

Erster Teil: Konkretisierung der „Ende-der-Kunst“-These bei Heidegger, Adorno und Gehlen

Sehet, es wäre
arg um das Große bestellt, wenn es irgend der Schonung
bedürfte.

R. M. RILKE

Ästhetische Theorie kann nicht länger
vom Faktum Kunst ausgehen ...

TH. W. ADORNO

Rede und Stimmung vom „Ende der Kunst“ sind zweifellos konstitutiv für die gegenwärtige Kunstrezeption und Kunstproduktion geworden. Das wenigstens sollte sich in der EINLEITUNG gezeigt haben. Und natürlich könnte man derartige Stimmungen als schnell wechselnde „Mode“ abtun. Doch wäre die Ästhetik damit schlecht beraten. Denn zum einen ist auch eine „Mode“, in einer „modernen“ Ästhetik, nichts per se Verwerfliches und kein bloß pejorativer Begriff; zum anderen aber dauert diese „Mode“ nun doch schon mehrere Jahrzehnte, ja man geht nicht völlig fehl, wenn man sie bis auf Hegels Ästhetik-Vorlesungen zurückdatiert. Und schließlich: Drei der wichtigsten Philosophen des zwanzigsten Jahrhunderts, Heidegger, Gehlen, Adorno – längst „klassisch“ geworden und in die Philosophiegeschichte eingegangen –, haben sich mit diesem „Ende der Kunst“ nicht bloß marginal auseinandergesetzt. Ihre diesbezüglichen Erörterungen sind, beileibe nicht historisch, von höchster Aktualität.

Im folgenden werden diese Erörterungen nach drei Aspekten differenziert: einem gesellschaftsfunktionalen Aspekt (1), der die Isolation der Kunst erörtert (A), einem gesellschaftsfunktionalen Aspekt (2), der die Funktionalisierung der Kunst thematisiert (B), und schließlich einem kunstimmanenten Aspekt, der Phänomene der Erschöpfung und Repristination zusammenfaßt (C).

A. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt (1): Die Isolation der Kunst: Verlust der geschichte- bildenden Kraft und korrektiven Funktion

I. „Daneben und trotzdem“: Sektoralisierung

Martin Heidegger glaubte, nachdem er die Kunst idealiter auf Höchstes verpflichtet hatte, nämlich auf das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (UK 33), für die reale geschichtliche Situation seiner Zeit von einer „Kunst-losigkeit“ und „kunst-losen Geschichte“ (65, 505)⁹⁵ sprechen zu müssen. Und erstaunlich ist hierbei, daß Heidegger, dem die Dialektik zeitlebens eine, wenn auch „echte“, „philosophische Verlegenheit“ (15, 400) war, die Hegelsche These vom „Ende der Kunst“ wohlwollend-zustimmend zitiert, und zwar in der Nietzsche-Vorlesung „Der Wille zur Macht als Kunst“ vom Wintersemester 1936/37 und im „z. T. später geschriebenen“ (UK 5) Nachwort zur Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“, die auf 1935/36 in Freiburg und Frankfurt gehaltene Vorträge zurückdatiert. Folgende Belegstellen führt Heidegger an:

„Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“ (WW.X,1, S. 134) „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“ (ebd. S. 135) „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“ (X,1, S. 16)“ (UK, 92) Das letzte Zitat wird auch in der Nietzsche-Vorlesung angeführt und durch zwei weitere ergänzt: „... so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er [der Stoff] von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde.“ (Bd. X 2, S. 235) „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.“ (Bd. X 1, 15f.)“⁹⁶

⁹⁵ Bei Zitation aus der Heidegger-(Gehlen-, Adorno-)Gesamtausgabe gibt die erste Zahl den Band, die zweite die Seite an. Geläufige Einzelschriften bzw. Schriften, die noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen sind, werden mit Siglen zitiert; Siglenverzeichnis am Ende der Schrift.

⁹⁶ 43, 99. Vgl. auch Petzet (1983), 157: „Im Anschluß daran wird der schon mehr-

Es verdient höchste Aufmerksamkeit, wie Heidegger diese These Hegels vom Vergangenheitscharakter („Ende“) der Kunst für seine eigene Interpretation der „kunst-losen Geschichte“ aufnimmt. Denn natürlich: Alle Belegstellen, die Heidegger anführt, sind vom Systemdenken geprägt und nur durch dieses zureichend verständlich. Die argumentativ tragenden Worte dieser Belegstellen – höchste Weise, höchstes Bedürfnis, höchste Bestimmung, absolutes Bedürfnis – sind ohne die Lehre von den Weisen der Selbsterkenntnis des Geistes, also ohne die Hegelsche Konstruktion „absoluter Geist“, nicht zu verstehen.

Heidegger aber blendet den gesamten Zusammenhang von Dialektik, System und absolutem Geist aus und reduziert diesen Hegelschen Komplex letztlich auf die Aussage – die bisweilen auch im Gewand der Frage auftauchen kann –, daß die Kunst ihre „geschichtebildende“ (NI 94) Kraft verloren hat bzw. keine „maßgebende Gestalt der Wahrheit mehr zu sein vermag“⁹⁷.

Der Kunst fällt, zusammen mit der Religion, Politik und Philosophie, die Aufgabe zu, so hatte es Heidegger 1936 entworfen, das Sein zu eröffnen, um geschichtliches Handeln zu ermöglichen. (Heidegger wird dies dann freilich noch radikalisieren: Der Politik wird er diese Eröffnung absprechen,⁹⁸ der Philosophie das „Ende“⁹⁹ und dem Christentum „absterbenden Geist“¹⁰⁰ bescheinigen.) Das war idealiter gesprochen, und gesprochen beinahe zur selben Zeit, als er in den, erst posthum veröffentlichten, „Beiträgen zur Philosophie“ eine der schwärzesten Diagnosen zur Kunst des 20. Jahrhunderts niederschrieb – all denen ans Herz gelegt, welche die „Kunst“ genießen und erleben“ und die gerade dadurch „zu blind“ und „zu schwach“ seien, die „kunst-lose“ Ge-

fach zitierte Satz Hegels, daß die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes sei, erörtert. Heidegger bejaht den Satz, fügt aber hinzu: eben dies müsse man erst zeigen.“

⁹⁷ Heb 23. Vgl. auch UK 89: „Die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, daß sie Geschichte gründet./Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen.“

⁹⁸ Vgl. z.B.: Buchner (1989), 192: „Von der Politik und Wirtschaft ausgehend, kommen wir nicht weiter.“

⁹⁹ Vgl. den 1964 gehaltenen Vortrag „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens“ (in: ZSD 61–80).

¹⁰⁰ Storck (1989), 60. Vgl. auch N II 144: „... wie entschieden das Christentum seine mittelalterliche, *geschichtebildende* Kraft eingebüßt hat.“ Vgl. auch das Gedächtnisprotokoll von Tezuka (1989).

schichte und „Kunst-losigkeit“ der Zeit zu erkennen (vgl. 65, 503–506).

Doch auch das „z. T. später geschriebene“ (UK 5) Nachwort zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“ präsentierte illusionslos dem Leser jenes im Haupttext versuchten idealischen Höhenfluges vom weltstiftenden Charakter der Kunst die Rechnung. An einem Satz aus diesem Nachwort läßt sich auch sehr anschaulich studieren, wie Heidegger Hegels These – bewußt oder unbewußt – *umdeutet*, indem er die spezifisch Hegelschen Begriffe „höchstes, absolutes Bedürfnis (höchste Bestimmung, höchste Weise)“ durch „wesentlich“ und „notwendig“ ersetzt. Der Satz folgt auf den Einwand, daß Hegels These doch schon allein dadurch widerlegt sei, daß nach 1828/29 viele neue Kunstwerke und Kunstrichtungen entstanden seien: „Allein die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“¹⁰¹

Kunst wird in der Neuzeit ein Bereich für sich: „Dichtung und bildende Kunst ... werden ... in Gebiete aufgeteilt ... Jene Gebiete werden Felder freier Betätigung, die sich selbst ... ihre Maßstäbe setzt ... Dichtung um der Dichtung, Kunst um der Kunst ... willen.“ (EiM, 36) Dieser Vorgang ist sehr oft – positiv und enthusiastisch – als „Autonomisierung“ der Kunst gefaßt und beschrieben worden. Doch Heidegger vergleicht Verlust und Gewinn und stellt einen Saldo zuungunsten der Kunst fest. Und unter dem für Heidegger alles entscheidenden Aspekt „geschichtebildend“ und „Gestalt der Wahrheit“ ist das nur allzu verständlich. Nicht das Abarbeiten von Heteronomie, nicht die Befreiung aus den Fesseln der Religion und Gesellschaft wird dann gefeiert, sondern Gettoisierung, Sektoralisierung und bleiche Selbstbezüglichkeit der Kunst werden beklagt. Sehnsüchtig denkt Heidegger an die große Zeit der Griechen, da die Kunst noch „fromm, πρόμος, d. h. fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit“ war. Diese Kunst

¹⁰¹ UK 92. Vgl. auch den Brief an Petzet vom 17.5.72, in: Petzet (1983), 148. Bezug zu Hegel und Absetzung von Hegel werden angesprochen bei Faden (1986), 147–149.

war – im Gegensatz zur Kunst der Neuzeit – „noch nicht Sektor eines Kulturschaffens“ (VA 42).

So weit hat es die Kunst der Neuzeit gebracht: Sie hat ihre Nische gefunden. Durch diese Sektoralisierung wird die Kunst unbrauchbar für die Wahrheitsgestaltung, harmlos für die geschichtliche Situation. – *Littérature engagée*, Politisierung der Kunst? Das sind nach Heidegger grobe Mißverständnisse des geschichtsbildenden, wahrheitsstiftenden Wesens der Kunst: Nicht in der „Umsetzung“ in die „Praxis“, nicht im Hineinpumpen eines politischen „Gehaltes“ in die „Form“ besteht die praktische Relevanz der Kunst; die praktische Relevanz der Kunst beruht, viel ursprünglicher, darin, daß die Kunst, als Eröffnen des Seins, ein Handeln, *das* elementare, allem Tun vorweggehende Handeln zu sein vermag und bisweilen auch war.

Worin nun liegt die *Kongruenz* der Heideggerschen Ende-These mit der Hegels? – Zunächst negativ: Daß die Kunst am Ende ist, liegt nach Heidegger und Hegel nicht daran, daß die künstlerischen Produktionen, daß der Kunstbetrieb und die Kunstrezeption eingestellt werden oder auch nur an Niveau verlieren. Die Kunst in diesem Sinne wird weitergehen, auf höchstem Niveau ist dies möglich, und selbst Steigerungen sind nicht auszuschließen: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde ...“, ¹⁰² so Hegel; und Heidegger konzidiert „die Ausübung vollendeter Fähigkeiten aus der vollständigsten Beherrschung der Regeln sogar nach den höchsten bisherigen Maßstäben und Vorbildern ...“ (65, 505).

Das Ende der Kunst liegt vor, weil die Kunst ihre Wesensbestimmung, die bei Heidegger und Hegel freilich anders gefaßt wird, verloren hat. So läuft die Kunst weiter – „oberflächlich“ und selbstläufig und sich selbst genug –, schreitet gar qualitativ und quantitativ voran; sie hat aber ihre elementare Funktion verloren.¹⁰³ Mögen die Werke auch noch so vortrefflich sein –

¹⁰² Ästh. I, 110.

¹⁰³ Um dieses so verstandene „Ende“ der Kunst vor Mißverständnissen zu bewahren, schlägt Dahlhaus in bezug auf Hegel die Wendung „Substanzverlust der Kunst“ vor (1988, 238). Oelmüller (1965/66) redet mit Vorliebe vom „Ende der höchsten Bestimmung der Kunst“.

„unser Knie beugen wir doch nicht mehr“¹⁰⁴. Geschichtlich herrscht allenthalben „die Kunst-losigkeit“ innerhalb einer „ständig zunehmenden ‚Kunsttätigkeit‘“ (65, 506).

Geht Heidegger mit Hegel darin einig, daß „Ende“ der Kunst nicht deren faktisches Absterben und Aufhören, sondern Verlust ihrer Wesensfunktion meint, so liegt in der *Bewertung* dieses so verstandenen „Endes“ die entscheidende *Differenz*. Dieses Ende hat ja für Hegel bekanntlich nichts Negatives. Es mag in mancher Hinsicht traurig sein, wenn die „schönen Tage“ der griechischen Kunst und die „goldene Zeit“ des späteren Mittelalters vorüber sind – es hat aber letztlich doch ein überaus Positives: Nichts weniger als der Fortschritt des Geistes in der Geschichte dokumentiert sich damit. Denn wenn es der Kunst nicht mehr möglich ist, das Absolute in adäquater, selbst-bewußter Form darzustellen, so ist damit nicht gesagt, daß das Absolute nun überhaupt nicht mehr dargestellt werden kann. Vielmehr gibt die Kunst die Fackel an die Religion und – maßgeblich für Hegels Zeit – die philosophische Wissenschaft weiter, in deren Licht alles – und selbst die vergangene Funktion der Kunst – in dem ihm zustehenden Glanz zum Leuchten kommt.¹⁰⁵

Darauf kann Heidegger nun nicht mehr bauen. Steht ihm doch die Philosophie nicht besser da als die Kunst! Denn auch der Philosophie sieht er jede Möglichkeit des unmittelbaren oder auch mittelbaren Eingreifens in den Gang der Geschichte bis auf unvordenkliche Zeit genommen. Das Licht der Kunst geht nicht auf die Philosophie über.¹⁰⁶ Deshalb ist es bei Heidegger – im Gegensatz zu Hegel – so dunkel. Deshalb klären sich die bunten Farben der geschichtlichen Entwicklung bei ihm nicht zum Licht, sondern werden verschluckt im Schwarz.

So radikalisiert er Hegels These.

¹⁰⁴ Ästh. I, 110.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu auch den Exkurs „Heidegger und Hegel – Das Geschehnis der Wahrheit“ der bei Bollnow und Schulz verfaßten Dissertation von Fuad Rifka (1965), 98–101.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu den 1964 gehaltenen Vortrag: Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens (in: ZSD 61–80). Die These vom „Ende der Philosophie“ läßt sich freilich schon in den frühen, erst posthum edierten Vorlesungen finden. Vgl. z. B. 17, 1: „Es ist meine Überzeugung, daß es mit der Philosophie zu Ende ist.“

Und doch nivelliert er sie auch. Er nimmt ihr die Schärfe und definitive Form. Bei Hegel ist das Ende der Kunst unumstößlich und nicht mehr rückgängig zu machen. Werke, in dem Sinne, wie es sie vor dem Ende der Kunst gab – das Absolute in der ihm adäquaten Form darstellend –, gibt es bei Hegel nach deren Ende nicht mehr – wir beugen nicht mehr das Knie. Bei Heidegger aber schon. Wie er einerseits die Hegel-These radikalisiert, so setzt er sie auch in die Schwebe, indem er an ein absolutes Ende der – geschichtsbildenden, wahrheitsstiftenden – Kunst nicht zu glauben vermag: „Die Entscheidung über Hegels Spruch ist noch nicht gefallen.“ (UK, 92) Dermal einst mag die Kunst wieder in den Gang der Geschichte eingreifen. Und daß dies *möglich* ist, dafür ist durch die Werke der Kunst gesorgt. Denn die gibt es bei Heidegger vor und nach dem Ende. Nur eben – das ist sein Ende-Kriterium -: Sie haben nicht mehr teil am geschichtlichen Geschehen! „Zwar gibt es Kunst und Werke innerhalb der ‚Kultur‘, *aber wie?* Daneben und trotzdem und im *leeren Raum*.“¹⁰⁷

Damit enthistorisiert Heidegger in gewissem Sinne die Hegelsche Ende-These. Nicht auszuschließen, daß die Kunst wieder auferstehe, und d. h. nichts weiter als: ins geschichtliche Geschehen eingreife. Denn im Grunde war sie niemals tot. Das sollen Heideggers Interpretationen zu Hölderlin, Trakl, van Gogh, Cézanne, Klee etc. darlegen. Nur die Zeit-Umstände sind so korrupt, „verfallen“, daß man sich nicht mehr auf die „Ursprungs“-Mächte Kunst und Denken ursprünglich einzulassen vermag, sondern im Abgeleiteten und Trüben und Dekadenten der „Kultur“ sich tummelt.

Das Ende der Kunst geschieht nach Hegel der Kunst zu Recht. Sie weicht dem geschichtlich-gesellschaftlichen Fortschritt und bleibt als profan-geheiligte Reliquie den Museen und der Kunstgeschichte anheimgegeben. Bei Heidegger muß die Gesellschaft erst

¹⁰⁷ TuK, S. XIII. – In seinem Arbeitsexemplar von Klees Vortrag „Über die moderne Kunst“ hatte Heidegger den die Isolation der Kunst beklagenden Satz „Uns trägt kein Volk“ rot unterstrichen. – Vgl. auch den Brief an Krämer-Badoni vom 25. 4. 60 (in: Phänomenologische Forschungen 18 (1986), 179): „Wenn ich nun im Nachwort zu meiner Abhdlg. (Holzw. 66/7) Hegel zustimmend zitiere ..., dann ist das weder eine Einstimmung mit Hegels Auffassung der Kunst noch die Behauptung, die Kunst sei am Ende. Vielmehr möchte ich sagen, daß das *Wesen* der Kunst für uns frag-würdig sei.“

zu einem Ende kommen, um zu bemerken, daß man sich nur mit der Kunst am Leben erhalten kann.

II. *Erkrankt an Zwecklosigkeit*

Erörtert Adorno das „Ende“ der Kunst zwar vor allem unter innerästhetischem Aspekt und dem der Funktionalisierung (s. u.), so besteht aber doch auch für ihn kein Zweifel, daß Krise, Verstummen und Ende der Kunst ihren Ausgang nehmen *auch* von der Situation totaler Isolierung der *authentischen* Kunst gegenüber dem gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang: „Daß gegenwärtig Kunst, die irgend zählt, gleichgültig ist inmitten der Gesellschaft, die sie duldet, affiziert die Kunst selbst mit Malen eines an sich Gleichgültigen ...“ (7, 509)

„Allzuweit“ hat sich die „Autonomie“ der Kunst von der manifesten Praxis „wegbewegt“ (7, 359). Kunst bezahlt nun den Preis dafür, daß sie sich „alles Kunstfremden“ zu entschlagen suchte (7, 476): „Geläutert zum Selbstzweck, erkrankt sie an der Zwecklosigkeit nicht weniger als das Konsumgut an den Zwecken.“ (12, 30) Auch nach der Entfaltung zur „ungeschmälernten Autonomie, nach der Absage an Unterhaltung“, sind die Werke „nicht indifferent gegen die Rezeption“ (12, 24).¹⁰⁸

Die gesellschaftliche Isolierung der Kunst wird daher zur „tödlichen Gefahr ihres eigenen Gelingens“ (12, 24). Avancierte Kunst krankt an dem, woran in der Rezession auch der Warenmarkt krankt: „Es besteht keine Nachfrage mehr.“ (12, 103)

¹⁰⁸ Vgl. zu „Anonymität“ und „chaotischer Situation ... des zeitgenössischen Konzerts“, die das Kunstwerk „ins Leere und ins Zufällige“ setzen, zur Gefahr, im „Spezialistentum zu verkümmern“: 17, 261 u. 18, 120.

III. Randlage

Daß die Kunst zur Gesellschaft in eine „exzentrische Lage“ geraten sei und „unwiderrufflich am Rande“ (Z-B 207)¹⁰⁹ stehe, ist auch für Gehlen eine ausgemachte, für ihn aber ohne Melancholie zu konstatierende und seit längerem bereits – Worringer, Lewis und Malraux werden zitiert – konstatierte Sache. „Kunst und Literatur rücken jetzt an den Rand, eine Behauptung, die auch durch die überaus geschäftige Öffentlichkeit moderner Kunst nicht widerlegt wird. Die Folgerung zog endlich auch die 5. documenta mit der riesigen Überschrift ‚Kunst ist überflüssig‘ (7, 27)¹¹⁰

Zwar zeitige auch die industriell-bürokratisch-wissenschaftliche Welt ein Bedürfnis nach Kunst, aber es sei doch fraglich, ob sie dies Bedürfnis – wären ihr die Kunstgattungen nicht durch die Tradition vorgegeben – von sich aus gerade mit Ölmalerei, Orchestermusik oder Lyrik befriedigen würde. Die Kunstgattungen und Kunstformen seien in den Feudalzeiten auf dem Boden der Agrarkultur entstanden, also letztlich auch an deren Bedürfnisse gebunden. Das Bildbedürfnis des heutigen Menschen sei mit Photographie und Film besser zu erfüllen (vgl. Z-B 40, im Anschluß an Beenken); damit aber werde die Malerei „aus dem Spannungsfeld eines echten sozialen Bedürfnisses herausgedrängt“ (Z-B 40). Auch laufe die „repräsentative Funktion der Kunst“ schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Gefolge der „unaufhaltsamen Demokratisierung“ leer (Z-B 43).¹¹¹

¹⁰⁹ Gehlens „Zeit-Bilder“ (Z-B) werden, soweit nicht anders vermerkt, nach der 3. Auflage, Frankfurt/Main 1983, zitiert.

¹¹⁰ Die „Überschrift“ fand sich auf einem am Fridericianum angebrachten Transparent. Vgl. auch die Anmerkung 27.11 (S. 471) des Herausgebers des 7. Bandes der Gesamtausgabe.

¹¹¹ Anders als für Adorno gilt für Gehlen und Heidegger die Isolationsthese nicht speziell für die avantgardistische Kunst. Liegt das Interesse dieser Arbeit an der Erarbeitung der dem Denken Adornos, Heideggers und Gehlens gemeinsamen Grundstrukturen, so soll damit nicht die Differenz geleugnet werden – wenn gleich diese mehr am Rande denn im Zentrum des Gedankens liegt, als man gemeinhin zuzugestehen bereit ist.

B. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt (2): Die Funktionalisierung der Kunst: Verlust der Wesensdifferenz zum gesellschaftlichen System

I. Im Sog der „Technik“: Die „Auflösung“ der Kunst

Wie oben erörtert, heißt „Ende der Kunst“ bei Heidegger: Die Kunst ist ihrer „geschichtebildenden“ Kraft, ist ihrer Aufgabe, „maßgebende Gestalt der Wahrheit ... zu sein“ (Heb 23), verlustig gegangen. Dieser Sinn wird durchaus auf dem gesamten Heideggerschen Denkweg beibehalten. Gleichwohl taucht er in zwei Varianten auf, von denen bislang nur eine erörtert wurde. Sie ist mit Heidegger auf folgende Kurzfassung zu bringen: „Zwar gibt es Kunst und Werke innerhalb der ‚Kultur‘, aber wie? Daneben und trotzdem und im *leeren Raum*.“ (TuK XIII) Bei dieser Art von Kunst darf man, im Ausgang von Heideggers Vorlieben und Interpretationen, vor allem an Hölderlin, Trakl, Cézanne, Klee, van Gogh, aber etwa auch noch an Stifter, Strawinsky, Le Corbusier denken.¹¹² Hier also gilt: Diese Kunst ist, nur für sich genommen, durchaus am Leben geblieben; sie hat ihr Wesentliches bewahrt und harret der Deutung und Einbeziehung ins geschichtliche Handeln. Ihr „Ende“ beruht auf ihrer Isolation.¹¹³

Aber nicht alle Kunst hat ihre Substanz bewahrt. Beim Gros der Kunst ist diese Substanz diffundiert. Durch Verzicht auf das Eigentliche hat Kunst sich radikal den neuzeitlichen Verhältnissen angepaßt und erhält sich mit der eisernen Lunge des Kunst- und Kulturbetriebes ein künstliches Leben. Diese Kunst und der ihr *gemäße*, d. h. hier: sie erst konstituierende Betrieb, die sich so quicklebendig und auf der Höhe der Zeit geben: Sie erweisen sich nun auch als eine Gestalt des Endes – und des Endes in einem noch radikaleren als dem schon erörterten Sinne. Mit der Übernahme einer „legitimen Funktion“ (SvG 41) hat die Kunst die ihr drohende Isolation umgangen, dies aber mit dem Verlust ihres

¹¹² Zu Strawinsky, van Gogh, Cézanne, Klee vgl. ZWEITER TEIL, B, zu Cézanne und Klee auch DRITTER TEIL, C; zu Stifter ZWEITER TEIL, D.II.

¹¹³ In UK 78 spricht Heidegger sogar der Erinnerung an das Werksein der gewesenen Werke das Potential zu, Geschichte mitzugestalten.

Wesens erkaufte. Damit hat sie alles „Wegweisende“ verloren und ist – im negativen Sinne – „destruktiv“ geworden.¹¹⁴

Die Einsicht in diesen Sinn vom „Ende“ der Kunst setzt allerdings die Analyse der neuzeitlich-technischen Welt des „Ge-stells“ voraus: „Ob, wenn Kunst metaphysisch am Ende, sie nicht gemäß der Vollendung der Metaphysik in diese Vollendung (im Ge-stell) *sich auflöst?*“ (TuK XIII)¹¹⁵

Sie hat sich für Heidegger aufgelöst. Er hat es oft genug dargelegt. Und sie hat sich durch diese „Auflösung“, durch Mimikry an die neuzeitlichen Verhältnisse, am Leben erhalten – nur eben: unter Verlust ihres Wesens, d. h. durch ihr Ende auf fundamentaler Ebene.¹¹⁶

Vor dieser Auflösung ins Ge-stell sind nun aber auch die gültig-isolierten Werke nicht gefeit. Auch sie, die gewesen sind sowohl wie die gegenwärtigen, können im Kunstbetrieb verramscht werden. Aber im Gegensatz zur Kunst, die von vornherein auf ihr Werksein verzichtet und allein durch den ihr *gemäßen* Betrieb konstituiert wird, ist der Betrieb diesen Werken nicht gemäß. Dieser Betrieb zerstört sie. Er zerstört ihr Werksein ins Gegenstand-sein. Er löst damit ihr Wesen, d. h. ihre Beziehung zu Geschichte und Wahrheit, auf und stellt sie mit der von vornherein technisch-funktionalen Kunst auf ein und dieselbe Stufe. Wenige nur, „die Einzelnen, die Seltenen“ (65, 11), selbst wiederum isoliert, also ohne jeglichen Einfluß auf die realen geschichtlichen Verhältnisse,

¹¹⁴ „Spiegel-Gespräch“, in: Neske/Kettering (1988), 99 u. 110.

¹¹⁵ Vgl. auch den Brief an Petzet vom Frühjahr 1950: „Oder wird Kunst mit der Metaphysik hänfällig? Verbirgt sich hinter der Beunruhigung durch die gegenstandslose Kunst vielleicht eine noch viel tiefere Erschütterung? Das Ende der Kunst? Die Ankunft von etwas, wofür wir keinen Titel haben?“ (Petzet (1983), 161)

¹¹⁶ Vgl. den Brief Heideggers an Krämer-Badoni vom 25.4.60: „Sie werden doch auch nicht damit sich abfinden, daß die Kunst, wie sie heute ‚lebt‘, nur in den Kulturbetrieb eingeordnet wird.“ (In: Phänomenologische Forschungen 18 (1986), 180) Vgl. hierzu auch die Aufzeichnung eines Heideggerschen Diskussionsbeitrages durch Petzet: Die abstrakte Kunst „sei ein ‚Instrument des Wesens der Technik‘, sei etwas ganz anderes als Kunst und verstehe sich selbst nicht, wenn sie sich für ‚Kunst‘ halte“ (Petzet (1983), 72). Hierzu auch Petzet (1953), 444: „Die Frage, ob die moderne Kunst noch mit der Kunst im alten Sinne zu tun habe, verneinend, machte Heidegger deutlich, daß es sich bei der umstrittenen ‚Gegenstandslosigkeit‘ nicht um eine historische Novität, sondern um ein wesensmäßig anderes im sich vollziehenden abendländischen Geschick handle.“

vermögen ihre Substanz zu bewahren. Für alle anderen sind auch sie Objekte des „Kunstbetriebes“ und „Erlebniserreger“ (UK 77).

1. Ästhetisierung

Die Neuzeit bringt sich die Kunst nahe, indem sie die Kunst auf Distanz bringt. Das geschieht in der „Ästhetisierung“ der Kunst. Wir schätzen die Dichtung als „Bildungsgut“¹¹⁷. Wir schätzen die Kunst im Museum oder zumindest mit musealer Einstellung. Das Museum aber ist für Heidegger nur die Folgeerscheinung einer elementar-universalen Objektivierung, die auch vor der Kunst nicht haltmacht. „Durch das Ästhetische, oder sagen wir durch das Erlebnis und in dessen maßgebenden Bereich, wird das Kunstwerk im vorhinein zu einem Gegenstand des Fühlens und Vorstellens. Nur wo das Kunstwerk zum Gegenstand geworden ist, wird es ausstellungs- und museumsfähig ...“ (USpr 139) Doch dieser ganze „Kunstbetrieb“ (UK 39 f) reicht nur an das „Gegenstandsein“ der Werke, nicht an ihr „Werksein“ (UK 39 f). Gegenstandsein und Erlebnis: so „stirbt“ (UK 91 f) die Kunst.

Und sie stirbt also paradoxerweise, indem sie in der neuzeitlichen, d. h. für Heidegger: technischen Welt vielfache Aufgaben übernimmt. Funktionslosigkeit und Isolation kann man ihr nicht mehr vorwerfen. Sie ist in ihre geschichtliche Situation, in ihre Zeit integriert – voll und ganz. In der technisch-wissenschaftlichen Weltkonstitution hat die Kunst ihre „legitime Funktion“ (SvG 41). Auf diese Weise an den gesellschaftlichen Verhältnissen mitzuarbeiten, d. h. geschichte- und wahrheitsbildend zu sein – es war die Forderung Martin Heideggers. Doch leider sind die technischen Verhältnisse das Ungeschichtliche schlechthin, und „Wahrheit“ im ursprünglichen, von Heidegger eingeklagten Sinn ist in ihnen gänzlich zum Erliegen gekommen: Statt am ursprünglichen Wahrheitsgeschehen arbeitet die Kunst nun an der der Technik eigentümlichen ewigen Wiederkehr des Immergleichen.

Daß der Kunst nach ihrem Tod, d. h. nach dem Verlust ihres Wesens, noch genügend Aufgaben bleiben – das bestätigt ihren Tod jeden Tag aufs neue. Wo die „Verödung des Daseins durch

¹¹⁷ Brief vom 21.3.48 an E. Blochmann, in: Storck (1989), 95.

Industrie, Technik und Wirtschaft“ (NI 105) voranschreitet, übernimmt sie kompensative Funktionen der „Erregung des Gefühlsrausches“ und der „Entfesselung der ‚Affekte‘“ – sie rettet das „Leben“ (NI 105). Sie ist für „das Entspannende, Ausruhende und deshalb für den Genuß bestimmt“. Das, was „gefällt“, wird nun allzu schnell „das Gefällige“. Kunst nimmt Tivoli-Charakter an, wird zum Amüsierbetrieb und „gehört dann in den Bereich des Zuckerbäckers“ (EiM 101); Dichtung ist „lustiges Nebenbei“ (15, 283).

Die Ästhetisierung von Kunst und Gesellschaft, deren Kritik den ästhetischen Diskurs im Ausgang des 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt (vgl. EINLEITUNG, II) – Heidegger macht ihr bereits seit den dreißiger Jahren den Prozeß.

Das durch Funktionalisierung herbeigeführte „Ende der Kunst“ kann nach Heidegger nicht ohne die Analyse der technischen Verhältnisse und der ihnen eigentümlichen Gestalt von Wahrheit, d. h. Unverborgenheit, kann nicht ohne die Erörterung ihrer Genese gefaßt werden. Die Entwicklung der Kunst-Geschichte hat teil an der Entwicklung der gesamtgesellschaftlich-geschichtlichen Verhältnisse: „Dem Wesenswandel der Wahrheit entspricht die Wesensgeschichte der abendländischen Kunst.“ (UK 94) „Die Metaphysik ... enthält die abendländische Grundstellung zum Seienden und somit auch den Grund zum bisherigen Wesen der abendländischen Kunst und ihrer Werke.“ (65, 504) Mit dem „Ende der Metaphysik“ geht daher notwendig das „Ende der Kunst“ einher.

Das „Ende der Metaphysik“ wird von Heidegger u. a. durch das Einmünden der Philosophie in Wissenschaft und Technik dargestellt.¹¹⁸ Unter diesem Aspekt des Endes muß es also auch eine Parallele zum Ende der Kunst geben. Und hier sind es vor allem zwei Prozesse, die für Heidegger von Relevanz sind: die Ausbildung der Kybernetik als neuer Grundwissenschaft und die Auflösung des Gegenstandes in den „Bestand“.

¹¹⁸ Vgl. ZSD 61–65.

2. Eingeschlossenheit, „Bestand“

Die Künste, so Heidegger, werden „zu gesteuert-steuernden Instrumenten der Information“ (ZSD 64). Und er fragt – wohl eher rhetorisch –: „Erscheint die moderne Kunst als eine Rückkoppelung von Information im Regelkreis der Industriegesellschaft und der wissenschaftlich-technischen Welt? Bezieht von hier aus der vielgenannte ‚Kulturbetrieb‘ gar seine legitime Begründung?“ (HeKu 19) Das ist die „Eingeschlossenheit“ (ebd.) der Kunst: nur noch die Bedürfnisse der technischen Welt wahrnehmend, nur noch auf diese rückbezogen, keinerlei Beziehung mehr zu Wahrheit und Geschichte aufnehmend. Die Kunst ist äußerst sensibel und reagibel – aber nur noch im Rahmen des „Kulturbetriebs“. Kunst fügt sich dem selbstreferentiellen technischen System ein, geht in dieses über. Der Hamster im Laufrad – er ist für Heidegger ein überholtes Bild. In Zukunft sollte man für das Aufder-Stelle-Treten bei rasender Geschwindigkeit die Kunst bemühen.

Gehört aber zum Kunstwerksein der Bezug zur Wahrheit, dann sind die „Hervorbringungen“ des Kunstbetriebes keine Werke mehr, sondern „etwas, wofür noch das gemäße Wort fehlt“ (SvG 66).

Weiterhin gilt Heidegger als herausragendes Kriterium der sich vollendenden Technisierung der Welt die Auflösung des Gegenstandes in den „Bestand“: Alle Dinge der technischen Welt verlieren ihre Wider- und Eigenständigkeit (also *Gegen*-ständigkeit) und sind nur als Material technischer Manipulationen bedeutsam.¹¹⁹ Diesem fundamentalen Vorgang korrespondiert nach Heidegger nun auch der Wandel der Kunst zur „gegenstandslos“ und „abstrakten“: „Daß in einem solchen Zeitalter die Kunst zur gegenstandslos wird, bezeugt ihre geschichtliche Rechtmäßigkeit ...“ (SvG 66)

Das ist der Alptraum desjenigen, der der Kunst das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ zudachte: Die Kunst hat teil am Betrieb einer – durch den wissenschaftlich-technischen Verstand eingereichten – geschlossenen Anstalt. Eine Kunst, die sich allein

¹¹⁹ Vgl. Seubold (1986), 135–140.

durch solche Funktion am Leben erhält, ist für Heidegger an ihr Ende gelangt, auch wenn sie sich noch so lebendig gibt, auch wenn sie noch so rauschende Feste der „Kreativität“ und „Spontaneität“ feiert.

II. „Kulturindustrie“

Bezüglich des Aspektes „Funktion“ ist der Gang der Kunst von ihrem Beginn bis zu ihrem Ende für Adorno ein Gang der Differenzierung: Waren die Momente (kultische) Funktion und autonome Durchbildung stets ineinander, so laufen diese Momente am „Ende der Kunst“ gänzlich auseinander. Die von der Kulturindustrie verwaltete „Kunst“ geht auf in der ihr zugedachten Funktion, wird „funktionalisiert“, wobei ihr „Wahrheitsgehalt“ gegen Null tendiert; die authentische Kunst bleibt dagegen ihrem der Autonomie verpflichteten Entwicklungsgesetz und dem Anspruch auf Wahrheit treu, bezahlt dies aber (vgl. ERSTER TEIL, A.II) mit völliger Isolation, die schließlich auch ihre eigenen autonomen Gesetze untergräbt.

Funktionalisierung und Autonomisierung der Kunst laufen für Adorno – gerade auch bezüglich ihres Steigerungsgeschehens – parallel: „Dem Absterben des Scheins in der Kunst korrespondiert der unersättliche Illusionismus der Kulturindustrie ...; die Allergie gegen den Schein setzt den Kontrapunkt zu dessen kommerzieller Allherrschaft.“ (7, 417) Dieser parallele Verlauf läßt sich zugleich als Entkoppelungsprozeß ehemals zusammengehöriger Momente (1) fassen, mit dem sowohl die Genese der Kulturindustrie (2) wie die Isolation der avancierten Kunst (vgl. oben ERSTER TEIL, A.II) beschrieben werden kann.

1. Magisch-kultische Funktion: das Ineinander von Funktion und Autonomie

Ist die Eingliederung der Kunst in den gesellschaftlichen Funktionszusammenhang für die Kunst zwar durchaus ein Zustand der „Heteronomie“, so sichert diese Eingliederung der Kunst doch auch das Fortleben, die Existenz; dies um so mehr, je mehr

die Kunst in diesen Gesamtzusammenhang integriert ist – und ihr dabei doch noch genügend Raum für „autonome Durchbildung“ gelassen wird, deren „frappierende Züge“ Adorno bereits bei den „Höhlenbildern“ konstatiert (7, 487). Mit Blick auf den Zustand, auf den hin Autonomie und Funktion sich geschichtlich entwickeln, könnte man – freilich nur mehr im Anschluß an Adorno – dieses Ineinander in gewisser Weise sogar als „glückliches“ Ineinander von Autonomie und Funktion bezeichnen: Beide Momente sind aneinander verwiesen und verhindern damit – sie halten sich gewissermaßen gegenseitig in Schach – ihre Hypertrophierung, verhindern damit nichts weniger als den Tod der Kunst. Die Geschichte der funktionalen Kunst will Adorno untergliedert sehen in eine „magische“ und „kultische“ Phase (vgl. 7, 192).¹²⁰ Den „Beginn“ der radikalen Differenzierung von Autonomie und Funktion – man entdeckt den Trug des Kräftespiels – sieht er in der Renaissance (vgl. 7, 91).

2. Kulturindustrie: Entkunstung durch Funktionalisierung

In der Kulturindustrie wird der Kunst nicht allein eine „Funktion“ zugesprochen. Sie wird „funktionalisiert“, u. d. h. hier: Sie erhält ihre Wesensbestimmung von der Gesellschaft und geht damit ihrer für sie konstitutiven Autonomie verlustig: Kunst hört auf zu sein.

Hier sind vor allem Phänomene zu benennen, die Adorno als kulturindustrielle „Entkunstung der Kunst“ zu fassen sucht.¹²¹ Nun ist aber, was die Kunst betrifft, die Extension des Begriffes „Kulturindustrie“ bei Adorno beinahe universal. Denn allein die

¹²⁰ Eben diese Unterscheidung dürfte gemeint sein, wenn Adorno von den „magisch praktizistischen wie den religiös metaphysischen Reduktionen der Kunst“ (7, 471) spricht. Er kennt „magische und animistische Vorformen der Kunstwerke als Bestandstücke ritueller Praxis“ (7, 28; vgl. z. B. auch: Pris 160), weiß von einer Autonomie der Kunst, die „ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte“ (7, 9).

¹²¹ Der Begriff „Entkunstung“ eignet sich für die hier zu erörternde Thematik besonders dadurch, daß er erneut auf Parallelisierung und „Korrespondenz“ (7, 417) autonomer und verwalteter Kunst verweist; denn auf die radikal autonome Kunst – als „Kontrapunkt“ (7, 417) – trifft „Entkunstung“ nicht weniger zu als auf die radikal verwaltete.

„vorgeschrittene Produktion“ (Diss 16), allein die isolierte „avancierte Kunst“ gilt Adorno als „Widerpart“ (DA 115) der Kulturindustrie¹²² – nicht jedoch die „offizielle“ des Kulturbetriebs: „Die Unterschiede in der Rezeption der offiziellen ‚klassischen‘ und der leichten Musik haben keine reale Bedeutung mehr.“ (Diss 16)

Diese „Totalität der Kulturindustrie“ (DA 122), die die „unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung“ (DA 122) zusammenzwingt und „in der Synthese von Beethoven und Casino de Paris terminiert“ (DA 121), faßt Adorno explizit als „gesellschaftliche Liquidation der Kunst“ (DA 141).¹²³ Der „Zweck“, die Forderung nach Unterhaltung und Entspannung – exemplarisch für Adorno nicht nur der „Schlagerenthusiast“, sondern auch der „Besucher der Philharmoniker“ (Diss 16) mit den „höheren“ Bedürfnissen nach klassischem „Kunstgenuß“ und „Ohrenschmaus“ –, hat das Reich der Zwecklosigkeit, damit alle Autonomie und allen Wahrheitsgehalt, aufgezehrt (vgl. DA 142).

Dieser Vorgang der „Entkunstung“ unter funktionalem Aspekt sei nach den Hinsichten Werk, Rezipient und Produzent kurz aufgeschlüsselt.

a. Entqualifizierung des Werkes: Das Kunstwerk als Konsumgut

Das Schirren der Kunst in das Joch der Zweckmäßigkeit zeigt sich hinsichtlich des Werkes in der „Leidenschaft zum Antasten ..., kein Werk sein zu lassen, was es ist, ein jegliches herzurichten, seine Distanz vom Betrachter zu verkleinern“ (7, 32). Das Werk wird damit auf das Bedürfnis des Rezipienten reduziert; dieser will, daß das Werk „ihm etwas gebe“ (7, 33), und dieses zu Gebende ist das schon Bekannte, aus dem eigenen verdinglichten Bedürfnis konstituiert. So geschieht die „Einreihung der Kunst unter die Konsumgüter durch die vested interests“ (7, 32), die dadurch erleichtert wird, daß der Gebrauchswert der Konsumgüter im Zeitalter der Überproduktion an Wert verliert und dem „se-

¹²² Vgl. 12, 19: „Musik hat an dem teil, was Clement Greenberg die Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde nannte ...“

¹²³ Vgl. z. B. auch 7, 399: Hier wird als „Schema der Kulturindustrie“ die „Neutralisierung“ der Kunst genannt, und diese von der „Negation der Kunst“, wie sie in der „Projektionstheorie“ mitzudenken sei, abgesetzt.

kundären Genuß von Prestige, Mit-dabei-Sein, schließlich des Warencharakters selbst weicht“ (7, 32 f). Kurzum: In der Entqualifizierung der Werke vollzieht sich eine Nivellierung der „beschämenden Differenz zwischen der Kunst und dem Leben“ (7, 32); das Kunstwerk wird „Ding unter Dingen“ (7, 33), und von der „Autonomie der Kunstwerke ... ist nichts übrig als der Fetischcharakter der Ware, Regression auf den archaischen Fetischismus im Ursprung der Kunst“ (7, 33).¹²⁴

b. Ichschwäche des Rezipienten: Psychische Prostitution

Im Gegenzug zur Entqualifizierung der Werke und gewissermaßen als Ersatzhandlung projiziert der Betrachter all seine Empfindungen auf das Werk und setzt sich damit in den Zustand der vorgeblichen Vertrautheit mit dem Werk, zerstört damit aber die für jegliche Kunsterfahrung konstitutive Fremdheit. Damit macht er das *Kunstwerk* seinem Ego gleich, nicht gleicht *er* sich dem Werk an, die „Freiheit zum Objekt“ nimmt er sich nicht mehr. Nicht „Entäußerung des Subjekts“, sondern Reduktion des Kunstwerkes auf das subjektive Bedürfnis bestimmt solche Art „Rezeption“: Das Kunstwerk wird „zum Vehikel der Psychologie des Betrachters“ (7, 33). Der Rezipient unterwirft sich somit nicht – wie von ihm gefordert wäre – der „Disziplin des Werkes“ (7, 410), sondern verharrt bei sich: Ichschwäche ist letztlich der Grund solchen Verhaltens; unfähig bleibt solch ein Subjekt für die „Erschütterung“; die Möglichkeit geht ihm ab, den „Boden unter den Füßen zu verlieren“ (7, 363). Dies projektive Verhalten aber „entkunstet die Kunstwerke“ (7, 410).¹²⁵

¹²⁴ Von hier aus wird Adornos Auseinandersetzung mit dem „Aura“-Begriff Benjamins doch wohl erst recht verständlich; verständlich werden die unerbittlichen Attacken gegen die „einfache Antithese zwischen dem auratischen und dem massenproduzierten Werk, die, um ihrer Drastik willen, die Dialektik beider Typen vernachlässigt“ (7, 89); vgl. auch 7, 73/90/123/408 f, Diss 41. Adornos Position will dabei aber keineswegs – erneut ein kulturindustrieller Akt der Regression – eine „Fetischisierung“ der Werke in Kauf nehmen (vgl. 7, 399, Diss 22).

¹²⁵ Daher darf Kunst, will sie nicht ihr Eigentliches verlieren, auch nicht dem kompensativen „Bedürfnis nach Kunst“ (7, 34) willfahren: „... das positivistische Bewußtsein hat, als falsches, seine Schwierigkeiten: es bedarf der Kunst, um in sie abzuschieben, was in seinem erstickend engen Raum nicht unterkommt.“ (7, 399) „Indem das Kunstwerk ganz dem Bedürfnis sich angleicht, betrügt es die Menschen vorweg um eben die Befreiung vom Prinzip der Nützlichkeit, die es leisten

c. die Heteronomie des Künstlers: entertainment

Aus dieser Unterordnung autonomer Kunstwerke unter das gesellschaftliche Zweckmoment (vgl. 7, 375), aus dieser Durchstreichung der der Kunst eigenen Transzendenz (vgl. 7, 122) folgt zwangsläufig, daß man – auch rückwirkend – die Differenz zwischen dem Künstler als „ästhetischem Subjekt“ und „empirischer“, d. h. Zwecken dienender Person abschafft: „Die Stellung der Künstler in der Gesellschaft, soweit sie für die Massenrezeption in Betracht kommt, begibt nach dem Zeitalter der Autonomie tendenziell sich ins Heteronome zurück. Waren die Künstler vor der Französischen Revolution Bediente, so werden sie zu Entertainers.“ (7, 376)

III. Kapitalisierung der Kunst

Versteht man unter „Funktionalisierung“: „nicht durch sich selbst, sondern durch anderes bestimmt“,¹²⁶ so fällt unter diesen Begriff ein Vorgang, der für Gehlen die Situation der Kunst in den sechziger und siebziger Jahren dominiert: die Kapitalisierung der Kunst.

Kapitalisiert, umgerechnet in den abstrakten Wert des Geldes, kann die Kunst werden, weil sie sich von ihren „früheren Fundamenten in den Seelen“ (Z-B 230) gelöst hat und hier keine essentielle Rolle mehr spielt (vgl. ERSTER TEIL, A.III), damit aber im Gegenzug durch ein System konstituiert werden kann, das von den der Kunst selbst fremden Medien Geld und Macht bestimmt wird: einem Apparat aus Kunsthändlern, Kritikern, Museumsdirektoren, Ausstellern und Sammlern, die die Definitionsmacht über die Kunst innehaben, die Kunst anfordern und den Apparat am Leben erhalten (vgl. Z-B 230f). Dieser Kunstapparat arbeitet in kapitalistischer Manier, wie sie in dieser Reinkultur in der Wirtschaft nicht mehr anzutreffen ist: Man mahnt laufend Innovationen an, will die neuen Produkte bei noch niedrigem Kurs

soll.“ (DA 142) Von hier aus wird auch Adornos Abneigung gegen eine ausschließlich auf „Kunstgenuß“ (z. B. 7, 26–29) und „ästhetischem Erlebnis“ (z. B. 7, 362f) basierende Kunstrezeption verständlich.

¹²⁶ Luhmann (1972).

magazinieren, um sie als haussierende mit finanziellem Gewinn abstoßen bzw. mit Status-Gewinn an die Wand nageln zu können.¹²⁷ Es wird auf Vorrat produziert, und man drückt durch Werbung und Propaganda, kaum durch wirkliche Kritik, sein „Produkt“ durch – Meinungskartelle, die andere Künstler außer Kurs setzen können (Gehlen nennt z. B. Nay, Gilles).

In dieser Hinsicht ist die Kunst nicht am Ende, sondern ins „Zeitalter der Unaufhörlichkeit“ (Z-B 229) eingetreten. Ihr ist ein „Umsteigen“ (Z-B 230) gelungen. Es gibt Kunst so lange, wie man will. Und man will sie und will sie offenbar noch lange. Freilich ist dieses endlose Weiterleben in entscheidender Hinsicht das trostloseste Ende, das man sich denken kann: Man hat nicht einmal mehr die Kraft und den Mut, die Leiche unter die Erde zu bringen. Wie im Hellenismus gibt es eine „ungeheure Produktion bei schon erloschenem Gehalt“ (Z-B 231). Die Befreiung der Kunst vom metaphysisch-gesellschaftlichen Ballast, die von Gehlen positiv beurteilt wird (vgl. ERSTER TEIL, D.I.2), ist so in eine neue, härtere Abhängigkeit umgeschlagen.

Das Bild der „Kapitalisierung“ sei zu düster und übertrieben ins Schwarze? – Was einst unabdingbar an die Autonomisierung der Kunst geknüpft war, was einst Bedingung war für diese Autonomisierung – die Bildung eines Marktes, der die Unabhängigkeit von bestimmten gesellschaftlichen Mächten garantieren sollte –,¹²⁸

¹²⁷ „Im Zynismus der Innovation“, so Lyotard (1984, 164), in dem sich „die Enttäuschung darüber, daß sich nichts mehr ereignet“, verbirgt, dokumentiere sich eine Angleichung an die „Metaphysik des Kapitals“.

¹²⁸ Diesem Vorgang steht Gehlen keineswegs negativ gegenüber. Wäre er nicht geglückt, d. h., wäre es nicht gelungen, relativ stabile Strukturen eines eigenständigen Systems aus Kunsthandel, Museum, Sammlern, Gelegenheitskäufern, Spekulanten und dem Kunstpublikationswesen aufzubauen, so wäre dies der Todesstoß der Kunst gewesen. Eine „marktbezogene Großorganisation“ (Z-B 208) trat an die Stelle des gesellschaftlichen Auftrages. Und mit ihr überlebten Künstler und Kunst nicht nur – die Zahlen der Produktionen wie der Künstler schnellten in bislang kaum vorstellbare Höhen. Diese „sekundäre Institutionalisierung“ (Z-B 207), eine für Gehlen „großartige Institutionalisierung“ (Z-B 208), mit der die Kunst den Untergang der weltlichen und geistlichen Herrschaft, die über Jahrtausende ihre Auftraggeber waren, überstand, ist also nicht grundsätzlich zu verwerfen (vgl. Z-B 208). Auch wenn bereits hier viele außerästhetische Interessen ins Spiel kämen, so wäre es doch bemerkenswert, „daß im großen und ganzen wirklich Minderwertiges kaum hochgetrieben wird“ (Z-B 209). Davon rückt Gehlen in der 1972 (zur 3. Aufl. 1986) neu geschriebenen „Schlußfolgerung“ ab: Der Appa-

ist zur Einfriedung und Fesselung, ist zur Einsargung der Kunst geworden: Der Marktmechanismus¹²⁹ braucht ständig Neuerungen, doch diese Neuerungen sind immer nur Neuerungen auf demselben Niveau; so wird das Risiko „einer wirklich fundamentalen (Neuerung, G. S.), die vielleicht den Käufer verfehlen könnte“, nicht eingegangen (2. Aufl. 229).¹³⁰

rat dient nicht mehr der Kunst, sondern die Kunst dem in „nackt spekulativ-kapitalistischer Weise“ (Z-B 231) arbeitenden Apparat.

¹²⁹ Für die neuere Entwicklung der Malerei konstatiert G. Boehm (1987, 233 f): „Die künstlerische Arbeit mit Blick auf Medien und Markt einzurichten, unterscheidet Gruppen wie die Mülheimer Freiheit oder die Berliner Wilden grundsätzlich von älteren Avantgarden, die nicht am Markt, sondern an ihrem Erkenntnisinteresse arbeiteten, nicht selten generationenwährende Rezeptionsverzögerungen in Kauf nehmen mußten.“

¹³⁰ Wohl am eindringlichsten wurde diese Liquidierung der Kunst durch den Kunstbetrieb an der Kölner Großausstellung „Bilderstreit – Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960“ aus dem Jahr 1989 offenbart. (Vgl. z. B.: SZ vom 14.7.89, 12 oder DIE ZEIT vom 21.4.89, 65.) Vor allem die Zeugnisse des Künstlers Judd und des Galeristen van de Loo sind hier hervorzuheben. Judd kritisierte, daß im Großbetrieb das Kunstwerk zur Randerscheinung verkomme und Kunst den Gesetzen des Kapitalmarktes unterworfen werde. Und van de Loo gab in einer „Offenen Erklärung“ vom 12.4.1989 bekannt: „Die Galerie van de Loo wird ab Juni 1989, d. h. nach der ART in Basel, auf keiner Kunstmesse oder einer ähnlichen öffentlichen Veranstaltung mehr vertreten sein. Eine in meinen Augen fatale Entwicklung, wie sie seit einigen Jahren sichtbar geworden ist, und im sogenannten ‚Bilderstreit‘ – auf 10000 qm 1000 Werke von 100 Künstlern – ihren vorerst erbärmlichen Höhepunkt gefunden hat, eine Entwicklung, in der bestellte Agenten, Kunstbanausen und Kulturbürokraten in schöner Wahlverwandtschaft die Kunst mißbrauchen, mit den Mitteln der Öffentlichkeit Augenswischenerei, Täuschung und Brunnenvergiftung betreiben, ist ansteckend und zwingt mich, für meinen Teil zu retten, was noch zu retten ist ... Kunst hat eine Eigengesetzlichkeit; sie entsteht in geistiger Konzentration und in der Stille und kann nur so von ihren Zeitgenossen und der Nachwelt angenommen werden. Wettbewerbsallüren und Medienklamauk ... eignen sich bestenfalls für Kirmes- und Sportveranstaltungen, nicht aber für die Kunst.“

C. Innerästhetisch-kunstimmanenter Aspekt: Erschöpfung des Innovationspotentials und Repristinatio

I. *Entwicklungslogik der Musik*

Daß Kunst sich ihrem Ende zubewegt, ist ihr nach Adorno nicht bloß von außen angetan. Sie selbst arbeitet an diesem Prozeß. Sie ist ihr eigener Totengräber. „Entkunstung“, nach Adorno „Entwicklungstendenz“ und „Liquidation“ der Kunst (7, 123; vgl. auch 12, 108), findet auch innerästhetisch, und zwar gerade in den avancierten authentischen Produkten statt.

Durch Thematisierung zweier grundlegender Konstituenzen moderner Kunst, Rationalität und Traditionsnegation, kann das Bewegungsgesetz und damit auch die Ende-Situation der Kunst erhellt werden. Dabei wird vor allem auf Adornos Musikästhetik eingegangen, dem Quellbereich seiner genuinen Erfahrungen und Erörterungen.¹³¹

1. Rationalität

„Rationalität“ ist der „Kernbegriff“ (Diss 123), der nach Adorno die neuere Musikgeschichte in Bewegung brachte. Ästhetische Rationalität wird dabei verstanden als „bewußte Verfügung“ über die Mittel: „daß jedes künstlerische Mittel in sich und seiner Funktion nach so bestimmt sein muß wie möglich“ (7, 58f). „Das Extrem“ verdanke sich nicht nur „rebellischer Gesinnung“,

¹³¹ Ohne großen Aufwand ließe sich zeigen, daß hier Modelle und Kategorien entwickelt werden, die, mutatis mutandis, auf andere Künste und die Situation von Kunst überhaupt übertragen werden. Vgl. z. B. 7, 413: Hier ist von der Kunst die Rede und vom „Sprachcharakter von Kunst, der heute abzusterben scheint“. Gewonnen ist allerdings – wie im folgenden zu zeigen ist – solche allgemeine Rede von der Kunst an der Interpretation der Entwicklung der Neuen Musik. Carl Dahlhaus hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Adornos ästhetische Theorie „auch dort, wo von Kunst schlechthin die Rede ist, im Grunde von einer Philosophie der Musik – der neuen Musik – ausgeht“. Dahlhaus (1983, 133) sieht aber gerade darin – da Musik in der traditionellen wie gegenwärtigen Ästhetik eine nur periphere Rolle spielt – „eines der Hindernisse, die einer adäquaten Adorno-Rezeption im Wege stehen“. Dem ist vorbehaltlos zuzustimmen.

sondern sei „von künstlerischer Technologie geboten“ (7, 59). „Gemäßigte Moderne ist in sich kontradiktorisch, weil sie die ästhetische Rationalität bremst.“ (7, 59)

Daher ist die jeweilige Über-Treibung der je neu gewonnenen Stufe von Rationalität nur konsequent; und ubiquitäre, alles umfassende Beherrschung das bewußte oder auch heimliche Telos der Musikgeschichte.

a. Konsequenz: integrale Rationalisierung

Konsequente Ausformung und Gipfel dieser „ästhetischen Rationalität“ sieht Adorno in der Schönbergschen Zwölftontechnik und deren „ganz konsequenter“ (Diss 149) Fortführung bei den „seriellen“ Komponisten der Nachkriegsära – mit Webern als mehr oder weniger heimlichem Gründungsvater. Und kein Zweifel, daß Adorno – bei aller grundsätzlichen Kritik (s. u.) – die Folgerichtigkeit der Entwicklung von der freien Atonalität zu Zwölftontechnik und serieller Kompositionsweise konzidiert. Schönbergs „radikales Werk“ zersetze in „unerschüttertem Glauben an die Tradition ... diese aus der eigenen Konsequenz“ (12, 155). Die Regeln der Zwölftontechnik seien „nicht willkürlich ausgedacht. Sie sind Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material.“ (12, 65) Beabsichtigt wird, „Musik von den Resten des verfallenen Organischen zu reinigen“ (12, 65). Und noch in kompositionstechnischer Hinsicht wird die Zwölftontechnik als konsequent legitimiert: „Wer immer mit freier Atonalität umging, weiß von der ablenkenden Kraft eines Melodie- oder Baßtons, der zum zweitenmal auftritt, ehe alle ändern da waren. Er droht den melodisch-harmonischen Zug zu unterbrechen. Die statische Zwölftontechnik verwirklicht die Empfindlichkeit der musikalischen Dynamik gegenüber der ohnmächtigen Wiederkehr des Gleichen.“ (12, 65)

Schönbergs Zwölftontechnik ist aber noch nicht ganz konsequent (vgl. Diss 149). Die „Antagonismen ... sind nicht zu verschweigen“ (Diss 143). Es resultieren nämlich „gewisse Unstimmigkeiten“ (Diss 142), wenn, wie im Falle Schönbergs, Mittel wie Themenbildung, Exposition, Übergang, Fortsetzung, Spannungs- und Auflösungsfelder, die dem Boden der Tonalität erwachsen sind, auf ein „nicht tonales Material übertragen werden“ (Diss

142; vgl. die Ausführungen zu „Überleitung“ und „Thema“ in Diss 143).

Und genau diese „Antagonismen“ und „Unstimmigkeiten“ wollen nun die Seriellen, an ihrer „Spitze“ Pierre Boulez (Diss 144), auflösen – durch „integrale Rationalisierung“ (Diss 144, 146): durch „objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden“ (Diss 144). Durch diese „dekretierte Systematik“ wolle man „mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür ... beseitigen“ (Diss 144).

Die serielle Kompositionsweise ist also nicht bloß Komponistenwillkür, sondern konsequente Vollstreckung des „Bewegungsgesetzes“ Rationalität: „Dem Ausdruck widerfährt“ erneut, „was er verdient hat“ (12, 162).

b. Konsequenz zur Leere: Austreibung des Subjekts

Damit aber beraubt sich das „Bewegungsgesetz“ seiner Grundlage: Es liquidiert das, was es zu sich selbst bringen wollte: die Musik. Wird Rationalität zum Selbstzweck, „losgelassene Rationalität“ (Diss 153), so geht der „Sinn“ von Musik verloren. Musik geht zu Ende. Sie geht zu Ende, weil das serielle Komponieren die andere, der Rationalität entgegengesetzte und nicht minder konstitutive Komponente von Kunst, die „mimetische“, zerstört: Ausdruck (Diss 154, 148, 146, 141 f), Subjektives (Diss 152, 144) Sprachcharakter (Diss 152, 149, 144, 142), Sinn (Diss 149, 143), Sinnliches (Diss 145).

Wird dieses der Kunst konstitutive Moment ausgetrieben, so bleibt nichts als die „Passion der Leere“ (Diss 152), die „leere, fröhliche Fahrt“ (Diss 143), die „mathematisierenden Manipulationen“ (Diss 152), die „Mimesis wissenschaftlicher Verfahrensweisen“ (Diss 151), die „gnadenlos ablaufende Höllenmaschine“ (Diss 155), kurz: „Die Palette wird zum Bild.“ (Diss 150) Komponieren wird damit zur „verblendeten Bastelei“ (Diss 151), das „Subjekt, dessen Freiheit die Bedingung avancierter Kunst ist, ausgetrieben“ (Diss 154). Komponieren wird reduziert auf rechnerisches Verfahren, auf blinde, leerlaufende Rationalität; eine „gewalttätige und äußerliche Totalität ... ergreift ... die

Macht ..., gar nicht so unähnlich den politischen totalitären Systemen“ (Diss 154).

Diese Entwicklung legt nach Adorno einen „Schatten“ auch über die „heroischen Zeiten“, die Ursprünge der Neuen Musik selbst (Diss 145), einen Schatten, den Adorno vor allem bei Schönberg wahrnahm. Freilich: Aus der Perspektive der seriellen Akme erscheint Schönberg – und mit Recht – als der, der noch „inmitten der Zwölftontechnik den musikalischen Sinn, das eigentliche Komponieren“ (Diss 143) bewahrt hat. Doch sind bereits in der „Philosophie der neuen Musik“ all die Gefahren aufgelistet, in die die Seriellen dann herz- und traditionslos laufen. Denn all dies: die „totale Rationalisierung des Materials“ (12, 170), die Flucht „nach vorwärts in die Ordnung“ (12, 108), die „verfügende Disposition übers Ganze“ (12, 71), die „virtuelle Auslöschung“ des Subjekts (12, 70), die „In-Frage-Stellung der Möglichkeit von Ausdruck“ (12, 27), die „Drohung der spezifisch musikalischen Sinnlosigkeit“ (12, 83), die „stählerne Apparatur“ (12, 100), die „sinnlere Integration“ (12, 195) und „Heteronomie“ (12, 195) – all dies wird schon dem Entwicklungsstand der Zweiten Wiener Schule zuerkannt.

2. Tradition

Auch das Verhältnis der avancierten Kunst zur Tradition, das mit der ästhetischen Rationalität korreliert, wirft Licht auf die inner-ästhetische Ende-Situation. Dabei ist gedacht an jenes kritische Verhältnis, das sich nur über die Negation auf das Tradierte bezieht (vgl. 7, 223). Gedacht ist vor allem an den der „historischen Tendenz“ rücksichtslos gehorchenden „Rigorismus der jüngsten Entwicklung“, der die – noch verbliebenen – „Residuen des Überkommenen und Verneinten ausmerzt“ (7, 223).

a. Tradition als Heteronomie und der Zwang zu Neuem

Heteronomie ist für Adorno nicht allein eine Kategorie zur Kritik gesellschaftlicher Zweckbestimmung von Kunst. „Heteronom“ können auch „innerästhetische“, kunstimmanente Konstituenzen, insbesondere traditional überkommene Formen und Inhalte sein. Ja letztlich wird von avancierter Kunst Tradition als solche

als „heteronom“ disqualifiziert: Der Zwang, der aus der Entwicklungstendenz abendländischer Kunst sich ergibt – der Tendenz des „ästhetischen Nominalismus“: alles aus Subjektivität zu setzen, keine an sich seiende Form zu übernehmen –, greift substantiell alle Tradition an, ahndet sie als heteronom und will das bloß Überkommene und nicht selbst Gesetzte vernichten.

Dieses Bestreben realisiert sich, indem es „Neues“ in die Kunst einbringt. Es bringt das autonome Neue ein, um das heteronome Traditionelle zu verabschieden. Hat es dieses Traditionelle verabschiedet, wird das Neue selbst zum Traditionellen: Kunst gerät in einen Vernichtungs- und Erneuerungsrausch, die Furie des Verschwindens paart sich mit dem – sich am Warenmarkt orientierenden – Fetischismus des Neuen (vgl. 7, 41): „Das Neue ist keine subjektive Kategorie, sondern von der Sache erzwungen, die anders nicht zu sich selbst, los von Heteronomie, kommen kann. Aufs Neue drängt die Kraft des Alten, das, um sich zu verwirklichen, des Neuen bedarf.“ (7, 40)

Avancierte Kunst steht in einem „antithetischen Verhältnis zur Tradition“ (7, 508), und traditionelle Kunst ist „dem lebendigen Bewußtsein“ anders nicht als „durch Negation“ (7, 383) erreichbar. Das „Rimbaudsche *il faut être absolument moderne*“ hat einen „Ekel vorm Abgestandenen“ (7, 286), lebt von seinen „Idiosynkrasien“, den „ästhetischen Statthaltern von Negation“ (7, 478), die schließlich in einen „Kanon der Verbote“ (12, 40; 7, 60/456) münden, kurz: Modernes Bewußtsein hat die ästhetische Tradition „gekündigt“ (7, 517).

Nun könnte man der Meinung sein, es sei dies alles in der Ordnung. Was die Kunst auf der einen Seite, Tradition, negiert, kompensiert sie, avantgardistisch, durch Eroberung neuen Terrains nicht nur – sie erweitert darüber hinaus auch noch ihre Möglichkeiten. Dieser Prozeß gerade sei es, der die Kunst jung und am Leben erhalte.

Doch ist dies nach Adorno nur „von außen“ (7, 223) gedacht. Denn von außen her wird „die Erweiterung disponibler Materialien ... sehr überschätzt“ (7, 223); „die Refus, die nicht nur der Geschmack sondern der Materialstand selber den Künstlern abnötigt, kompensieren sie“ (7, 223). So setzt die avantgardistische Gesinnung zwar den dissonanten Klang als veritable Ausdrucks-

form durch, ächtet aber auch das „verbrauchte“ konsonant-tonale Material.

Und selbst dies ist noch zu harmlos gedacht; das Problem ist damit noch nicht vollständig erfasst. Denn daß solches Gebaren Allergien erzeugt, die sich nicht mehr nur gegen einzelne traditionelle Elemente richten, nicht mehr nur gegen Tradition als solche, sondern daß mit der Vernichtung aller Tradition und der Inaugurierung der ästhetischen Dauerrevolution der Motor sich überdrehe, die Kolben sich fressen oder der Pleuel sich verbiege, daß solches Gebaren also die eigene Selbstvernichtung betreiben könnte -: die Kunst ahnt es, und avancierte Ästhetik weiß es: „Kunst nähert sich der Allergie gegen sich selbst; Inbegriff der bestimmten Negation, die sie übt, ist ihre eigene.“ (7, 60)

Dieses Geschehen läßt sich nun wie folgt konkretisieren.

b. Reduktionismus und Erschöpfung des Innovationspotentials

Der „Ausschluß des Verbrauchten und der überholten Verfahrensweisen“ (7, 58) zeitigt einen Reduktionismus, der der Kunst so lange nicht an den Lebensnerv reicht, solange sie Neuland zu entdecken weiß. Aber das Land, das es zu entdecken gilt, erstreckt sich nicht ins Unendliche. Die Entdeckung kommt zu einem „Ende“. Neuland entdecken heißt: die Evolution des „Materials“ – dessen, womit der Künstler arbeitet – vorantreiben. Und hat die „Möglichkeit von Neuerungen sich erschöpft“, werden Neuerungen, so Adorno, nur noch mechanisch weitergesucht auf einer Linie, die sie wiederholt, so muß „die Richtungstendenz der Neuerung verändert, in eine andere Dimension verlagert werden“ (7, 41). Das ist einfach gesagt und in dieser Allgemeinheit wohl auch stimmig und einsichtig. Wie aber sieht dies konkret aus?

Was unter einem Richtungswechsel nach einer „Erschöpfung“ zu verstehen ist, hat Adorno anlässlich der Analyse einer „Musik über Musik“ (von Mozart bis Strawinsky) gezeigt: Die Komposition von „Musik über Musik“ werde veranlaßt durch eng gesetzte Grenzen der „Möglichkeit von ‚Erfindung‘“ im Schema der Tonalität; sei bedingt von der „Enge des Verfügbaren“, von der „Ausschöpfung“ des „schmalen Materials“, so daß kein Einfall mehr hätte gedeihen können, der nicht schon dagewesen wäre. Daher, also der „objektiven Abgebrauchtheit des Vorrats“ wegen,

das „Zitat“, als explizit subjektives Verhältnis zu Bekanntem, daher die „Musik über Musik“. Doch hat dies, was den Erschöpfungszustand betrifft, höchstens aufschiebende, keine aufhebende Wirkung. Diese wurde allein durch radikale Erneuerung des musikalischen Materials erreicht: durch die Emanzipation der Dissonanz. „Ins Freie ..., los vom vergriffenen Material“ sei man nur durch das Verfahren Schönbergs gekommen: das Verlassen des harmonisch-melodischen Zirkels und die Zuwendung zur Atonalität. (Vgl. 12, 167) Schönberg hat damit „das ausgelagte und bis in all seine Möglichkeiten verbrauchte Material der Tonalität abgestoßen“ (18, 118).

Aber was ist, wenn auch diese Richtung durchlaufen ist und keine neue mehr eingeschlagen werden kann? Was, wenn das Material nicht mehr zu erweitern ist? Was, wenn man 1961 erkennt, daß „die pure Evolution des Materials einen Schwellenwert erreicht hat“ (16, 425)? Was, wenn eine auf die Evolution des Materials fixierte Moderne „ihre Decke erreicht“ hat¹³² und „kein Fund, keine bloße Verfahrungsweise mehr durch Neuheit allein sich legitimieren“ kann, da „alle solchen Funde ... in einen vom Gehör bereits abgesteckten Raum ... fallen“ (18, 241)?

Es ist der Zusammenhang des „Alterns der Neuen Musik“, in dem Adorno ausspricht, „daß die Expansion des musikalischen Materials selbst bis zu einem Äußersten vorgestoßen ... ist“ (Diss 147). Die Möglichkeiten neuer Klänge sei „virtuell erschöpft“. Natürlich seien nicht alle Klangkombinationen durchgespielt, da sie mathematisch ja unabsehbar seien. Aber es gehe eben nicht um Quantität, sondern um Qualität. Und hier „ist ... der Raum abgesteckt, und kein hinzuzufügender Klang würde wohl die Klanglandschaft insgesamt verändern“ (Diss 147).

Plausibel – und wohl mehr als eine bloße Vermutung – Adornos Begründung: „Vielleicht war solche Veränderung selbst möglich nur im Angesicht noch geltender Einschränkungen.“ (Diss 147) Sind mit der Emanzipation der Dissonanz die harmonischen

¹³² Diese Formulierung geht auf Messiaen zurück. Vgl. auch: Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien (8, 217–237): „... konnte der Musiker Messiaen ... davon sprechen, es habe die geschichtliche Entwicklung der Musik ihren ‚Plafond‘ erreicht, über den hinaus keine Entwicklung mehr vorzustellen sei.“ (8, 217)

Tabus alle gefallen, so scheint „die absolute Grenze des geschichtlichen Tonraumes der abendländischen Musik erreicht“ (Diss 147) – und diesen Tonraum zu sprengen, rege sich weder ein starker Impuls, noch zeige sich auch bloß die Fähigkeit, außerhalb jenes Raumes „spontan zu hören“. Die Vorstellung eines „schlechterdings Offenen, Unendlichen, das zu bändigen wäre“, ist somit Illusion: „Es ... gibt ... keine musikalische frontier mehr.“ (Diss 148)¹³³

Diese Situation setzt dem Avantgarde-Anspruch, der Schock-Auslösung avancierter Komposition zu: Avantgarde und Schock werden „komisch“. Der Schock „stumpft sich ab“ (12, 186) – und nicht nur bei Strawinsky. Diese Abstumpfung liegt über dem „Altern der Neuen Musik“ überhaupt, die in den „Kulturbetrieb“ (Diss 136) einverleibt zu werden droht. Der „Begriff der Avantgarde, über viele Dezennien hinweg den jeweils sich als die fortgeschrittensten erklärenden Richtungen reserviert“, hat „etwas von der Komik gealterter Jugend“ (7, 44). „Die systematisierte und nach Schulen und Schulhäuptern organisierte Avantgarde hat nicht weniger resigniert als die Konformisten, die den Leuten nach den Ohren schreiben.“ (18, 176)¹³⁴

All dies inkludiert einen Letalfaktor: „Es zeigt sich darin ... das tödliche Potential des Schrumpfens der Artikulationsmittel.“

¹³³ Vgl. auch Franco Evangelisti Bemerkung: „... wie Adorno das Ende eines Systems nicht nur unter philosophischem, sondern auch unter technischem Aspekt vorausgesehen hat, nämlich in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1955 [recte Rundfunkvortrag 1954; publ. 1956]: ‚Das Altern der Neuen Musik‘. Auch wenn Adorno Soziologe war, zentrierte er seine scharfsichtige Analyse doch um syntaktisch-ästhetische Probleme, und man darf keineswegs den Wert dieser heute immer wichtiger werdenden Schrift verkennen, in der er wirklich das Ende einer gewissen abendländischen Welt begriff.“ (1985, 57)

¹³⁴ Folgerichtig werden von Adorno daher, „anstelle des Schocks, der mit seiner Explosion zugleich verschwindet“ (15, 248), „Ratschläge zum Hören neuer Musik“ (15, 247) erteilt. – Peter Bürger spricht von einem „Antiavantgardismus Adornos“ (vgl. 1990, 128–135 sowie 1990/91). In der „Theorie der Avantgarde“ hatte Bürger die ästhetische Theorie Adornos noch an die Avantgardebewegung „gebunden“ (1974, 130) gesehen (und nicht bloß im Sinne des „Anti“, sondern positiv), hier hatte er betont, für Adorno sei die Avantgarde die „historisch einzig legitime Kunstform“ (123); und es sei „nur konsequent, wenn bewußte Neoavantgardisten den politischen Anspruch, den sie mit ihrer Produktion verbinden, durch eine sich eng an Adorno anschließende Argumentation zu begründen suchen“ (113).

(7, 449) Denn mit der „Verarmung der Mittel ... verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte“ (7, 66). Der „Kanon des Verbottenen ... saugt ... immer mehr in sich hinein“ (O. L. 33), „anti-traditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel“ (7, 41), der schließlich die Kunst selbst in die Tiefe zieht. Kunst im Zeitalter ihres Verstummens zeigt „die Unmöglichkeit der künstlerischen Objektivierung“ (7, 51). Mit der Schrumpfung der Mittel ist die Kunst angekommen bei einem abstrakt-leeren Objektivismus, wie in der seriellen Komposition, der die Musik zur unerbittlich ablaufenden fühllosen Maschine gerät, oder bei einem nicht minder abstrakten leeren Subjektivismus (Expressionismus). Auch dieser „schied das Vorgegebene aus sich aus“ und wurde damit auf den „Punkt der reinen Subjektivität“ als der „je eigenen und damit abstrakten ... zurückgeworfen“ (7, 51). Die „Schrumpfung des Zugänglichen, die Totalität der Refus“, terminiert auch hier in einem „ganz Armen, dem Schrei, oder in der hilflos ohnmächtigen Geste, buchstäblich jenem Da-Da“ (7, 51).

Diese „Schrumpfung des Zugänglichen“ wurde auch von Gehlen konstatiert. Seine Analysen zur Situation der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weisen, was Rationalität, Reduktionismus und Traditionsnegativismus betrifft, erstaunliche Parallelen zu Adornos Diagnose auf.

II. *Entwicklungslogik der Malerei*

Nicht allein von „Logik“ redet Gehlen, wenn er die Entwicklung moderner Malerei thematisiert. Die Rede ist auch von „Konsequenz“ (Z-B 206), „konsequenter Entwicklung“ (Z-B 226) und „Folgerichtigkeit der Entwicklung“ (Z-B 203), ebenso von „sinnlogisch“ (Z-B 206) und „Richtungssinn“ (Z-B 206/220); behauptet wird eine „innere Logik“ (Z-B 206) und eine „tatsächlich nachweisbare geschichtliche Kontinuität“ (Z-B 204); er spricht von einer „prozeßrationalen Verlaufsneigung“ im Hegelschen Sinne (Z-B 157), von einer „zunehmenden Rationalität als Qualität des Prozeßverlaufes“ (Z-B 157).

Gehlen – ziemlich unsystematische – Erörterungen dieser Entwicklungslogik lassen sich nach zwei Aspekten differenzie-

ren: dem eines Reduktionismus (1) und dem einer prinzipiell-antithetischen Auslotung der Potentiale (2).

1. Reduktionismus – usque ad finem

Moderne Kunst versteht sich selbst geschichtlich. Sie entwickelt sich nicht nur – sie will sich entwickeln. Sie verpflichtet sich zur Dauerrevolution. Und die Revolution vollzieht sich, indem „Altes“ gemieden, verpönt, verboten und „Neues“ gefordert, gewollt und erschlossen wird. Und es wäre dies ein überaus erfreulicher Zustand – Kunst ist nicht ägyptisch-starr, sondern modern-beweglich –, wenn nicht ein kleines Handicap auftreten würde: Die neuen Freiheitsräume kompensieren die „Absagen und Liquidationen“ (Z-B 213) nicht, da die neuen Freiheitsräume „immer enger“ (Z-B 213) werden. Zudem werden sie immer schneller durchmessen.

„Man hat nacheinander den Tiefenraum preisgegeben, die Formgenauigkeit, das Helldunkel, dann den Gegenstand überhaupt und endlich gar die Farbe – man sah doch tatsächlich schon homogene, farbschwache Flächen. In der Serie der Abschaffungen die Kunst selbst abzuschaffen schien bedrohlich bevorzuzustehen.“ (Z-B 213) Ganz offensichtlich ist dies nun eine nähere Erläuterung der von Gehlen behaupteten Entwicklungslogik. Und zweifellos wird man, in dieser allgemeinen Form vorgetragen, dem zustimmen müssen. Man stelle nur einen „Raffael“ neben einen „Delacroix“, einen „Kandinsky“ und ein monochromes Bild: Die Malerei unterliegt einem Reduktionsprozeß.¹³⁵

Doch so einleuchtend Gehlens Behauptung in ihrer allgemeinen Form *prima vista* ist, so problematisch wird ihre Konkretion.

Der in der Renaissance gewonnene Tiefenraum wurde preisgegeben. Das ist richtig, man kann es „sehen“. Doch wann und bei

¹³⁵ Ein Reduktionsprozeß wird von Gehlen nicht nur für die formalen Mittel der Moderne, sondern auch für den Bildgehalt abendländischer Kunst als solcher behauptet. Dieser Prozeß sei eine „einleuchtende Folge von Abtragungen der Schichten der Bildrationalität“: von der „ideellen Kunst“ einer „Vergegenwärtigung“ ideeller Gehalte (Z-B 15) über die „realistische Kunst“ des „Wiedererkennens“ natürlicher Begebenheiten zur „abstrakten Malerei“, die allein mit der „Rationalität des Auges“ experimentiere (vgl. insbes. Z-B 14–17).

wem? Und wo liegt die „Logik“ dieses Steigerungsgeschehens? Welche Logik waltet hier? Gehlen schweigt sich hier aus. Natürlich kann man den Kubismus als Dreh- und Angelpunkt verstehen. Aber ist er *der* Dreh- und Angelpunkt? Ist dieser nicht vielmehr mit Cézanne oder gar schon mit manchen impressionistischen Gemälden gegeben? Kann man noch weiter zurückgehen, zu Delacroix beispielsweise oder gar Rubens, Malern also, bei denen die Farbe dominiert und Bildlogik und Bildstimmung auf die Farbe abgestellt sind?

Mögen Konkretisierungen von Fall zu Fall auch nicht ohne Widerspruch bleiben: Daß hier historisch eine „gewisse“ Logik waltet, ist nicht zu leugnen. Und wenn diese „Logik“ vom Historiker auch „konstruiert“ werden muß, so vermag er dies doch nur, weil sein Untersuchungsfeld dies erlaubt.¹³⁶

Freilich ist diese Logik eine *geschichtliche*: Es können hier durchaus zeitliche Verwerfungen auftreten. Was schon preisgegeben, kann wieder auftreten; was erst Jahrzehnte später sich vollständig realisieren und durchsetzen wird, kann blitzartig aufleuchten. Für die „Formgenauigkeit“, das „Helldunkel“ und den „Gegenstand“ gilt es nicht weniger als für den Tiefenraum. So hat sich auch die gegenstandslose Malerei im nachdrücklichen Sinne erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Endpunkt der von Gehlen angeführten Entwicklung durchgesetzt, und man mag hier die „documenta“ von 1959 als Gipfel wählen, in deren Katalog W. Haftmann erklärte: „Die Kunst ist abstrakt geworden“.¹³⁷ Dennoch hatte sie sich bereits bei Kandinsky und Malewitsch im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, ja im Grunde bereits im Münchner Jugendstil der Jahrhundertwende auskristallisiert.

Verwerfungen, Überlappungen, Vorläufe, Rückschritte, Phantastisch-Vorausschauendes, Bewahrend-Zurückbleibendes, Mittelmäßig-Vermittelndes – das alles gehört zu dieser spezifischen

¹³⁶ „Geschichte (historisches Wissen, G.S.) ist ... weder wiederholendes Abbild noch verdoppelnde Reproduktion des Geschehens, sondern eine spezifische, Bedeutung und Sinn verleihende konstruktive Organisation räumlich-zeitlich lokalisierbarer Elemente, Vorgänge, Ereignisse, Handlungen.“ (Baumgartner (1976), 277)

¹³⁷ Vgl.: Haftmann (1959), 17.

Form von Logik, auch der Historiker natürlich, der dies dann unter *bestimmtem* und zu legitimierendem Aspekt konstruiert.

Freilich, und deswegen kommen ja die Zweifel an Gehlens These auf: Diese Logik wird von Gehlen nicht konkretisiert.¹³⁸ Allem zuvor aber müßte man hier, um der „geschichtsphilosophischen Konfusion“ zu entgehen, unterscheiden zwischen einer „Entwicklungslogik“, die mehrfach realisierbare Strukturen bereitstellt, und einer „Entwicklungsdynamik“, der selektiv verlaufenden *Realisierung* dieser Potentiale.¹³⁹

Das alles geschieht bei Gehlen nicht. Und doch wird der Lebensnerv der These damit nicht durchtrennt.¹⁴⁰ Auch ohne die Erfüllung der einklagbaren Desiderata kann man die These einer sich verengenden und schließlich in eine Sackgasse mündenden Entwicklungslogik akzeptieren und als wichtig für ein adäquates Verständnis der Situation moderner und nachmoderner Malerei reklamieren.¹⁴¹

¹³⁸ Vgl. auch 7, 514: „So hat man in der Malerei erst die Inhalte abgestoßen, bagatellisiert oder ganz weggelassen, dann die Formen abgestreift, bis alles immer chaotischer wurde, und dann kamen die Reizsteigerungen, es dröhnte in den Augen, und die Formate wurden riesig, und jetzt ist eine allgemeine Verlegenheit eingekehrt, und man weiß nicht mehr recht weiter.“

¹³⁹ Zu dieser Differenzierung vgl. Habermas (1981), z. B. Bd. 1, 275 oder 278 f.

¹⁴⁰ Eine Reduktionslogik hatte ja auch – differenzierter dargelegt – Adorno für die Musik behauptet (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2.b: „Reduktionismus und Erschöpfung des Innovationspotentials“).

¹⁴¹ Deutlich prägt dieses Bewußtsein der „modernen“ Reduktion und Einschränkung die „wilden“, „heftigen“, „postmodernen“ Maler. Vgl. z. B.: Szczesny (1989), 6; von einem durch die Avantgarde heraufgeführten „logischen Endpunkt“, von „extremer Lähmung“ und von „Entleerung“ ist hier die Rede. Auch der postmoderne Romancier Eco (1986, 78) konstatiert: „Die Avantgarde zerstört, entstellt die Vergangenheit: Picassos *Demoiselles d'Avignon* sind die typische Auftrittsgebärde der Avantgarde; dann geht die Avantgarde weiter, zerstört die Figur, annulliert sie, gelangt zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand; in der Architektur ist das Ende die Minimalbedingung des Curtain Wall, das Bauwerk als glatte Stele, das reine Parallelepiped, in der Literatur die Zerstörung des Redeflusses bis hin zur Collage à la Burroughs, bis hin zum Verstummen oder zur leeren Seite, in der Musik der Übergang von der Atonalität zum Lärm, zum bloßen Geräusch oder zum totalen Schweigen ...“ – Das Wortfeld der Reduktionslogik gehört zum Begriffsinventar auch des Kunstgeschichtlers. Vgl. hier z. B. den Imdahl-Schüler Kay Heymer (1989, 171): „In der Malerei stellten die Helden dieses idealistischen Zeitalters (gemeint ist die Avantgarde der klassischen Moderne, G. S.) nacheinander die folgenden Kategorien zur Disposition: illusionistische Distanzstiftung, die Figur, die Form, die Komposition, das Tafelbild als solches, die Malerei selbst. Die Ge-

Daß dieser Reduktionsprozeß das Fundament der Kunst untergräbt, ist offensichtlich. Der Abbau ist irgendwann zu Ende, da die abbaubaren Ressourcen nicht unendlich, sondern durchaus begrenzt sind. So geht die Kunst auf ihre eigene Abschaffung zu – das elementare *Movens* für die nachmoderne Wende (vgl. ERSTER TEIL, C.II. 3–5).

Doch spielt hier, neben dem Reduktionismus, noch ein anderer konstitutiver Aspekt der „Entwicklungslogik“ moderner Malerei eine wichtige Rolle.

2. Prozeßrationale Erschöpfung: prinzipiell-antithetische Auslotung der Potentiale

Die „Stil“-Entwicklung in der modernen Malerei vollzieht sich immer weniger naturwüchsig und zufällig; sie wird vom Künstler bewußt gesucht – einer der Gründe, warum man die Dauer eines Stils nicht mehr in dreistelligen Zahlen, sondern nur noch in zweistelligen oder gar einstelligen mißt. „Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen“ (Cézanne): Der Künstler weiß sich in eine historische Kontinuität gestellt, seine Einstellung zu dem, was er tut – Gehlen zitiert Klee – ist „retrospektiv beschwert“. Hinzu kommt: Der Künstler des 20. Jahrhunderts hat den „Louvre“ in Form eines „imaginären Museums“ in seiner Bibliothek stets griffbereit. Kunstgeschichtler, Kunstkritiker und Ästhetiker tun das Ihre mit „Erklärungen“ des Übergangs von einer Epoche zur

schichte der modernen Malerei ist beschreibbar als die Geschichte einer immer weiter fortschreitenden Separation ihrer Mittel voneinander und ihrer Verabsolutierung in jeweils konträren Bildern. Endpunkte der Malerei sind der Konstruktivismus als Verabsolutierung der Komposition, die Monochromie als Verabsolutierung der Farbe, das Informel als Verabsolutierung der expressiven Geste. Von Malewitschs Schwarzem Quadrat und Rodchenkos Monochromien der frühen zwanziger Jahre ausgehend ließe sich eine Geschichte letzter Bilder erzählen. Folgerichtig wurde die Malerei selbst aufgegeben – weitere Endpunkte der purifizierenden Suche der Moderne nach dem Realen sind so verschiedene Manifestationen wie das Happening, die spezifischen Objekte der Minimal Art, die Ikonen der Trivialität in der Pop Art, die *Arte povera*, Spurensicherung, Performance und Body Art sowie die asketische Concept Art ...“ Auch H. Klotz (1986, 10f) diagnostiziert für den „Hauptstrom der Moderne ... den Kausalismus einer Kunstprogrammatisierung, die vom ersten abstrakten Aquarell Kandinskys mit zwanghafter Folgerichtigkeit zum weißen Bild und zur schwarzen Leinwand führte“.

nächsten.¹⁴² Gezielt wählt der Künstler nun sein Konzept und seine Darstellungsmittel im Gegensatz zu schon bestehenden Stilen aus, die damit als überwunden, als „erledigt“ gelten. Daß ein Kunstwerk der Todfeind des anderen sei (Adorno) – im eigentlichen Sinne gilt dies erst für die Moderne.

Es ist die Selbstbezüglichkeit der Malerei, die diesen Prozeß in Gang setzt. So ergibt sich „das Bild einer sozusagen Hegelschen, also prozeßrationalen Verlaufsneigung. Impressionismus/Expressionismus, Expressionismus/neue Sachlichkeit, gegenständlich/ungegenständlich, geometrisch abstrakt/informell abstrakt – immer geschieht das Wahrscheinliche, nämlich der Umschlag in eine Antithese – aber wie lange?“ (Z-B 157)¹⁴³

Ausdrücklich betont Gehlen (was auch Adorno betont hatte, s. o.), daß die rasche Folge dieser antithetischen Entwicklung keine „Mode“ (Z-B 157) sei, sondern durch das Geschichtsbewußtsein der Künstler veranlaßt wird; daß damit eine „zunehmende Rationalität“ (Z-B 157) als neue Qualität des Prozeßverlaufes entsteht.

Sofort aber keimt auch hier der Verdacht, daß sich dieses thetisch-antithetische Vorgehen erschöpfen könnte. Gewiß lassen sich *innerhalb* einer thetisch-antithetischen Position mehrere Tendenzen entwickeln;¹⁴⁴ die Erstreckung aber des aus jeweils

¹⁴² Selbst Leo Castelli, wohl der erfolgreichste Galerist der Nachkriegsära, bemüht die Kunstgeschichte zur Erklärung seines Erfolgs: „Ich hatte die Kunstgeschichte studiert und wußte, daß eine Strömung auf die andere folgt. Gerade in der Kunstwelt ändern sich die Dinge sehr schnell. Eine Bewegung dauert vielleicht fünf Jahre, vielleicht ein wenig länger. Aber dann passiert etwas Neues.“ (In: ZEITmagazin 45 (1993), 92)

¹⁴³ Diese jeweils antithetische Auslotung ließe sich fortsetzen für die 60er und 70er Jahre: Informell (Abstrakter Expressionismus)/Pop Art (Neue Figuration, Nouveau Réalistes); Pop Art/Concept Art (Minimal Art); Concept Art (Minimal Art)/Peintres-sculpteurs. Doch hätte diese prinzipiell-antithetische Auslotung nach 1960 für Gehlen eine andere Bedeutung als vor 1960: Der Nullpunkt der Reduktionsmöglichkeiten ist mit der informellen Abstraktion (und hier wieder mit der „farblosen“ Farbfeldmalerei) erreicht. Danach waren nur noch der Rückgang zur Gegenständlichkeit oder eben – Concept Art – das tendenzielle Verlassen des sinnlichen Mediums der Kunst möglich. – Zur antithetischen Auslotung vgl. z. B. auch die jüngste Entwicklung in der Musik: „Aleatorik“ mit dem Prinzip „Zufall“ als Antithese zur „Serialität“ mit dem Prinzip „integrale Berechnung“; „Neue Expressivität“ als Antithese zur ausdruckslosen Aleatorik und Serialität.

¹⁴⁴ In der 2. Auflage der „Zeit-Bilder“ (230) sieht Gehlen auf der Landkarte des

umschlagender Perspektive konsituierten territorium artis scheint überschaubar und rasch vermeßbar zu sein.

Natürlich gilt die soeben anlässlich des Reduktionismus vorgebrachte Kritik an „Logik“ und „Kontinuität“ der Entwicklung auch bezüglich dieser prinzipiell-antithetischen Auslotung. So läßt sich zweifellos gut begründen, daß These und Antithese „geometrisch-abstrakt“ – „informell-abstrakt“ die Kunstszene der 50er Jahre dominierten; dennoch wurden sie bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufgestellt (Malewitsch-Kandinsky).¹⁴⁵

Gehlens Argumentationsweise und Vorgehen ist hier aber noch problematischer. Seine Frage: „Aber wie lange?“ (vgl. Zitat vorhergehende Seite) ist Indiz hierfür. Man könnte sie als nur rhetorisch verstehen, hätte dann aber die Problematik nicht erfaßt. Denn Gehlen vermischt hier eine systematisch-logische Argumentation mit einer historisch-logischen. Und nicht von ungefähr

durch die abstrakte Kunst entdeckten Kontinents der Sensibilität noch weiße Flecken; niemand sei bislang zu ihnen vorgedrungen.

¹⁴⁵ Hat man vor Augen, daß schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts diese grundsätzlich-gegensätzlichen Entwürfe erfolgten, so könnte man geneigt sein, die Konzeption einer „linearen Entwicklungslogik“ aufzugeben, um statt dessen ein „Spektrum konkurrierender künstlerischer Grundideen“ zum quasitranszendentalen Raster seiner ästhetischen Analysen zu wählen. Strukturelle Synchronie träte an die Stelle der Ereignis-Diachronie. Diese Betrachtungsweise hat gewiß vieles für sich (vgl. hierzu Boehm (1987), 230). Gehlen selbst ist sie nicht fremd. Kommt sie in den „Zeit-Bildern“ nur latent und andeutungsweise zum Vorschein (vgl. z.B. 203: „... übrigens gibt es keine Richtung der heutigen Malerei, deren Prinzipien nicht damals gefunden wurden“), so tritt sie in den 1962 und 1965 gehaltenen Vorträgen „Über kulturelle Evolutionen“ und „Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst“ ganz massiv auf: „In den bildenden Künsten sind die letzten großen Erfindungen von Stil Kategorien um 1910 herum erfolgt ... Unbeschadet der Tatsache also, daß die Gleise in der Malerei und Plastik schon seit 50 Jahren verlegt sind, entsteht der Eindruck einer ungemeinen Beweglichkeit. ... kann kein Zweifel daran bestehen, daß keinerlei Entwicklung mehr vor sich geht, sondern Abwechslung ...“ (1964, 212) „... ist seit 40 Jahren das eroberte Gebiet abgesteckt. Da nun der Geist erfinderisch ist, gibt es zwar kein Repetieren eines gültigen Kanons, wohl aber endlose Abwechslung innerhalb festliegender Grundentwürfe: expressiv-abstrakt, geometrisch-abstrakt, surrealistisch, expressionistisch-figural, konstruktivistisch usw.“ (1966, 87) Bei Gehlen schließt die eine Betrachtung die andere also nicht aus. Und es ist durchaus sinnvoll, mit Gehlen darauf zu insistieren, daß der reale geschichtliche Gang, also die Entwicklungsdynamik, ein Gang der Reduktion war. Durchaus kann man diese These historisch mit marktstrategischen, pekuniären, feuilletonistisch-meinungsbildenden Fakten belegen (vgl. hierzu ERSTER TEIL, C.II.4).

taucht der Name Hegel in diesem Zusammenhang auf, in dessen Ästhetik ja letztlich die historische Betrachtung der Kunst mit der systematischen zusammenfällt. Aber da Gehlen doch wohl nicht mehr die Metaphysik Hegels akzeptiert, die ihn allein zu dieser Annahme berechtigen würde, stellt er die Frage: „Aber wie lange?“ – die in systematischer Hinsicht nur zu berechtigt ist: Denn mit welcher Begründung wollte man apriorisch negieren, daß sich inmitten der Herrschaft informeller Abstraktion ein *neuer* fundamentaler (also nicht auf Gegenständlichkeit zurückgreifender) Gegensatz entwickelt? Apriorisch läßt sich nicht behaupten, dies werde nicht mehr eintreten, da die prinzipiell-antithetischen Potentiale erschöpft seien.¹⁴⁶ Wohl aber kann man *historisch* eine Erschöpfung konstatieren, da nach der informellen Abstraktion ein Rückgriff auf Figuration erfolgte (vgl. ERSTER TEIL, C.II.4).

So läßt sich natürlich auch keine Notwendigkeit der von Gehlen angeführten antithetischen Position behaupten, schon gar nicht in der Folge der einzelnen Stil-Paare.

Begründet Gehlen, ein Rückgriff, eine Renaissance sei in der gegenwärtigen Situation unmöglich, damit, daß „der Stil, auf den man zurückkommen könnte, ... sich ja früher schon in logischer Entwicklung in den nächstfolgenden verwandelt“ hat (Z-B 158), so kann man darin wieder eine Verwechslung von „Entwicklungslogik“ und „Entwicklungsdynamik“ sehen. Denn keineswegs folgt aus dem Kubismus mit Notwendigkeit die geometrische Abstraktion eines Mondrian. Zwar kann man behaupten, sie habe sich historisch daraus entwickelt („Entwicklungsdynamik“); man kann weiter behaupten, eine Renaissance des Kubismus wäre „retrospektiv beschwert“, da man weiß, was sich aus dem Kubismus entwickelt hat. Aber keinesfalls kann man behaupten, aus dem Kubismus hätte sich *nur* die geometrische Abstraktion eines Mondrian etc. entwickeln können.¹⁴⁷

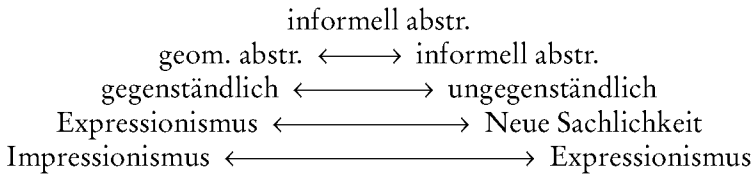
Und doch ist dieser fundamentale Gedanke Gehlens interessant

¹⁴⁶ Vgl. auch folgende Passage aus dem Vortrag „Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst“: „... wie unwahrscheinlich es ist, daß in dem angeschnittenen System noch weitere große Funde verborgen liegen könnten. Wer uns das zeigte, wäre der neue Mann.“ (1966, 84).

¹⁴⁷ Vgl. hierzu auch das Verdikt über Neo-Dada, „jene längst im ‚Surrealismus‘ aufgegangene Antikunst“ (Z-B 227).

und wichtig. Er ist – mit den nötigen Einschränkungen genommen – hilfreich, die rasante Entwicklung der modernen Malerei verstehen zu lernen; hilfreich vor allem dann auch, sich die „neofigurative Wende“ verständlich zu machen (vgl. ERSTER TEIL, C.II.4). Auch ist der Begriff Entwicklungs-„logik“ nicht zu verworfen. Denn die Verwendung des Begriffes „Logik“ mit der Konnotation „sinnhaftes Geschehen“ („Das liegt in der Logik der Sache“) – und nicht nur mit der Konnotation „notwendig, allgemeingültig, keinen Widerspruch vertragend“ – ist ja durchaus geläufig.

Koppelt man nun diese prinzipiell-antithetische Auslotung der Potentiale mit dem sinnlogischen Prinzip des Reduktionismus, so ergibt sich eine Entwicklungslogik, die man im bildlichen Sinne – was Gehlen freilich nicht tut (wenngleich er in Zusammenhang damit von „Pyramide“ spricht, s. u.) – als „pyramidal“ bezeichnen könnte. Denn zweifellos ist das Potential Impressionismus/Expressionismus größer (es gestattet mehr Nuancen und Stilvarianten) als das Potential geometrisch-abstrakt/informell-abstrakt. So ergibt sich folgendes „Bild“:



Die Möglichkeiten von These und Antithese nehmen nicht nur ab – sie werden in ihrer Bandbreite auch enger. (Wobei „gegenständlich“ sich natürlich allein auf den historisch erreichten Stand malarischer Gegenständlichkeit bezieht, nicht auf Gegenständlichkeit überhaupt.) Der Gedanke lag für Gehlen nahe, daß diese Entwicklungslogik an ein Ende kommt. Historisch war dies für ihn der Fall, als die Informell-Abstrakten die Geometrisch-Abstrakten dominierten (vgl. Z-B 151). Die pyramidale Entwicklungslogik erreichte die Spitze. Es gab nun keine Fortschritte mehr. Man griff auf längst Überwundenes zurück.

Eigenwillig, doch mit Raffinement erörtert Gehlen das Revival der gegenständlich arbeitenden Kunst in den 60er Jahren als „Kippen“ der sinnlogisch erbauten Entwicklungspyramide. Sein

Bestreben geht dahin, diese Wende zur Gegenständlichkeit nicht als Mode oder Zufall zu nehmen, sondern als zwangsläufige, durchaus sinnvolle Entwicklung. Das „Kippen“ der Pyramide selbst ist für Gehlen sinnvoll und nachvollziehbar, da die abstrakte Kunst als „Nullpunkt“ der Entwicklung gelten darf (3), den man nur mit Rückgriff auf Figuration verlassen kann (4); ohne Sinnlogik aber ist das, was nach diesem Kippen kommt: Gestaltbeliebigkeit und Preisgabe jeglichen Richtungssinnes (5).

3. Abstrakte Malerei als Nullpunkt der Entwicklung

Der Nullpunkt der sinnlogischen Entwicklung ist für Gehlen erreicht, weil es nichts mehr zu reduzieren gibt an Gegenstand, Form und Farbe: Die Farbfeldmalereien, und hier insbesondere die „homogenen, farbschwachen Flächen“ (Z-B 213), sind für Gehlen im Grunde schon ‚jenseits der Malerei‘. Was sollte jetzt noch abgebaut werden? Sicher: Man kann die Leinwand noch zerschneiden oder zunageln, den Bilderrahmen zertrümmern oder, damit es auch jeder kapiert, auf die Leinwand schreiben: „Hört auf zu malen!“ Aber dies bringt nichts Neues in der bildimmanenten Abbau-Logik. Schließlich stand es doch „schon in der Zeitung, daß der Nullpunkt im Abbau von Gegenstand und Form erreicht ... sei“ (Z-B 224).

Die Art von Abstraktion, die Gehlen im Sinn hat (er kennt freilich noch eine andere, anspruchsvollere, vgl. DRITTER TEIL, B.I u. II), zeichnet sich dadurch aus, daß sie ein „Maximum an Bewegungsfreiheit und Experimentalchance“ erreicht und nur ein „Minimum des geistigen Anspruchs“ fordert. Am Ende gilt diese Malerei nur dem Sinnenreiz, nur der „Sensibilität der Netzhäute“ (Z-B 206). Das „stark gereizte Auge“ (Z-B 214) brauchte nur zu ermüden – und man wurde des Ganzen überdrüssig und wandte sich gelangweilt ab.

Hier nun verwendet Gehlen das Bild der auf dem Kopf stehenden (Netzhaut-)Pyramide: „Schließlich balancierte das riesige Gebäude, zu dem endlich auch zahlreiche Damen und Jugendliche Bestandteile herbeitrugen, wie eine umgekehrte Pyramide nur noch auf der Sensibilität der Netzhäute. Jetzt mußte es kippen.“ (Z-B 206)

Die abstrakte Malerei, für Gehlen dann schließlich nur noch die informelle Abstraktion (vgl. Z-B 151), war die „Endstation“ (Z-B 226) einer konsequenten Entwicklung gewesen. Damit aber war die „Entwicklung ... abgewickelt“ (Z-B 206), zugleich jedoch die „Anämie der Abstraktion“ (Z-B 227) eingetreten. Spannungsverlust, das bloß Dekorative – die Degradierung zum Tapetenmuster –,¹⁴⁸ der „Rückfall in die Unmittelbarkeit des bloßen Eindrucks“ (Z-B 64), der nur die bedeutendsten Künstler zu entgehen vermochten, war das Schicksal der Abstraktion. Sie hatte die „Zweischichtigkeit des Bildes“ (Z-B 64), die Verselbständigung einer Reizfläche *sui iuris* bei dennoch festgehaltener Gegenständlichkeit, aufgegeben und damit letztlich ihr Schicksal besiegelt (vgl. auch Z-B 113). Die abstrakten Gemälde wurden „seelisch zu handlich“ (Z-B 180) und verkümmerten zum „Netzhaut-Optizismus“ (Z-B 150). Parallel hierzu kam eine riesige Kommentarliteratur ins Schwimmen; allein mit Eloquenz ließ sich der Beliebigkeit abstrakter Darstellung ein Sinn nicht zusprechen. Fehlt nämlich der rote Faden einer wie auch immer garteten Bildlogik, so kann der Kommentar das Dargestellte nur noch lyrisch-existentiell ansingen, kann im Grunde nicht einmal mehr die technischen Mittel legitimieren bzw. kritisieren (vgl. Z-B 169).

Gewiß ist dies ein harter Angriff auf die abstrakte Malerei, und der Einwand ihrer Liebhaber, auch der ästhetisch Gebildeten unter ihnen, liegt nahe, Gehlen habe kein Verständnis für die abstrakte Malerei, er habe keine „Erfahrung“ mit ihr gemacht – daher seine Auslassungen. Dieser Einwand ist jedoch nicht berechtigt. Gehlens Erörterungen der abstrakten Malerei bewegen sich durchaus auf hohem Niveau. Sie sind gedankenreich im

¹⁴⁸ Freilich hatte bereits Kant die Tapetendekorationen mit dem Titel einer „freien“, „für sich bestehenden“ Schönheit – *pulchritudo vaga* im Gegensatz zur *pulchritudo adhaerens* (der „bloß anhängenden Schönheit“) – nobilitiert: „So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten“. (KU, § 16) Doch wäre ihm die abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts viel zu bunt für ein „reines Geschmacksurteil“ gewesen. Diese Malerei stünde für ihn dem „parfümierten Schnupftuch“ und den „Garküchen von Paris“ zu nahe. Denn das „reine Geschmacksurteil“ urteilt „der bloßen Form nach“ (§ 16).

innerästhetischen wie kunstsoziologischen Sinne. Das lyrische Ansingende kommentierender Liebhaber, die in existentiellen Abgründen oder gar der Quantenphysik einen Ersatzgegenstand gefunden hatten, blieb weit dahinter zurück. Diese Kommentarliteratur nicht ernst nehmen zu müssen, glaubte Gehlen mit Recht. Dagegen gelangen ihm treffende Einsichten und pointenreiche Formulierungen, etwa über die „optischen Wortfindungen“ (Z-B 190) der „École de Paris“: „Diese Bilder eines Hartung, Singier, Soulages usw. sind trainiert, entfettet und sprunghaft, und vielleicht fanden sie den einzigen Weg, auf dem sich die abstrakte Malerei, ohne nur dekorativ zu werden, von der Kommentarbücherei losmachen kann: Der Kommentar würde, um im Vergleich zu bleiben, aus einem einzigen Wort bestehen, das es nicht gibt, das aber einen optischen Doppelgänger hat.“ (Z-B 174)

Gehlen kritisiert vor allem die „Demokratisierung“ der abstrakten Kunst. Fast jeder meint (und Dubuffet hatte es ja offen propagiert), er könne „das“, da diese Kunst, einmal zum „Stil“ geworden, weder Metier noch Gedanken voraussetzen scheint. Aber *auch* in ihrem höchsten Gelingen mußte diese Kunst einen hohen Tribut entrichten: Der Horizont dieser Kunst war sehr schnell durchschritten.¹⁴⁹

4. New concern with figure

Was Wirkung, Einfluß und Dominanz betrifft, gilt Gehlen die Documenta des Jahres 1959 als Zenit der abstrakten Malerei. Er zitiert Werner Haftmann aus dem Documenta-Katalog: „Daß die ganze große Domäne der Auseinandersetzung mit den optischen Erscheinungsbildern der Gegenstandswelt nur noch schwache Impulse herzugeben vermag. Die Kunst ist abstrakt geworden.“ (Z-B 206) Doch letztlich war diese Ansicht schon provinziell. Denn: „In den großen ausländischen Kunstmilieus dachte man anders.“ (Z-B 206) Zitiert werden nun das Magazin TIME vom 10.10.60 („People are tired of abstract art“), der Tastemaker des

¹⁴⁹ Zudem sei die These gewagt, diese Malerei hatte am eigentlich Modernen moderner Malerei, der Identitätsirritation (vgl. DRITTER TEIL. B) und des Entzuges (vgl. DRITTER TEIL), nur begrenzt (und dann oft nur in symbolisch-metaphysischem Sinne) Anteil.

Museum of Modern Art („A new concern with figure“) sowie – endlich (1963) war es auch zur deutschen Presse vorgedrungen – die „Weltkunst“ und die „Welt“ („Abenteuer der Abstrakten geht zu Ende“).

Auch die Baisse der sechziger Jahre, die nicht die traditionelle Kunst betraf, sondern ausschließlich die Moderne, insbesondere die abstrakte Moderne (und hier wiederum die „École de Paris“), wird von Gehlen zur Erörterung des Bruchs herangezogen. Ausgelöst wurde diese Avantgarde-Baisse – man erinnere sich der „Kapitalisierung“ der Kunst“ (ERSTER TEIL, B.III) – von einer Börsenbaisse, bei der die Spekulanten, die auf beiden Märkten gekauft hatten, nervös wurden und „Verkauf bestens“ auch für ihre „Werke“ orderten. Schließlich mußte 1964 sogar die angesehene Avantgarde-Galerie Daniel Cordier, Paris/Frankfurt, schließen und in dem hierzu verfaßten Rundbrief (Gehlen zitiert daraus ausführlich) die Fackel der informellen Abstraktion der sich verdunkelnden Kunsthauptstadt Paris an die Pop Art aus der künftigen Kunsthauptstadt New York weitergeben.

Freilich hatte dieser Einbruch keine bloß finanztechnischen Ursachen. Gehlen legt größten Wert auf die innerästhetischen – für Gehlen die eigentlichen – Gründe: Die informelle Malerei war zum Stil degeneriert, zu einem höchst einfachen dazu. Zweifel kamen auf an der Ernsthaftigkeit der ästhetischen Experimente, die „Hast der Ausführung“ und die „Armut der Inspiration“ (Z-B 214) waren offenkundig geworden. Zudem war diese Malerei, Jahrzehnte nach ihrer Inaugurierung, erfolgreich „demokratisiert“: Man ahmte die informelle Fassade nach – ohne eigentliches Verständnis, ohne jegliche Erfahrung. Dankbar nimmt Gehlen daher einen Satz von Greenberg aus dem Jahre 1964 auf: „Die informelle Kunst ist gescheitert, weil sie in der zweiten Generation die am meisten manieristische und nachahmerische, die widerkäuferischste Kunst (le plus rabâcheur) hervorgebracht hat, die die Welt je sah.“ (Z-B 213)

Dieser Niedergang der abstrakten Malerei zeitigte eine Wiederbelebung, ja eine Dominanz der gegenständlichen Malerei, nicht bloß der Pop Art. Natürlich war es nicht so, daß die gegenständlich arbeitende Malerei ganz verschwunden gewesen wäre. Aber doch war sie, das duldet keinen Zweifel, ins Hintertreffen geraten.

Sie war es nicht nur der quantitativen Produktion, sondern auch dem Ansehen nach, das sie bei den Medien, Museen und Sammlern genoß. Zudem wurde sie oft nur defensiv, mit schlechtem Gewissen betrieben.¹⁵⁰ Das änderte sich nun mit dem Niedergang der informellen Malerei. Und Gehlen interessieren daran natürlich vor allem die kunstgeschichtlichen Konsequenzen des Falles: das Aufbrechen und Verlassen der Reduktionslogik.

5. Gestaltbeliebigkeit und Preisgabe jeglichen Richtungssinnes; endloses Überleben

Mit dem Fortschritt, mit einer noch irgendwie erkennbaren Logik überhaupt, und sei es die der Absurditäten, ist es nun vorbei – das ist die fundamentale kunstgeschichtliche Konsequenz, die Gehlen aus der „neofigurativen Wende“ zieht. „Von jetzt an gibt es *keine kunstimmanente Entwicklung mehr!*“ Das ist für ihn die letzte „bedeutende Neuigkeit“ (Z-B 206). Alles, was nun komme, sei „bereits vorhanden: Der Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten, das Posthistoire“ (Z-B 206).

Man wundert sich natürlich wieder über die Bestimmtheit, mit der die These vorgetragen wird, und elementarer noch über den Synkretismus des Gehlenschen Denkens, der, allem Anschein nach, die Deskription der Zustände Mitte der sechziger Jahre mit einem apriorischen Urteil über die Zukunft der Kunst vermenget. Freilich begeht Gehlen hier keinen simplen Denkfehler. Aufgrund der von ihm behaupteten Reduktionslogik ist diese prinzipielle, jegliche zukünftige Kunst betreffende Argumentation nur konsequent – vorausgesetzt, die Kunst verbleibt auf der Ebene, auf der sie bislang agierte, und eine andere Ebene anzunehmen, hatte Gehlen weder Grund, noch bot die Malerei Mitte der sechziger Jahre Anlaß zu solch einer Annahme.¹⁵¹

Mit der informellen Abstraktion war der „Nullpunkt“ erreicht,

¹⁵⁰ „In dieser Ära (1945–1960, G. S.) wagten es in Deutschland, wo man besonders angepaßt war, nur die alten Partisanen, für den Realismus ein gutes Wort einzulegen.“ (Belting (1989), 19)

¹⁵¹ Freilich hätte man die Concept Art der siebziger Jahre so verstehen können – nicht aber müssen. Gehlen hätte sie ebenso für seine Logik nutzen können: Die Kunst verläßt ihr sinnliches Medium; ist dieses aber konstitutiv für die Kunst, so

in dem man nicht verharren konnte. Man griff auf Stadien der Reduktionslogik zurück. Und auch in Zukunft wird man sich dieser bislang erarbeiteten Möglichkeiten bedienen – einschließlich natürlich der damit historisch gewordenen abstrakten Malerei. „Kaleidoskopische Statik, etwas bewegtes Unbewegtes“ (7, 267) ist das Ergebnis der Fortschrittslogik.

Freilich ist Gehlen die Fortschritts-(Reduktions-)Logik der Kunst verdächtig. Sie stehe „eher der Technik“ zu (Z-B 213). Doch ist der „Fehler“, Kunst primär unter dieser Perspektive zu betrachten, nicht in seiner ästhetischen Konstruktion zu suchen; sie legt nur dar, was mit der Kunst vor sich ging, als sie „sich selber allzusehr historisch verstand ... und sich selbst einem Fortschrittszwang ausgeliefert hatte“ (Z-B 213).

Durch diesen Rückschritt auf bereits Abgelegtes, durch die Gestaltbeliebigkeit – also durch das Ende der sinnlogischen Entwicklung – sichert sich die Kunst nun das „endlose Überleben“ (Z-B 206): Wo nichts geboren wird – und im „new look“ wird nichts geboren –, kann auch nichts sterben. Das – so wird man später formulieren – „anything goes“ der Postmoderne ist nun an der Reihe. Die Entwicklungslinie, der Fortschrittspfeil, schließt sich damit zum Kreis. Nicht mehr gilt: „Ein Kunstwerk ist der Todfeind des anderen“ (auch nicht: des anderen Freund), sondern: Ein Kunstwerk ist des anderen nicht zu behelligender Nachbar. In dieses „Neben“ hat sich das „Vorher-Nachher“ der ästhetischen Dauerrevolution aufgelöst. Man befolgte das auf die Leinwand geschriebene „Hört auf zu malen!“ nicht; Heer und Troß machten sich, nachdem alles Wilde gezähmt war und alles Unbekannte sich bekannt gemacht hatte, im eroberten Terrain breit. Hier konnte man dann aufs trefflichste die halsbrecherischen Attacken der Avantgarde imitieren, Avantgarde *simulieren*.¹⁵²

ist damit der letzte Beweis für das Ende der Entwicklung erbracht. Einige Künstler sahen offenbar, wollten sie nicht in den Fundus der Geschichte greifen, keine andere Möglichkeit als die Emigration und das Siedeln auf einem Gebiet, für das der Begriff „*Concept Art*“ der denkbar schlechteste war.

¹⁵² Diese Gehlensche Interpretation der neofigurativen Wende ist kaum noch strittig. Vgl. z. B. Beltings Ausführungen (1989, 22) im Abschnitt „1960: eine zweite ‚Stunde Null‘“: „Die neue ‚Stunde Null‘ brachte keinen neuen Stil zur Herrschaft, sondern löste jenen Pluralismus der Stile, Kunstbegriffe und Bildtechniken

III. *Kunstimmanente Ende-Kriterien bei Heidegger?*

Wie oben (ERSTER TEIL, A.I) erörtert, deutet Heidegger die Hegelsche These vom „Ende der Kunst“ um. Doch allem zuvor schon ist die Heideggersche Auswahl der Belegstellen, und somit seine Lesart der Hegelschen These vom „Ende der Kunst“, selektiv. Er nivelliert deren Komplexität. Denn „Ende der Kunst“ hat bei Hegel – durchaus keine plakative „These“ – einen zweifachen Sinn: „Ende“ wird einmal verstanden als: die Kunst ist nicht mehr höchstes Bedürfnis des Geistes (bereits mit dem Heraufkommen des Christentums und der Ablösung der Kunstreligion durch die Schriftreligion eingetreten: der Übergang von der „klassischen“ zur „romantischen Kunstform“), zum anderen aber bedeutet „Ende“ die romantische Selbstüberschreitung der Kunst („Auflösung der romantischen Kunstform“). Im Anschluß an diese Differenzierung nötigt hermeneutische Redlichkeit den Interpreten geradezu, die Kriterien, die Hegel für das „Ende der Kunst“ angibt, zweizuteilen, nämlich in Kriterien, die der Hegelschen Systemkonstruktion entspringen, und in Kriterien vergleichsweise systemunabhängiger, d. h. innerästhetisch-kunsthistorischer Art.¹⁵³

Alle Heideggerschen Belegstellen entstammen dem ersten Komplex. Dies mutet zunächst erstaunlich an. Warum zitiert

aus, der seither als Last und Ärgernis der Moderne gilt, aber ihr neues Gesicht treffend wiedergibt. Andere erklären heute den Vorgang zur Geburtsstunde der Postmoderne ...“ Freilich wird oft erst der Umbruch am Ende der siebziger Jahre – von der Concept Art zu den Neuen Wilden bzw. von der Arte povera zur Trans-Avantgarde (Oliva) – als postmoderne Wende in der Malerei bezeichnet. Und in der Struktur sind diese beiden Umbrüche ja durchaus analog: Am Beginn der sechziger Jahre war es die informelle Abstraktion, genauer: das monochrome Bild, das die letzte Möglichkeit der Malerei reklamierte, und die Pop Art bzw. die Neuen Realisten stellten den Umbruch dar; am Ende der siebziger Jahre belegten diese Positionen die Concept Art und die Neuen Wilden.

¹⁵³ Doch zeigt auch die Hegel-Literatur, nach Heidegger, nur wenig Neigung, Hegels These vom Ende der Kunst nach dieser Hinsicht zu differenzieren und zu diskutieren. Immerhin rettet es die Ehre der Heidegger-„Schule“, daß es vor allem Gadamer ist, der „Ende“ in zweifachem Sinne versteht und auch getrennt zu thematisieren sucht. Vgl. (1986), hier vor allem 220 („Der Verangenheitscharakter der Kunst, wenn er so verstanden ist ...“, Hervorhebung G. S.) und 221 („Dieses Ende ...“, Hervorhebung G. S.). – Vgl. auch Morawski (1964, 63): „... daß Hegel nicht nur das Zerfallen der Kunst aus seinen apriorischen historiosophischen Voraussetzungen schlußfolgerte, sondern daß er ebenfalls ein scharfsichtiger und begei-

Heidegger nicht die systemisch unbelasteten oder doch weniger belasteten Kriterien ästhetischer und kunsthistorischer Art?¹⁵⁴ Ist das Zufall? Hat Heidegger diese übersehen, oder kann man hier einen tieferen Grund angeben? Gibt es bei Heidegger – neben der These, daß die Kunst ihre Wirkungsmöglichkeiten in der geschichtlichen Situation eingebüßt hat – eigene, über Hegel hinausweisende kunstimmanente Kriterien für das „Ende der Kunst“? Immerhin waren seit Hegels Vorlesungen mehr als 100 Jahre vergangen. Nicht auszuschließen also, daß die Lage der Kunst, die ja inzwischen ein neues, für Hegel noch nicht vorstellbares Terrain (Gegenstandslosigkeit, Atonalität, antigrammatische Sprache etc.) erobert hatte, der philosophischen Analyse auch neue Kriterien abverlangte.

Man könnte vermuten, daß der Sentenz aus dem posthum veröffentlichten „Spiegel-Gespräch“ von 1966, die heutige Literatur und Kunst sei – im negativen Sinne – „destruktiv“ und des Stiftens von „Heimat“ nicht mehr fähig,¹⁵⁵ ein ästhetisches Kriterium zugrunde liegt. Die Kunst verweigert sich, so Heidegger, der geschichtlich anstehenden Aufgabe und willfahrt statt dessen dem

sterter Zeuge des damaligen künstlerischen Schaffens war.“ – Wird diese Ende-Differenzierung bei Hegel nicht oder zu wenig beachtet, so kann es zu Behauptungen wie der Oelmüllers (1965/66, 87) kommen, daß Hegel „lediglich vom Ende der höchsten Bestimmung der Kunst, ... jedoch an keiner Stelle vom Ende der Kunst überhaupt“ spreche. Dieser Satz Oelmüllers gilt nur für das Ende im Sinne von: Ablösung der Kunstreligion durch geoffenbarte Religion und Philosophie (also für den Übergang „klassische Kunstform“-„romantische Kunstform“), nicht aber für das Ende im Sinne von: Auflösung der romantischen Kunstform; denn hier spricht Hegel tatsächlich von der „Zerfallenheit und Auflösung der Kunst selbst“ (Ästh.I, 551). – Zur Rezeption der Hegelschen „Ende“-These im 20. Jahrhundert vgl. auch Koepsel (1975), 85-143.

¹⁵⁴ Diese lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Kunst wendet sich der prosaischen, der „gemeinen“ und nicht mehr der idealen, Wirklichkeit zu; sie stellt damit das „absolute Scheinen“ der Dinge dar – ohne den substantiellen Gehalt des Absoluten; die Kunstfertigkeit der Künstler, das Machenkönnen, verabsolutiert sich; die Mittel der Darstellung werden Selbstzweck; alle geschichtlichen Formen und Inhalte der Kunst-Geschichte sind für den modernen Künstler – da nicht mehr substantiell für einen erst herauszubildenden Inhalt lebend – frei verfügbar; Kunst kehrt am Ende, durch das Auseinanderfallen von Bedeutung und Gestalt, zum Anfang, zum Symbolischen, zurück; aber im Gegensatz zum Anfang gibt es nun „nichts Dunkles“, kein „Geheimnis“ mehr; die Kunstwissenschaft vermag allen Inhalt der Kunst „denkend zu begreifen“. (Vgl. hierzu vor allem das Kapitel: Das Ende der romantischen Kunstform, in: Ästh. I, 576–584.)

¹⁵⁵ Jetzt in: Neske/Kettering (1988), 99 u. 110 f.

Kulturbetrieb. Daher ist sie am Ende. Was genauer unter „destruktiv“ zu verstehen ist, worauf sich diese Kennzeichnung bezieht, ob auf Inhalt oder Form der Werke oder gar auf beide, wird in diesem Gespräch nicht deutlich. Auf kritisches Nachfragen der Gesprächspartner Wolff und Augstein nimmt Heidegger das Wort schließlich zurück.

Explizit Bezug auf eine ästhetische Kategorie unter dem Aspekt des „Endes der Kunst“, nämlich die des „Stils“, nimmt Heidegger bei Erörterung der Kunst und Ästhetik Richard Wagners in der Nietzsche-Vorlesung von 1936.¹⁵⁶

Heidegger geht auf Kunst und Ästhetik Richard Wagners im Horizont der Hegelschen These vom „Ende der Kunst“ ein. Er möchte wissen, warum im 19. Jahrhundert, und als herausragender Repräsentant des 19. Jahrhunderts gilt ihm Wagner, die Kunst ihre „Macht zum Absoluten, ihre absolute Macht“ (N I 101) verloren hat. Und Heidegger spricht in diesem Zusammenhang, bei Erörterung des Gegensatzes von Nietzsche und Wagner, von einer „Mißachtung des inneren Gefühls und des eigentlichen Stils bei Wagner“ (N I 106). Diese Mißachtung des „eigentlichen Stils“ besteht für Heidegger – in Anlehnung an Nietzsche – in der „Auflösung alles Festen in das flüssig Nachgiebige, Eindrucks-empfangliche, Schwimmende und Verschwimmende; das Unge- messene, ohne Gesetz, ohne Grenze, ohne Helligkeit und Bestimmtheit, die maßlose Nacht des reinen Versinkens“ (N I 104).

Hier nun könnte man meinen, daß der – „falsche“ – Stil, d. h., daß ästhetische Kriterien schuld daran seien, daß das Ende der Kunst auch durch Richard Wagner nicht hatte aufgehoben werden können.

Dies zu folgern wäre nicht falsch. Aber es ginge nicht auf den Grund der Dinge. Denn letztlich gelingt nach Heidegger das Werk Wagners nicht, weil in ihm die Musik die Sprache dominiert. Bei Wagner sei „die Herrschaft der Kunst als Musik ... gewollt“ (N I 103), blieben „Dichtung und Sprache ... ohne die we-

¹⁵⁶ Vgl. auch den Brief vom 26. Okt. 48 an E. Blochmann, in dem Heidegger von einem „dichterischen Stilvermögen“ spricht. (Storck (1989), 87) – Von höchstem Interesse, aber an dieser Stelle nicht zu erörtern, ist hier auch das Kapitel 31 der „Beiträge zur Philosophie“: „Der Stil des anfänglichen Denkens“.

sentliche und entscheidende gestalterische Kraft des eigentlichen Wissens“¹⁵⁷.

Diese Musik-Dominanz ist die Kristallisation – auch hierin folgt Heidegger Hegel – einer zunehmend subjektiven – „ästhetischen“ – Beziehung des Menschen zur Kunst im Ganzen: „Daß Richard Wagners Versuch scheitern mußte, liegt nicht nur an der Vorherrschaft der Musik vor den anderen Künsten. Vielmehr: daß die Musik überhaupt diesen Vorrang übernehmen konnte, hat bereits seinen Grund in der zunehmend ästhetischen Grundstellung zur Kunst im Ganzen; es ist die Auffassung und Schätzung derselben aus dem bloßen Gefühlszustand und die zunehmende Barbarisierung des Gefühlszustandes selbst zum bloßen Brodeln und Wallen des sich selbst überlassenen Gefühls.“ (N I 105)

In der Erstarkung der Musik hatte Hegel den Zug der Kunst zu Subjektivierung und Verinnerlichung bestätigt gesehen, durch die Betonung des „engen Zusammenhangs“ (Ästh.II, 333) der Musik mit der „romantischen Kunstform“ dem Rechnung getragen und diesen Zug ästhetisch legitimiert. Heidegger vermag dies für die Musik nicht. Er macht ihr vielmehr den Prozeß. Zunächst sieht es so aus, als beziehe er sich dabei nur auf die Musik Wagners. Doch

¹⁵⁷ N I 102f. So sind auch folgende Sätze als Kritik am Wagnerschen Gesamtkunstwerk, als Kritik an der Musik-Dominanz zu lesen: „Der Absicht nach sollte die Musik ein Mittel sein, das Drama zur Geltung zu bringen; in Wirklichkeit aber wird die Musik in der Gestalt der Oper zur eigentlichen Kunst.“ (N I 102) Heidegger scheint sich mit „der Absicht (Wagners, G. S.) nach“ auf Wagners Ausführungen in „Oper und Drama“ zu beziehen, wonach das Orchester – unabhängig vom Drama – „gar nicht gehört“ werden solle, sondern nur „Mittel des Ausdrucks“ des Dramas sein dürfe (Wagner (1983), Bd. 7, 364; vgl. zur Mittel(Musik)-Zweck(Drama)-Relation auch: Einleitung, a. a.O., 18 f; Heidegger erwähnt „Oper und Drama“ in N I 101). Drama ist hier, das bemerkt Heidegger (N I 102) richtig, als Handlung, als szenische Aktion zu verstehen, wovon der Text nur ein Moment ist. – Wie C. Dahlhaus dargelegt hat, wird die „Oper und Drama“ (1850/51) bestimmende Ästhetik durch Wagners Schopenhauer-Lektüre (seit 1854) wie durch kompositionstechnische Erfahrungen am „Ring“ und am „Tristan“ erschüttert und gerät in der Schrift „Beethoven“ (1870) in Konfusion, so daß eher umgekehrt gilt: Nicht die Musik drückt das Drama aus, sondern das Drama die Musik. Zur Lösung dieser innerästhetischen Widersprüche schreibt Dahlhaus Wagner einen zweifachen Musikbegriff zu: einen ästhetisch-metaphysischen und einen kompositionstechnisch-empirischen. Vgl. hierzu vor allem das 3. Kapitel „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ der Abhandlung „Wagners Konzeption des musikalischen Dramas“, (1971), sowie die „Einleitung“ zu „Richard Wagners Musikdramen“, (1988a).

er meint die Musik als solche. Man mag zunächst noch stutzen, daß er als „fast ... reine Gegenwelt zu Wagner“, sich auf Nietzsche beziehend, Stifters „Nachsommer“ nennt¹⁵⁸ und nicht, was ja mit Nietzsche nähergelegen hätte, Bizet und insbesondere Bizets „Carmen“. ¹⁵⁹ Verständlich wird die Sache, wenn man liest: „Die Aufsteigerung in das Wogen der Gefühle mußte den fehlenden Raum für eine gegründete und gefügte Stellung inmitten des Seienden ersetzen, wie sie nur das große Dichten und Denken zu schaffen vermag.“ (43, 103)

Es liegt bei Heidegger – und nicht nur 1936 – eine klare Präferenzierung der Sprach-Kunst vor. Und wenn man bei Heidegger ästhetische – und nicht nur gesellschaftlich-geschichtliche – Kriterien für das Ende der Kunst namhaft machen will, dann sieht man sich allein an seine Kritik verwiesen, daß andere Künste – wie exemplarisch in Wagners Gesamtkunstwerk die Musik – die Sprach-Kunst dominieren.¹⁶⁰ Andere ästhetische Kriterien, differenziertere, konkretere, auf einzelne ästhetische Kategorien und Werke bezogene, finden sich bei Heidegger nicht. Im Gegenteil: Heidegger verneint explizit, daß der Verfall der „großen“ Kunst darin bestehen könnte, daß „die ‚Qualität‘ geringer und der Stil kleiner wird“¹⁶¹. Und von der Dichtung sagt Heidegger gar – in Absetzung gegen das verfallende „Philosophie-Werden des Denkens“ –, sie sei „der Stätte ursprünglichen Aufgehens nicht abtrünnig geworden“ (15, 284).

¹⁵⁸ NI 106. Stifters „Nachsommer“ verschenkte Heidegger, dies zeigt, daß der Geschmack des „lebensweltlichen“ Heidegger durchaus den Analysen des Philosophieprofessors entsprach, an Elisabeth Blochmann. Vgl. hierzu den Brief an Blochmann vom 20. Dez. 31, in: Storck (1989), 45f.

¹⁵⁹ Folgt doch Heidegger in seiner Wagner-Kritik Nietzsche – häufig bis in die Terminologie – Schritt für Schritt. Nietzsche nennt *Bizets Musik* und nicht Stifters „Nachsommer“ „das Gegenstück zu Wagner“ (Der Fall Wagner, Vorwort; Werke [ed. Schlechta] II 905), die „ironische *Antithese* gegen Wagner“ (III 1347).

¹⁶⁰ Zum idealtypisch entworfenen Verhältnis von Sprachkunst und übriger Kunst vgl. UK 83–85.

¹⁶¹ NI 100. Und noch in der Spätzeit bekundet Heidegger angesichts der Frage, warum Strawinskys Werke „Psalmensymphonie“ und „Perséphone“ nicht mehr den Ort zu stiften vermögen, „an den sie gehören“: „Die Frage meint nicht eine Grenze der Kunst Strawinskys. Sie betrifft vielmehr die geschickhafte Bestimmung der Kunst als solcher, d.h. des Denkens und Dichtens.“ (13, 181) – Zum Verhältnis von Musik und Wort bei Heidegger vgl. ZWEITER TEIL, B.II.4: Exkurs: Musik und Wort.

Im weiteren Verlauf der Arbeit (vgl. ZWEITER TEIL, B und RESÜMEE UND AUSBLICK, V) werden konkretere innerästhetisch-kunststimmante Ende-Kriterien sich als das entscheidende Desiderat der Heideggerschen Erörterungen zum „Ende der Kunst“ und dessen möglicher Überwindung zu erkennen geben.

So weit die Ausführungen Gehlens, Heideggers und Adornos über das „Ende der Kunst“. Anhand ihrer Erörterungen läßt sich erkennen, daß die Rede vom „Ende der Kunst“ in der Situation des ausgehenden 20. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht ihren guten Sinn hat – vorausgesetzt man spezifiziert diese allgemeine Wendung und beläßt es nicht bei der pauschal-plakativen Phrase. Freilich: Diagnosen dieser Art kann man weder „letztbegründen“ noch geschichtsphilosophisch „beweisen“. Die Geschichte der Kunst – deren Kontinuität –, die Heidegger, Adorno und Gehlen erzählen, ist eine „Konstruktion“, gewiß. Doch anstößig wird dies nur dem sein, der sich noch immer der Illusion hingibt, Geschichte (historisches Wissen) gäbe es anders denn durch Konstruktion.¹⁶² Freilich ist die Konzession zur konstruktiven Geschichte noch nicht die Konzession zu den Geschichtskonstruktionen Heideggers, Adornos und Gehlens. Man kann einwenden, die Geschichte der jüngeren Kunst wäre auch „ganz anders“ zu konstruieren gewesen. Doch sollte, wer behauptet, man könnte, dies dann auch *tun*. Bislang aber liegen, soweit zu sehen, keinerlei Konstruktionen der Geschichte der jüngeren Kunst vor, die mit Heideggers, Adornos und Gehlens Entwürfen konkurrieren könnten. Einzelne, selbst zutreffende Behauptungen, Heidegger, Adorno und Gehlen hätten dies oder jenes übersehen, fruchten nichts. Eine Konstruktion der Geschichte läßt sich nur durch eine andere, zutreffendere Konstruktion aus den Angeln heben, nicht durch singuläre Verweise.

Zuletzt aber muß man die Konstruktionen der Geschichte der Kunst, die Heidegger, Adorno und Gehlen geben, als Konstruktionen in poetisch-praktischer Absicht nehmen:¹⁶³ Man hat sich zu fragen, was man gewinnt für die gegenwärtige Situation der

¹⁶² Vgl. zum narrativ-konstruktiven Charakter geschichtlichen Wissens: Baumgartner (1972).

¹⁶³ Über den Begriff der Konstruktion in praktischer Absicht vgl.: Baumgartner (1972), 160–166 und 249–256.

Kunst, wenn man Geschichte *so* betrachtet, wie Adorno, Heidegger und Gehlen sie betrachtet haben. Das geschichtliche Wissen über die Kunst zielt bei ihnen letztlich auf die Kunstpraxis heute. Es wäre also verfrüht, hier schon Kritik ansetzen zu wollen.

Für Heidegger, Adorno und Gehlen gilt jedenfalls: Sie resignieren nicht ob der von ihnen gegebenen Geschichtskonstruktion. Es kommt keine apokalyptische Ende-Stimmung auf. Sie bemühen sich vielmehr um eine Regeneration der Kunst. Sie verpflichten damit die Ästhetik auf eine kunstpraktische Funktion. Ästhetik soll nicht länger, als wäre nichts geschehen, eine selbstgenügsame Disziplin bleiben und nur das metaphysische Wesen der Kunst bzw. transzendente Bedingungen des ästhetischen Urteils erörtern. Ästhetik soll in der Reflexion auf das diagnostizierte „Ende der Kunst“ ihre innerste Faser haben und die Möglichkeit von Kunst, genauer: die *Möglichkeit konkreten Kunstschaffens heute* erörtern. Lässt dagegen die Ästhetik die Kunst mit all ihren Problemen im Stich, so trägt sie durch Nichtbeachtung dieser prekären Lage nur das Ihre zum „Ende der Kunst“ bei. Ästhetik würde vollends zur zufrieden-glücklichen, von den Problemen der gegenwärtigen Kunst abgekoppelten Disziplin.

So hat die ästhetische Reflexion der Ende-Situation am Ende ihr Gutes auch für die Ästhetik (als einer philosophischen „Disziplin“) selbst: Sie zwingt – oder jedenfalls: sie sollte zwingen – die Ästhetik zum Schleifen ihrer selbstgenügsamen Bastionen und zur Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit konkreten Kunstschaffens heute.

Geboren ist damit noch nicht die „neue“ Kunst, wohl aber der entschlossene Geburtshelfer: die „nicht länger anachronistische Ästhetik“, auf der Adorno insistiert wie Gehlen auf einer Ästhetik, die zur Erneuerung der „peinture conceptuelle“ beiträgt; und auch Heidegger mahnt eine denkerische und künstlerische Besinnung der „kunst-losen Geschichte“ an.

D. Kann kein Ende sein: Die Notwendigkeit von Kunst und die kunstpraktische Funktion nicht länger anachronistischer Ästhetik

Natürlich läßt sich nach Sinn und Berechtigung einer kunstpraktischen Funktion der Ästhetik fragen. Inwiefern kann hier der Ästhetiker der Kunst überhaupt unter die Arme greifen? Hat diese „Hilfe“ nicht von vornherein den Charakter des „Vorschreibens“? Werden hier nicht abstrakt-normative Kriterien erarbeitet, nach denen sich der Künstler gefälligst zu richten habe?

Diese Bedenken erweisen sich aber bei Adorno, Gehlen und Heidegger als gegenstandslos. Denn natürlich handelt es sich nicht um „Anweisungen“, wie der Künstler vorzugehen habe. Keineswegs werden normative Postulate einer Regelpoetik aufgestellt. Und doch auch sind diese Anweisungen wieder nicht so allgemein, daß sie allein dem narzißtischen Bedürfnis des Ästhetikers genügten und völlig nichtssagend für die Kunstpraxis wären.¹⁶⁴

I. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt

Der Kunst wieder eine gesellschaftliche Funktion zuzusprechen heißt, nach Möglichkeiten suchen, ihre Wirkungslosigkeit zu durchbrechen. Dadurch aber darf sie – anders als in „Kulturindu-

¹⁶⁴ Mit der kunstpraktischen Funktion der Ästhetik ist auch die wesentliche Differenz zu Hegel benannt, dem eigentlichen Vater der „Ende-der-Kunst“-These. Denn „ladet uns“ die Kunst auch bei Hegel „zur denkenden Betrachtung ein“ (Ästh. I, 22), so geschieht dies doch „nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen“ (22). Hegel überläßt die Kunst sich selbst, sieht man von seinen impliziten normativ-klassischen Anweisungen ab. Das rührt auch daher, daß Hegel das „Ende der Kunst“ seiner Zeit weniger bedenklich findet als Adorno, Gehlen und Heidegger das „Ende der Kunst“ der ihren. Denn nach Hegel braucht es der Kunst im elementaren Sinne nicht mehr, weil Philosophie und Wissenschaft ihre Funktion übernommen haben. Diese „Schlüsselattitüde“ können Adorno, Gehlen und Heidegger aber auch der Philosophie und Wissenschaft nicht mehr zuerkennen. Dadurch nun wird die Kunst vergleichsweise aufgewertet. Sie gelangt wieder zu „Aktualität“, wengleich nur zur „Aktualität der Randlage“ und der „Funktion der Funktionslosigkeit“ inmitten universaler Fungibilität.

strie“, „Technisierung“ und „Kapitalisierung“ – ihre autonome Struktur gerade nicht verlieren. Kunst soll eine Funktion erhalten, darf dabei aber nicht funktionalisiert werden.

1. Modell möglicher Praxis

Um anzuzeigen, daß der „Tod“ der Kunst unter gesellschaftsfunktionalem Aspekt nur ein mehr oder weniger langer Schlaf sein könnte, bemüht Adorno die paradoxe Formulierung: „... die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit“. (7, 475) „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“ (7, 336)¹⁶⁵

Unter funktionalem Aspekt empfiehlt Adorno also eine Art Flucht nach vorne: Die avanciert-authentische Kunst hat in unserer Zeit keine Funktion – sie *soll* aber auch gar keine haben, keine bestimmte nämlich. Sie soll sich weder dem gängigen Geschmack andienen noch über eine konkrete „inhaltliche“ Aussage politisieren.¹⁶⁶ Gerade damit aber übernimmt die funktionslose Kunst eine Funktion größter Dignität: Ihre Form wird zum „Modell möglicher Praxis“ (7, 359), zur „Statthalterschaft für eine kommende Gesellschaft“ (12, 196): „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 Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.“ (7, 379)

¹⁶⁵ Analog zur „Funktion der Funktionslosigkeit“ kennt Adorno auch die Wendung „Notwendigkeit der Nicht-Notwendigkeit“ (7, 373).

¹⁶⁶ Für „politische Kunst“ im engeren Sinne, „littérature engagée“ etc., hat Adorno ja bekanntlich nichts übrig: „... solche (Werke, G. S.), die gesellschaftlich eindeutig, diskursiv urteilen, negieren dadurch die Kunst und mit ihr sich selbst.“ (7, 368) „In jeder noch möglichen (Kunst, G. S.) muß soziale Kritik zur Form erhoben werden, zur Abblendung jeglichen manifesten sozialen Inhalts.“ (7, 371) „Kunstwerke, die durch real höchst fragwürdige politische Eingriffe des Fetischismus sich entäußern wollen, verstricken sich durch unvermeidliche und vergebens angepriesene Simplifizierung regelmäßig gesellschaftlich in falsches Bewußtsein. In der kurzatmigen Praxis, der sie blind sich verschreiben, wird ihre eigene Blindheit prolongiert.“ (7, 338). – Zur Kritik der Popularisierung der Kunst vgl. ZWEITER TEIL, C.

Arbeitet die autonome Kunst in der Situation des „ästhetischen Nominalismus“ an einem nicht mehr unterdrückenden Verhältnis von Allgemeinheit und Besonderheit, so hat dieses *ästhetische* Verhältnis auch Relevanz für das *soziale* Verhältnis von Allgemeinheit und Besonderheit. Genau dadurch, daß sich die Kunstwerke von einzelnen – „heteronom“ ihre Form bestimmenden – Aufgaben befreien, durch deren bewußte Übernahme „sie unter ihren Begriff zu gehen ... pflegen“ (7, 359) – genau dadurch werden sie zum Bild, zum „Schema“ (durchaus im Kantischen Sinne), zur vermittelnden Instanz zukünftiger freier „Praxis“: „Der Praxis sich enthaltend, wird Kunst zum Schema gesellschaftlicher Praxis.“ (7, 339; vgl. RESÜMEE UND AUSBLICK, XII)

2. Soziale Distanz

In Gehlens Erörterungen ist die allerorten beklagte gesellschaftliche Isolierung der gegenwärtigen Kunst nur das Sprungbrett, mit dem er sich in andere Bereiche abzustoßen sucht: Dem Klagelied von der Isolierung der Kunst fügt er keine neue Strophe bei; vielmehr vermag er dieser primären gesellschaftlichen Isolierung auch positive Aspekte abzugewinnen. Denn aus der Situation der „Randlage“ läßt sich nach Gehlen ein entscheidender Vorteil ziehen: Die Passionen und Streitbarkeiten, die die Kunst auch heute noch auszulösen vermag, fallen nicht mehr, wie früher, „in die zentralen Interessen der Gesellschaft hinein“; man braucht die Kunst *diesbezüglich* nicht mehr ganz so ernst zu nehmen. Die „alten Kunstgattungen“ werden nur verwandelt mitgeführt: mit „inhaltlicher Entlastung, mit ‚existentieller‘ Gewichtsminderung und mit Umschaltung ihres Anspruchs vom Herzen auf das Auge oder vielmehr auf dasjenige unbenannte Organ, das halbwegs zwischen beiden liegt“ (Z-B 207).

Zum „Funktionieren“ der Gesellschaft und zum „Funktionieren“ *in* der Gesellschaft brauchen wir die Kunst nicht mehr; es gibt bessere Möglichkeiten, sich das, was ist, verständlich zu machen, bessere Möglichkeiten der Sozialisation, Integration und Handlungskoordination. Damit aber wird die Kunst frei für neue Aufgaben. Kunst dient nun in soziologisch-psychologischer Hinsicht eher dazu, „sich“ zu finden – freilich darf man dieses Refle-

xivum nicht mehr metaphysisch und existentialistisch lesen. Es geht vielmehr um „soziale Distanz“ (Z-B 207), um Absetzung von der Gesellschaft und der „Gleichheit des Milieus“ (Z-B 207) mit der Kunst und der „Sicherheit des ästhetischen Urteils“ (Z-B 207). Inmitten der Uniformierungstendenzen der Gesellschaft verhilft Kunst dazu, Differenzen zu setzen; man weiß sich mit ihr vom anderen und von der „Masse“ abzusetzen.¹⁶⁷ So kommt Gehlen zur paradoxen Schlußfolgerung: „Daß die Künste in die Randlage kamen, nahm ihnen also nichts von ihrer Attraktionskraft, im Gegenteil: Sie erhielten die komplementäre Unentbehrlichkeit.“ (Z-B 207)

Freilich – und daran wird alles liegen: Die „inhaltliche Entlastung“ und „existentielle Gewichtsinderung“ der Kunst wird nicht zum Ästhetizismus des unverbindlichen Spiels und zur Findung des „life style“ degenerieren dürfen. Vielmehr wird es darauf ankommen, daß die Befreiung von metaphysischem Ballast und weltanschaulicher Vorgabe genutzt wird, problematische Identitäten sowie vedinglichte Welt- und Ich-Bezüge zu thematisieren. Gehlens Verhältnis zur praktischen Relevanz der Kunst ist in dieser Hinsicht ambivalent: „Randlage“ heißt für ihn nämlich auch: „Freizügigkeit des Folgenlosen“. Es wird aber zu prüfen sein (vgl. RESÜMEE UND AUSBLICK XI u. XII), ob sich für die von Gehlen festgestellten Identitätsirritationen der Kunst (vgl. DRITTER TEIL, B) tatsächlich eine Folgenlosigkeit behaupten läßt.

3. Forderung der technischen Welt

Wie oben (ERSTER TEIL, A.I) angesprochen, ist es nach Heidegger – bei aller Illusionslosigkeit gegenüber der gegenwärtigen Kunstszene – mit der Kunst nicht schlechthin vorbei. Die Entscheidung

¹⁶⁷ „Wenn die ‚Manier‘, d. h. ‚Stil‘ und ‚Eigenart‘, eine symbolische Manifestation darstellt, deren Sinn und Wert gleicherweise von dem abhängt, der sie wahrnimmt, wie von dem, der sie äußert, dann wird verständlich, warum die Eigenart des Gebrauchs symbolischer Güter und zumal jener, die als die Attribute des Vortrefflichen gelten, eines der privilegiertesten Markenzeichen von ‚Klasse‘ wie zugleich das strategische Mittel zur Darstellung von Distinktion bilden, in Prousts Worten ‚der unendlich variationsreichen Kunst, Distanz zu bekräftigen.‘“ (Bourdieu (1983), 120).

über Hegels Spruch sei noch nicht gefallen, heißt es im Nachwort zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“.

Nach Heidegger brauchen wir die Kunst. Und wir brauchen sie angesichts der „trostlosen Raserei“ der modernen Technik, die alles auf Verwertung und Vernutzung stellt und in der auch der Mensch, als „Funktionär der Technik“ (Holzw 271), sein Wesen verloren hat. Wir brauchen die Kunst, damit wir nicht an der Technik zugrunde gehen. Denn mit der Kunst vermag der Mensch in eine ursprünglichere Beziehung zu Welt und Selbst zu gelangen. Die Kunst ist *notwendig* für die Überwindung der technischen Welt. – Aber ist sie *möglich*? Sie ist möglich, weil sie notwendig ist. Das ist die „Abwandlung der Hegelschen Frage“: „Ob innerhalb der heutigen durch die Technik bestimmten Welt, durch diese und für sie, die erst am Beginn der Entfaltung ist, *Kunst* wesentlich und notwendig und darum möglich ist! (Abwandlung der Hegelschen Frage).“¹⁶⁸

Der als Frage in Ansatz gebrachte und mit einem Ausrufezeichen abgeschlossene Satz sowie die Bezeichnung der kalten Hegelschen Diagnose als Frage – dies bezeugt das ungewöhnliche, phantastisch anmutende Vorgehen des Reflektierenden, für den die Kunst das aus der Technik „Rettende“ ist, befähigt hierzu, da sie „einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden“ (VA 43) ist.

So *erzwingt* die technische Welt, so erzwingt das in der technischen Welt erfolgte „Ende der Kunst“ das Fortleben der Kunst. Hierbei muß die Kunst in kunstimmanenter Hinsicht freilich eine andere werden.

¹⁶⁸ TuK XIII. Das in den Klee-Notizen Heideggers zur Thematik „Der Wandel der Kunst“ zu findende Schönberg-Wort „Kunst nicht von ‚Können‘, sondern von ‚Müssen‘“ will Heidegger damit weniger psychologisch denn geschichtlich verstanden wissen. Zu den – auch im Zusammenhang mit der These vom „Ende der Kunst“ relevanten – Klee-Notizen vgl. Seubold (1993a).

II. *Kunstimmanenter Aspekt*

1. Unbegangene Möglichkeiten

„Neu ist die Qualität, daß Kunst ihren Untergang sich einverleibt; als Kritik herrschaftlichen Geistes ist sie der Geist, der gegen sich selbst sich zu wenden vermag.“ (7, 474)

Wie allerdings dieses dialektische Kunststück einer „Einverleibung“ des Untergangs, eines Lebens durch den Tod bewerkstelligt werden soll – das bleibt in der „Ästhetischen Theorie“ Adornos sehr vage und damit zu einem gewissen Grad auch fragwürdig. Begriffe wie „Nullpunkt“, „Fülle des Augenblicks“, „Nichts“, „Standpunkt, der keiner mehr ist“, „zweite Welt“, „unendliche Fülle“ werden hier bemüht. „Noch der äußerste Reduktionismus ... bewegt gleichwie in einem Differential sich weiter.“ (7, 309f) Adorno redet von „verdrängten Aufgaben und Möglichkeiten“ (7, 373), von „konkret offenen, vielfach wie unter einem Bann unbegangenen Möglichkeiten“ (7, 475) – ohne diese doch näher zu konkretisieren.

Diese Art von Rede taucht in der „Ästhetischen Theorie“ oft bei der Erwähnung Becketts auf – erfährt aber auch hier keine Konkretion. Der „Beckettsche Punkt“ enthalte „gleich dem Atom unendliche Fülle“ (7, 474). Die Kunst Becketts emigriere „auf einen Standpunkt, der keiner mehr ist“ (7, 371); und ähnlich paradox formuliert: Becketts „Bewußtsein ... war richtig, das der Nötigung zur Fortbewegung ebenso wie das von deren Unmöglichkeit“ (7, 52). Sein Werk sei „Extrapolation des negativen $\kappa\alpha\iota\rho\acute{o}\varsigma$. Die Fülle des Augenblicks verkehrt sich in endlose Wiederholung, konvergierend mit dem Nichts.“ (7, 52) „Auf dem Nullpunkt aber, in dem Becketts Prosa ihr Wesen treibt, wie Kräfte im unendlich Kleinen der Physik, springt eine zweite Welt von Bildern hervor, so trist wie reich ...“ (7, 53)

Von „ungeingelösten Aufgaben“ ist aber auch im Zusammenhang des „Alterns der Neuen Musik“ (Diss 153) die Rede – und hier stößt man auf eine Fährte, die letztlich auch zum besseren Verständnis der Äußerungen aus der „Ästhetischen Theorie“

führt: An der Zeit wäre „eine Konzentration der kompositorischen Kraft in veränderter Richtung; nicht auf die bloße Organisation des Materials hin, sondern auf das Komponieren wahrhaft kohärenter Musik mit dem wie immer auch entqualifizierten Material“ (Diss 148).

Die „veränderte Richtung“ ist *auch* in einem zeitlichen Sinne zu verstehen, denn die „unbegangenen Möglichkeiten“ (7, 475) und „vermachten Aufgaben“ (Diss 153) wurden nach Adorno in der vor der Ausbildung der Zwölftontechnik gelegenen atonalen Phase der Musik erarbeitet und gestellt. In dieser Phase eröffnete sich das „Reich der Freiheit“, bevor die Künstler „wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten“ (7, 9). Es ist die Phase, in der der „ästhetische Nominalismus“, die Triebfeder der modernen Kunst, seine Akme erreicht, in der aber nicht die Beliebigkeit regiert, sondern Objektivität durch Subjektivität hindurch¹⁶⁹ (und nicht durch traditionelle Schemata) erreicht werden soll, die Phase, die es mit den damit verbundenen Schwierigkeiten und Aporien aufnehmen will, sich dadurch aber vor „nahezu prohibitive Schwierigkeiten“ gestellt sieht.

An sie knüpft Adornos Ästhetik, knüpft – konkreter – sein musikästhetisches Programm einer „musique informelle“ an. Wer etwas über das Fortleben der Kunst erfahren will, muß vor allem diese Programmschrift und die ihr nahestehenden musiktheoretischen Schriften Adornos erörtern (vgl. ZWEITER TEIL, A), aber auch seine Interpretationen zur „Zweiten Wiener Schule“, und hier vor allem seine Alban-Berg-Interpretation (vgl. DRITTER TEIL, A), einbeziehen.

Pointieren ließe sich Adornos Antwort auf das „Ende der Kunst“ wie folgt: Das Bewegungsgesetz „ästhetischer Nominalismus“ offeriert der Kunst die Chance radikaler Autonomie: Es läßt keine heteronom-vorgegebene Form mehr zu. Den Schwierigkeiten dieser Situation zeigen sich die Künstler jedoch nicht gewachsen: Sie fliehen in die falsche, nicht trag-

¹⁶⁹ Vgl. 7, 91: „Kunst möchte durch Konstruktion desperat aus eigener Kraft ihrer nominalistischen Situation, dem Gefühl des Zufälligen sich entwinden, zu einem übergreifend Verbindlichen, wenn man will, Allgemeinen gelangen.“

fähige Ordnung – bei Strafe des Endes der Kunst. Dieses Ende hat sein Gutes insofern, als es die Grundlagen tragfähiger Ordnung tiefer zu legen zwingt: einer Ordnung nämlich, die sich ohne traditionelle und kalkulatorische Schemata gebiert. Die *ästhetische Reflexion* ist der Situation daher nicht von außen auferlegt – sie wird von der Situation ernötigt: „Ästhetische Besinnung ... antwortet auf das fatale Altern der Moderne durch die Spannungslosigkeit des totalen technischen Werkes.“ (7, 509)¹⁷⁰

2. Peinture conceptuelle

Auch Gehlen sieht in der Situation gegenwärtiger Kunst die Ästhetik nicht nur in entwicklungslogischer und werkanalytischer, sondern ebenso in kunstpraktischer Hinsicht gefordert. Und es will so gar nicht dem grassierenden Bild von Gehlen als dem Post-histoire-Denker sich einfügen, daß dieser Denker des Kältetods der Kultur in der Resignation nicht steckenbleibt, die siechende und in Agonie liegende Kunst ihrem Schicksal nicht überläßt, sondern sich die Frage nach den Möglichkeiten einer Regeneration stellt: ob denn nicht der Ästhetiker der Kunst wieder auf die Beine helfen kann (vgl. Z-B 206), um ihr den Weg aus den „äußersten Enden der Sackgasse“ (Z-B 232) zu ermöglichen. Generell, so Gehlen, interessierten ihn in seinem Buch weniger kunstgeschichtliche Betrachtungen als die Erörterung der im gegenwärtigen Zustand beschlossenen „Entwicklungsmöglichkeiten“ (Z-B 203).

Die Vorschläge Gehlens zur Regeneration der Kunst (vgl. DRITTER TEIL, B) legitimieren sich letztlich durch die Fundamentalthese, Kunst heute könne nur Reflexionskunst sein; und

¹⁷⁰ Dankbar nimmt Adorno daher auch die Bestätigung dieses Ansatzes durch Boulez auf: „Was er (Boulez, G. S.) mit ‚orientation esthétique‘ meint, wäre am ehesten mit kritischer Selbstbesinnung des Künstlers zu übersetzen ... Angelpunkt der Erwägungen von Boulez ist, daß er irre wurde an der unter avantgardistischen Künstlern gängigen Meinung, kommentierte Gebrauchsanweisungen technischer Verfahrungsweisen seien bereits das Kunstwerk ...“ (7, 508) Vgl. hierzu: Boulez (1963).

diese Annahme stützt sich zum einen auf die Aufdeckung der Banalität der Produkte, die sich der „überständigen Zeitmode“ einer Irrationalität der künstlerischen Vision verdanken, zum anderen auf die Einsicht, daß die produktiven Neuerungen moderner Kunst sich einem Verwachsensein von Reflexion und Inspiration verdankt haben, einer „peinture conceptuelle“ entwachsen sind. Und durchaus könne eine zukünftige „peinture conceptuelle“ von der ästhetischen Theorie Impulse erhalten – auch im innerästhetischen Sinne. Die Einwände, Theorie habe „immer nur“ der Kunst nachgehinkt, das Geschehen „immer nur“ auf Begriffe gezogen – gerade die „lautesten Herolde der Kunsterneuerung“ (Z-B 224) argumentierten hier historisch –, läßt Gehlen nicht gelten. Wenn es denn früher wahr gewesen sein sollte, so sei es heute nicht mehr der Fall: „Heute ist Kunst Reflexionskunst, Inspiration und Kalkül sind zusammengewachsene Zwillinge, Vision erinnert an nachsehen, durchsehen, überprüfen, an Revision; Intuition heißt genau Einsicht, Emotion ist lateinisch und hat mit vertreiben und hinauswerfen zu tun – si pinge col cervello, non colla mano.“ (Z-B 225)

3. Das ganz andere Element

Auf die Frage, was denn nach dem Ende der Kunst sei, gibt Heidegger die Antwort: „Die Kehre? Etwas Ursprünglicheres als *Kunst* – τέχνη.“ (TuK XIII) Und zu dem im Nachwort der Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“ niedergeschriebenen Satz, daß das Erlebnis vielleicht das Element sei, in dem die Kunst stirbt, hat sich Heidegger in seinem durchschossenen Handexemplar notiert: „Dieser Satz besagt aber doch nicht, daß es mit der Kunst schlechthin zu Ende sei. Das wäre nur der Fall, wenn das Erlebnis das Element schlechthin für die Kunst bliebe. Aber es liegt gerade alles daran, aus dem Erleben ins Da-sein zu gelangen, und das sagt doch: ein ganz anderes ‚Element‘ für das ‚Werden‘ der Kunst zu erlangen.“ (5, 67) Dieses „ganz andere ‚Element‘“ – und

nur es, nicht die Pflege von Museum und Kunstgeschichte – bedeutet die Rettung der Kunst.

Wie stellt sich Heidegger dieses „Ursprünglichere als Kunst“ nun vor? „Τέχνη“ heißt die lapidar gegebene Antwort aus dem oben angeführten Zitat. Das ist nicht sehr ausführlich, aber man weiß, u. a. durch den aus demselben Jahr stammenden Vortrag „Die Frage nach der Technik“, was Heidegger darunter verstanden wissen möchte. Τέχνη sei „ein her- und vor-bringendes Entbergen ... Sollten die schönen Künste in das dichterische Entbergen gerufen sein? Sollte das Entbergen sie anfänglicher in den Anspruch nehmen ...?“ (VA 42f)

Heidegger möchte der Kunst eine Aufgabe zuweisen, die er in analoger Weise auch dem Denken auferlegt: die Überwindung der „Seinsvergessenheit“ als der in der neuzeitlichen Technik kulminierenden ausschließlichen Ausrichtung auf das Seiende und dessen Festlegung auf Anwesenheit, Beständigkeit und Beherrschbarkeit; und die Hinwendung zum anwesenlassenden Sein als Geschehen der Verbergung und Entbergung. Das klingt sehr abstrakt, wenn man die Sinnlichkeit der Kunst vor Augen hat, kann aber konkretisiert und plausibilisiert werden, wenn man Heideggers Äußerungen zur Kunst Cézannes und Klees heranzieht. Dies soll im DRITTEN TEIL, C geschehen.

Philosophische Ästhetik – diese Einsicht prägt das Denken Adornos, Gehlens und Heideggers gleichermaßen – muß in der Reflexion auf das „Ende der Kunst“ ihre innerste Faser haben, darf sich nicht länger mit einer Metaphysik des „Schönen“ und „Erhabenen“ beruhigen. Diese „Ende-Reflexionen“ aber sind wiederum kein Selbstzweck. Es geht nicht um das üppig kolorierte Gemälde einer Apokalypse. Vielmehr zielen diese Reflexionen auf das Vorhaben, die Kunst aus der mißlichen horizontalen Lage des Kranken- und Sterbebett zu befreien – ihr aufzuhelfen durch das Aufzeigen bislang übersehener Möglichkeiten und Aufgaben. Dabei soll die Antwort der Ästhetik auf das Ende der Kunst weder billiger Trost noch trotziges „Es-geht-schon-weiter“ sein. Die Antwort hat das Ende ernst zu nehmen, es sich „einzuverleiben“.

Fraglos ist dieser Anspruch einer kunstpraktischen Funktion

der Ästhetik eine prekäre Angelegenheit – wie prekär, zeigt der nun folgende ZWEITE TEIL, der sich mit zum Scheitern verurteilten Konzeptionen auseinandersetzt: denen Adornos, Heideggers und des von Adorno vorwegnehmend kritisierten „postmodernen“ Programms.¹⁷¹

¹⁷¹ Wenn Gehlen im nun folgenden Kapitel insuffizienter Modernebegriffe nicht thematisiert wird, dann wird damit nicht behauptet, daß sein Modernebegriff in jeder Hinsicht zureichend und konzis wäre. Anders als Adorno und Heidegger erhebt Gehlen nicht den programmatischen Anspruch einer Überwindung der Krise der modernen Kunst auf fundamentaler Ebene. Die Krise ist für ihn letztlich keine fundamentale. Der Kunst sollen bei Gehlen nicht neue Räume erschlossen werden, sondern sie soll sich in den eroberten Räumen besser einrichten. Seine Bemühungen um eine Erneuerung der *peinture conceptuelle* verbleiben letztlich im Horizont des „post-histoire“. Deshalb setzt er sich auch nicht so exponiert wie Adorno und Heidegger der Gefahr des Scheiterns aus. Dennoch können Gehlens „Zeit-Bilder“ nicht geradewegs als „kulturkonservativ“ bezeichnet werden. Die Konzeption dieses Werkes ist weit weniger geschlossen, als man gemeinhin annimmt. Das wurde bereits oben (ERSTER TEIL, B.III) anlässlich der Kritik der Kapitalisierung der Kunst und der Lobpreisung der „sekundären Institutionalisierung“ deutlich. Mit dem von Gehlen erörterten Prinzip der Identitätsirritation moderner Kunst ist schließlich ein Sprengsatz gelegt, den kunstimmanent verpuffen zu lassen nicht mehr gelingt. (Vgl. DRITTER TEIL, B und RESÜMEE UND AUSBLICK, XI u. XII.)