Bildsinnes in einen neuen Sinn wollte ja auch Gehlen der Spannungslosigkeit dekorativ-abstrakter Malerei abhelfen.

Dabei geht das von Gehlen thematisierte Prinzip der Identitätsirritation, insbesondere natürlich in der Konkretion durch das „halbabstrakte Bild“ Kleescher Provenienz (vgl. DRITTER TEIL,

zu Sais/Paul Klee, 51 Zeichnungen, Bern 1949. Der Urheber der Abschrift war nicht zu ermitteln.

B.VI), in Heideggers Thematisierungen auf – diese aber gehen weit über Gehlens letztlich im Horizont des „post-histoire“ verbleibendes Anliegen hinaus.³⁴¹ Und wenn Heideggers Interpretationen an Umfang und Differenziertheit hinter Adornos Berg-Interpretationen auch zurückbleiben, so stehen sie, was den substantiellen Gehalt betrifft, mit diesen doch auf einer Ebene: Kunst verweigert sich der Darstellung einer präsentischen Sinn- und Gestalteinheit und arbeitet statt dessen an einer polyvalenten Grundstruktur. Diese Struktur vermag durchaus Gestalt und Sinn zu generieren – Gestalt, Sinn und Einheit können sich aber nicht als ab-solut behaupten, sondern werden von der Struktur wieder destruiert. Kunst dieser Art ist ein un-endlicher Generierungs- und Destruierungsprozeß.³⁴²

³⁴¹ Deshalb können Gehlens Thematisierungen bezüglich *dieses* Prinzips im folgenden vernachlässigt werden; die Interpretation kann sich diesbezüglich auf Heidegger und Adorno beschränken. Gehlens Äußerungen zu Cézannes späten Landschaftsbildern (Z-B 160) – sie seien nicht nur „schwer zugänglich“, sondern gar „zugemauert“ – gehören durchaus nicht zu seinen besseren und – die Zukunft der Kunst betreffend – produktiven.

³⁴² Adorno ist freilich, was die Malerei betrifft, auf einem Auge blind. Was er Picasso durchgehen läßt, das kritisiert er bei Strawinsky aufs heftigste – so z. B. auch den Klassizismus Strawinskys, der sich ja u. a. an Picassos Klassizismus ausgerichtet hatte. Kritisch zu betrachten wäre im Zusammenhang dieser Arbeit aber insbesondere Adornos Behauptung, Bergs Musik-Struktur finde „ihre Korrespondenz ... erst ganz in der Beschaffenheit mancher wuchernd entgegenständlicher Gebilde der jüngsten Malerei und Plastik“ (13, 374). Nun ist nicht ganz klar, an wen Adorno 1968 diesbezüglich gedacht hat. 1961 (vgl. 16, 416) stellt er die Beziehung zum „Tachismus“ her und nennt Bernard Schultze, der von „Gewusel“ spreche; um dieses Gewusel, so Adorno, sei es auch Berg zu tun. Sieht man in diesem Hinweis Adornos mehr als ein vordergründig-aktuelles Aufpolieren von Bergs Musik – Adorno betont, daß das den Tachismus beherrschende Differentialprinzip bei Berg Jahrzehnte vorher angewandt wurde –, so ist die Analogie doch sehr fragwürdig. Der Tachismus bietet das Gewusel *als* Gewusel dar, also in einem positiv-affirmativen Sinn, während bei Berg das „Gewusel“ mehr ist und weniger: mehr, da aus ihm sich die Gestaltung bildet, weniger aber, weil es nicht als positiver Bestand vorgezeigt wird, sondern sich immer nur in seiner Auflösungstendenz gibt, dem „Rückruf ins Nichts“ folgt. – Die Analogie ist – dies sollte sich gezeigt haben im Vorhergehenden – weitaus angemessener herzustellen zu Cézanne und zu Klee: Auch hier sind die Differentiale kein positiver Selbstzweck, sondern Elemente, aus denen die Gestalt sich ergibt, als Gestalt sich aber immer wieder in die Textur der Elemente auflöst. Adorno selbst hat in der „Ästhetischen Theorie“ (7, 426) gemutmaßt, daß die „Harmonie“ der „abstrakten und konstruktiven“ Kunst „ästhetisch ... im Niedergang“ sei: ihr ist das Spannungsmoment, die „Beziehung ... zum Objekt“, mithin auch dessen Deformation und das Schreckhafte dieser Deformation, abgeschnitten. (Die Relation zur Musik ist an dieser Stelle zumin-

Damit aber bricht das abendländische Werk- sowie Produktions- und Rezeptionsverständnis um. Der Kunst und Ästhetik wird ein Terrain erschlossen, auf dem sie ihre alten Probleme neu zu sichten und womöglich zu lösen vermögen. Der vor-sichtigen Vermessung dieses neuen Terrains und der Pointierung der Interpretationen Gehlens, Adornos und Heideggers dient der nun folgende Abschnitt.

dest in einem metaphorischen Sinne hergestellt: die „Dissonanz“ der peinture müsse auf die „Konsonanz“ des Objekts bezogen bleiben.) Die Beziehung Berg-Klee wird von Adorno zwar unter interessantem Aspekt, dem der Freiheit gegenüber dem Material und des Untergehens des allgemein Ästhetischen im spezifischen Material, hergestellt, bleibt aber zu undifferenziert-allgemein (vgl. O.L. 177). Und auch die Analogie von Bergs Musik zu Cézannes „réaliser“ wird von Adorno nur bezüglich der Klangfarbe, also der Instrumentation bemerkt, nicht bezüglich der Kompositionsstruktur als solcher (vgl. 13, 430 u. 18, 481). Adornos Interpretation der modernen Malerei agiert also nicht durchaus auf dem Niveau seiner Berg-Interpretation – wie eben auch Heideggers Musikinterpretation nicht die Höhe seiner Cézanne- und Klee-Interpretation erreicht.

Resümee und Ausblick: Die Impulse generativ-destruktiver Ästhetik für die gegenwärtige Kunst- und Ästhetik-Situation

Die Kunst erweitern?
Geh in die Enge der Kunst!
Und setze sie – und
dich mit ihr – frei!

NACH P. CELAN

Es dürfte zu den frappierendsten künstlerischen Erfahrungen gehören, daß anfängliche Intentionen einer gleichsam subkutanen Veränderung unterliegen: Das Ergebnis des Produktionsprozesses ist ein anderes als das ursprünglich intendierte. Auch dem Denken ist diese Erfahrung nicht fremd. Nur ist die Veränderung auf diesem Felde oft noch verborgener, dem Denkenden selbst bisweilen gar nicht bewußt. Solch einer Bewegung – nicht ein zu Kritisierendes, sondern eine Art Legitimation der Ursprünglichkeit des Gedankens – war Gehlens, Heideggers und Adornos Denken ausgesetzt. Sie wurden dadurch in kaum noch zu überschauende Gefilde getragen, die ein neues ästhetisches Denken und auch künstlerisches Handeln ermöglichen: Es sind die Gefilde einer nicht mehr einsinnigen Ästhetik. Im folgenden seien nun, vorläufig, d. h. auch: lückenhaft und unzureichend, einige Orientierungsmarken dieser Ästhetik erörtert. Dabei ist, nach einer Pointierung des Anliegens Adornos, Heideggers und Gehlens (I), noch einmal auf das jeweils kritische Moment dieser Interpretationen (II/V/XI) sowie der „postmodernen“ Konzeption (VII) einzugehen.

I. *Die „latente Moderne“: Geburt der generativ-destruktiven Ästhetik aus der „Einverleibung“ der Sinn-Negation der Innovationsmoderne*

Adorno und Heidegger, dies sollte bislang deutlich geworden sein, geht es nicht um ein Berg- bzw. Cézanne- oder Klee-Revival. Ein solches Unterfangen wäre sinnlos. Es fehlt durchaus nicht an Kritik. Beispielsweise werden Bergs traditionale Anleihen und das zu ontische Selbstverständnis Klees („Kosmisches“) moniert. Doch steht diese Kritik nicht im Vordergrund. Im Vordergrund steht die Erarbeitung der Struktur dieser Kunst. Durch Konzentration auf diese Struktur und das Vernachlässigen bzw. absichtsvolle Übergehen anderer Momente und Aspekte (und die hier vorgelegte Interpretation „in systematischer Absicht“ wollte diese Tendenz nicht ausgleichen, sondern verstärken) wird eine Art generativ-destruktiver Ästhetik ent-deckt.

Die generativ-destruktive Ästhetik ist also weder ein ohne exemplarische Kunstwerke gewonnenes Gedankenkonstrukt, noch erschöpft sie sich im Propagieren einer bereits in den Werken Cézannes, Klees und Bergs vorliegenden Struktur. Gewiß manifestiert sich hier – wer wollte leugnen, daß die „kunstpraktische Funktion“ der Ästhetik ein gefährliches Unterfangen ist – ein prekäres Verhältnis von Ästhetik und Kunst. Und mögen Adornos und Heideggers Interpretationen in manchen Punkten den selbstgesetzten Ansprüchen auch nicht genügen, in anderen vage und unrealisiert bleiben – von der grundlegenden Intention dieser Interpretationen sollte man sich nicht zu behend verabschieden.

Deren unschätzbare Vorteil liegt zunächst darin, daß man den in diesen Interpretationen sich auskristallisierenden Begriff einer anderen Moderne bzw. anderen Kunst nicht bloß neben der verstummenden Moderne als eine Art „besserer“ Kunst zu reklamieren vermag, sondern daß es guten Sinn macht, diese andere Kunst unter dem Gesichtspunkt der „Einverleibung“ des Endes der Kunst zu verstehen. Diese andere Kunst entsteht erst aus der Integration der Sinn-Negation der Moderne. Sie begreift das Ende der Kunst – die Elimination des Ausdrucks und Sinns – als destruktiven Prozeß im jeweiligen Kunstwerk. Sie verabsolutiert,

„verdinglicht“ die Negation damit nicht in der Darstellungsverweigerung als das neue Positive, sondern faßt die Negation als konstitutives Moment ihrer eigenen Struktur.

Durch diese Kunst-Struktur kann man, nach dem Tod der Kunst durch integrale Sinnleere, durch Elimination jeglichen Ausdrucks und abstrakte Traditionsnegation, der Kunst einen neuen Sinn geben, ohne deshalb auf billige traditionale Anleihen zurückgreifen zu müssen: Kunst verfällt nicht der bloßen Sinn-Negation und kehrt doch auch nicht zum überholten tonalen und expressiven Komponieren bzw. zur überholten figurativen Malerei zurück; Kunst setzt Ausdruck und Sinn – und sie kann dies und „darf“ dies, weil sie diese nicht affirmativ und als An-sich-Sein setzt, sondern erzeugt und zerstört durch ihr eigenes Kompositionsgesetz. Kunst erarbeitet eine „Struktur“, ein „Gewebe“ – Geschichtetes, Nebeneinander- und Übereinandergelegtes –, läßt aus dieser Struktur die „Gestalt“ und „Figur“ entstehen und nimmt dieses Entstandene wieder in die Struktur zurück. Sie destruiert und produziert in einem. Diese Kunst sagt nicht durch Verweigerung, Ausdruck, Gestalt und Tradition sind nicht mehr möglich, sondern sie zeigt es *in* der und *durch* die Faktur, in der Thematisierung der Negation – und gewinnt eben dadurch ihre Gestalt, ihren Ausdruck und Traditionsbezug. Der destruktive Prozeß ist selbst ein Sinngeschehen; er mutiert – als „Umkehrung“ und „Krebs“ gleichsam – zum generativen Prozeß: Der Abbau eines Sinnes ist die Ermöglichung des Aufbaus eines neuen.³⁴³

Kunst dieser Art, die auf den Tod der „Fortschrittsmoderne“ antwortet, ist in jedem Falle „modern“ im Sinne von „auf der

³⁴³ Diesen generativ-destruktiven (oder de-kom-positorischen, de-kon-struktiven) Prozeß an der Faktur der Werke aufzuzeigen, haben die „postmodern-dekonstruktiven“ Ästhetiker, hat auch Derrida versäumt. Was bislang an Interpretationen von ihm vorliegt (vgl. etwa 1986, 1988, 1992a, 1992b, 1993) ist diesbezüglich enttäuschend. Es wird kaum auf die spezifische Faktur der Werke eingegangen. In Derridas Interpretation von Baudelaire's Text „La fausse monnaie“ etwa werden die „semantischen und narrativen Tatsachen“ eklatant vernachlässigt (vgl. Zima (1994), 80). Derrida funktionalisiert den Text zum Beleg für einen semantischen Sachverhalt, der für ihn schon längst geklärt war: daß es einen konsistenten Sinn von „Gabe“ nicht gibt. In dieser Art Umgang mit Kunst setzt sich genau *der* Zug an Heideggers Kunstdenken fort, den es zu überwinden gilt: sein sublimierender Ikonoklasmus (vgl. ZWEITER TEIL, B).

Höhe der Zeit“; nur ist sie eben nicht mehr ausschließlich dem eingeschränkten und zu kurz gefaßten Sinn von „Fortschritt in der Materialbeherrschung“, „Reduktion“ und „Traditionsnegation“ verpflichtet. Adorno sieht sich ja deshalb genötigt, Begriffe wie „anachronistisch modern“, „unverwelklich modern“, „latente Moderne“, „wahre Moderne“ zu bilden; und Heidegger spricht von einem „Wandel der Kunst“, der nun – modo, nach dem Ende der metaphysischen Kunst – an der Zeit wäre.

Doch wird diese latente Moderne bzw. andere Kunst möglich erst aufgrund eines „Materials“ – und damit partizipieren Bergs Kompositionen und Cézannes und Klees Gemälde natürlich auch an der Moderne im Sinne des Materialfortschritts –, das nicht mehr an Tonalität bzw. Gegenständlichkeit gebunden, wenn gleich – das spielt in Adornos und Heideggers Interpretation ja eine maßgebliche Rolle – auf diese bezogen bleibt; eines Materials, das aber auch nicht mehr essentiell durch Zwölftontechnik bzw. abstrakt-geometrische sowie abstrakt-informelle „Darstellung“ fixiert wird und damit auch keine neue Positivität erhält. „Form“ ist bei Berg, Cézanne und Klee nicht Setzung, Präsenz, Symbolik, sondern „negative Totalität“ (Adorno) bzw. „Bildsamkeit“, nicht *Gebildetheit* (Heidegger).

Damit erlangen Bergs Musik sowie Cézannes und Klees Malerei – auch „im Verhältnis zu aller anderen neuen“ Musik (Adorno), auch im Verhältnis zu „Surrealismus“, „abstrakter“ und „gegenstandloser Kunst“ (Heidegger) – „ein radikal Neues“ (Adorno 13, 373), ein „ganz anderes Element“, ein nicht mehr „metaphysisches“, der Präsenz und Symbolik verpflichtetes Gepräge (Heidegger 5, 67).

Man geht kaum zu weit, wenn man mit Adorno in Berg, nicht in Schönberg, Webern und Cage, wenn man mit Heidegger in Cézanne und Klee, nicht in Duchamp, Mondrian und Newman, das eigentlich Moderne und mithin in die Zukunft Weisende begründet sieht.³⁴⁴

Nicht weniger also ist der „nicht mitgekommen“ (Adorno), der

³⁴⁴ Eine Interpretation exemplarischer Positionen einer generativ-destruktiven Struktur in Literatur, Architektur und Skulptur hofft der Verfasser in Kürze vorlegen zu können – Voraussetzung für die systematische Erarbeitung einer generativ-destruktiven Ästhetik.

nur die traditionsnegierende Moderne bei Berg, Cézanne und Klee sieht, als der, der das Romantische und Traditionelle als essentiell bei ihnen erachtet. Und doch ist ihre Kunst kein Mittelweg, kein bloßes Lavieren zwischen diesen beiden Polen. Das ginge am Entscheidenden vorbei. Ihre „latente“ radikale Moderne besteht in der Kunst einer Gestaltung „aus dem Nichts ins Nichts hinein“, besteht in einer generativ-destruktiven Struktur: Im „Nullpunkt“ entspringt die „unendliche Fülle“ der „zweiten Welt“. Als gemäßigt modern bekundet sich diese Kunst nur für den, der diese Radikalität – Gestaltgenese und Gestaltdestruktion; mehrschichtiges Wahrnehmen; Sensibilität für das Unsichtbare, Unhörbare und Unsagbare; Dialektik von Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem – nicht gewahrt, weder im Sehen und Hören noch in der Analyse, nur für den, der „der Paradoxie eines Gewebes nicht gewahr wird, das ebenso dicht gesponnen ist, wie die Hand, die es wirkt, das Gewirkte demontiert“ (Adorno 13, 374).

Und insofern die Kunst heute weder ihre Sinn-Negation als neue Positivität zelebrieren noch ihren Sinn aus dem Fundus der Tradition leihen kann, als hätte es die „Fortschrittsmoderne“ – und das Recht dieser Moderne – nie gegeben, insofern ist die „latente Moderne“ die „wahre Moderne“ (Adorno 13, 374): Das Eigentliche, das „Herz“ der Moderne liegt nicht in einer sich affirmativ gebärdenden A-Tonalität oder Un-Gegenständlichkeit, nicht in einem bloßen Anti- zur tonal ausgerichteten Musik und gegenständlich ausgerichteten Kunst; die „wahre Moderne“ liegt in der Auflösung der Gestalt *und* in einem auf die Auflösung der Gestalt bezogenen Hervorbringen der Gestalt.

Nicht auszuschließen, daß Adorno und Heidegger damit einer krankenden, todgeweihten Kunst ein Heilmittel dargeboten haben; daß sie damit den Keim legten zur Gründung einer in die Zukunft weisenden und die metaphysisch-einsinnige Form-Inhalts-Ästhetik überwindenden neuen Kunstphilosophie.

Die These von der „Erschöpfung“ und vom „Ende der Kunst“ hätte dann einen neuen Sinn. „Erschöpft“ und „am Ende“ wäre nicht *die* Kunst, sondern ausschließlich die auf ein-sinnige Darstellung und vorgegebene Einheit beruhende, der Anwesenheit verpflichtete Kunst. Die von Gehlen, Adorno und Heidegger so

eindringlich beschriebenen „äußersten Enden der Sackgasse“ (Gehlen) bilden das Nadelöhr, durch das die Kunst gegenwärtig gehen muß. Aber eben diese Erschöpfung und deren unzureichende Bewältigungsversuche zwingen die Kunst, ihr Fundament tiefer zu legen; sie zwingen die Kunst auf den Grund der Generierung, des Anwesen-lassens und der Ent-stehung zurück.

Erschöpfung ist auch als Er-Schöpfung zu lesen: das Präfix „Er-“ nicht im Sinne der Ausschöpfung der Möglichkeiten verstanden, sondern als Verstärkung und Grund der Schöpfung – ohne doch den Mythos des Genies, schon gar des Genies, das „aus dem Bauch heraus“ schaffe, bemühen zu müssen. Mit Adorno und Heidegger sollte man sich bemühen, in diesem „Zwischen-reich“ (Klee) ein kaum noch gesehenes Potential zu erblicken. Goethes „Niemand kann ich glücklich preisen, der des Doppelblicks ermangelt“ kann hier als leitendes Motto dienen: Er-Schöpfung muß als Ende *und* Anfang gelesen werden. In den Totengesang der „Erschöpfung“ hat man also nicht unisono einzustimmen, sondern polyphon auf „geheime Doppelschrift“ (Goethe) aufmerksam zu machen.

Der Fortschritt, um den es im gegenwärtigen Stadium der Kunst geht, ist nicht einer von einem – veralteten – Stil zu einem anderen – neuen – Stil. Der Fortschritt ist als Fort-Schritt ein Schritt fort von der letztlich unheilvollen, weil nicht zureichend reflektierten modern-ästhetischen Fortschrittslogik. Der Fortschritt ist auch nicht als Rückschritt in vormalig Zeitgemäßes (Cézanne, Klee, freie Atonalität) und damit selbst in der modernen „Logik des Abbaus“ und der „Erschöpfung“ Stehendes zu verstehen. Der Rückschritt ist ein Rück-Schritt im Sinne des Schrittes zurück, nämlich in den Grund des Anwesen- und Abwesen-lassens. Der Fortschritt beziehungsweise Rück-Schritt in das „Zwischen-Reich“ führt die Kunst zu komplexen polyvalenten, der Generierung und Destruierung fähigen Strukturen.

II. Noch einmal: Adornos Programm einer „musique informelle“ oder Form als der eine affirmative Sinn

Es scheint nun, als lasse sich, nach Adornos Berg-Analyse, Adornos Programm einer „musique informelle“ besser verstehen, dessen Aporien sowohl wie auch – wenn dies nicht zu vermessen ist – dessen eigentliche Intention. Denn um das „Informelle“ geht es ja auch bei Berg: Der Musik bleibt es versagt, die eine definitive Form zu finden und damit den einen Sinn hervorzukehren. Bergs Kompositionen sind – nach Adornos Interpretation – weder bloße Gestalt-Kompositionen noch bloße, diesseits der Gestalt verharrende Struktur-Kompositionen: Aus den Strukturen bilden sich Gestalt und Figur, und sie werden durch diese Strukturen auch wieder ent-bildet. Was zunächst also wie eine Schwäche aussieht – daß beim gegenwärtigen Stand der musikalischen Produktivkräfte die definitive Gestaltfindung versagt bleiben muß –, das münzt diese Musik um in einen höheren Vorteil: Sie artikuliert Bewegungsgesetze der Gestaltfindung und des Gestaltentzugs und zeigt damit die Pluralität der Gestalten. In der Strukturebene aber, und damit grundsätzlich, *bleibt* diese Musik informell.

Das ist in der von Adorno konzipierten „musique informelle“ aber nicht der Fall – zumindest wird es in Adornos Konzeption nicht deutlich genug hervorgekehrt. Mit Adornos Definitionsversuch – „Gemeint ist eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert“ (16, 496) – gewinnt man eher den Eindruck, es soll nun eben die eine definitive Form, damit aber auch der eine definitive allgemeine Sinn, durch den Nominalismus hindurch aufgebaut werden. Die „Auflehnung gegen das musikalische Allgemeine“, so u. a. definiert Adorno den Nominalismus (16, 496), soll ihrer eigenen Beschränktheit innewerden. Das ist korrekt. Nur ist fragwürdig, ob dies durch ein neues Allgemeines gewährleistet werden kann oder auch nur sollte – und sei es auch gefunden nicht durch vorgegebene Formen, wie in der Tradition, sondern konkret gebildet aus dem Phänomen.

Informelle Musik ist mit Adornos Berg-Analyse nicht dadurch zu definieren, daß sie in und aus der informellen Situation die eine konkrete Form bildet, sondern daß sie in der Struktur informell bleibt, aus dieser Struktur aber sehr wohl zur Gestaltung findet.

War der „alte Begriff von Analyse“, der alten Musik adäquat, bei Adorno dadurch gekennzeichnet, daß aus dem einzelnen die eine Form und der eine Sinn des Ganzen aufgewiesen wurden, so verschwindet im „neuen Begriff von Analyse“ die eine Form, und damit auch der eine Sinn, im einzelnen. In der generativ-destruktiven Musik gibt es den einen ein-förmigen Sinn nicht mehr; deren Strukturen sind mehr-sinnig.

Adornos Konzeption der „musique informelle“ aus seinem Programm „Vers une musique informelle“ erfüllt den Begriff des Informellen nicht im eigentlichen Sinne. Informell ist die darin konzipierte Musik nur insofern, als sie die traditionelle wie zwölftönige Formgebung verabschiedet; nicht dadurch, daß sie auf Einheitsstiftung (im traditionellen, organischen, wenn auch bloß konstruktiv-organischen Sinn (vgl. ZWEITER TEIL, A.II.2.a)) verzichtet. Das Informelle kommt bei ihr zur – idealiter: definitiven – Form(-Einheit). „Vers une musique informelle“ hält – bei aller Kritik am traditionell Organischen und trotz der Einsicht, daß ästhetischer Sinn nicht mehr sein darf – an dem einen Sinn des traditionellen Werkbegriffes fest. Das dürfte der eigentliche, den im ZWEITEN TEIL, A.III aufgelisteten Antinomien zugrundeliegende unproduktive Widerspruch des Programms sein.³⁴⁵

Damit ist aber auch Adornos zwiespältige Position bezeichnet: einerseits einem radikal Neuen zugewandt, andererseits doch noch in den alten Formen denkend und die avantgardistische Auflösung des organischen Werkbegriffes nicht allzu ernst nehmend.³⁴⁶ Seine Musikästhetik steht an einer Wegscheide. In der Musique-informelle-Konzeption tendiert sie, gerade weil sie am fortgeschrittensten *Materialstand* festzuhalten sucht, zur Tra-

³⁴⁵ Dieser Widerspruch ließe sich auch wie folgt pointieren: „Das Neue ... wird ... zur zwangshaften Rückkehr des Alten ...“ (MM, 318)

³⁴⁶ Adornos Zwiespalt bezüglich des Schönen (der Versöhnung/Einheit) und des Erhabenen (der Vielheit/dem prinzipiell Differenten, damit aber hoffnungslos Auseinanderdriftenden und beziehungslos Nebeneinanderstehenden) belegt dies auf der Ebene der „Ästhetischen Theorie“.

dition und zur traditionellen Einheits- und Sinnstiftung; in der Alban-Berg-Interpretation aber, gerade weil hier der Fortschritt im *Material*bereich eine untergeordnete Rolle spielt, zur Grundlegung einer zukünftigen, mehr-sinnigen Kunst und Ästhetik.

Um dies adäquater sehen zu können, sei mit der nun gewonnenen Differenzierung auf die die traditionelle Formgebung bestimmende Einheitsstiftung des Werkes kurz eingegangen.

III. Die Form-(Inhalts-)Ästhetik des Abendlandes: das Bannen in die eine Sinn-Gestalt

Die von Adorno als „Bewegungsgesetz“ moderner Musik beschriebene „Rationalisierung“ – diesen Sachverhalt hatte Heidegger mit der Parallelisierung von Metaphysikgeschichte und Kunst-Geschichte angesprochen – kann gelesen werden auch als Fixierung der Kunst auf die eine Form- und Sinn-gestalt. Diese Fixierung vollzieht sich über Differenzierung und Integration: das Bannen des Besonderen und tendenziell Divergierenden (Vielheit) in die eine gestaltete Form (Einheit). Die Entwicklung der abendländischen Noten-„Schrift“ – von der griechischen Buchstaben-Tonschrift über die Notationen für den liturgischen Gesang bis zur Einführung des Liniensystems mit Terzabstand der Notenlinien und der Takt- und Tempobezeichnungen, der Metronomangabe und Aufführungsdauer – ist hier Bedingung und beredtes Zeugnis dieses (durchaus als Steigerungsgeschehen lesbaren) Prozesses.

Doch ist dies ein Vorgang, der nicht allein auf die abendländische Musik zutrifft, sondern, in entsprechend modifizierter Weise, auch auf die anderen Künste und die mit diesen Künsten einhergehende bzw. (wenn man Ästhetik nicht nur als philosophische Disziplin, sondern auch als Grundentwurf künstlerischer Praxis versteht) diesen Künsten zugrundeliegende Ästhetik. Angefangen von Polyklets „Kanon“ der Gestalt-Findung und von Aristoteles’ Mimesis-Bestimmung über Dürers „Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie“ bis hin zu Diderots „ästhetischen Aristotelismus“ und Hegels Gestalt-Ideal: Aufgabe der Kunst ist das Präsentieren der

eigentlichen, von allem Zufälligen, d. h. Störenden, befreiten Sinn-Gestalt.

Natürlich gibt es hier, in der bildenden Kunst, neben den realistischen Konzeptionen, bei denen das „Bild“ nichts anderes sein will als das schöne Wesen der Dinge, auch die Konzeptionen etwa religiöser und – in der Moderne – säkularisiert religiöser (meist „östlich“ angehauchter) Kunst, wo das Eigentliche des Bildes nicht im, sondern „hinter“ dem Bild liegt; oder man denke nur an das Prinzip der „verborgenen Symbolik“ (Panofsky), wo der Realismus im Grunde nur ein symbolisch aufgeladener Scheinrealismus ist.³⁴⁷ Doch verlassen auch diese Positionen die auf die Herausarbeitung und Präsentation der einen Sinngestalt zielende Form-Ästhetik nicht. Sie verfestigen diese sogar, da sie es versäumen, das Nichtsichtbare als das für das Sichtbare Konstitutive – somit als Struktur von Gebung und Entzug – kunstspezifisch, d. h. im sinnlichen Medium, zu thematisieren, und das Nichtsichtbare als das über das Sichtbare Hinausweisende, das Meta-Ästhetische, Symbolisch-Geistige, das Sinnliche Tragende und Begründende fassen.³⁴⁸

IV. *Das „Ende der Kunst“ als Vollendung der Form-Ästhetik durch Liquidation des Inhalts*

Nun läßt sich die Moderne als das Non plus ultra, die Endstation, damit aber auch als das Ende dieser Form-Ästhetik verstehen: In der Architektur wird der architektonische Raum mit dem dreidimensionalen Raum euklidischer Geometrie identifiziert: Die

³⁴⁷ Zur „Bild“-Konzeption des Abendlandes vgl. auch Kudielka (1989).

³⁴⁸ Natürlich hat auch die generativ-destruktive (die in-formelle) Ästhetik ihre – noch zu schreibende – Vorgeschichte. Adorno selbst hat ja immer wieder dargelegt, daß sich Berg seiner romantischen Traditionslinie (Schubert, Schumann, Wagner, Mahler) nicht zu schämen brauche. Man muß sich freilich davor hüten, „desintegrative“, „polyfokale“ und „atonale“ Vorgehensweisen etc. schon an sich dieser Vorgeschichte zuzurechnen. Denn bloße „Anti“-konzeptionen wurzeln im selben Grund mit den Konzeptionen, gegen die sie sich wenden. Vorgehensweisen dieser Art – ihnen fehlt das generative Moment, daher hat bei ihnen auch das destruktive Moment einen anderen Sinn – gehören eher zur Vorgeschichte der Aleatorik, des Anti-Serialismus.

„architektonische Kiste“ des Stil-Funktionalismus ist der eine abstrakt-gleichförmige, an jedem Punkt gleich strukturierte, keinerlei Präferenzen und Differenzen zulassende Raum; die serielle Kompositionsweise will die Komposition von allem Subjektiv-Ausdrucksmäßigen und Zufälligen befreien und die allgemeingültige, quantitativ definierte Objektivität des Werkes mathematisch garantieren; die abstrakte, insbesondere monochrome Malerei hat aller inhaltlichen Momente sich begeben; die abstrakte Plastik ist reine, vom Gegenstand befreite Form.

Und versteht man unter „Inhalt“ die qualitativ-differenzierten Einzelmomente des Kunstwerks und unter Form deren Anordnung auf Einheit hin (eine Definition, welche die Inhaltskategorie auch auf die Musik bzw. die Form-Kategorie auf die monochrome Malerei anzuwenden erlaubt), so hat sich aller Inhalt in Form, haben sich alle qualitativen Momente in Quantität, letztlich in die Eins aufgelöst. Moderne Kunst verwirklicht das Projekt abendländischer Rationalisierung weitaus effizienter als die Naturwissenschaft.

Leitend in Architektur, Musik und bildender Kunst ist also die eindeutige und absolute Form-Gestaltung, die sich erst in der inhaltslosen Leere des geometrischen Raumes und ausdruckslosen Tones, des rein formalen Elements und der bloßen Farbe erfüllt (und nur zu verständlich werden damit die zenbuddhistischen Legitimationsversuche dieser Leere). Absolute Form-Präsenz bedeutet damit aber, aus den im ERSTEN TEIL aufgeführten Gründen, das Ende, den Tod der Kunst: Es hat sich alles hervorgekehrt; aller Inhalt ist in die aktuelle Form übersetzt und damit „erschöpft“. Dem neuzeitlichen Projekt der Umrechnung aller Qualitäten in Quantitäten gehorcht die moderne Kunst, indem sie, wie es Flaubert bereits an deren Anfang forderte, das „livre sur rien“, d. h.: das Form-Werk ohne Inhalt produziert. Der Form aber bleibt so nichts mehr zu formen: Sie wird selbst zur Leere. „Fortschritt“ wird fragwürdig und unmöglich, Avantgarde und Schock werden lächerlich.

V. *Noch einmal: Heidegger – Überwindung der Form-(Inhalts-)Ästhetik durch antiästhetische Haltung?*

Es macht also unter dem Aspekt „Präsenz“ und „Einheit“ guten Sinn, wenn Heidegger die abstrakte Kunst im selben Sinne wie die traditionelle als „metaphysisch“ bezeichnet: Sie ist demselben Einheits- und Formbegriff verpflichtet. Die entscheidende Frage ist nun aber, wie aus dieser Sackgasse herauszukommen ist: durch Anti-Ästhetik (vgl. ZWEITER TEIL, B) oder mit einer ästhetischen, d. h. der Autonomie und den an dieser Autonomie gewonnenen spezifisch ästhetischen Charakteristika verpflichteten Haltung.

Man sollte sich hier zuerst vor Augen halten, was man mit Heidegger gewinnt oder vielmehr verliert. Denn Heideggers antiästhetische Position beruht vor allem auf Verzicht. Nach Heidegger ist der erste entscheidende Schritt, einen „der schmerzlichsten Vorgänge“ hat er ihn genannt, sich von der „eingefleischten Vorstellung“, Kunst sei eine Kulturercheinung und eine Domäne des Leistens, Könnens und Machens, „völlig abzulösen“ (43, 97; vgl. auch UK 99); sich abzulösen von „Erlebnis“ und „Kunstgenuß“ (UK 91), von der Vorstellung, Kunst vollziehe sich als „Ausdruck“ und „Eindruck“, ja sich abzulösen von allen herkömmlichen ästhetischen Kategorien, auch von den elementaren „Inhalt“ und „Form“, da durch sie der rechte Zugang zum Wesen der Kunst verstellt werde.

Man fragt sich dann freilich, was da noch bleibt. Doch das, wovon man sich verabschieden muß, ist nach Heidegger so korrupt, daß man nichts davon gebrauchen kann. Auch will Heidegger sein Ziel keineswegs dadurch erreichen, daß man durch diese traditionell-ästhetischen Vorstellungen – und mit deren Hilfe – hindurchgeht. Sein Weg ist so weit und so „anders“, daß nichts davon taugen könnte zur Wegzehrung.³⁴⁹

³⁴⁹ Angesichts dieses radikalen Abschiedes fällt einem weniger die von Heidegger so sehr geschätzte „Heimkunft“ Hölderlins ein als der „Aufbruch“ des von ihm nicht beachteten Kafka: „Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute. Er wußte nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: ‚Wohin reitest du, Herr?‘ ‚Ich weiß es nicht‘, sagte ich. ‚Nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.‘ ‚Du kennst

Man muß sich das klar vor Augen halten: Es gibt bei Heidegger nur den Weg des Entweder-Oder. Entweder ein Sicheinrichten im Kunstbetrieb, der vom „Ende der Kunst“ zehrt, oder ein radikaler Abschied – von diesem Betrieb nicht nur, *sondern auch* von den grundlegenden Kategorien und Vorstellungen der „Ästhetisierung“ (Autonomisierung) der Kunst, die zu ihm führten. Und Heidegger ist bei seinen Interpretationen zu Kunst und Dichtung sichtlich bemüht, wenn es ihm – fatalerweise – auch nicht immer gelingt,³⁵⁰ allen ästhetischen und kunstphilosophischen Kategorien der Tradition den Kampf anzusagen – sei es, daß er sie ächtet, sei es, daß er sie außer acht läßt oder sie flieht.

Natürlich wird man sich fragen dürfen, ja müssen, ob ästhetische Kategorien wie etwa „Inhalt“ und „Form“ hinreichend geeignet sind für ein adäquates Erfassen dessen, was in einem Kunstwerk geschieht. Aber das ist hier nicht die entscheidende Frage. Diese bekundet sich vielmehr darin, ob man das Kunstgeschehen *durch* diese Kategorien *hindurch* sich erschließt oder durch ein absichtsvolles Darüberhinweggehen. Heidegger geht es ausschließlich um letzteres, obwohl doch gerade der Ansatz der „Destruktion“ ersteres nahegelegt hätte.³⁵¹

Die Gefahr, die daraus erwächst, liegt auf der Hand: Durch-

also dein Ziel?’ fragte er. ‚Ja‘, antwortete ich; ‚ich sagte doch ‚Weg-von-hier‘, das ist mein Ziel.‘ ‚Du hast keinen Eßvorrat mit‘, sagte er. ‚Ich brauche keinen‘, sagte ich; ‚die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise.‘“ (Franz Kafka, Der Aufbruch)

³⁵⁰ Bisweilen gebraucht er typisch ästhetische Kategorien sogar zur Charakterisierung des – zukünftigen! – Denkens. Vgl. z. B. das Kapitel 31 der „Beiträge“: „Der Stil des anfänglichen Denkens“. Auch wenn sich Heidegger dagegen verwahrt, daß der Stilgedanke „von der Kunst her ... übertragen“ werde, so bleibt doch, daß der „Stil“ ... besonders im Felde der Kunst sichtbar ... ist“ (65, 69). Vgl. ebenfalls folgende Stelle – und vor allem das „grob gesagt“ – aus dem von Heidegger autorisierten Protokoll zu „Zeit und Sein“: „... die Frage nämlich, was dem Denken im Ereignis zu denken aufgegeben und welches entsprechend die gemäße Weise des Sagens sein könnte. Gefragt ist nicht nur nach der Form des Sagens – daß nämlich ein Sprechen in Aussagesätzen dem zu Sagenden unangemessen bleibt – sondern, grob gesagt, nach dem Inhalt.“ (ZSD 45).

³⁵¹ Ganz anders dagegen Heideggers Verhältnis zum Denken in – von der metaphysischen Sprache geprägten – „Modellen“. Diese Modelle will er nicht mit einem Male verabschieden, sondern „abarbeiten“ (ZSD 54). Dies belegt einmal mehr, daß Heidegger auf ästhetischem Feld nicht immer auf der Höhe seiner eigenen Einsichten ist.

schlägt man den ästhetischen Knoten, statt um ein subtil-langwieriges Entknoten sich zu bemühen; springt man von der gegenwärtigen ästhetischen Kunstproduktion und Kunstdiskussion auf einen gänzlich neuen Grund, so steht man gänzlich leer da. Verheerender aber noch wäre die Gefahr, durch forsches Zurücklassen ästhetischer Kategorien einem Fehlurteil und Selbstwiderspruch aufzusitzen – wie es Heidegger selbst geschehen ist. So schätzt Heidegger, wie oben dargelegt (vgl. ZWEITER TEIL, B.II), von der neuen Musik z. B. Strawinskys „Psalmensymphonie“ und „Perséphone“ (vgl. 13, 181) – also gewissermaßen den „klassischen“ Fall eines Klassizismus, den er bei Gelegenheit der Erörterung der Kunst im allgemeinen als eine Entscheidung „gegen die Geschichte“ (65, 505) kritisiert.³⁵²

Deshalb muß man sich von Heideggers Versuch einer Überwindung der Form-Ästhetik durch eine dezidiert antiästhetische Haltung, d. h. also in dem hier erörterten Zusammenhang vor allem: durch Verzicht auf ästhetische Beurteilungskriterien wie „Ausdruck“, „Form“ und „Inhalt“, verabschieden. Die antiästhetische Haltung ist nicht brauchbar für die Lösung der Krise. Heideggers Cézanne- und Klee-Interpretation kann durch eine Konkretisierung mittels spezifisch ästhetischer Kategorien nur gewinnen, keinesfalls Schaden nehmen.

³⁵² Ausgesprochen wurden diese disjunktiven Optionen von Heidegger auch gelegentlich der Erörterung des „Endes der Physik“ im Seminar von Le Thor (1969). Das „Ende der Physik“ würde vor die „folgende Entscheidung stellen:

- entweder sich einem ganz andern Verhältnis zur Natur zu öffnen;
- oder, nachdem die Arbeit der Erforschung abgeschlossen ist, sich in der bloßen gedankenlosen Ausbeutung der Entdeckung einzurichten“ (15, 358). Hier hat man dasselbe „ganz andere Verhältnis“, das man in der bereits zitierten Randnotiz Heideggers zum Nachwort des Kunstverkaufsatzes als „ganz anderes Element“ kennengelernt hat. Ein in der Tat „frag-würdiges“ Vorgehen, das Heidegger hier im Sinne hat.

VI. „Überwindung“ der (substantiellen) Form-Ästhetik durch deren Rückführung auf die (funktionale, formgenerierende und formdestruierende) In-Form-Ästhetik

Über die am Ende angelangte Ein-Form-Ästhetik hilft nun auch die Aleatorik nicht hinaus: Wo sie die Kunst nicht durch Universalisierung des Kunstbegriffs liquidiert, bleibt sie, als bloß abstrakte Negation der rationalisierten absoluten Form, der Festlegung in die eine, wenn auch „zufällig“, von Aufführung zu Aufführung variierende Gestalt verpflichtet. Doch auch die postmoderne Aufrufung der traditionellen und populären Kunst versagt hier – sie verfestigt dieses Ende nur, da sie sich in bereits eröffneten Räumen einrichtet. Allein die an der Musik Bergs und der Malerei Cézannes und Klees gewonnene generativ-destruktive Ästhetik ist es, die über das Ende der präsentischen Form-Ästhetik hinauszugelangen vermag. Und wie sie dieses Ende nicht einfachhin mißachtet, sondern sich „einverleibt“, so negiert sie auch die Form-Ästhetik nicht abstrakt, sondern integriert sie. Diese Kunst flieht durchaus nicht die Gestaltung, aber sie zeigt das Gestaltete nicht bloß als Präzentes, sondern als Erscheinendes, *in* die *Form* Gelangendes (In-Form-Ästhetik) und aus der Präsenz auch wieder Verschwindendes (Inform-Ästhetik). Weder negiert sie, wie Heidegger und die Aleatorik, die ästhetischen Prinzipien abendländisch-moderner Ästhetik abstrakt (das „In“ des In-Formellen ist also nicht nur als Verneinung, sondern auch als Richtungstendenz zur Formbildung zu lesen), noch affirmiert sie diese durch Aufgreifen historischer Gestaltungen (wie die Postmodernen). Sie führt sie zurück – und relativiert sie, „entsubstantialisiert“ sie damit – auf die sie bedingenden informellen Strukturen. Destruktion und Genese, nicht Form und Inhalt, sind daher ihre fundamentalen Kategorien.³⁵³

³⁵³ Obgleich es eine explizite „Ende-der-Kunst“-Reflexion bei Lyotard nicht gibt, werden seine ästhetischen Bemühungen gleichwohl geleitet vom Bewußtsein, daß die abendländische *Form-Ästhetik* sich erschöpft hat. Lyotards ästhetischer „Neuanfang“ (1982, 9), den er an den „Avantgarden“ zu konkretisieren sucht, ist aber doppelt problematisch, da er auf zwei von Adorno und Heidegger grundlegend destruierte Begriffe setzt – den der „Präsenz“ und den der „Materie“. „Form“, so Lyotard, ist der grundlegende Begriff einer „Ästhetik des Schönen“, mithin der abendländischen Ästhetik von Aristoteles über Kant hin zum modernen „Forma-

VII. Noch einmal: „Post-Moderne“ und der Rückgriff auf Tradition und Popularkunst

Der generativ-destruktiven Ästhetik ist zu traditioneller und volkstümlicher Kunst ein anderes, ein genuineres Verhältnis möglich als der „postmodernen“ Ästhetik. Sie braucht diese weder affirmativ noch ironisch zu zitieren. Sie muß durch diese Zuwendung ihre eigensinnige Struktur auch nicht verlassen. Denn eine

lismus“ (1989a, 236f). In dem Moment nun, in dem sich „die Vorstellung einer natürlichen Zusammenstimmung von Materie und Form im Niedergang befindet“, könne es den Künsten (vor allem der Malerei und Musik) nur darum gehen, „sich der Materie zu nähern. Das heißt sich der Präsenz zu nähern, ohne auf die Mittel der Darstellung zu rekurrieren.“ (238) Lyotard will also – statt abendländisch Materie (Farbe und Ton) unter das Form-Joch zu zwingen – Materie und Präsenz *als solche*, in Rein-„kultur“ gewissermaßen. Einen Ton, eine Farbe sollen wir nicht durch Vergleich mit allen anderen Tönen und Farben, sollen wir nicht als von der „Form“ abhängig rezipieren, sondern wir sollen uns für die „einfallenden Nuancen verfügbar ... halten, ... für das Timbre empfänglich ... machen“ (239). Nuance und Timbre aber seien als „kaum wahrnehmbare Unterschiede von Tönen und Klängen“ nicht identifizierbar, ihre Materie sei nach der Ordnung des Verstandes „un-objektivierbar“, somit eigentlich „immateriell“, die Präsenz nicht „im Sinne des *hier und jetzt*“ zu verstehen, nicht, „wie es die Deixen der Darstellung bezeichnen“ (239f). Es handle sich vielmehr um eine „Präsenz in Absenz des aktiven Geistes“ (240), um ein „Sichereignen einer Passion, eines Leidens, auf das der Geist nicht vorbereitet gewesen sein wird“ (241). – Kaum kann man umhin, dieses ästhetische Programm Lyotards als „umgekehrten Formalismus“ zu bezeichnen. (Nicht umsonst avanciert John Cage, der Anti-Serielle, zu Lyotards Kronzeugen in musicis.) Als bloße Anti-Bewegung zum Formalismus bleibt dieses Programm damit dem, wogegen es sich wendet, auf fatale und unproduktive Weise verhaftet. War das Kantische „Erhabene“ zwar durch Sprengung der „schönen“ Form definiert, so blieb diese Sprengung „gleichwohl aber doch auf Begriffe ... bezogen“ (KU, §26), wurde – im Falle des „Mathematisch-Erhabenen“ – die Totalität einklagende „Stimme der Vernunft“ (KU, §26) nicht unterdrückt, das „Gefühl des Erhabenen“ damit *nicht diffus*. Lyotards Programmskizze „Nach dem Erhabenen“ (1989a, 231–244) aber verzichtet auf dieses alles. Damit gibt sie alle Errungenschaften der abendländischen Ästhetik preis, unterbricht den „Terror der Theorie“ (1979, 73) auch hier und liefert sich an mehr als fragwürdige anästhetische Kategorien aus. Über „immaterielle Materie“ und „Präsenz in der Absenz des Geistes“ läßt sich nichts weiter sagen. Denn solch ein Sagen wäre auf formale ästhetische Kategorien angewiesen – würde also genau das zerstören, was nach Lyotard das Auszeichnende der sog. Avantgarden ist. „Die Materie, von der ich spreche, ist immateriell, un-objektivierbar“, weil sie nur „stattfinden“ oder vorkommen kann, wenn diese (die formkonstituierenden, G. S.) Geistesvermögen aussetzen.“ (1989a, 240) Deshalb kann man nur darauf setzen, *daß* sich etwas ereignet, es kann nicht mehr um das „quid“, sondern nur noch um das „quod“ (240),

generativ-destruktiv agierende Kunst ist in der Lage, Ausdruck, Tonalität, Gegenständlichkeit und populäre Charaktere von der Struktur her aufzubauen. Tradition und Volkskunst stünden so nicht *neben* der modern ausgerichteten Kunst und supplierten diese nicht bloß, sondern bildeten mit ihr einen in sich differenzierten, aus der Struktur generierten Zusammenhang.

Daher trifft „Zitat“, einer der führenden Begriffe postmoderner Ästhetik, diesen Zusammenhang nicht: „Zitat“ ist zu substantialistisch gedacht und empfunden. Es gibt nicht das – wie auch immer bestimmte – Eigene und daneben das Zitierte. Das wäre nur „Polystilistik“ oder, wie Adorno es formuliert, das „Agglomerat von Stilen“: das Revival des schon Dagewesenen (Tradition) oder allzu Bekannten (Popularkultur). Das „Zitierte“ muß so gut in den generativ-destruktiven Prozeß verwoben – also destruiert und neu generiert – sein,³⁵⁴ daß ihm nicht mehr das Plakat vor-

nur um das „es gibt“ (240), ein „Ereignis“ (243) gehen – genau wie im sogenannten und von Lyotard vorgeblich verabschiedeten „Formalismus“, wo aller „Inhalt“ unwichtig, nur „Euphorisation für Kunstübung“ (G. Benn) ist. Letztlich geht es nur noch – kann es nur noch um „Intensitäten“ (1978) gehen, um, wenn möglich, „höchste ..., extreme ... Intensitäten“ (1982, 15 u. 42). Was uns hier begegnet ist eine, wenn auch interessante und an den sog. „Avantgarden“ (jetzt erst versteht man recht Cages Fetischismus des absoluten Geräuschs, des ungeformt-unberührt-jungfräulichen Tons) konkretisierte Version von Heideggers irrational-em antiästhetischen Affekt. Die Folge ist eine trübe Mischung aus „Verzicht“ auf „Sinn“ (1986, 21) und „Bedeutung“ (118), „mystischer ... Vorstellung“ (20), „intensiven Gefühlen“ (1984, 159), dem „Unbestimmten des Begehrens“ (1986, 121), einer Invokation des „Erhabenen“ und fragwürdigen zenbuddhistischen Legitimationsversuchen. Vgl. hierzu: Seibold (1996c).

³⁵⁴ Das muß – im gewiß seltenen Extrem – die „wörtliche“ oder beinahe wörtliche Zitation nicht ausschließen. Als Beispiel kann hier Bergs Zitat des Bach-Chorals „Es ist genug“ aus dem Violinkonzert dienen. Dieses tonale Zitat ist so gut „vorbereitet“ (und das bereits durch die Zwölftonreihe G, B, D, Fis, A, C, E, Gis, H, Cis, Es, F), daß es *nicht nur* als Fremdkörper in der nicht mehr tonalen Struktur erscheint. Gerade in dieser Struktur, und aus ihr heraus, wird mit dem Zitat der das ganze Konzert begleitende Charakter des Unwiederbringlichen, des Abschieds, der Trauer und leisen Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit bis auf den Grund empfunden. Hier verschränkt sich das „Andenken eines Engels“ – der an Kinderlähmung gestorbenen Tochter der Witwe Mahlers, Manon Gropius – mit der musikgeschichtlichen Situation auf einzigartige Weise. Eine zureichende Interpretation dieses Konzerts bezüglich der generativ-destruktiven Struktur, insbesondere die Tonalität betreffend, steht noch aus. Adornos Interpretation dieser Stelle mußte höchst ambivalent ausfallen: Als Vertreter der Fortschrittsmoderne konnte er die Stelle nicht passieren lassen (vgl. 18, 500 u. 13, 349); unter der Perspektive einer anderen Moderne galt sie ihm für gelungen (vgl. 20.2, 802 f).

angetragen wird, auf dem man liest: „Ich bin ein Zitat.“ Adorno verwendet in diesem Zusammenhang mit Vorliebe Begriffe wie „das zweite Ganze“ (13, 188), „zweite Bedeutung“ (13, 417), „zweite Musiksprache“ (13, 184f), „zweite Dekonzentration“ (13, 440).

Von daher wird man Adornos implizite Kritik an der postmodernen Vorgehensweise, das Aufgreifen von Tradition und Popularkunst, Inhalt und Expression (vgl. ZWEITER TEIL, C), nicht zu mindern, sondern eher noch zu verschärfen haben. Der „Fehler“ der Postmodernen, die „falsche“ Auferstehung der Kunst, ist es ja gerade, daß man – über das Zitieren einer konkreten kunstgeschichtlichen Gestaltung hinaus – wieder generell den *direkten* Zugriff auf Gestalt, Sinn und Expression für möglich hält. Natürlich geht das, wenn „alles geht“. Ist aber der Künstler – nicht anders als der Wissenschaftler und Philosoph – nicht nur ein natürliches, sondern ebenso ein geschichtliches Wesen; untersteht er nicht nur einer natürlichen Gesetzmäßigkeit, der „Neigung“ (einer „zweiten Natur“ freilich), sondern auch einer – reflektierten – geschichtlichen Konsequenz, die zu verlassen noch immer in die Regression führte, so „geht dies nicht mehr“ nach der Ausdrucksvollendung in Romantik und Expressionismus und deren Negation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Das postmoderne Komponieren und Malen kann sich nicht eigentlich begründen, sondern allenfalls auf das „Ende“ der Moderne verweisen und der Meinung sein, daß es eben „danach“ (post) „irgendwie“ (epigonal, gemäßigt modern) weitergehen müsse.

Frappierend z. B., daß ein Komponist von der Authentizität eines W. Rihm so ganz ohne Be-Denken von „Mitteilung des Kunstwerks“, von „mitgeteiltem Grundgefühl“ und „voraussetzungslos(em)“ Sprechen reden kann: „Direkte Rede wäre möglich.“³⁵⁵ Das sind Worte nicht abseits des Komponierens. Hört man z. B., was seine von O-Mensch-Pathos nur so triefende Kammeroper „Jakob Lenz“ (1979) aus dem sachlich dahinfließenden, eher im Stil eines Bulletins gehaltenen (und gerade damit, den „Inhalt“ kontrastierend, eine Art unheimlich ausdruckslosen

³⁵⁵ Rihm (1981a), 63/62/67; vgl. auch Rihm (1981b).

Ausdruck schaffenden) Büchnerschen Text macht, so würde man sich von Rihm hier doch mehr Vorsicht wünschen.³⁵⁶

Nicht weniger frappierend, daß ein Maler mit dem programmatischen Anspruch eines Markus Lüpertz noch einmal das Programm einer „Malerei über Malerei“ (Werke nach Corot, nach Maillol etc.) auflegen kann, das doch schon von Picasso so „glänzend“ durchgeführt worden war und von Adorno – allerdings nicht in bezug auf Picasso, sondern in bezug auf Strawinsky („Musik über Musik“) – entschiedene Kritik erfahren hatte. Man reibt sich aber auch die Augen, wenn man ansehen muß, mit welcher Wucht nun die *geschichtsträchtigen* „Inhalte“, insbesondere die des Nationalsozialismus, in die Malerei eingeführt werden.³⁵⁷ Und man muß keine neofaschistischen Tendenzen in politischer Hinsicht unterstellen – wie geschehen –, um das Gedröhne zu hören, mit dem diese Bilder von Ausstellung zu Ausstellung marschieren.³⁵⁸

Generell eignet Lüpertz‘ expressiver Formensprache eine anmaßend-auftrumpfende Gebärde, der nicht nur die Hemmungen des Geschmacks fehlen. Und doch ist auch dies nur eine Art „zitiert“ Ausdruck, eine simulierte Expression. Im Zitatcharakter artikuliert sich wohl das schlechte Gewissen dieser Malerei.³⁵⁹ *Unter diesem Aspekt* völlig zu Recht spricht Lüpertz – Strawinskys Leidenschaft fürs Antipathos läßt grüßen – von „inhaltsloser, kalter Malerei“³⁶⁰.

Ist man mit diesen Gemälden – bei den Skulpturen ist die „Wir-

³⁵⁶ Konstatiert Danuser am Ende seines Ausblicks „Moderne, Postmoderne, Neomodern“, die (neomodern) Postmoderne könne sich der mit dem Paradigmenwechsel vom Struktur- zum Ausdrucksideal heraufbeschworenen Dialektik zwischen Ausdruck und Konstruktion nicht entziehen, sie könne „ihre Subjektivität nicht länger auf Theorielosigkeit gründen“ (1984, 406), so könnte sie an Adornos Berg- (und Mahler-) Interpretation Entscheidendes lernen. Diese Art „theoretischer“ Grundlegung hätte natürlich entscheidenden Einfluß auf die Kompositionsweise selbst.

³⁵⁷ Vgl. z. B. Westwall, 1968, Gesamtmaß 200x1250 cm (sic; doch spricht Lüpertz (1986, 98) auch von der „inneren Größe“ der Bilder).

³⁵⁸ Hierzu müssen sie freilich – ihrer Maßlosigkeit wegen – zerlegt werden; sie sind also auf ihre Weise fußkrank.

³⁵⁹ „Ich bin nicht zum Gegenstand zurückgekehrt.“ (M. L., Gespräch mit H. Klotz, in: Klotz (1984), 32).

³⁶⁰ A. a. O., 33.

kung“ noch mächtiger – allein, so meint man, im Fünf-Sekunden-Takt einen Schlag mit dem hartgummibesetzten Holzhammer versetzt zu bekommen. Das ist aber nicht zu vergleichen mit dem Schock, der einst von der Avantgarde ausging. Denn während der Hammer sich hebt, ruft „es“ bei Lüpertz zugleich: „Achtung, dies soll dich treffen!“ oder: „Rezipiere jeweils so, daß du jederzeit zugleich betroffen sein könntest und nie betroffen bist!“

VIII. „Offenes“ Kunstwerk und „produktive“ Rezeption

Die generativ-destruktive Ästhetik fordert – im Vergleich zur Tradition – ein anderes rezeptives Verhalten und einen anderen Werkbegriff. Die auf affirmative Form zielende Einheits- und damit Sinnstiftung konnte nur durch ein „geschlossenes Kunstwerk“ (Adorno, 7, 236), nur durch die Konzeption „Bild“ im Sinne des präsenzmetaphysischen „εἶδος“ und „Werk“ im Sinne von „ἐνέργεια“ (Heidegger) erreicht werden: Es gibt den einen idealen Sinn, den es herauszubilden und herauszufinden gilt. Damit ist es nun vorbei. Die Frage nach dem einen Sinn, nach der einen Bedeutung wird in der generativ-destruktiven Ästhetik sinnlos. Es geht überhaupt nicht primär um Gestalt und Form, sondern um Formung und Entformung. Es gibt nicht den Sinn, sondern Sinnpotentiale, die zu aktualisieren sind.

Natürlich ist auch der Sinn der traditionellen Kunstwerke nicht einsinnig in *der* Bedeutung, daß der eine Sinn in seinem Wesen begrifflich aussagbar wäre, wie dies z. B. der Ästhetiker Hegel behauptete. Auch das traditionelle Kunstwerk läßt sich begrifflich nicht ausloten – die nachhegelsche Ästhetik hat es oft genug dar getan. Dennoch gibt es *einen* idealen Sinn, dessen man sich, annäherungsweise, versichern muß, wenn man ihn auch nie „ganz“ erreichen kann. Leonardos „Abendmahl“ als eine erregte Tischgesellschaft zu begreifen, die sich wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt hat, ist eklatant falsch. Das Gemälde muß auf den einen Sinn „Abendmahl“ hin verstanden werden. Ausgerichtet auf diesen Sinn, ist das Kunstwerk, was etwa seine Symbolik und sein formal-figuratives Arrangement betrifft, begrifflich nie ganz zu „begreifen“.

Das gilt aber nicht nur für die „ideelle Kunst“, sondern auch für die „realistische Kunst“. Alle Landschaftsmalerei etwa ist ausgerichtet auf einen Sinn, wird getragen von einer Stimmung, sei es die der Heiterkeit, der Melancholie, der Unendlichkeit oder von deren Mixtur. Dieser Sinn ist zwar weder aus-zudenken noch bis auf den Grund zu empfinden, aber doch annäherungsweise zu erfassen. Bei Cézanne aber würde, so vorzugehen, keinen Sinn ergeben – eben weil die späteren Bilder des St.-Victoire-Zyklus nicht auf *einen* Sinn ausgerichtet sind. Der Berg steht nicht im Horizont einer Stimmung.

Ein Sinn macht bei einem Kunstwerk generativ-destruktiver Struktur keinen Sinn. Das Kunstwerk gibt hier Sinnpotentiale vor, die für die Gestalt-Findung zu aktualisieren sind und einer entsprechenden Konsequenzlogik gemäß je neu und je anders aktualisiert werden können: Wenn man ein Kunstwerk „offen“ (vgl. Adorno 7, 46/435 f/441) nennen darf – ohne es damit, wie beispielsweise in der Aleatorik, sogleich dem verdinglichten Zufall und der Willkür auszuliefern –, so ist es das generativ-destruktive. Es relativiert den einen Sinn und konstituiert dabei eine Art von Sinnpolyvalenz.³⁶¹

³⁶¹ Natürlich sind die Begriffe „offen“ und „geschlossen“ kontextabhängig. So redet z. B. auch H. Wölfflin von „geschlossener Form und offener Form“ (1956, 145); doch ist diese Differenzierung bei ihm eine bloße Binnendifferenzierung der Auffassung, ein Kunstwerk sei etwas „absolut Geschlossenes“ (145). Das Wölfflinsche Begriffspaar nimmt – differenzierend und erweiternd – Volker Klotz (1960) für die Betrachtung der Form des neueren deutschen Dramas im 18., 19. und 20. Jahrhundert auf. – Einen anderen Sinn wieder bekommt das „offene Kunstwerk“ bei U. Eco: Jedes Kunstwerk, auch das traditionelle, hat eine „mehrdeutige Botschaft“ (1993, 8), und in diesem Sinne ist jedes Kunstwerk „offen“, auch das der „Form“ nach „geschlossene“ (30). In den modernen Poetiken werde diese Offenheit aber zum ausdrücklichen Ziel des Werkes erhoben, und der Rezipierende soll nun im Akt der „Perzeption der Reiztotalität ... ständige Neuknüpungen von inneren Beziehungen ... entdecken und auswählen“ (57). Diese Art Offenheit gipfelt nach Eco, was Musik und bildende Kunst betrifft, in „Kunstwerken in Bewegung“, die „gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*“ (57). Hier nennt Eco Stockhausens Klavierstück XI (und andere verwandte Stücke anderer Komponisten), in dem der Interpret (also der reproduzierende Künstler) die Reihenfolge der komponierten Abschnitte selbst bestimmt, Calders „Mobiles“, Gebäude mit bewegbaren Wänden, veränderbare Möbel und eine „bewegte Malerei“, bei der der Betrachter durch die Regulation einer sich drehenden Linse („nach Belieben“) an der „Erschaffung des ästhetischen Objekts“ (dem Erzeugen von Farben) beteiligt

Hierbei ist der Rezipient in einem weitaus höheren, qualitativ anderen Sinne gefordert als beim geschlossenen Kunstwerk: Er wird nun in den Strukturprozeß des Werkes hineingezogen, und es genügt nicht, daß er einem vorkonstruierten Gestaltgefüge nachgeht.³⁶² Der „Sinn“ ist gewissermaßen eine Ebene tiefer gelegt, u. d. h.: nur im Wechselspiel von Struktur- und Gestaltebene

ist (vgl. 42f). Über Stimmigkeit und Sinn dieser Verwendung von „offen“ ist hier nicht zu rechten. Nur die gravierendste Differenz der „Offenheit“ dieser von Eco präferierten Werktypen zum „offenen Kunstwerk“ generativ-destruktiver Ästhetik sei hier angeführt: Eco denkt die Offenheit des „Kunstwerks in Bewegung“ – für ihn ist es die höchste „Intensitätsebene“ von Offenheit (57) – äußerlich, empirisch. Für den Akt der Wahrnehmung „öffnen“ sich Kunstwerke dieses Typs eigentlich nicht. Im Falle des eben angeführten Musikstücks obliegt es allein dem reproduzierenden Künstler, die Reihenfolge der Abschnitte auszuwählen (aber es ist ja auch für ihn kein Akt der Wahl, sondern der Willkür), der Rezipient hingegen bekommt ein geschlossenes Resultat vorge setzt. Im Falle der Architektur beweglicher Wände und des veränderbaren Industriedesigns (Möbel) kann *nach* der Veränderung immer nur der eine Raum bzw. die eine Form rezipiert werden. Und auch im Falle der Mobiles und der „bewegten Malerei“ ist die Bewegung doch recht äußerlich verstanden als Schwingung im Raum (Mobile) oder als sukzessives Durchlaufen der Regenbogenskala (Malerei). „Offen“ als „Kunstwerk in Bewegung“ ist das Werk bei Eco also vor allem dann, wenn der Rezipient/Reproduzent etwas *machen* kann im Sinne eines konkreten Tuns. Die „Offenheit“ generativ-destruktiver Kunst besteht dagegen gerade darin, daß das Werk auf der Strukturebene explizit ausgearbeitet ist, mit höchster Sorgfalt sogar ausgearbeitet ist, und der Rezipient *hier* nichts mehr zu „tun“ hat; dafür aber ist ihm auf der Ebene der Gestaltfindung, also auf semantischer Ebene, der des *Sinns* des Kunstwerks – nicht mehr nur der des (äußerlichen) Arrangements –, die Freiheit der „Produktion“ gegeben. – Glücklicher, weil auf die Semantik des Werkes bezogen, verwendet Eco den Begriff der Offenheit bei Joyce. Daneben aber auch die Kunst Brechts als „offen“ zu bezeichnen erweckt erneut Zweifel an der Brauchbarkeit von Ecos Begriff der „Offenheit“. Serielle Kompositionen und informelle Malerei als „offen“ (im eigentlichen Sinne) zu apostrophieren, das würde heute, aus der Distanz und nach der „postmodernen“ Kehre, wohl niemand mehr in den Sinn kommen. – Auch bei Adorno sind die Begriffe „offen“ und „geschlossen“ kontextabhängig. Redet er gegen die „konservativ-restaurative Kulturkritik“ (O. L. 7), so betont er, daß „nur an der Oberfläche ... die großen Kunstwerke der Vergangenheit geschlossen ... scheinen“ (O. L. 11). – Zur Problematik insgesamt vgl. auch Marx (1983).

³⁶² Vgl. auch Derridas Modifikation des Werkbegriffs (nicht dessen Verabschiedung!) bei der Interpretation von Tschumis Projekt der Folies im Park La Villette. Die Folies liefen „nicht auf ‚die Abwesenheit des Sinnes hinaus‘: „Sie werden zum Werk, sie bewerkstelligen.“ Derridas Frage „Wie soll man es denken, das *sich* das Werk in dieser Verrücktheit *aufrechterhält*?“ (1988, 218) suchte vorliegende Arbeit für die Malerei und Musik zu beantworten. Die Antwort für die Architektur hofft der Verfasser, da ihn Derridas Antwort nicht (gänzlich) überzeugt, schon in Kürze nachreichen zu können.

zu erfahren. Der Rezipient muß den Sinn in diesem Prozeß erst konstituieren, und im Vergleich mit dem traditionellen, geschlossenen Kunstwerk wäre der Rezipient eher als Produzent denn als Rezipient zu bestimmen.³⁶³

IX. Sensibilisierung für das Unsichtbare/Unhörbare und östliche Ästhetik

Bei diesem „produktiven“ Wahrnehmungsvorgang des „offenen“ Kunstwerks spielt das Entzugs-, nicht nur das Gebungsgeschehen eine essentielle Rolle. Jede Sinnkonstitution wird möglich nur durch Ausschluß anderer Sinnkonstitutionen. Dessen wird der Rezipient nun im Akt des Wahrnehmens selbst gewahr: Wahrnehmbares und Nichtwahrnehmbares, obgleich der Wahrnehmung nicht prinzipiell Verschlossenes, Gebung und Entzug gehören zusammen. Jede neue Gestaltfindung ist die Verdeckung einer anderen Gestalt; ohne diese Verdeckung aber käme es nicht zur Gestalt: Der Entzug nimmt nicht nur, der Entzug gibt; die Gebung aber entzieht hinwiederum auch.

Daher fordert die informelle Ästhetik eine neue Wahrnehmungssensibilität und ein neues, noch kaum erprobtes Analyse-vokabular. Zu stark sind Sensibilität und Begrifflichkeit von der substantialistisch ausgerichteten Form-(Inhalts-)Ästhetik geprägt, um das „Neue“ einer generativ-destruktiv verfahrenen Kunst adäquat erfahren und thematisieren zu können.

Heidegger insistiert darauf, daß das „Sichtbarmachen“ (Klee) an Grenzen stößt und daß nicht „alles“ gezeigt werden kann;

³⁶³ In einem „gewissen“, d.h. weiteren Sinne gilt der Begriff der „produktiven Rezeption“ – dem Begriff des „offenen Werkes“ analog – natürlich auch für die noch traditionell ausgerichtete Kunstrezeption – sei es gegenständlicher, sei es abstrakter Kunst. Im expliziten Sinn sollte er aber nur für Phänomene generativ-destruktiver Art verwendet werden, sonst ginge das Entscheidende verloren, Differentes würde uniformiert. Bockemühl (1985) verwendet den Begriff im selben Sinne für moderne und traditionelle Malerei. Bezeichnenderweise gewinnt er seinen Begriff der „produktiven Anschauung“ allein an Werken „rein“ abstrakt und „rein“ gegenständig arbeitender Malerei – nicht an einer Malerei (und Musik), die – entscheidend für die generativ-destruktive Ästhetik – im „Zwischenreich“ agiert.

daß vielmehr Unsichtbares und Unnennbares stets konstitutiv bleiben für das zu Zeigende und Auszusprechende und daß es eine eigene Sensibilität brauche für das Gewahren des „Unsichtbaren“ im „Augenfälligen“ (13, 197). Diese Sensibilität ist aber nicht bloß für das Ästhetische im engeren Sinne, dem kunstphilosophischen, von Bedeutung. Denn in der Sensibilisierung für das Nicht-Präsentische sieht Heidegger auch die wesentliche Aufgabe der Kunst bei der „Überwindung“ der technischen Weltkonstitution (vgl. ERSTER TEIL, D.I.3).³⁶⁴

Auch Adornos musikpädagogische Bemühungen um die neue Musik, insbesondere um die Komplexität der Musik des frühen Berg, legen Wert auf Phänomene dieser Art. Seine Berg-Interpretation weist ja deshalb auch ein für die abendländische Ästhetik so ungewohntes Vokabular auf. Es gemahnt so frappierend an die östliche, zenbuddhistisch geprägte Ästhetik, wie sie sich im Nô-Schauspiel, der Zen-Malerei, der Kalligraphie oder der Haiku-Dichtung dokumentiert und in deren Theorie und Poetik reflektiert.³⁶⁵ Paradoxe Formulierungen wie „Anarchie – Chiffre des Gesetzes“ und „geformte Gestaltlosigkeit“; Verweise auf das

³⁶⁴ Vgl. hierzu: Seubold (1986), 283–328. – W. Welsch thematisiert Phänomene dieser Art mit dem Begriffspaar „Ästhetik-Anästhetik“ (vgl. 1993, 9–40). Freilich war der Begriff „Anästhetik“, den auch Lyotard kennt, durch Marquard (1989) und Sloterdijk (1987, 126) vorgebildet und vorbelastet. Unglücklich scheint die Wahl der Künstler und Kunstwerke, mit denen Welsch das Ästhetik-Anästhetik-Verhältnis zu exemplifizieren sucht. Oft ist in diesen Beispielen der Bezug von Gebung und Entzug krud verdinglicht, also innerhalb der metaphysischen Substanzenontologie verbleibend – wie etwa bei Walter de Marias „Vertikalem Erdkilometer“, bei dem nur ein Meter der Erde entragt. Denn fast möchte man dieses Werk als Versinnbildlichung der platonischen Ideenlehre begreifen: Das „Eigentliche“ ist unsichtbar, aber gerade dadurch größer, erhabener – im Grunde jedoch nichts anderes als das Sichtbare: eine bloße Vervielfachung des Sichtbaren. Nur ist der Ideen-„Himmel“ nun auf die „Erde“ heruntergekommen oder vielmehr: in die Erd-„Höhle“ eingewandert. Heidegger spräche hier von einem „umgekehrten Platonismus“, und Hegel wäre entzückt ob dieses reinen Falls einer „symbolischen Kunstform“. Nicht auszudenken, wenn einer darauf verfiel, diesen „Vertikalen Erdkilometer“ mit einem „Kunstwerk in Bewegung“ Ecoscher Provenienz zu verkoppeln: Der „Rezipient“ berührt den Startknopf und „die Sache“ gerät in Bewegung. Geräusche (quietschender Betten etc.) könnten hinzutreten und wieder verstummen: Syn-An-Ästhetik in Vollendung. Was uns da alles vorenthalten wurde! Was uns da noch bevorstehen könnte! Kein Ende, nirgendwo!

³⁶⁵ Vgl. hierzu: Seubold (1993b).

Unhörbare, auf ein unhörbares Kraftzentrum, das der Gestalt Leben einhauche; der ästhetische Imperativ „Wirf weg, damit du gewinnst!“ (als Lebensmaxime freilich auch biblischen Ursprungs), die konstitutive Funktion des Weggelassenen somit; die elementare Bedeutung des Schweigens und der Pause; generell: die Abneigung gegen alles selbstherrlich Gesetzte und die Bedeutung einer Art von „Zwischenreich“ – des Schwebenden, Verschwindenden, Übergängigen und Infinitesimalen; ja die fortwährende Betonung des „Nichts“, aus dem alles hervorgehe und in das alles verschwinde –: das alles sind typische Charakteristika einer zenbuddhistisch ausgerichteten Ästhetik.

Im Gegensatz zu Heidegger, der das Wesen der ostasiatischen Kunst eigens zu eruieren suchte,³⁶⁶ sind die Konnotationen östlicher Ästhetik bei Adorno nicht intendiert. Doch das tut der Bedeutung dieser Verwandtschaft keinen Abbruch; sie wird damit nur denkwürdiger. Es sind nicht billige Anleihen, die Adorno hier aufnimmt. Deren Kurswert würde binnen kurzem schon gegen Null tendieren. Für Cages zenbuddhistische Überhöhung des von aller abendländischen Tradition befreiten „reinen“ Tones (Lyotard sollte sie später mit dem fragwürdigen Begriff einer „immateriellen Materie“ legitimieren, vgl. Anm. 353) konnte Adorno nur achselzuckende Verwunderung aufbringen (vgl. z.B. 16, 509).³⁶⁷ Adornos Nötigung zu solch einem Vokabular kommt aus der Mitte der modernen abendländischen Musik, aus einem Modernebegriff, für den nicht mehr nur Materialbeherrschung, sondern mehr und mehr das Entzugsgeschehen dominant wird. Das macht diese Beziehung zur ostasiatischen Ästhetik so interessant.

Es scheint, daß damit das „Gespräch“ mit der ostasiatischen Kunst auf neue Weise eröffnet und ursprünglicher geführt werden kann, als es bislang in Kunst und Ästhetik möglich war: nicht durch modisch-eklektische Zitate, aus der Laune getätigt, nicht durch Japonismen und Chinoiserien, sondern durch einen Ver-

³⁶⁶ Vgl. z. B. USpr, 83–155; Buchner (1989), insbes. 173–180, 189–192, 211–215.

³⁶⁷ Zur Beziehung Zen-Cage vgl. auch: U. Eco, Zen und der Westen, (1993), 212–236, hier: 221–224. Lyotard (1986, 120) nennt Cage einen „Zen-Sproßling ... aus dem Hause Duchamp“.

gleich grundlegender Strukturen – ernötigt durch die Aufspren-
gung des abendländischen Substanzrasters inmitten des Endsta-
diums abendländischer Ein-Form-Ästhetik.

X. *Reformulierung und konkrete Austragung traditioneller Antinomien*

Es bestehen gute Gründe zur Annahme, daß die in Heideggers kunstphilosophischem Denken wie in Adornos ästhetischer Theorie auftretenden Antinomien, die ja nicht allein die Antino-
mien Adornos und Heideggers sind, sondern weit in die Ge-
schichte der Kunst und Ästhetik zurückreichen, mit einer explizit
in-formellen Kunst und Ästhetik reformuliert und, wo nicht ge-
löst, zureichend und konkret ausgetragen werden können. Dies
sei an zwei grundlegenden Antinomien demonstriert: Bei Adorno
ist es die der Einheit/Vielheit, Konstruktion/Mimesis, Schönheit/
Erhabenheit, Versöhnung/Unversöhnbarkeit; bei Heidegger die
Frage, ob der zukünftigen, nicht mehr metaphysischen Kunst
noch „Werk“-charakter zuzusprechen ist.

Muß man Adornos Ästhetik als eine Ästhetik der Versöhnung
oder des Erhabenen lesen, soll Kunst überhaupt Versöhnung und
Schönheit thematisieren oder auf Unversöhnbarkeit und Erha-
benheit beharren? – Diese Antinomie ist oft schon bemerkt und
fast ebenso oft schon, ohne rechten Erfolg, zu lösen versucht wor-
den – was weniger an den Interpreten als an der sperrigen Anti-
nomie liegt.³⁶⁸ Ist diese doch nicht von Adorno erzeugt, sondern

³⁶⁸ „Das Kunstwerk, das seine immanente Dialektik austrägt, spiegelt sie im Aus-
trag zugleich als geschlichtet vor: das ist das ästhetisch Falsche am ästhetischen
Prinzip“ (ÄT, 262). Damit wird Harmonie zum (wenn auch problematischen) äs-
thetischen Prinzip erhoben; andererseits enthält die *Ästhetische Theorie* eine Kri-
tik des Harmonie-Ideals als einer ‚Anbiederung an die verwaltete Welt‘ (ÄT,
237).“ (Bürger (1990), 134) – In jüngster Zeit hat W. Welsch diese Antinomie auf-
zulösen versucht. In Absetzung von Wellmer ist für Welsch Adornos Ästhetik eine
„implizite Ästhetik des Erhabenen“ – zweifellos ein wichtiger und wertvoller in-
terpretatorischer Ansatz. Es läßt sich freilich anhand von Welschs Aufsatz sehr
„schön“ studieren, daß man Adorno weder auf das eine noch das andere festlegen
kann, daß man, sachlich, in der Ästhetik das Begriffspaar benötigt, um mit Sinn
das Problematische eines jeglichen Kunstwerkes thematisieren zu können. „Zu-
letzt mußte Adorno sich entscheiden, ob er am philosophischen Versöhnungsge-

geht auf das Problematische des traditionellen Kunstwerkes selbst zurück.

Die generativ-destruktiv agierende Kunst macht dieses Problem, eine Art Sprengsatz abendländischer Kunst und Ästhetik – „die von keinem Kunstwerk zu schlichtende Divergenz“ (7, 180) –, nun explizit zu ihrem *Thema*, indem sie es gewissermaßen von einem „transzendentalen“ Problem zu einem „empirischen“, zu einem der Faktur des Werkes macht, oder besser: hinaufhebt. Und sie kann dies, da ihr zwei „Ebenen“ zur Verfügung stehen: die Strukturebene und die Gestaltebene. Die gestaltwerdende Struktur, in-formell im Sinne von formgenerierend, zielt auf Einheit, Konstruktion, Schönheit und Versöhnung, die informelle Struktur (im Sinne von gestaltauflösend) auf Vielheit, Mimesis, Erhabenheit und Unversöhnbarkeit. Generativ-destruktive Kunst *konstituiert sich* aus dieser Beziehung der Einheit auf Vielheit, der Schönheit auf Erhabenheit – während die traditionelle Kunst diese Kategorien nur unter sich aufzuteilen vermochte: Die eine Art von Kunst war (eher) schön, integrativ und versöhnlich, die andere (eher) erhaben und unversöhnlich.

Heideggers Thematisierung des Werkbegriffs ist ähnlich ambivalent und antinomisch. Einerseits sieht er – vor der Folie des affirmativen Werkbegriffs, wie er im Kunstwerkaufsatz entwickelt worden war – in der Auflösung des Werkbegriffs durch die „technisch“-gegenstandslose Kunst (vgl. SvG 66) den Verfall der geschichtsbildenden Kunst. Andererseits aber erkennt er z. B. in

danken festhalten oder den Implikationen des Erhabenen folgen wollte.“ (1989, 186) Dies ist für Adornos (informelle) Ästhetik *keine* Alternative, wie Welsch schließlich doch zugeben muß: „Auch wenn Adorno später noch einmal ‚richtiges Bewußtsein‘ als ‚das fortgeschrittenste Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung‘ zu definieren versucht ...“ (197) Aber es ist auch sachlich keine Alternative, wie Welsch „wohl“ weiß: „Ein Ausgriff auf Einheit ist wohl nötig, damit im Gegenzug gegen ihn die Divergenz der Impulse sich überhaupt bekunden kann ...“ (195. Es ist wohl davon auszugehen, daß das „gegen ihn“ sich nicht auf „Gegenzug“ bezieht, daß also – dialektisch? – kein zweifacher Richtungswechsel vorliegt, sondern sich auf „Ausgriff“ beziehen soll, also redundant ist.) Diese definitive Lesart Welschs wäre kaum ohne die – im Gefolge Lyotards konzipierte – „Erhabenen“-Mode erfolgt. Diese Mode vertritt zwar, wie jede Mode, berechnete Anliegen gegenüber vernachlässigten Momenten. Unselig ist diese Debatte aber dadurch, daß sie beide Seiten – das Schöne und das Erhabene, Einheit und Vielheit etc. – nicht zusammenbringt, sich immer nur von einem Extrem ins andere wirft.

den Klee-Notizen, daß der durchaus *metaphysische Charakter* des abendländischen Werkbegriffes zu überwinden wäre.

Befriedigend geklärt werden kann diese Antinomie durch die oben erörterte Konzeption eines „offenen Kunstwerks“: Am Werkbegriff ist die Verpflichtung auf präsenzmetaphysische Sinn-einheit zu destruieren; beizubehalten ist der Werkcharakter für die informelle Struktur aber insoweit, als diese nicht dem heteronomen Zufall oder der Willkür des Subjekts ausgeliefert werden darf, sondern der – nicht mehr ein-fach zu erfüllenden – Sinnfor-derung verpflichtet bleibt.³⁶⁹

XI. *Noch einmal: Gehlen – Einfriedung der Kunstirritation?*

Gehlen hat der „Randlage“ der Kunst auch ein Gutes abgewinnen können (vgl. ERSTER TEIL, D.I.2). Ein anderer Zustand wäre ihm aber auch gar nicht mehr wünschenswert. Kunst soll nicht mitten im Geschehen stehen. Sie soll nicht in die Politik und die gesellschaftlichen Verhältnisse eingreifen wollen. Das besorgen nämlich die eigens dafür abgestellten Fachleute. Die Kunst soll bei ihrem Leisten bleiben, die Malerei soll sich im Rahmen abspielen. Sie soll *optisch* der „chronischen Reflexion“ (Z-B 224) sich widmen. Sie soll den Rezipienten „mit *Daseinsmächtigkeit verschonen*“, soll sich einer „weltanschaulichen Neutralisierung“ verpflichten und der „Freizügigkeit des Folgenlosen“ (Z-B 165) frönen, kurz: „eine Oase der subjektiven Freiheit“ sein (Z-B 222).

Tut sie es nicht, so beweist sie nur, wie antiquiert sie ist: Sie hat mit der Entwicklung nicht Schritt halten können, sie fühlt sich noch der „großen Schlüsselattitüde“ verpflichtet, einem Fossil aus dem 19. Jahrhundert: von einem Blickpunkt her, sei es ein naturwissenschaftlicher, geisteswissenschaftlicher oder eben künstlerischer, das Ganze überblicken und in dieses Ganze dann auch noch eingreifen zu wollen. Künstler, die sich mit dem Abschied von der „großen Schlüsselattitüde“ nicht anfreunden kön-

³⁶⁹ Zur Diskussion des Werkbegriffs – sie ist von zentraler Bedeutung für den gegenwärtigen Ästhetik-Diskurs – vgl. z. B.: Oelmüller (1983); Bubner (1989), 9–51 u. 111–116; Bürger (1974), 76–80, (1981); Boehm (1988a).

nen, sollten sich an den Wissenschaften orientieren, die in der Industriegesellschaft gerade dadurch auf dem Vormarsch sind, daß sie auf die „große Leitbild-Ambition“ ebenso verzichten wie auf den Anspruch, am „Funktionsmodus des Ganzen etwas zu ändern“ (Z-B 222).

So soll die Malerei zwar irritieren, sie lebt geradezu davon, „daß sie die *chronische Reflexion, die jedermanns Zustand geworden ist, ins Optische vorschiebt*“ (Z-B 224), aber sie soll irritieren „an genau umgrenzter, *erwarteter Stelle*“ (Z-B 224).

Gehlen vertritt also nicht die simple Version einer Therapie, die die von der Beschleunigung auf gesellschaftlicher Ebene hervorgerufenen Orientierungsängste und Schwindelgefühle mit den Beruhigungen des Antiquitätenmarktes (hier bin ich Mensch, hier kenn' ich alles schon) kompensieren will. Die Kunst beunruhigt selbst, aber sie beunruhigt allein auf optischen Exkursionen, nicht durch politisch-soziale Ansprüche oder an den Nerv reichende Existentialismen. Und insofern dient sie denn doch der „Einregelung in die Verfassung einer Menschheit, die vom Kampf ums Mitkommen abgewetzt ist, die in der tempobeschleunigten Erledigung den Modus der Kristallisation findet, in der Benommenheit von der nächsten Zukunft die Form des ‚post-histoire‘“ (Z-B 165).

Es fragt sich nun, wie stimmig diese Ausführungen Gehlens sind: Bleibt eine Kunst, die die ästhetische Grenze achtet, die also die „große Schlüsselattitüde“ abgelegt hat und allein die ihr genuinen (Form-)Probleme bearbeitet, in diesen Grenzen auch eingeschlossen, damit aber ohne jegliche Bedeutung für die anderen Arten des Diskurses und das gesellschaftlich-politische System? Es könnte ja sein, daß die Kunst gerade durch diese Beschränkung auf immanente Probleme interessant und relevant wird auch für andere Bereiche. Sieht man, wie Gehlen, die Ansatzpunkte einer zukünftigen Malerei in der Problematisierung von Identität (vgl. DRITTER TEIL, B), so beschäftigt sich die Kunst auf ihrem Gebiet und in der ihr spezifischen Weise mit demselben Problem, das auch *das* Problem von Gesellschaft und Individuum unserer heutigen Zeit ist und mehr und mehr werden wird. Denn auch hier, man denke nur an die Schlagworte „multikulturelle Gesellschaft“, „nationale Identität“ und „Überfremdung“, „biographische Fle-

xibilität“, liegt ja eine Vielzahl an Sinnangeboten der Lebensgestaltung vor, die sich gegenseitig irritieren, ja nicht selten auszu-schließen scheinen; auch hier gibt es ja nicht mehr den einfach vorgegebenen einen Sinnhorizont, den Individuum und Sozialverband nur zu füllen und konkretisieren hätten. Die gesellschaftliche Situation verlangt hier eine enorme Flexibilität, ja ein kontinuierliches Experimentieren. Ein einsinnig festgestelltes Individuum gerät hier nicht weniger in Bedrängnis als ein Sozialgefüge, das sich nicht ständig auf die neuen Situationen einstellt. In diesem Sinne fordern die Verhältnisse, wie es von einem der führenden Soziologen Deutschlands längst auch schriftlich fixiert worden ist, das „Zerbrechen von Identität, Ich, Wahrheit, Wirklichkeit“ (insofern diese nämlich einsinnig festgestellt waren); und diese Verhältnisse fordern im Gegenzug das Erproben, das Erprobenmüssen (und nicht bloß Erprobenwollen) des „Viel-Ich“ und der „Puppen- und Schmetterlingsexistenz, die ausschlüpft und umschlüpft“³⁷⁰, fordern den Umgang mit der „Identitätsunsicherheit“ eines „plötzlich vereinigten Volkes“³⁷¹.

Es ist doch sehr fragwürdig, ob sich hier psychologisch-soziale Probleme von ästhetischen Problemen wie Schwarz und Weiß scheiden lassen. Auch wenn andere *inhaltliche* Probleme sich ergeben – die *formalen* Probleme bleiben dieselben; ja es könnte sogar sein, daß sich diese „inhaltlichen“ Probleme auf sozial-psychologischem Feld letztlich als formale Probleme entpuppen und daß genau hier die Kunst relevant wird, weil sie – wie Gehlen treffend analysiert – sich von inhaltlichen Problemen entlastet hat.

Gerade unter dem Aspekt „gesellschaftliche Funktion“ hat man auf Differenzierung größten Wert zu legen: Gegen inhaltliche Vorgaben hegt man in der Tat sogleich den Verdacht der Proselytenmacherei und der weltanschaulichen Übervorteilung.³⁷² Von

³⁷⁰ Beck (1993), 251 f.

³⁷¹ W. Thierse, zitiert in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. 4. 94, 1.

³⁷² „Wenn in komplexen Gesellschaften eine kollektive Identität sich bilden würde, hätte sie die Gestalt einer inhaltlich kaum präjudizierten, von bestimmten Organisationen unabhängigen Identität einer Gemeinschaft derer, die ihr identitätsbezogenes Wissen über konkurrierende Identitätsprojektionen, also: in kritischer Erinnerung der Tradition oder angeregt durch Wissenschaft, Philosophie und Kunst diskursiv und experimentell ausbilden.“ (Habermas (1974), 84)

solchen inhaltlichen Vorgaben ist Kunst, „die zählt“ (Adorno), ist autonome Kunst frei geworden. Ihre Probleme sind in der Moderne Form-Probleme. Sie hat sich „entlastet“ von diesen inhaltlichen Vorgaben. Auch pflegt sie – wie Gehlen konstatiert – die „moralische Neutralität“ (Z-B 222). Kunst dieser Art kann gar nicht mehr den Anspruch der „Großen Schlüsselattitüde“ erheben. Und dennoch kann sie anderes nicht nur berühren, sondern – als Monade – gar „Aspekte“ des Ganzen gewähren.

Auch Gehlen kann diese Einsicht einer *Überbrückung der ästhetischen Grenze durch deren Einhaltung* nicht ganz unterdrücken. Obgleich die moderne, zumal die abstrakte Malerei sich aller inhaltlich-moralischen Appelle enthält – sie vermittelt keine „Aussage“ –, so berührt sie doch das Moralisch-Ethische: „Unbenommen bleibt ihr Anklang an Freiheit und Selbständigkeit, ihr Platz an der Seite des Kampfes gegen die Bewußtseins-Einschnürung.“ (Z-B 196) Gerade weil sich die Kunst von inhaltlichen Vorgaben frei macht, wächst ihr dieser „Anklang“ zu. Daher geht Gehlens „unbenommen“ (das sich bezieht auf die Aussage, daß das „moralische Terrain“ der Kunst „beengt“ [Z-B 195] ist) hier fehl, nicht nur stilistisch, sondern gedanklich – ein Denkfehler am Ende. Denn verglichen mit dem Appellcharakter gegenständlicher Malerei, etwa der Historien- oder Portraitalerei („Sei tapfer!“, „Sei unerschütterlich!“ etc.), ist das Terrain nicht nur beengt – es existiert gar nicht! Weil es nicht existiert, kann sich die moderne Kunst „nur“ an das Freiheitspathos wenden.³⁷³

Gehlen selbst hat in anderem Zusammenhang, nämlich bei der Erörterung des Kubismus, dargelegt, daß sich der Vorgang der Deformation der Objekte nicht im kunstimmanenten Bereich halten lassen, da dieses Problem über den ästhetischen Bereich hinauswies: „Ließ sich ein solcher Vorgang geistig eigentlich im Kunstbezirk halten? Denn der Gedanke ist Scheidewasser und

³⁷³ Auch U. Eco erwägt, ob das offene Kunstwerk nicht ein „pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion“ sein könne; und „in diesem Falle würde das, was sie (die moderne Kunst, G. S.) tut, über den Bereich des Geschmacks und der ästhetischen Strukturen hinausreichen, um sich in einen größeren Zusammenhang einzufügen und dem heutigen Menschen eine Möglichkeit zur Selbstfindung und Autonomie zu zeigen“ (1993, 153).

Elixier, er ist Tinctura composita, er nimmt alle Zustände an, im Festen läßt er sich als Sprengpulver oder Kraftnahrung darstellen. Konnte man ihn wirklich veranlassen, sich in bloß kunstimmanenten Problemstellungen in seiner ganzen Gewalt zu manifestieren?“ (Z-B 82f)

Was damals nicht aufzuhalten war, warum sollte es jetzt aufzuhalten sein? Warum sollte man überhaupt es aufhalten wollen?

Ästhetische Probleme, gerade wenn sie sich autonom auskristallisieren, können in der Tat sehr „ansteckend“ (Z-B 87) sein, also die Grenze, die ihnen von der Autonomisierung der Kunst gezogen wurde, überwinden. Sie waren es damals. Und sie werden es womöglich auch in Zukunft sein.

XII. Zur praktischen Relevanz generativ-destruktiver Ästhetik

Die gegenwärtige Kunst hat nach Adornos, Gehlens und Heideggers „Ende“-Diagnose keinerlei praktische Funktion mehr. Sie soll aber – auch dies eine Art „Einverleibung“ des Endes der Kunst – auch gar keine unmittelbare und spezifische Funktion mehr haben. Sie soll – und nun wird man sich mit Gehlen und Adorno von Heidegger zu verabschieden haben – ihre Autonomie unter allen Umständen bewahren. Allein dadurch ist sie befähigt, die soeben thematisierte Antinomie des Werkbegriffes und die von Einheit/Vielheit, Schönheit/Erhabenheit, kurz: die Identitätsirritation zureichend auszutragen. Dadurch aber, und nicht durch das Aufgreifen von sozialkritischem *Inhalt*, gewinnt sie, damit sollte man sich mit Adorno von der Gehlenschen Position verabschieden, auch in praktischer Hinsicht eine Bedeutung, die eine in inhaltlicher Hinsicht sozial ausgerichtete Kunst nie erlangen könnte: Gerade dadurch, daß sie alle soziale Kritik in ihre *Form*probleme übersetzt, wird sie „Modell möglicher Praxis“ (7, 359), übernimmt sie die „Statthalterschaft für eine kommende Gesellschaft“ (12, 196).

Doch gilt dies nicht für alle Kunst, sondern nur für die, welche „die befreite Form“ sucht: „In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zu-

sammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.“ (7, 379) Bestimmen Formprobleme die moderne Kunst zwar als solche, so macht doch erst eine generativ-destruktiv agierende Kunst die Form, die Befreiung der Form und die Bildung der Form explizit zu ihrem Thema. Denn sie verzichtet ja nicht allein auf vorgegebene Formschemata – es gibt in ihr nicht einmal die *eine*, alles einzelne konkret zur Einheit versammelnde Form. Form verschwindet im Strukturgewebe und bildet sich aus diesem Gewebe.

Auch in der „multikulturellen Gesellschaft“, auch nach Aufgabe eines einsinnig gestrickten Ego kann nicht auf „Einheit“, „Zusammenhang“ verzichtet werden – denn schließlich darf sich ja weder die multikulturelle Gesellschaft im Bürgerkrieg auflösen noch die verflüssigte Ich-Identität zur Schizophrenie mutieren. Wie gelingt diese Vermittlung von Einheit und Vielheit? Wie vermeidet man Uniformismus und Totalitarismus einerseits, pluralistische Beliebigkeit und Identitätsverlust andererseits? Eine derart im Umbruch sich befindende Gesellschafts- und Ego-Struktur könnte in einer generativ-destruktiven, genau diesen Zusammenhang von Einheit und Einzelheit thematisierenden Ästhetik wahrhaft ein „Modell möglicher Praxis“ finden. Gehört zur „geschlossenen Gesellschaft“ das „geschlossene Kunstwerk“ (7, 236), so findet die „offene“ Ich- und Gesellschaftsstruktur im „offenen Werk“ der generativ-destruktiven Ästhetik ihr Schema.

Form, Einheit, daran führt kein Weg vorbei, ist unterdrückend. Zugleich aber *auch ermöglichend*. Und es ist in der Tat der Glaube nur eine schlechte, aufzugebende Utopie, die einzelnen mimetischen Momente könnten, wie es Adorno im Programm „Vers une musique informelle“ vorschwebte, im organisch-konstruktiven Aufbau des auf den einen Sinn ausgerichteten Kunstwerkes *versöhnt* werden. So bleibt nur der Weg, die eine Einheit aufzubrechen und zu verflüssigen. Das ist gewiß ein immenses Problem. Und sollte die generativ-destruktive Ästhetik auch innerästhetisch gelingen, so besteht die Gefahr, daß sie mit der Funktion „Modell zukünftiger Praxis“ überfordert ist. Es fehlt nicht an Warnungen vor einer Überforderung der Ästhetik, dem „Widerspruch zur weitgehenden Aktualitätsbehauptung des Ästheti-

schen“³⁷⁴; und man sollte deren gute Gründe, die freilich auch Adorno schon gekannt hat (vgl. z.B.: *Der Artist als Statthalter* [11, 114–126]), nicht ignorieren. Dennoch sollte man sich dieser *Chance* nicht vorschnell begeben.³⁷⁵

Verblüffend sind sie ja in jedem Falle, die Analogien der Identitätsirritation in Kunst und Gesellschaft. So läßt sich dem oben dargestellten spezifischen Typus der Identitätsirritation in der Malerei (vgl. DRITTER TEIL, B) etwa ein anthropologischer Typus zuordnen, der mit analogen Problemen zu „kämpfen“ hat: Vom „Identitätswechsler“ (vgl. DRITTER TEIL, B.I), dem es nicht gelingt, eine singuläre Handlung mit seinem „Wesen“, seiner Gesamtpersönlichkeit zu vermitteln, bis hin zum „Hyperrealisten“ (vgl. DRITTER TEIL, B.V), bei dem gerade durch eine hypergenaue Profilierung seiner Person der Bezug zu sich und zur Wirklichkeit problematisch wird.

Die generativ-destruktiv agierende Kunst kann in diesem sozialen und psychologischen Wandel Schema, Vorbild sein, gerade weil sie im eigenen, autonomen, idealen und herrschaftsfreien Raum ihre Antinomien austrägt. Vor allem daher rührt Adornos – nicht aufzugebende – Insistenz auf der eigensinnigen Entwicklung der Kunst, die Warnung, sich vorschnell sozialen „Inhalt“

³⁷⁴ Boehm (1993), 44.

³⁷⁵ Bemerkenswert bleibt in diesem Zusammenhang, daß die sonst bei Adorno zu beobachtende und sich bisweilen in den Vordergrund drängende gesellschaftliche Dechiffrierung der Musik bei seiner Berg-Analyse kaum eine Rolle spielt. Darauf hat C. Dahlhaus wohl als erster aufmerksam gemacht: „Auffällig ist der Verzicht auf soziologische Kategorien.“ (Erinnerung und Reflexion – Th. W. Adorno über Alban Berg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.1.69, Literaturblatt) Generell trifft auf Adornos Berg-Analyse nicht zu, was man an Adorno, oft zu Recht, kritisiert hat: „Da die Werke letztlich im Dienste der Theorie stehen, um diejenigen Erkenntnisse zu produzieren, die die Theorie von ihnen fordert, ist vor der Begegnung mit dem konkreten Werk das Resultat vorentschieden.“ (Bubner (1989), 90; natürlich war sich Adorno dieser Gefahr bewußt: „Vorsicht vor zu bequemem (aus der Gesamtkonzeption meiner Arbeit deduzierten) Antworten.“ (Nachgel. Schriften I.1, 201)) Man kann in Adornos Berg-Analysen eine alles entscheidende Dynamik des Gedankens ausmachen, die Adorno nicht nur „einen neuen Begriff von Analyse“ aberlangt, sondern ihn weit über die abendländische Form-Ästhetik hinaustreibt. Damit aber ist die Berg-Interpretation „ideologisch“ am wenigsten von allen Interpretationen Adornos vorbelastet, leistet aber unter psychologischem, sozialem und soziologischem Aspekt womöglich am meisten.

zu besorgen. Damit nämlich ginge die Kunst „unter ihren Begriff“.³⁷⁶

Der Ästhetik aber, die den Paradigmenwechsel ernst zu nehmen sucht, fallen neue, bislang noch kaum umrissene Aufgaben zu: „Veränderte Ästhetik, deren Programm sich desto deutlicher umreißt, je dringender das Bedürfnis nach ihr zu spüren ist, betrachtete auch nicht mehr, wie die traditionelle, den Begriff der Kunst als ihr selbstverständliches Korrelat. Ästhetisches Denken heute müßte, indem es die Kunst denkt, über sie hinausgehen und damit auch über den geronnenen Gegensatz des Zweckvollen und Zweckfreien, an dem der Produzierende nicht weniger leidet als der Betrachter.“ (O. L. 127)

³⁷⁶ Auch für Karl Heinz Bohrer gilt: „Je reiner der ästhetische Kern erhalten ist, um so größer die Strahlkraft nach außen.“ (1993b, 63) Für Bohrer liegt das gesellschaftsfunktionale Potential aber nicht in der Analogie, sondern in der „Irritation“, d. h. „Dekonstruktion“ und „Subversion“ der gesellschaftlich gültigen, aber überholungsbedürftigen Begriffe.

un poco
ritardando a tempo I.

125

1. Fl. 1

2. Fl. 2

2 Ob.

1 Kl.

BKl.

125

Solo-Vl.

Viola

1. Vl.

2. Vl.

Tr.

Tbn.

Cell.

Dbl.

Die Takte 125–131 aus dem Allegretto des Violinkonzerts Alban Bergs artikulieren eine Spielart des „Kapuzinerprinzips“: Die jeweils letzte Note des variierenden „wienerischen“ Motivs wird weggelassen. Durch den Wechsel der Hauptstimme (=H 7) zwischen Orchester und imitierender Sologeige wird die Destruktion des Motivs zugleich verdeckt: Das Motiv stellt sich in die „Struktur“ zurück, will aber gleichwohl als eigenständige „Gestalt“ gehört werden. © 1936 by Universal Edition A. G. Wien



Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire. 1904/06
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



1940 № 16 Heilige, aus einem Fenster

Paul Klee (1879–1940): Heilige, aus einem Fenster
Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, Bern