

Günter Seubold

Das Ende der Kunst und der Paradigmen- wechsel in der Ästhetik

Philosophische Untersuchungen
zu Adorno, Heidegger und Gehlen
in systematischer Absicht

ALBER PHILOSOPHIE



<https://doi.org/10.5771/9783495996881>, am 29.07.2024, 02:37:55
Open Access –  – <https://www.nomos-elibrary.de/agb>

ALBER REIHE PHILOSOPHIE



Der Autor über sein Buch:

Auf die – postmodern revitalisierte – These vom „Ende der Kunst“ bzw. „Tod der Avantgarde“ anders zu reagieren als mit einem – gleichermaßen unbefriedigenden – Ja oder Nein ist das Anliegen dieser Studie. Mit den Analysen Adornos, Heideggers und Gehlens wird eine Kunst kritisiert, die, „modern“, ihren Nullpunkt zelebriert oder sich, „postmodern“, frivol aus dem Fundus der Geschichte und Popularkultur bedient. Präferiert wird dagegen eine Kunst, die ihren Untergang sich produktiv „einverleibt“. Im Ausgang der spezifischen Struktur einer so gearteten Kunst (exemplarisch: Alban Berg, Cézanne, Klee) wird die Genese einer *generativ-destruktiven Ästhetik* angezeigt, die dem gegenwärtigen Kunstschaffen neues Terrain erschließt und damit Zukunft offenhält.

Der Autor, Priv.-Doz. Dr. phil. Günter Seubold, geb. 1955, lehrt Philosophie an der Universität Bonn. Mitarbeiter der Martin-Heidegger-Gesamtausgabe. Mitglied des Editorial Advisory Board der „Heidegger Studies“. Ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift „Musik & Ästhetik“. Frühere Veröffentlichung bei Alber: Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik (1986; chinesisch 1993).

Günter Seibold

Das Ende der Kunst
und der Paradigmenwechsel
in der Ästhetik

Alber-Reihe Philosophie

Günter Seubold

Das Ende der Kunst

und der Paradigmenwechsel
in der Ästhetik

Philosophische Untersuchungen
zu Adorno, Heidegger und Gehlen
in systematischer Absicht

Verlag Karl Alber Freiburg/München

Als Habilitationsschrift mit Empfehlung der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Seubold, Günter:

Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik :
philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen
in systematischer Absicht / Günter Seubold.

– Freiburg (Breisgau); München : Alber, 1997

(Alber-Reihe Philosophie)

ISBN 3-495-47848-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)

Printed on acid-free paper

Alle Rechte vorbehalten – Printed in Germany

© Verlag Karl Alber GmbH Freiburg/München 1997

Einbandgestaltung: Eberle & Kaiser, Freiburg

Umschlagbild: Paul Klee. Heilige, aus einem Fenster (vgl. S. 303).

Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, Bern

Einband gesetzt in der Rotis SemiSerif von Otl Aicher

Satzherstellung: SatzWeise Trier

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg 1997

ISBN 3-495-47848-5

Das große ... Haus stand mitsamt
seiner würdigen Geschichte zum
Verkaufe, und die Firma ward
ausgelöscht.

TH. MANN

wie soll's weiter gehen
mit dem System
mit der Organisation
mit der Theorie
mit der Ästhetik

A. R. PENCK

Niemand kann ich glücklich preisen,
der des Doppelblicks ermangelt.

J. W. V. GOETHE

Inhalt

Vorwort 17

Einleitung: So viel Ende war nie – Schlüsselbegriffe im gegenwärtigen Ästhetik-Diskurs 23

- I. Kunstimmanenter Aspekt 25
- II. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt 38
- III. Therapievorschläge 43

Erster Teil: Konkretisierung der „Ende-der-Kunst“-These bei Heidegger, Adorno und Gehlen 53

A. *Gesellschaftsfunktionaler Aspekt (1): Die Isolation der Kunst: Verlust der geschichtsbildenden Kraft und korrektiven Funktion* 54

- I. „Daneben und trotzdem“: Sektorialisierung 54
- II. Erkrankt an Zwecklosigkeit 60
- III. Randlage 61

B. *Gesellschaftsfunktionaler Aspekt (2): Die Funktionalisierung der Kunst: Verlust der Wesensdifferenz zum gesellschaftlichen System* 62

- I. Im Sog der „Technik“: Die „Auflösung“ der Kunst 62
 - 1. sthetisierung 64
 - 2. Eingeschlossenheit, „Bestand“ 66
- II. „Kulturindustrie“ 67
 - 1. Magisch-kultische Funktion: das Ineinander von Funktion und Autonomie 67

- 2. Kulturindustrie: Entkunstung durch Funktionalisierung 68
 - a. Entqualifizierung des Werkes:
Das Kunstwerk als Konsumgut 69
 - b. Ichschwäche des Rezipienten:
Psychische Prostitution 70
 - c. Heteronomie des Künstlers: entertainment 71
- III. Kapitalisierung der Kunst 71
- C. *Kunstimmanenter Aspekt: Erschöpfung des Innovationspotentials und Repristination* 74
- I. Entwicklungslogik der Musik 74
 - 1. Rationalität 74
 - a. Konsequenz: integrale Rationalisierung 75
 - b. Konsequenz zur Leere: Austreibung des Subjekts 76
 - 2. Tradition 77
 - a. Tradition als Heteronomie und der Zwang zu Neuem 77
 - b. Reduktionismus und Erschöpfung des Innovationspotentials 79
- II. Entwicklungslogik der Malerei 82
 - 1. Reduktionismus – usque ad finem 83
 - 2. Prozeßrationale Erschöpfung: prinzipiell-antithetische Auslotung der Potentiale 86
 - 3. Abstrakte Malerei als Nullpunkt der Entwicklung 91
 - 4. New concern with figure 93
 - 5. Gestaltbeliebigkeit und Preisgabe jeglichen Richtungssinnes; endloses Überleben 95
- III. Kunstimmanente Ende-Kriterien bei Heidegger? 97
- D. *Kann kein Ende sein: Die Notwendigkeit von Kunst und die kunstpraktische Funktion nicht länger anachronistischer Ästhetik* 104
- I. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt 104
 - 1. Modell möglicher Praxis 105
 - 2. Soziale Distanz 106
 - 3. Forderung der technischen Welt 107
- II. Kunstimmanenter Aspekt 109
 - 1. Unbegangene Möglichkeiten 109
 - 2. Peinture conceptuelle 111
 - 3. Das ganz andere Element 112

*Zweiter Teil: Das Scheitern der Krisenbewältigung aufgrund
insuffizienter Modernebegriffe* 115

- A. *Restringierte Moderne: Fortschritt im Material
(Adornos Programm einer „musique informelle“)* 116
- I. *Musique informelle: zwischen Tradition und
Leerlauf der Moderne* 118
1. *Heteronome Notwendigkeit (Serialismus) und heteronomer
Zufall (Aleatorik): sinnleere Moderne durch abstrakte
Traditionsnegation* 118
 - a. *Negation des Subjekts, des Ausdrucks* 120
 - b. *Negation der organischen Einheit des Kunstwerks* 121
 2. *Musique informelle: Rettung des musikalischen Sinns durch
„Aufhebung“ der Tradition* 124
- II. *Die sinnkonstitutiven Charakteristika einer
musique informelle* 126
1. *Subjektiver Ausdruck* 127
 - a. *Subjekt, gebrochen* 127
 - b. *Das spekulative Ohr* 128
 2. *Organische Einheit* 129
 - a. *Konstruktiv-organische, gänzlich artikulierte Einheit;
Ausscheidung des Rückstands traditionell-organischer
Idiomatik* 129
 - b. *Dynamische, gewordene Einheit* 130
- III. *Die Antinomien der Musique-informelle-Konzeption;
das Verzweifelte der Fragestellung* 132
1. *Prekäre „Aufhebung“ der Tradition durch „positive“
Dialektik* 133
 - a. *Das spekulative Ohr – traditionell bestimmt* 133
 - b. *Die Ausscheidung des Rückstands organischer Idiomatik und
der bloße „Tonhaufen“* 135
 2. *Concept Music: das Verstummen des Komponisten* 137
 3. *Integration der Populärmusik?* 140
 4. *Sinn-Genese: „Einverleibung“ des Untergangs der Kunst?* 141

B. *Nivellierte Moderne: Entdifferenzierung des Materials*
(Heideggers antiästhetische Haltung) 143

I. Malerei 145

1. Van Gogh 145
2. Klee 147
3. Cézanne 148

II. Musik 150

1. Wagner 150
2. Strawinsky 152
3. Webern 154
4. Exkurs: Musik und Wort 155

C. *Amplifizierte Moderne: Tradition und Popularkunst als Supplement* (Adornos Kritik der „Postmoderne“) 159

I. Kritik der Moderne 161

II. Tradition 165

1. Traditionsbezug 165
2. Kritik des falschen Reichtums vergangener, zu Recht kritisierter Formen; Kritik der postmodernen Ironie 167

III. Popularkunst 174

1. Integration der Popularkunst 174
2. Kritik einer regressiven Nivellierung dichotomisierter Kunst 178

D. *Übergang zur „latenten Moderne“* 184

I. Fortschrittlich in der Formgebung 184

II. Das Unsichtbare im Augenfälligen 188

Dritter Teil: Die latente Moderne: Entdeckung der generativ-destruktiven Ästhetik 191

A. *Das Bewegungsgesetz der (De-)Komposition*
(Adornos Alban-Berg-Interpretation) 191

I. Bergs Aktualität: die Antwort auf das Verstummen der Moderne 193

1. Adornos Berg-Analyse: Im Horizont des Verstummens der Moderne 194
 2. Kritik ungenügender Berg-Interpretation: Berg als Praemoderner; die Gefahr einer „falschen“ Auferstehung der Kunst 197
 3. Ein neuer Begriff von Analyse 198
- II. Konstitution der Bergschen Musik: Das Ineinander von Gestaltung und Auflösung 200
1. Auflösungstendenz der Musik: Rückruf ins Nichts 201
 - a. Nicht Substanzen, sondern Funktionen 201
 - b. Negative Totalität; Amorphes, Chaos, Schwebendes 203
 - c. Musikalische Zellteilung; Mikrotechnik 203
 - d. Übergang 205
 - e. Musikalischer Todestrieb; Nichts; „Kapuzinerprinzip“ reduktiv 207
 2. Komponieren aus dem Nichts: die Erzeugung der Gestalt 209
 - a. „Kapuzinerprinzip“ generativ; das Nichts zum Etwas machen; die Differenziertheit der Gestalt 210
 - b. Sich dem Stummen, dem Chaos, den Fragmenten entringend 211
 - c. Kraftzentrum, die Gestalt zu speisen: Nichts, Schweigen, Pause, das Weggelassene 212
 3. Musik-Struktur: Gestaltung aus dem Nichts ins Nichts hinein; mehrschichtiges Hören; Wahrnehmbares/ Nichtwahrnehmbares 213
- B. *Identitätsirritationen*
 (*Gehlens Bemühungen um eine Erneuerung der „peinture conceptuelle“*) 220
- I. Identitätswechsel: Tachismus 222
 - II. Identitätsunterlaufung:
 Albers' pseudostereometrische Bilder 223
 - III. Identitätszweifel: Bild oder Sache 223
 1. Tàpies 223
 2. Kryptogramm (Klee) 223
 - IV. Sinn-Identitätszweifel: Tastbilder 224
 - V. Identitätsforcierung: hyperrealistische Malerei 225
 - VI. Identitätsspiel: das halbabstrakte Bild 225

- C. *Ereignis-Enteignis-Kunst*
(Heideggers späte kunstphilosophische Wege) 227
- I. Cézanne-Interpretation 228
1. Quellenlage 228
 2. Der Horizont der Interpretation 232
 3. Cézanne: Die gemalte Überwindung von Anwesendem und Anwesenheit 235
 4. Einwände 241
 - a. Philosophie oder Kunst? 241
 - b. Singularität Cézannes? 242
- II. Klee-Interpretation 244
1. Zwischen gewesener und heutiger metaphysischer Kunst: das Werk Paul Klees; Heideggers Kritik am Kunstverkaufsatz 246
 2. Der Wandel der Kunst 248
 - a. Das Vor-bildliche und die Seinsvergessenheit 249
 - b. Das Ur-bildliche und das Ereignis 250
 - c. Bildsamkeit von Welt; Her-vor-bringen; „Sehen“ 252
 - d. Nicht Bilder, sondern Zustände 257
 - e. Das Sichtbare und das Unsichtbare 260

Resümee und Ausblick: Die Impulse generativ-destruktiver Ästhetik für die gegenwärtige Kunst- und Ästhetik-Situation 265

- I. Die latente Moderne: Geburt der generativ-destruktiven Ästhetik aus der Einverleibung der Sinn-Negation der Innovationsmoderne 266
- II. Noch einmal: Adornos Programm einer „musique informelle“ oder Form als der eine affirmative Sinn 271
- III. Die Form-(Inhalts-)Ästhetik des Abendlandes: das Bannen in die eine Sinn-Gestalt 273
- IV. Das „Ende der Kunst“ als Vollendung der Form-Ästhetik durch Liquidation des Inhalts 274
- V. Noch einmal: Heidegger – „Überwindung“ der Form-(Inhalts-)Ästhetik durch antiästhetische Haltung? 276

- VI. „Überwindung“ der (substantiellen) Form-Ästhetik durch deren Rückführung auf die (funktionale, formgenerierende und formdestruierende) In-Form-Ästhetik 279
 - VII. Noch einmal: „Post-Moderne“ und der Rückgriff auf Tradition und Popularkunst 280
 - VIII. „Offenes“ Kunstwerk und „produktive“ Rezeption 284
 - IX. Sensibilisierung für das Unsichtbare/Unhörbare und östliche Ästhetik 287
 - X. Reformulierung und konkrete Austragung traditioneller Antinomien 290
 - XI. Noch einmal: Gehlen – Einfriedung der Kunstirritation? 292
 - XII. Zur praktischen Relevanz generativ-destruktiver Ästhetik 296
- Literaturverzeichnis 304
Personenregister 321
Sachregister 325

Vorwort

In Kunst und Ästhetik verhält es sich nicht anders als in Philosophie und Wissenschaft: Der Wechsel der Raster, mit denen die Phänomene strukturiert und allem zuvor schon erfahren werden, vollzieht sich oft in der größten Stille. Er kann zudem den Agenten dieses in äußerlicher Hinsicht so undramatischen Geschehens verborgen bleiben oder erst allmählich bewußt werden. Meist auch überlappen sich der alte und neue Raster, und das zu beschreibende, neuartige Phänomen wird oft noch ins Prokrustesbett der alten Begrifflichkeit und Anschauungsform gedrängt. Und doch gibt es auch die andere Vorgehensweise: Der Gedanke, angestoßen oft nur von unscheinbarsten Begebenheiten, eilt der Erfahrung weit voraus und erschließt sich Reiche, die nicht wenigen der Zeitgenossen als geradezu phantastisch erscheinen.

In Adornos Musikästhetik, im Kunstdenken des späten Heidegger und auch noch in Gehlens Erörterungen moderner Malerei ist der Keim zu einem Paradigmenwechsel in der abendländischen Ästhetik gelegt, der diese verschiedenartigen Übergänge bis zur Ununterscheidbarkeit verschließt.

Das ist kaum noch gesehen. Dennoch fehlt es nicht an Hinweisen in den Schriften Adornos, Heideggers und Gehlens. So stellt Adorno, verwundert halb und halb provozierend, in der Einleitung seines Alban-Berg-Buches fest, es hätte „ein neuer Begriff von Analyse“ sich herausgeschält. Zugleich aber wird betont, daß das Vorgelegte keineswegs beanspruche, diesem neuen Begriff schon zu genügen. Altes und Neues überlappen sich. Es ist an der Zeit, Adornos musikästhetische Analysen auf dieses Neue hin neu zu bedenken.

Auch von Heidegger sind glaubwürdige Äußerungen überliefert, er müsse, nach der Erfahrung der Kunst Klees, ein „Pendant“ zu seinem Kunstverkaufsatz von 1935/36 schreiben, da die dort geführte Sprache unzureichend sei für das, was in dieser Kunst vor sich gehe. Und Gehlen spricht, während er schonungslos mit

Beliebigkeit und Spannungslosigkeit der Malerei des post-histoire abrechnet, von einer Regeneration und neuen Aktualität der Kunst.

Dabei erweisen sich in der heutigen Situation die Erfahrungen und Gedanken dieser drei Denker als aktuell und fremd zugleich – als unentbehrlich aber in jedem Falle: Gegenüber den allerneuesten Ästhetik-Moden – mögen selbst so bedeutend sie sein, wie Mode es für die moderne Kunst ist – markieren sie das Niveau, das es zu erreichen gilt; es vermag durchaus davor zu bewahren, im „Tumel der Moderne“, im tumultuösen Fest der Signifikanten, denen die Signifikate abhanden gekommen, dem absoluten Schwindel und der vollständigen Bewußtlosigkeit zu verfallen.

Daher versteht sich vorliegende Interpretation, bei aller akribischen Textarbeit, im eigentlichen Sinne nicht als historisch-ästhetische Interpretation. Gehlen, Adorno und Heidegger werden nicht philosophiehistorisch, sondern in systematischer Absicht interpretiert. Nicht soll hegelisch durch die Grisaille des Denkens Gestalten des Lebens „der Rest“ gegeben werden. Vielmehr wird versucht, Adornos essayistische Reflexionen, Heideggers kryptische Bemerkungen und Gehlens verstreute Einlassungen als Gestalten des Lebens sichtbar zu machen (vielleicht gelingt es gar, sie zu verjüngen) und tauglich für die verfahrenere ästhetische Situation unserer Zeit, zu deren dominierenden Schlagworten die vom „Ende der Kunst“ und der „postmodernen Beliebigkeit“ gehören. Die Interpretation wird dabei geleitet von einem im Verlauf der Arbeit sich auskristallisierenden und im letzten Abschnitt explizit thematisierten ästhetischen Aspekt.

So will vorliegende Analyse nicht allein an Gehlen, Adorno und Heidegger wiedergutmachen, was die jüngste ästhetische Diskussion ihnen antat, als sie die musikästhetischen Analysen Adornos, Gehlens Bemerkungen zur „peinture conceptuelle“ sowie Heideggers Suche nach einem neuen Ansatz gegenüber seinem Kunstverkaufsatz von 1935/36 übergehen zu können glaubte; sie meint auch dem Postulat einer kunstpraktischen Funktion von Ästhetik genügen und durch eine pointierte Interpretation Adornos, Gehlens und Heideggers einer nicht gerade quicklebendigen Kunst neue Impulse geben zu können.

Die EINLEITUNG zeigt auf, daß „Erschöpfung“ und „Ende“ zu

dominierenden Kategorien der gegenwärtigen Ästhetik-Debatte avanciert sind. Im Blick auf diese aktuelle Debatte – es wird eingegangen auf die Verhandlungen des Feuilletons, die Äußerungen der Künstler und die Erörterungen der akademischen Ästhetik – wird im ERSTEN TEIL erörtert, welchen spezifischen Sinn die These vom „Ende der Kunst“ in Heideggers, Gehlens und Adornos Denken jeweils annimmt. Im ZWEITEN TEIL werden drei gescheiterte, da auf insuffizienten Modernebegriffen basierende Überwindungsversuche der Kunstkrise erörtert: Adornos Programm einer „musique informelle“ – es beruht auf einem zu engen Begriff von Moderne; Heideggers Thematisierung moderner Kunst aus einem bewußt antiästhetischen Blickwinkel – sie beruht auf einem zu unspezifischen Begriff von Moderne; und schließlich das sich durch einen erweiterten Modernebegriff konstituierende Programm des „Postmodernismus“, das Adorno einer vorgängig-impliziten Kritik unterzogen hatte.

Auch wenn diese Versuche als gescheitert gelten dürfen – und also für die Bewältigung der gegenwärtigen Krise unfruchtbar sind –, ist es nicht nur aus philosophiehistorischem Interesse wichtig, sie zu erörtern: Nicht wenige Ästhetiker wollen auch heute noch die Krise auf dem Standpunkt dieser drei Positionen angehen.

Im DRITTEN TEIL kann gezeigt werden, daß es bei Gehlen, vor allem aber bei Heidegger und Adorno noch eine andere Moderne-Konzeption gibt, die bedeutend fruchtbarer ist für die Bewältigung der gegenwärtigen Kunst- und Ästhetik-Krise. Durch das Prinzip der Identitätsirritation in der Malerei, die Struktur der Bergschen Musik und die der Malerei Cézannes und Klees werden Gehlen, Adorno und Heidegger gezwungen, nicht nur einen eingleisigen Modernebegriff zu verabschieden, sondern überhaupt den Bereich der abendländisch-einsinnigen Formästhetik zu verlassen und ins Feld einer polyvalenten in-formellen Ästhetik bzw. einer „Ereignis-Enteignis“-Kunst überzugehen.

Auf die aus dieser Konzeption einer anderen, der „latenten“ Moderne sich ergebenden Impulse und Möglichkeiten für die Bewältigung der gegenwärtigen Kunst- und Ästhetik-Krise geht der letzte Abschnitt RESÜMEE UND AUSBLICK ein.

Am Ende dieses Vorworts noch ein Wort der Vorsicht: Der Le-

ser, auch wenn er nicht täglich die allerneuesten „dekonstruktiven“ Nachrichten aus Frankreich und Amerika verfolgt, wird nicht verkennen, daß vorliegende Ahandlung nicht nur eine Auseinandersetzung mit der traditionellen Ästhetik, sondern ebenso eine mit den gegenwärtig aktuellen Formen „dekonstruktiver“ oder „postmoderner“ oder auch „poststrukturalistischer“ Ästhetik ist. Diese postmodern-dekonstruktive Ästhetik ist in ihren schlechteren Versionen eine bloße Umkehrung (und damit, im Heideggerschen Sinne, keine Verwindung) der traditionell-metaphysischen Ästhetik: Anstatt auf Form setzt sie auf Nicht-Form, anstatt auf Intention auf Nicht-Intention, anstatt auf Sinn auf Nicht-Sinn. Eine solche Umkehrung „vergibt“ alle Errungenschaften abendländischer Ästhetik und bleibt dieser Ästhetik doch – eben als bloßes „Anti-“ – auf fatale Weise verhaftet. Ihr affirmativer Negativismus, der sich gern als Diagnose gibt, wird von einem allzu simplen Imperativ geleitet: Kein Sinn, nirgendwo!

In ihren – von der Philosophie bis zur Architektur sich erstreckenden – besseren Versionen (wobei diese Differenzierung nicht nur personenspezifisch zu verstehen ist, sondern beide Versionen sich oft bei ein und demselben Autor finden) wird betont, daß „Dekonstruktion“ immer auf „Rekonstruktion“ angewiesen bleibt (Derrida (1988), 222/226), daß „Gesamtheit“ und „Unterbrechung“ zusammengehören (Derrida (1988), 229). Doch wird auch hier versäumt, diese de-kon-struktive Struktur an der *Faktur der Gebilde* aufzuweisen. Der *Inhalt* des Werkes gibt bei solcher Interpretation den *Anlaß*, die Widersprüchlichkeit tragender (ästhetischer) Begriffe, im grundlegenden Sinne: die Widersinnigkeit von Sinn, zu bestätigen. Anders formuliert: Vorliegender Entwurf einer generativ-destruktiven Ästhetik *konkretisiert* mit Adorno, Heidegger und Gehlen die de-kon-struktive Struktur an der *Form* der Werke: als ein *Geschehen*, das während der Rezeption und Produktion statthat.

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Hans Michael Baumgartner für die zuvorkommend-freundliche Unterstützung sowie anregend-kritische Begleitung dieser Arbeit. Sein Philosophieren „Kantischen Typs“ ist, unter dem dynamischen Gesetz der „limitativen Opposition“, offen in einem Sinne, der auch der Kunst, die heute zählt, nicht unbekannt ist.

Für Begutachtung der Projektskizze dieser Arbeit und/oder Hilfestellung bei der Ausarbeitung weiß ich mich herzlich verbunden den Herren Professoren Otto Pöggeler, Bochum, Walter Chr. Zimmerli, Bamberg, Gottfried Boehm, Basel, Peter Bürger, Bremen, und Martin Zenck, Bamberg. Frau Dr. Eva Marie Zeltner und Frau Jutta Vergau M.A., den Herren Dr. Hans-Helmuth Gander, cand. phil. Heinrich Gbur und stud. phil. Ralf-Jochen Ehresmann gilt mein Dank für Korrekturlesen und hilfreiche Gespräche, Herrn Ehresmann zudem und Frau Susanne Weiper M. A. für die Erarbeitung der Register.

Nicht zuletzt habe ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Gewährung von Habilitandenstipendium und Druckbeihilfe zu danken.

Günter Seubold

Einleitung: So viel Ende war nie: Schlüsselbegriffe im gegenwärtigen Ästhetik-Diskurs

Ich glaube an Alles noch nie Gesagte.
Ich will meine frömmsten Gefühle befreien.
Was noch keiner zu wollen wagte,
wird mir einmal unwillkürlich sein.

R. M. RILKE

Bald wird schweigen, wer das „Neue“ pries.

R. M. RILKE

Wollte man eine statistische Analyse über die am häufigsten verwendeten sinntragenden Begriffe der gegenwärtigen Ästhetik-Debatte erstellen, so wären „Erschöpfung“ und „Ende“ aussichtsreiche Kandidaten auf die vorderen Ränge. „Erschöpft“ sei die Kunst, „erschöpft“ seien die spezifisch modernen Verfahrensweisen in Literatur, Malerei und Musik, „am Ende“ sei die reduktive Entwicklungslogik dieser Verfahrensweisen. Die Kunst verharre im Nullpunkt wie der Affe im Käfig – ohne sich doch ähnlich über ihre Beobachter amüsiert zeigen zu können wie der Affe über die seinen. Die „nach-modernen“ Ausbruchsversuche bestätigten diese ausweglose Situation: Der neue Reichtum sei verlogen und nicht zu legitimieren; die „Postmodernen“ bemerkten nicht, daß die Farbe, mit der sie das Grau-in-Grau der Moderne übermalen möchten, herrühre von ihren Köpfen, die sie sich an den Gitterstäben des Moderne-Käfigs blutig geschlagen hätten.

Dabei ist die „Erschöpfungs-“ und „Ende“-Metaphorik nicht auf eine Kunstgattung, nicht auf einen Sektor des Ästhetik-Diskurses beschränkt; sie umfaßt vielmehr alle Künste und erstreckt sich über die ganze Breite der Diskursarten: Das Feuilleton beherrscht sie nicht weniger als die akademische Debatte, ja selbst im Vokabular der Künstler spielen die Begriffe eine entscheidende Rolle.

Im folgenden sollen die wesentlichen „Erschöpfungs“- und „Ende“-begriffe der – wie Heidegger sagen würde – „gängigen“

gegenwärtigen Diskussionslage erfaßt werden. Und obgleich es das Bestreben ist, alle wichtigen Tendenzen zu verzeichnen, eine einseitig-tendenziöse Darstellung vor allem zu vermeiden, kann hier selbstverständlich keine quantitative Vollständigkeit beansprucht werden; das wäre selbst für ein „Forscherteam“ mit modernsten technischen Geräten nur noch schwer zu bewerkstelligen. Es kann hier nicht anders denn selektiv vorgegangen werden.

Erleichtert wird die Aufgabe wesentlich dadurch, daß dieser Überblick kein Selbstzweck ist; ihm ist vielmehr die Funktion zudedacht, die Interpretationen Gehlens, Heideggers und Adornos im Horizont der gegenwärtigen Debatte zu situieren. Es soll gezeigt werden, daß diese drei Denker auch heute noch auf der Höhe der Diskussionslage sind, ja daß in ihren Analysen, Diagnosen und Therapievorschlügen eine Spur gelegt ist, die noch nicht, zumindest noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung, gefunden ist und die aufzunehmen erfolgversprechend erscheint für die Lösung der Probleme, mit denen Kunst und Ästhetik heute konfrontiert sind.

Dieses einleitende Kapitel dient also vor allem dem *Überblick*. Und bei diesem Überblick wiederum geht es, frei nach Joyce, mehr um das Panaroma als das Panorama: Es gilt vor allem, die Stimmungslage hervortreten zu lassen. *Argumentativ* wird im Verlauf der folgenden Kapitel auf die markantesten und wichtigsten Positionen näher einzugehen sein.

Es sind insbesondere zwei grundsätzliche Argumentationsstränge, die die gegenwärtige Debatte einer „Erschöpfung“ der Kunst dominieren: Die Erschöpfung der Kunst wird zum einen behauptet unter kunstimmanent-innerästhetischem Aspekt (I), zum anderen aber unter gesellschaftsfunktionalem Aspekt (II). Schließlich werden in diesem einleitenden Kapitel noch die Therapievorschlüge thematisiert, mit denen man die Kunst von ihrem Siechtum zu heilen gedenkt (III). Eingegangen wird auf die Verhandlungen des Feuilletons, auf Äußerungen der Künstler und auf die Erörterungen der akademischen Ästhetik. Insbesondere beim Feuilleton ist Beschränkung geboten. Um hier dem eben angesprochenen Einseitig-Tendenziösen nicht aufzusitzen, werden zwei, der allgemeinen Meinung nach (die auch die ihrer Redakteure ist) ästhetisch und politisch gegensätzlich ausgerichtete

Feuilletons ausgewählt: das der Tageszeitung „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ und das des Wochenblattes „DIE ZEIT“. Auf andere Feuilletons kann nur am Rande eingegangen werden. Es wird sich zeigen, daß die bereits auf anderen Gebieten konstatierte Einebnung von „links“ und „rechts“ auch bei der „Erschöpfungs“-debatte virulent ist.

I. *Kunstimmanenter Aspekt*

„Jetzt, am Ende des Prozesses“ der Moderne, so lesen wir in der FAZ (F. Schirrmacher, Literaturbeilage vom 5. 10. 93, L1), „ist eine totenähnliche Erschöpfung eingetreten“; die „Ressourcen“ seien „erschöpft“, seit fast zwanzig Jahren verzeichne die Literaturkritik „nur noch Stillstand“ (Literaturbeilage vom 10. 10. 89, L1). „Die Ressourcen ... haben sich ... erschöpft“, so lesen wir auch in der „ZEIT“ (E. Nordhofen am 15. 1. 88, 37), weil „das Tabu ... zum knappen Gut“ geworden sei, die Moderne sich aber wesentlich dem Tabubruch verdanke. Aber nicht nur dem Tabu sei es so ergangen: „Alle Ekstasen des Sinnlichen scheinen durchforscht, alle Bilder und Techniken routiniert erprobt zu sein.“ (FAZ, 15. 11. 91, 33) Es verfestige sich „der Eindruck, daß das ‚Territorium artis‘ wirklich abgesteckt ist: Die Paradigmen der Kunst scheinen ausgereizt.“ (S. Gronert, FAZ, 1. 8. 92, 30) „Die Suche der Künstler nach einer neuen Bildersprache hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sich ständig ändernden Ausdrucksformen geführt, die sich erst heute erschöpft zu haben scheinen. Die düstere Prophezeiung vom Ende der Kunst ist eine notwendige Folgerung ...“ (B. Mirsch, FAZ, 20. 7. 93, 28)

Von „totaler Erschöpfung“ gar redet P. Hamm (DIE ZEIT, 21. 10. 91, 14) anlässlich der Rezension der Anthologie „Luftfracht. Internationale Poesie 1940–1990“. Die „Moderne zweiten und dritten Grades gehe von einem Pyrrhussieg zum nächsten“, so analysiert W. Hofmann (DIE ZEIT, 10. 2. 89, 54) die Lage.

Diese allgemeine Diagnose wird durch Werk und Künstler konkretisiert und exemplifiziert. Das Werk von Baselitz wolle „moderne Malerei im großen Stil noch einmal und zu einem Zeitpunkt entfalten, wo ihre Möglichkeiten im Grunde ausgereizt

und erschöpft sind“ (E. Beaucamp, FAZ 3.6.89, Bilder und Zeiten). „Alles ist gesagt“, befindet – mit G. Benn – A. Kilb anlässlich einer Rezension von Ulla Hahns Lyrikband „Unerhörte Nähe“; „der Rest ist Umschreibung“ (DIE ZEIT, 25.3.88, Literaturbeilage, 14). Ulrich Holbeins Roman „Warum zeugst du mich nicht?“ sei „bemerkenswert ... nur noch als literaturgeschichtlicher End- und Nullpunkt, als definitive Manier am Ende einer gern benutzten Sackgasse“ (G. Seibt, FAZ 8.5.93, Bilder und Zeiten). Günter Umbergs Bilder seien „eine ultimative Negation aller äußerlichen Bildhaftigkeit“. Mit ihnen sei „eine Position des Äußersten“ (R.-G. Dienst, FAZ, 23.12.91, 21) markiert. Und J. Koons habe „die Schraube post-warholscher Warenvernarrtheit und Ruhmsucht mit einer – womöglich letzten – Umdrehung noch einmal angezogen“ (R.-M. Gropp, FAZ 5.1.93, 25).

Konzediert man selbst, daß nichts so alt ist, wie die Zeitung von gestern, so muß man diese allgemeine Sentenz doch relativieren bezüglich der Ästhetik-Debatte: Seit Jahren schon sind die Thesen von gestern die von heute; und vermutlich werden sie noch lange Zeit die von morgen sein.

Wohlgemerkt: Nicht jeder Feuilleton-Artikel über die gegenwärtige Kunst handelt auch von der Erschöpfung.¹ Aber es ist zu konstatieren – und darauf kommt es hier an –, daß „Erschöpfung“ und „Ende“ zu Schlüsselbegriffen der gegenwärtigen Feuilleton-Debatte avanciert sind, auf die man sich, direkt oder indirekt, auch dann zu beziehen hat, wenn man nicht dieser Ansicht ist.

Mit schöner Regelmäßigkeit, Woche für Woche, tagaus, tagein, gehen die „Ende“-Diskurse auf den Leser hernieder: Das Innovationspotential der Moderne sei erschöpft, der Schock institutionalisiert und damit eher langweilig denn aufregend. Was wir erleben, sei das Revival des schon Dagewesenen; das Zeitalter des Wiederaufwärmens und der Bindestrich-Neos (Neo-Expressionismus, Neo-Dadaismus etc.) habe sich installiert. „Nach den avantgardistischen Kunstprovokationen zu Beginn unseres Jahrhunderts

¹ Es wird der Erschöpfungsthese sogar, wenn auch äußerst selten, ausdrücklich widersprochen: Auf G. Kunerts „Die Musen haben abgedankt“ beispielsweise (DIE ZEIT, 2.12.88, 60) antwortet W. Schmied: „Die Kunst ist quicklebendig.“ (DIE ZEIT, 2.12.88, 61)

scheint an dessen Ende eine Konventionspflege vorzuherrschen, die die ‚letzten Bilder‘ ... historisch streckt und mit faden Aufgüssen von Bekanntem deren Konsumierbarkeit sichert. ‚Kinder! Macht Neues!‘ nennt bezeichnenderweise der als ‚progressiv‘ geltende Galerist Rolf Ricke eine Ausstellung, nach deren Besuch man selbiges den Künstlern zurufen möchte.“ (S. Gronert, FAZ, 1.8.92, 30) Somit ist „das jeweils Neue ... das längst überholte, mag es nun Neoexpressionismus oder Neo-Geo heißen“ (Th. Wagner, FAZ, 30.1.91, 27). „Innovation gibt es derzeit überall, nur nicht in der Kunst ... Da gibt es bloß melancholische Reprisen.“ (U. Greiner, DIE ZEIT, 27.1.89, 53) Die Kunst habe „nichts mehr mitzuteilen“, ihr bleibe „nichts anderes übrig, als sich nur noch selbst, das heißt die eigenen Vergangenheiten zu zitieren, oder, in Erkenntnis ihrer Letalität, durch Filz und Fett, durch Nägel und Neonröhren etwas wie Vitalität vorzutauschen. Indem sie sich als mehr oder minder geordnetes, strukturiertes Material präsentiert, gibt sie vor, mittels einer Metamorphose ihrer tödlichen Krise entkommen zu sein.“ (Günter Kunert, DIE ZEIT, 2.12.88, 60) Und „nirgends“, so R. Oehlschlägel in der Süddeutschen Zeitung vom 22.2.93, 12, sei „eine kommende Zeit erkennbar“, die sich „als neue poetische oder ästhetische darstellen und beschleunigen ließe“.

Die Kunst sei heute „zur Ausbeuterin ihrer eigenen Vergangenheit“ geworden (E. Beaucamp, FAZ, 1.7.92, 33). Es herrsche, so R. Baumgart (DIE ZEIT, Literaturbeilage vom 6.4.90, 10), „eine Ästhetik der Verbindlichkeit, der Wiederkehr des immer schon Bekannten und also Erwarteten“. Das Neue ist immer nur „das Neue von gestern“ (FAZ, 28.10.93, 37), und es herrsche „der Teufelskreis der ewigen Revivals“: „Die verwaltete, vermarktete und ausgestellte Kunst lebt von immer blässeren Wiederholungen der bewährten Muster. Auch die produktive Kultur ist auf weiten Strecken Reproduktionskultur. So erlebten wir den dritten Aufguß des Informel, den zweiten der Popart, die vermutlich fünfte Metamorphose des Expressionismus, nicht mehr zählbare Neuauflagen von Dadaismus, Konstruktivismus und konkreter Kunst.“ (E. Beaucamp, FAZ 17.7.93, Bilder und Zeiten) Werner Schmalenbach bestätigt im großen und ganzen diese Diagnose – „der große Atem ist weg, alles ist inflationär geworden“ –, versch-

ärft sie sogar noch: „Die eigentlichen ‚Verbrecher‘ (bitte sehr: in Gänsefüßchen!) sind die, die all das, was sich heute breitmacht, hochloben. Leute vom Schlage derer, die die Documenta und vieles andere machen ... Heute scheint es mir so zu sein, daß man in unserer westlichen Welt den Wert der Kunst, ich meine: den Wert der Kunst als solcher, den Kunstbegriff schlechthin, heruntergewirtschaftet hat.“ (FAZ, 30.7.93, 27)

Flankiert werden diese Angriffe auf das abgestandene ästhetische Allerlei durch die Behauptung vom „Ende der Avantgarde“ (P. Bruckner, FAZ 29.4.89, Bilder und Zeiten), vom „Ende der klassischen Avantgarden“ (J.-Chr. Ammann, FAZ, 27.7.93, 25), der „nachavantgardistischen Phase“ (W. Schwinger, DIE ZEIT, 2.4.93, 66), vom „Ende des Fortschrittsglaubens der Avantgarden“ (Th. Hettche, FAZ, 30.10.93, Bilder und Zeiten), von der „zu Tode“ laufenden Avantgarde (J. Hanimann, FAZ, 13.9.93, S. 38), der „darniederliegenden Bauavantgarde“ (M. Mönninger, FAZ, 14.5.93, 27).

„Die Vorstellung von lyrischen Avantgarden“, so Gert Mattenklott (FAZ, 3.12.91, Literaturbeilage, L2), „exponierten Eliten mit normativer Kompetenz, so kann man aus diesem Band (Luftfracht. Internationale Poesie 1940–1990, G. S.) ersehen, läßt sich nicht mehr halten, und sie wird sich schwerlich so bald wieder bilden. Die Überbietungsdynamik der Künstler auf der Jagd nach Nichtdagewesenem scheint ... an ein Ende gekommen zu sein ...“ Daher sind Künstler wie G. Rühm, die auch 1993 noch sich unverblümt avantgardistisch gebärden, „Avantgarde von gestern“ (M. Gazetti, DIE ZEIT, 24.9.93, 77), sei doch „die avantgardistische Bildsprache auch in Lateinamerika inzwischen kunsthistorisch geworden“ (S. Gronert, FAZ, 19.6.93, 29).²

² Bei all diesen Avantgarde-Invektiven, d.h. also: Invektiven *auf* die Avantgarde, nicht mehr, wie noch zu deren heroischen Zeiten, Invektiven der – Genitivus subjectivus! – Avantgarde, muß man schon froh sein, daß wenigstens noch eine Uhrenfirma („Avantgarde seit 1931“) und die „Deutsche Weinwerber GmbH“ sich auf diesen Begriff beziehen: „Und darum bilden die unbeirrbaren rheinhessischen Winzer, die ihren Wein stets so gemacht haben, wie sie ihn selbst am liebsten mögen (verstehet sich: die unbeirrbare Avantgarde nimmt nicht die geringste Rücksicht auf den „Geschmack“ des Rezipienten!, G. S.), unversehens die Avantgarde. Darauf sollten Sie anstoßen!“ Doch beide waren, diesen Begriff zu verwenden, schlecht beraten; denn das „Ende der Avantgarde“ dürfte eines Tages auch hier

Diesen Erschöpfungszuständen und Ende-Visionen zu entkommen, hilft nun auch die sogenannte *postmoderne* Kunst nicht. Im Gegenteil: Sie hat eine miserable Presse. Die „Postmoderne“ sei nur eine „phantastische Theorie“, eine „Lichtquelle“, mit der „eine Nacht inszeniert wird, in der alle Katzen bunt aussehen“ (R. Baumgart, DIE ZEIT 16. 10. 87, 67). Die Postmoderne sei nur das zur Moderne gehörige „Satyrspiel“ (E. Beaucamp, FAZ 17. 7. 93, Bilder und Zeiten); und „nur schlecht“ vermag sie durch ihre „Aufgeregtheit ... ihre totale Erschöpfung zu verbergen“ (P. Hamm, DIE ZEIT, 11. 10. 91, Literaturbeilage, 14).

War die Moderne „radikal bis zur Erschöpfung“ (FAZ, 9. 11. 93, 38), so wird nun angeklagt eine „postmoderne Zuckerratte-Musik“ (E. Roelke, DIE ZEIT, 29. 3. 91) und gebrandmarkt „eine ‚postmoderne‘ Anything-goes-Gesinnung“ mit einer „Bereitschaft nicht nur zum Zitat, zur skrupellosen Wiederholung vergangener Kunstgebärden, sondern sogar zum chamäleonhaften Wechsel der Stile“ (W. Wiegand, FAZ, 10. 10. 89, L10).

Die Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, „dem einstigen Mekka der Avantgarde und Geburtsort der seriellen Musik“, hätten sich in „einen offenen Markt verwandelt, auf dem potentiell jeder Komponist seinen Stand errichten kann, ob er nun mit exotischen Früchten, Käse, Abgehangenem oder Rohkost handelt“ (L. Thaler, FAZ, 23. 8. 88, 23).

Erstaunlicherweise vernimmt man diese Töne nun auch bei den *Künstlern*. Und es tönt aus allen Richtungen. Nur einige markante Positionen seien angeführt.

„Überall herrscht Ratlosigkeit“, konstatiert der Maler Klaus Fußmann. „Bankrott und hilflos“ taumle die zeitgenössische Kunst dahin: „Die Kunst hat keine Substanz mehr.“ (FAZ, 13. 11. 93, Bilder und Zeiten) „Heute“ sei „alles verbraucht“; „nur noch ein Name steht zum Verkauf“.³

eintreten, und dann wird es bei der Uhrenfirma „Abgelaufen!“ heißen und bei den Winzern (hat man es doch schon bei einzelnen Posten auf der Weinkarte lesen können) „Ausgetrunken!“. – An den „Tod der Kunst“ mag übrigens auch der größte deutsche Industrie-Konzern nicht glauben, denn er weiß – mit Goethe! – angesichts der „anspruchsvollsten und faszinierendsten Automobile der Zeit“: „Kunst bleibt Kunst“.

³ Fußmann (1991), 41.

„Endart“ nennt bzw. nannte sich eine 1980 in Berlin (West) gegründete Künstlergruppe, deren „Angehörige“ 1988 in einer Todesanzeige im „Berliner Tagesspiegel“ der gläubig-ungläubigen Gemeinde mitteilten, daß sie „nach achtjährigem Siechtum“ entschlafen sei.⁴

Im Horizont „Erschöpfung“ und „Ende der Kunst“ kommt der Richtung „Appropriation“ („appropriation art“) eine herausragende Rolle zu. Die Künstler dieser Richtung (vor allem Sherrie Levine, Elaine Sturtevant oder James Bidlo) reflektieren den „Ende“-Zustand nicht nur theoretisch, sondern setzen ihn auch ins Bild. Sie machen aus der Not „Alles was ich anfang, sah irgendwie abgekupfert aus“ die Tugend „Schließlich beschloß ich, mich mit eben jenem ‚abgekupfertem‘ Charakter zu beschäftigen“.⁵ Aus dieser Haltung entsteht die – verfremdete – Stilkopie: das gelbe Quadrat auf rosa Grund (nach Malewitsch), das in Bronze gegossene Urinoir (nach Duchamp) ... Daß alles schon gesagt sei, steht quer zum legitimen originären Ausdrucksbedürfnis des Künstlers. Und aus dieser Situation entsteht, so scheint es, eine allerletzte, Originalität negierende und doch auch sonderbar festhaltende Position.

Auch bei den Musikern spielt die Erschöpfungsthematik eine wichtige Rolle. „Die Materialexperimente“ der Moderne, so der den „postmodernen“ Komponisten zugerechnete Hans-Jürgen von Bose, „sind erschöpft“.⁶ „In Westdeutschland“, sekundiert Stockhausen, „ist die Neue Musik seit etwa 1970 langsam aber sicher quasi zu Ende gegangen“ (DIE ZEIT, 1.12.89, 74). Der Komponist und Dirigent Hans Zender sieht die Gefahr eines Umschlags des „anything goes“ ... in die aussichtslose Verzweiflung des ‚rien ne va plus‘, in eine lähmende, alle Antriebe erstikende Orientierungslosigkeit“.⁷

Und natürlich fehlen hier auch die Literaten nicht. „The Lite-

⁴ Vgl.: Ausstellungskatalog der „Studio Galerie“, Hamburg 1992. Unverkennbar wurden damit Impulse der 1959 von Boris Lurie gegründeten Kunstbewegung „NO!art“ aufgenommen.

⁵ Levine (1991), 33 f.

⁶ Zitiert in: Häusler (o.J.), 8.

⁷ Zender (1991), 57. – Der Ende-Diskurs hat mittlerweile auch die Rockmusik erreicht: „Ist die Rockmusik tot? – Ich zweifle daran, daß wir noch einmal eine fundamentale Wendung in dieser Musik erleben werden. Die letzte umwälzende

rature of Exhaustion“ nennt John Barth seinen Aufsatz zur Literatur der Moderne. Die die moderne Literatur bestimmende Überladung mit Sinn, so kommentiert Hanns-Josef Ortheil die in den sechziger Jahren anhebende Stimmung, „erschien nach ihrer endgültigen Ausreizung bis zur völligen Dunkelheit und zum völligen Verstummen hin als ‚erschöpft‘“ (DIE ZEIT, 17.4.1987, 59). Die bloße „Wiederaufbereitung ausgebrannten Materials“ erblickt H. M. Enzensberger in den Produkten deutscher Lyrik der achtziger Jahre, weshalb er sich fragt: „Historische Erschöpfung? Postmoderne Wurstigkeit? Sekundäres Analphabetentum?“ (FAZ, 14.3.89, L2) Die „Vergangenheit der Moderne“ hatte er freilich schon 1960 konstatiert – und deshalb ein „Museum der modernen Poesie“ eingerichtet: „In Bewegungen und Gegenbewegungen, Manifesten und Antimanifesten ist der Begriff des Modernen ermüdet. Seine Energie hat sich verbraucht.“⁸

Und wie in der Feuilleton-Debatte geht auch im Diskurs der Künstler mit der Behauptung einer Erschöpfung der Kunst (der Moderne) die These vom „Tod der Avantgarde“ einher: „Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art).“⁹

„Die Avantgarde von 1967 wiederholt die Taten und Gesten derjenigen von 1917. Wir erleben das Ende der Idee der modernen

Erneuerung fand 1980 statt ... Die achtziger und neunziger Jahre sind ein Karussell von Althergebrachtem, das man hier und da mit einem neuen Bestandteil versetzt hat. Damit müssen wir leben: Rockmusik ist ausformuliert.“ (Heinz Rudolf Kunze, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 9.12.1994, 70)

⁸ Jetzt abgedruckt im „Nachwort“ von: Enzensberger (1980a), 2. Bd., 765. – Die Ende-Stimmung ist freilich, was hier nicht darzustellen ist, bereits in den Hochzeiten der Moderne zu konstatieren, ist hier aber eher heroisch denn resignativ zu verstehen. So notiert Hugo Ball in seinem Tagebuch (18.6.1916): „Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann.“ (Zitiert in: Weinrich (1968), 36) „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung: Alles ist zu Ende. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellungen mehr geben.“ So kommentiert A. Rodtschenko im Manuskript „Arbeit mit Majakowski“ (1939) sein Triptychon: „Reine Farben, Rot, Gelb, Blau“ von 1921. (Rodtschenko (1981), 190f)

⁹ Eco (1986), 78.

Kunst“, schreibt O. Paz 1967;¹⁰ „our own period marks the end of the avant-garde, and thereby of everything which since the eighteenth century has been called *modern art*.“¹¹

H. M. Enzensberger hatte schon 1960 im Vorwort zu seinem „Museum der modernen Poesie“ nur noch eine in „kunstgewerbliche Imitation“ umgeschlagene „schlechte Avantgarde“ gekannt.¹² 1962 hatte er diagnostiziert: „Die historische Avantgarde ist an ihren Aporien zugrundegegangen“; jede heutige Avantgarde sei „Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug“: „Ihre Bewegung ist Regression. Avantgarde ist zu ihrem Gegenteil, ist zum Anachronismus geworden.“¹³

Für Hans Zender ist die avantgardistische Emanzipationsbewegung von den alten ästhetischen Normen „längst an ihr natürliches Ende gekommen“.¹⁴ Sein Stück „Architectura Caelestis“, so Manfred Trojahn, sei ein „auskomponierter Abschied ... vor allem von dem, was man heute noch Avantgarde nennt“.¹⁵ Auch Kagel spricht von den „atavistischen Formeln“ der Avantgarde, die ihn wie auf einem „Rangierbahnhof“ eingengt hätten. (Zitiert in: FAZ, 15. 5. 90, 35) Der Maler S. Szczesny sieht „jegliche avantgardistische Theoriedogmen in sich zusammenstürzen“,¹⁶ und für M. Lüpertz ist der „Dynamo der 20.-Jahrhundert-Avantgarde, Provokation und Utopie, ... nicht mehr verwendbar“.¹⁷

Die „Erschöpfung“ oder das „Ende“ der Kunst ist durchaus auch für die *akademische Ästhetik* ein veritables Thema – kann sie sich hierbei doch, noch vor jeglicher Argumentation, auf Hegel, *den* akademischen Philosophen berufen.¹⁸

Doch ist der Hegel-Bezug in der gegenwärtigen akademischen

¹⁰ Paz (1980), 329.

¹¹ Paz (1974), VII.

¹² Enzensberger (1980a), 2. Bd., 766.

¹³ Enzensberger (1980b), 79 f.

¹⁴ Zender (1991), 58.

¹⁵ Zitiert in: Samama (1987), 469.

¹⁶ Szczesny (1989), 6.

¹⁷ Szczesny (1989), 244.

¹⁸ Freilich wird die gegenwärtige akademische Ästhetik sich daran zu bewähren haben, daß sie einerseits die Hegelsche These aufnehmen und thematisieren muß – „Es ist also auf Hegel zurückzugehen!“ –, andererseits aber sich auf die spezifische Situation der Moderne einlassen muß – also auf Sachen, die Hegel noch nicht gekannt hat: gegenstandslose Malerei, atonale Musik etc.

Debatte sekundär. Dies gilt vor allem für die amerikanischen Initiatoren der von der Literaturdiskussion ihren Ausgang nehmenden Postmoderne-Debatte. Und doch kristallisiert sich hier sogleich am Beginn der Diskussion eine hegelsche Erschöpfungs- und Endestimmung aus: Die Bezeichnung „nachmodern“ hat für I. Howe und H. Levin den „nostalgischen Beigeschmack des Zuspät-gekommen-Seins“.¹⁹ Zwar schlägt diese Stimmung bald – z. B. bei Fiedler, Sontag, Hassan – ins Positive des Neubeginns um (vgl. EINLEITUNG, III: „Therapievorschläge“), aber es bleibt doch der Topos von der Erschöpfung und vom Ende der *Moderne* erhalten.²⁰ Für L. Fiedler etwa ist ausgemacht – und seiner Meinung nach sind sich „alle heutigen Leser und Schriftsteller“ dessen bewußt –, daß wir den „Todeskampf der literarischen Moderne ... durchleben“.²¹ „Die Art von Kritik, die die Zeit erfordert, ist Tod-der-Kunst-Kritik.“²²

Mit der entsprechenden Verzögerung faßte die Postmoderne-Debatte, und damit die Erschöpfungs- und Endeproblematik, auch in der europäischen akademischen Ästhetik Fuß. In der postmodernen Architekturdebatte waren es vor allem Klotz und Jencks, die die semantischen Potentiale der Moderne für erschöpft und überholt hielten, „entglitten“ in den bloßen „Funktionalismus“, ja gar „in die Stadtzerstorung“²³; nur noch als elitäre funfzigjahriges „Zwangsdiat“²⁴ vermochte man die Moderne jetzt zu sehen, unfähig, ein menschenwürdiges Wohnen und Leben zu gewährleisten.²⁵

¹⁹ J. Köhler (1977), 11f; ergänzend zu dieser Diskussion vgl.: Hoffmann/Hornung/Kunow (1977).

²⁰ Im Zusammenhang dieser Diskussion wird dann bei W. Spanos (1972/76) und R. Palmer (1976) Heidegger relevant; Palmer titelt sogar: „The Postmodernity of Heidegger“.

²¹ Fiedler (1988), 57.

²² A. a. O., 59.

²³ Klotz (1988), 100.

²⁴ Jencks (1988a), 89.

²⁵ Aufgrund dieser Vorbelastung der Postmoderne-Diskussion – Kritik an der Moderne nimmt ihren Ausgang von und artikuliert sich vor allem an der *sthetischen* Moderne – wundert man sich schon sehr, daß es eine (explizite) Kritik an der Moderne nicht gibt bei den philosophischen Protagonisten der Debatte, Lyotard und Derrida. Dies ist um so erstaunlicher, als Derrida Heidegger, Lyotard sogar Adorno und Heidegger rezipiert, bei beiden aber eine fundamentale Kritik an der ästhetischen Moderne geführt wird. Derrida will, mit und gegen Heidegger,

Kritik an der modernen Ausrichtung der Kunst, die die „Kunstkrise“ hervorrufe, wird auch von Achille B. Oliva geübt. Die Kunstkrise sei zu verstehen als Krise „in der Entwicklung der künstlerischen Sprache“, bedingt durch einen reduktiven „Zwang zum Neuen“, durch „Form-Zensur“, durch Askese, Verzicht, durch einen „repressiven und masochistischen Arbeitsstil“,²⁶ der die Konzeptionen von „arte povera“ und „concept art“ bestimmt habe.

Von „Tod oder Untergang der Kunst“ redet Gianni Vattimo und versteht – in kunstimmanenter Hinsicht – darunter „Selbstmord und Schweigen der authentischen Kunst“ sowie – im Anschluß an Adorno und dessen Beckett-Interpretation – die „Fähigkeit, sich zu negieren“ und der „Macht des Kitsches zu widerstehen“.²⁷

Der „Tod der Kunst“ wird aber auch von speziell soziologisch ausgerichteten Denkern wie D. Bell diagnostiziert. Bei Bell steht der „Modernismus“ vor der „Erschöpfung“, ja habe „wie alles Schlechte in der Geschichte ... schon einmal sein Ende vorweggenommen, mit den Knalleffekten des Dadaismus, die den phosphoreszierenden Farben der *Pop Art* und dem wirklich geistlosen Minimalismus der *Conceptual Art* vorausgegangen sind“.²⁸

auf die „Wahrheit in der Malerei“ hinaus, erwähnt auch Heideggers Rezeption von Hegels Erörterungen zum „Tod der Kunst“ (1992, 47f), geht darauf aber nicht näher ein und scheint auch nichts zu wissen von des späten Heideggers Destruktion der Kunst (und nicht bloß der Ästhetik). Lyotard, der den Terminus „Postmoderne“ von amerikanischen Literaturkritikern übernommen hat (vgl. 1985b, 30), will zwar „die Moderne redigieren“, redet aber auf ästhetischem Feld nicht einem „Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente[r] Geburt“ das Wort (1988a, 201). Explizit heißt es bei Lyotard, nachdem er die „Grundvoraussetzungen für eine Ästhetik des Erhabenen“ benannt hat (für eine Ästhetik mithin, die den „Hauptströmungen innerhalb der sogenannten modernen oder zeitgenössischen Kunst, also Abstraktion und Minimalismus“ gerecht werden soll): „Das bedeutet nicht, daß die Kunst am Ende ist; lediglich Ästhetik als solche ist am Ende.“ (1989b, 85) Völlig zu Recht konstatiert daher A. Wellmer, bei Lyotard erscheine der *ästhetische* Postmodernismus als „radikaler ästhetischer *Modernismus*“ (1985, 54). – Konsequenter in dieser Derrida/Lyotard-Linie desavouiert auch W. Welsch sämtliche „Ende-Empfehlungen“, darunter auch die vom „Ende der Kunst“, als „hoffnungslos akademisch“, als „Diskursnebel“, „Großdeuterei“ und „Geschichtsgigantomanie“ (1988b, 652f).

²⁶ Oliva (1988), 121 f.

²⁷ Vattimo (1990), 61 f.

²⁸ Bell (1983), 168 u. 171.

Selbst dem am „Projekt der Moderne“ festhaltenden Philosophen Jürgen Habermas entgeht nicht, daß die „Gesinnung der ästhetischen Moderne ... inzwischen gealtert ... ist“.²⁹

P. Sloterdijk weiß von einer „Erschöpfung des ästhetischen Modernismus“, weiß, daß sich der spezifische Moderne-Schock als ein tragendes Prinzip des Modernismus „endogen erschöpft“ habe.³⁰

Für H. M. Bachmayer, D. Kamper und F. Rötzer, die Herausgeber des Sammelbandes „Van Gogh, Malewitsch, Duchamp“, „scheint sich die Kunst im Durchspielen schon gewonnener Positionen zu erschöpfen“.³¹ Und R. Simon-Schaefer konstatiert in „Vom Ende der Innovationskunst“: „Die moderne Kunst als innovative Kunst hat alle Möglichkeiten zu Innovationen, zu Horizontveränderungen und -erweiterungen ausgeschöpft bis an die Grenzen sinnlicher Erfahrbarkeit überhaupt ... Alles, was in Zukunft noch auftreten könnte, ist damit im Prinzip schon formuliert.“³²

Eine Erschöpfungs- und Endestimmung grassiert freilich auch außerhalb der – im engeren Sinne verstandenen – Postmoderne-Diskussion. So nannte Dieter Wellershoff eine aus Vorlesungen an der Universität Salzburg hervorgegangene Studie „Die Auflösung des Kunstbegriffs“ – und hatte im Blick die „Entgrenzungen des ästhetischen Bereichs“, die „Übergänge von Kunst und Wirklichkeit“, in denen „die Entwicklungslogik der neuzeitlichen Kunst ihre äußersten Konsequenzen erreicht“.³³ Chr. Enzensberger stellte das „Ende einer Kunstperiode“ fest, das sich in Trivialschönem sowie ästhetisierter politischer Praxis zu erkennen gebe und zu realer – statt ästhetischer – Behebung des Sinndefizits auffordere.³⁴

Georg Picht hatte in „Kunst und Mythos“, eine 1972/73 gehaltene und 1986 edierte Vorlesung, im Kapitel über die „Lehre vom Ende der Kunst“ die Hegelsche These aufgenommen, dies aber

²⁹ Habermas (1988), 180.

³⁰ Sloterdijk (1987), 15 u. 21.

³¹ Bachmayer/Kamper/Rötzer (1992), 7.

³² Simon-Schaefer (1988), 434 f.

³³ Wellershoff (1981), 9.

³⁴ Enzensberger, Chr. (1977), Bd. 1, 155 ff.

nicht in philologischer Absicht, sondern um ihren Wahrheitsgehalt, um die sich in ihr aussprechende Erfahrung zu eruieren, die „auch noch unsere Erfahrung“ sei.³⁵ Auch Hans-Georg Gadamer fragte „Ende der Kunst?“ und bezog sich dabei nicht allein auf „Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst“, sondern ebenso auf die „Antikunst von heute“ – wengleich für ihn jedes vermeintliche Ende der Kunst Anfang neuer Kunst ist.³⁶ 20 Jahre früher, 1965, hatte er vom „verstummenden Schweigen des heutigen Bildes“ gesprochen.³⁷

Jost Nolte schreibt ein „Traktat über die letzten Bilder“ und diagnostiziert einen „Kollaps der Moderne“.³⁸ Hans Belting will zwar seine Frage: „Das Ende der Kunstgeschichte?“ nicht so beantwortet wissen, daß die Kunst bzw. das Fach Kunstgeschichte am Ende sei. Wohl aber zeige sich, daß sowohl die heutige Kunst die Geschichte der Kunst „nicht ‚nach vorn‘ fortsetzt“ wie auch – in Zusammenhang damit – das Fach Kunstgeschichte „heute kein verbindliches Darstellungsmodell geschichtlicher Kunst mehr zustande bringt“.³⁹

Und auch die akademische Ästhetik konstatiert ein „Ende der Avantgarde“. Folgt man Peter Bürgers wirkungsmächtiger „Theorie der Avantgarde“, so sind die avantgardistischen Intentionen gescheitert. Dies hat unter innerästhetischem Aspekt zur Folge, „daß heute keine künstlerische Bewegung mehr legitimerweise den Anspruch erheben kann, *als Kunst* historisch fortgeschrittener zu sein als andere Bewegungen“.⁴⁰ Für die „nachavantgardistische Kunst“ sei das „Nebeneinander von Stilen und Formen“ legitim.⁴¹ Von einer „postavantgardistischen Kunst“ spricht mit P. Bürger auch J. Habermas,⁴² will damit aber noch lange nicht in die Postmoderne eintreten.

Nach K. H. Bohrer kann es der Neo-Avantgarde geschehen

³⁵ Picht (1986), 94.

³⁶ Gadamer (1985), 33.

³⁷ Gadamer (1967a), 229.

³⁸ Nolte (1989), 28.

³⁹ Belting (1983), 11.

⁴⁰ Bürger (1974), 86.

⁴¹ A. a. O., 130.

⁴² Habermas (1988), 180.

wie dem „bis zu seinem Erschöpfungstode“ laufenden Hasen.⁴³ Konsequenz „rettet (sie) sich“ – Beuys inclusive – „ins Archaische“;⁴⁴ der Schock sei in der Popular(sub-)kultur allemal besser aufgehoben.

„The overcoming of the avantgarde“ hatte R. Poggioli im letzten Kapitel von „The Theory of the Avant-garde“ konstatiert.⁴⁵ Und H. Krapp und K. M. Michel wußten bereits 1955, daß es nur noch einen zeitlosen und stets aktuellen „Avantgardismus des *Einzelnen* und der *Nuance*“ gebe, daß hingegen der „Avantgardismus der Avantgarden und Programme“ vorüber sei.⁴⁶ Auch W. Höllerer will 1964 nicht mehr von Avantgarde reden, dem „Begriff aus den zwanziger Jahren“, sondern statt dessen von „Veränderung“.⁴⁷

So kann H. Böhringer nach seiner Erkundung des Avantgarde-Begriffs folgendes Resümee ziehen: „Statt vom Ende der Kunst redet man heute meist vom Ende der Avantgarde: die Avantgarde ist tot, ihre Zeit ist vorüber.“⁴⁸

⁴³ Bohrer (1979), 644.

⁴⁴ A. a. O., 654.

⁴⁵ Poggioli (1988).

⁴⁶ Krapp/Michel (1955), 401.

⁴⁷ Höllerer (1964).

⁴⁸ Böhringer (1978), 107; hier auch weitere Literaturangaben.

II. Gesellschaftsfunktionaler Aspekt

Von der gegenwärtigen Kunst, so der andere wesentliche Aspekt der Erschöpfungs- und Endthese, gingen keine Impulse für die Gesellschaft aus – und dies sei um so bedauerlicher, als gerade die technisch-ökologische Krise nach solchen verlange. Die Kunst sei zum nur noch auf sich selbst bezogenen – und hier prächtig gedeihenden – (Amüsier-)Betrieb geworden. Wo dagegen die Kunst diesem Betrieb sich zu entziehen suche, gerate sie zwangsläufig in die Isolation: ihre geschichtsbildende Kraft sei dahin.

„Die Kunst leidet an ihrer Funktionslosigkeit“, diagnostiziert G. Kunert (DIE ZEIT, 2. 12. 88, 60); „längst besitzt die Kunst keine kulturelle Leitstellung mehr“, bestätigt S. Gronert bei der vorgeblichen Konkurrenz diese Diagnose (FAZ, 1. 8. 92, 30). „Die Ohnmacht der Schriftsteller“ ist der Leitartikel in der FAZ vom 6. 10. 93 (S. 1, von G. Seibt) überschrieben. „Was heute fehlt“, so I. Arend zur siebzigsten Wiederkehr des Geburtstages von Beuys (DIE ZEIT, 20. 12. 91, 43), sei die „Umsetzung künstlerischer in gesellschaftliche Energien für eine neue Demokratie“; „historisch geworden“ sei eine Ära künstlerisch inspirierten gesellschaftlichen Umbruchs: „Die Revolution fand nicht statt, jedenfalls nicht im Westen.“

Dabei erkennt die Feuilleton-Debatte durchaus das Paradox: Die Kunst ist funktionslos geworden, weil sie vollständig funktionalisiert worden ist. Ihr eigentliches Anliegen, ihr „Wahrheits“-gehalt – sofern sie sich nicht von vornherein dessen begeben – läuft leer und geht spurlos an der Gesellschaft vorüber, während diese gierig nach ihrem Unterhaltungswert greift. Die Universalisierung des Kunst-„genusses“ geht auf Kosten der Erkenntnisfunktion; oder Kantisch gesprochen: Zerstört wird die „Autonomie“ eines „oberen Seelenvermögens“, des „Gefühls der Lust und Unlust“ – genüßlich verzehrt vom „unmittelbar praktischen“ Begehungsvermögen; die Werke sind dann nicht mehr „schön“ im „freien Wohlgefallen“, sondern bloß noch „angenehm“ im „Vergnügen“. ⁴⁹ „Dachte Hegel noch, Gedanke und

⁴⁹ Als „Hunger nach Bildern“ (Köln 1982) haben – arglos – W. M. Faust und G. de Vries diese Strategie der achtziger Jahre bezeichnet. Eine Dekade später liest

Reflexion überflügelten die Kunst und machten sie zu etwas Vergangenen, so offenbarte diese documenta (1992, G. S.) mit einer folgenlosen, gefahrlos konsumierbaren Relativität, die weder aufregt noch zum Umdenken bewegt, eine ganz andere Variante ihres Endes“, nämlich die des „Unterhaltungsspektakels“ (FAZ, 23.12.92, 33). „Nie war der Kulturbetrieb so reich, nie die Kunst so arm wie jetzt.“ (U. Greiner, DIE ZEIT, 27.1.89, 53)

Kunst erfreut sich des „Massenzuspruchs“, läßt „in ihrem Spätzustand die Minderheit unbefriedigt“ und wird „von der Mehrheit als Rausch- und Genußmittel konsumiert“ (E. Beaucamp, FAZ, 7.8.92, 29). Kunst besitzt kulturell keine „Leitstellung“ mehr, gerade weil sie „sozial und wirtschaftlich integriert“ ist (S. Gronert, FAZ 1.8.92, 30). Kunst steckt „in der Klemme zwischen Unverbindlichkeit und zweckorientierter Vermarktung“ (Th. Wagner, FAZ, 14.1.93, 27). „Antikunst“ kann tun und lassen, was sie will – sie hebt doch nicht den „Kunstmarkt“ aus, sondern wird „statt dessen ... vom Markt geschluckt“ (I. Arend, DIE ZEIT, 20.12.91, 43).

Keineswegs stehen die *Künstler* den Feuilletonisten in dieser kalten, illusionslosen Diagnose nach: „Es gab bei uns eine Zeit, in der Schriftsteller Einfluß auf die öffentliche Meinung hatten. Diese Zeit ist vorüber ... Wir sind Kollegen in der Ohnmacht.“ (Bodo Kirchhoff, in: DIE ZEIT, 6.11.92, Literaturbeilage 5) Kirchhoff wiederholt damit freilich nur, was schon lange konstatiert worden war – am nachdrücklichsten wohl wiederum von Enzensberger im legendären Kursbuch 15: „Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben.“⁵⁰

man in W. M. Fausts autobiographischem Bericht: „Dies alles gibt es also – Alltag, Kunst, Aids“: „Hunger nach Bildern“. Am Beginn der 80er Jahre die Rückkehr der Malerei. Ich sah ihre Energie und Spontaneität immer als ein transitorisches Phänomen ...“ (1993, 28) Fausts Bericht ist ein elegischer Abgesang auf die Kunst; er redet vom „Verschwinden der Kunst“ (16), vom „Abschied der Kunst“ (16), vom „Scheitern“ der modernen Kunst (26), vom „Enden der Moderne“ (21) und der „splendid isolation“ des „Kunstbetriebs“ (20): „Die Aufgabe des Kunstkritikers heute ist es, der Kunst bei ihrem Verschwinden zu helfen. Wir sollten dies mit Liebe, Verständnis und Dankbarkeit tun.“ (17, Titel eines Vortrags zur Documenta 9 (1992))

⁵⁰ Kursbuch 15 (1968), 195.

„In den USA könne jeder Basketballspieler“, so R. Federman während eines Symposiums zur Lage der Weltliteratur, „den Gang der Geschichte effizienter beeinflussen als ein Intellektueller“ (DIE ZEIT, 27.3.92, 66). „Gedichte“, schreibt L. Fels im Nachwort zu „Blaue Allee, Versprengte Tataren“, seien im „Aussterben“ begriffen. „Hab alles gesagt, was zu sagen war, gegen Beton ...“⁵¹ Im Verbund mit dem Kommerz habe die Kunst zwar durchaus ihren Platz, „aber kaum noch Wirkung“ (K. Fußmann, in: DIE ZEIT, 6.1.89, 29).

Gewiß sind die „Plastiken“ von Jeff Koons nicht jedermanns Geschmack. Aber die Kritik an ihnen greift oft zu kurz. Denn diese verdanken sich nicht allein der Frivolität oder Geschmacklosigkeit des Künstlers – sie sind geboren aus der Verzweiflung an der Wirkungslosigkeit der Kunst in unserer Zeit: „Was die Kunst betrifft, bin ich total desillusioniert – total ... Sie hat keinen Platz. Die Leute halten sie nicht für wichtig. Arnold Schwarzenegger ist Millionen ein Begriff, und diese Popularität verschafft ihm eine Machtbasis. Daß Kunst diese Machtbasis nicht besitzt, ist ihr eigentliches Dilemma.“⁵²

Der Komponist und Leiter des elektronischen Studios der Akademie der Künste zu Berlin, Georg Katzer, stößt ins selbe, wenn auch elektronisch simulierte Horn: Musik werde „benutzt und hat sich dann erledigt“. Jetzt werde alles hingenommen „ohne eigentliche Reaktion. Es ist, als wäre Musik zur beiläufigen Angelegenheit geworden.“ (In: FAZ-Magazin, 8.5.92, 87)

Daß die Kunst liberaler Staaten mit umgekehrtem Vorzeichen ebenso funktionalisiert werden kann wie die totalitärer; daß es mit der „Freiheit“ und „Wahrheit“ der Kunst nicht allzuweit her ist, da Kunst zu rasch ins gesellschaftliche Gesamt integriert wird; daß Kunst ihr dezidiertes Beharren auf Wahrheit und Freiheit aber mit Isolation bezahlen muß, ja zuvor schon an der Brauchbarkeit ihres ästhetischen Instrumentariums zu zweifeln ist, gesellschaftlich korrigierend eingreifen zu können – es ist ein auch in der *akademischen Ästhetik* erörterter Topos. Sowohl politisch

⁵¹ Fels (1988), 125.

⁵² Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest, in: Muthesius (1992), 12–36, hier: 27.

engagierte Literaten wie auch L'art-pour-l'art-Vertreter stellten sich, so W. Jens in einem Essay über die deutsche Nachkriegsliteratur, dieselben Fragen: „Wie entgehen wir der totalen Integration und verhindern, daß die Schreie unserer Angst als Akklamation, unsere Hohnrufe als Händeklatschen, ja, selbst unser Schweigen als Reden ausgelegt wird?“ Zweifel kämen auf, ob denn unsere Welt unter dem Aspekt „veränderbar“ von der Kunst überhaupt noch thematisiert werden könne. Jens vermutet daher: „Das Schweigen von so vielen bedeutenden Autoren, das Verstummen von Wolfgang Koeppen und Ingeborg Bachmann – um nur diese zu nennen – könnte unter solchen Doppelzeichen, dem Zweifel an der politischen Wirksamkeit und dem Zweifel an der politischen Literatur überhaupt – mehr als Ausdruck einer persönlichen Krise sein und Probleme aufwerfen, die über den Einzelfall weit hinausgehen.“⁵³

Hegels Formulierung des „obersten Prinzips moderner Kunstbetrachtung“, die Lösung von der Wahrheit, die „niemanden und nichts bedrohende Autonomie der Gleichgültigkeit des Scheinens“, so G. Picht, nehme die „Indifferenz des Museums“ vorweg: „Die Kunst ist ihrer politischen wie überhaupt jeder realen Bedeutung für das konkrete Leben beraubt. Sie ist zu einem Schemenreich geworden.“⁵⁴

P. Bürgers „Theorie der Avantgarde“ geht aus von der „Funktionslosigkeit“ der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft – eine Funktionslosigkeit, die die historischen Avantgardebewegungen aufheben wollten durch eine Überführung der Kunst ins Leben. Sie seien gescheitert. Die Neo-Avantgarde aber kann nur überleben, weil hier die Kunst selbst institutionalisiert werde. Die „Institution Kunst“ aber verhindere gerade, „daß diejenigen Gehalte der Werke, die auf eine radikale Veränderung der Gesellschaft im Sinne einer Aufhebung der Entfremdung drängen, praktisch wirksam werden können“.⁵⁵

Eine „politisch neutralisierende Funktion“ bescheinigt O. K. Werckmeister der Kunst der achtziger Jahre. Sie halte den Wider-

⁵³ Jens (1978), 381.

⁵⁴ Picht (1986), 95.

⁵⁵ Bürger (1974), 134; Nachwort zur 2. Aufl.

spruch zwischen Wohlstand und Leiden in einer „tragischen Col-
lageform“ bewußt, entschlage sich damit aber der rationalen Klä-
rung und weiche „der Frage seiner politischen Lösung“ aus.⁵⁶

Für G. Vattimo hat die Rede vom „Tod der Kunst“ auch einen
„realen“ Sinn: Schönheit gebiert sich – statt in der Kunst – im
Leben: als Verschönerung, als „Ästhetisierung des Lebens ... in
der Gesellschaft der Massenkultur“ durch die „Erweiterung der
Herrschaft der Massenmedien“. Der „Tod der Kunst“ ist somit
ein „Werk der Massenmedien“.⁵⁷ Der „realen Gegenwart“, des
„Inhalts“ beraubt, u. d. h. nichts anderes als: entmachtet und zur
Wirkungslosigkeit verurteilt, da zu Tode geredet – zergliedert,
zerzaust, zernichtet, ‚erklärt‘ – von der Masse des Sekundären,
sieht auch George Steiner die Kunst in der heutigen Zeit.⁵⁸

Für A. C. Danto wird es zwar „immer etwas geben, wozu die
Kunst dienen kann“⁵⁹, und daher sei es auch „übertrieben ... , vom
Tod der Kunst zu sprechen“⁶⁰; aber „die Kunst, wie wir sie kanten“,
sei „etwas Vergangenes“⁶¹, und „die Institutionen der
Kunstwelt ... , die auf der Geschichte basieren ... , werden nach
und nach verschwinden“⁶². Dantos Reflexionen waren in der
Erstpublikation „lead essay“ des 1984 von Berel Lang edierten
Sammelbandes „The Death of Art“.

Am nachdrücklichsten kritisiert aber wohl K.-H. Bohrer die
Wirkungslosigkeit der Kunst und die Ästhetisierung des Lebens.
Nicht mehr auszuschließen sei, daß „die Lage der zeitgenössi-
schen Kunst endgültig jenen letzten Indianern“ gleiche, „die
man in die für sie vorgesehenen Reservate einweist. Avantgardis-
mus wäre dann allenfalls therapeutisch im sozialpsychologischen
Feld definierbar, als eine der verschiedenen sich anbietenden äs-
thetischen Spielformen des zum Freizeitmenschen gewordenen
einstigen geschichtlichen Subjekts.“⁶³ Diese Wirkungslosigkeit
beruht für Bohrer, eineinhalb Jahrzehnte später, aber gerade auf

⁵⁶ Werckmeister (1989), 18.

⁵⁷ Vattimo (1990), 59–61.

⁵⁸ Steiner (1990).

⁵⁹ Danto (1993), 145.

⁶⁰ Danto (1993), 109.

⁶¹ Danto (1993), 144.

⁶² Danto (1993), 145.

⁶³ Bohrer (1979), 644.

einer Entgrenzung des Ästhetischen: „Eine Popularisierung des Ästhetischen findet statt, deren wichtigster Ertrag seine Risikolosigkeit gegenüber der Gesellschaft ist.“ Die Popularisierung des Ästhetischen verwechsle das Ästhetische mit „hedonistischer Lebensqualität“. Anstatt den „generellen Diskurs“ zu irritieren, werde die Kunst ins Joch einer auf Hedonismus dressierten „Erlebnisgesellschaft“ gepannt: „Die Sphäre der Kunst ist der Sphäre der Nichtkunst funktional symmetrisch angepaßt.“ (Die Grenzen des Ästhetischen, in: DIE ZEIT, 4.9.1992, 56f)⁶⁴

Die „Isolation der Kunst“ (der Moderne) ist fundamentaler Topos auch der Autoren des „Postmodernismus“. Viele dieser Autoren haben allerdings kaum Verständnis für das, was Bohrer umtreibt. Ganz im Gegenteil: Dem von Bohrer inkriminierten „hedonistisch-egalitären Ästhetikbegriff“ stehen sie nicht allein neutral gegenüber – sie propagieren ihn geradezu (vgl. III).

III. *Therapievorschläge*

Welche Therapie nun empfiehlt das *Feuilleton*, auf daß die Kunst ihr Kranken- und Sterbebett verlassen kann? Da wird zunächst, wie bei aller gründlichen Therapie, die illusionslose Diagnose empfohlen, das „Erkenne die Lage!“ „Will Kunst nicht die Rolle eines Zirkusclowns in der Arena einer gelangweilten Gesellschaft übernehmen, dann muß sie ihr Ende in Bedeutungslosigkeit ernst nehmen, anstatt es routiniert zu überspielen.“ (Th. Wagner, FAZ, 17.6.92, 33) Dem ist vorbehaltlos zuzustimmen: Der ästhetische Diskurs muß sich dieser Situation gegenwärtiger Kunst stellen,

⁶⁴ Zur „Ästhetisierung der Lebenswelt“ als einem „Kennzeichen der gegenwärtigen Epoche“ vgl. auch R. Bubner (1989; vor allem: *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst; Ästhetisierung der Lebenswelt*; S. 121 ff), der sich zwar vor den Vokablen „Erschöpfung“ und „Ende“ hütet, wohl aber entsprechende Phänomene einer „Annäherung von Leben und Kunst“ (137f) bzw. „Entkunstung der Kunst oder Verkunstung der Wirklichkeit“ (138) im Blick hat. Die „Ästhetisierung der Wirklichkeit“ wird auch von O. Marquard gebrandmarkt (vgl. insbes. (1989), 15–17); Marquard will aber von einem Ende der *ästhetischen Kunst* (die selbst das durch das Christentum bedingte „Ende“ der Kunst kompensiert habe [„Kunst als Kompensation ihres Endes“]) ganz und gar nichts wissen, denn die moderne Welt *brauche* – als Kompensation ihrer Entzauberungen – die autonome Kunst.

darf nicht mehr nur das metaphysische Wesen der Kunst oder die transzendentalen Bedingungen des ästhetischen Urteils analysieren in einer Zeit, da die nackte Existenz der Kunst in Frage gestellt ist. Ästhetik muß sich den – zweifellos gegebenen – „Ende-“ und „Erschöpfungs“-tendenzen stellen mit differenzierten Analysen. Für diese scheint freilich im Feuilleton kein Platz zu sein. Doch wird man dies – schon aus räumlichen Gründen – dem Feuilleton kaum vorhalten können. Näher oft als die akademische Ästhetik ist das Feuilleton am Puls der Zeit, erkennt neue Tendenzen und zeigt Symptome auf. Doch damit scheint das feuilletonistische Potential auch schon „erschöpft“. Ausgreifende Erörterungen über Voraussetzung und Bedingung dieser „Ende“-Situation fehlen jedenfalls.

Ähnlich sieht es bei den Therapievor schlägen aus. Hier ist man, aus guten Gründen, sogar noch zurückhaltender: „Guter Rat scheint rar zu sein.“ (Th. Wagner, FAZ, 30.1.91, 27) Aber es gibt ihn zuweilen doch.

Da wird die Frage aufgeworfen, ob denn „renommierte Künstler noch an solchen Kunstfestivals (wie der Documenta 1992, G. S.) teilnehmen möchten“ (Th. Wagner, FAZ, 23.9.92, 33). Da erhofft man sich vom „Lager osteuropäischer Künstler und Ästhetiker“ neue Impulse für den „Ausbruch aus der Fortschrittskarawane“ der Moderne (E. Beaucamp, FAZ 17.7.93, Bilder und Zeiten).⁶⁵

Fragwürdiger noch, naiv und sentimentalisch-phantastisch zugleich, mutet (geschrieben in einer Rezension „über ein literarisches Meisterwerk und seine Verhinderung durch den Geist der Moderne“) Frank Schirmmachers Vorschlag an (aus gutem Grunde freilich schüchtern in eine Frage gekleidet), der „erdrückenden Übermacht der Moderne“ zu entkommen: „sie zu ignorieren“ (FAZ, 5.10.93, L1 u. L2). Im selben Fahrwasser des Vergessens (Lethe ist aber doch nur, zumindest nach antiker Vorstellung, in

⁶⁵ W. Schmalenbach erteilt diesem Ansinnen in einer Antwort auf Beaucamp eine klare Absage: „Stückig, verkrampft und provinziell“ sei diese Kunst (FAZ, 30.7.93, S. 27); der Künstler Ludger Gerdes kann sich unter diesem Ausbruch nur „einen Rückfall vorstellen: Kunst doch wieder vor den Karren anderer Bereiche zu spannen, anstatt sie frei und ‚schön‘ (oder ‚erhaben‘) sein zu lassen“ (FAZ, 19.8.93, 27).

der Unterwelt trink-/schiffbar!) läßt sich G. Froidevaux treiben. Seine Rezension von M. Petits Roman „Der Eisarchitekt“ mündet in folgende Sätze: „Existiert heute in der Kunst eine Alternative zur Negation? Gibt es einen anderen Weg als den, der zum Schweigen führt? Man muß befürchten, daß – mindestens im jetzigen Moment – kaum anders auf diese Fragen geantwortet werden kann als in der nonchalanten Art Marc Petits: mit einem kühnen Sprung aus der Moderne hinaus.“ (FAZ, 18.6.93, 34)

Gar nicht resignativ ist der Vorschlag W. Winklers (DIE ZEIT, 2.3.90, 79) gemeint, man solle aufhören, von der Literatur eine „aktuelle gesellschaftliche Funktion“ zu fordern: „Mit ihr ist kein Staat zu machen, und das ist gut so.“ Dieser Vorschlag ist arm und interessant zugleich: interessant, weil er fordert, von den alten Perspektiven sich frei zu machen (auch bei Adorno und Gehlen spielt dieser Gesichtspunkt eine entscheidende Rolle); arm aber, weil einer ziemlich öden Kompensationstheorie das Wort geredet wird: „Literatur ... ist eine museale Angelegenheit geworden. Und das ist durchaus nicht in einem abfälligen Sinn zu verstehen. Die Bedeutung der sekundären Öffentlichkeit eines Museums als Ort der Erinnerung und des Eingedenkens wächst in dem Maße, wie das lebensweltliche Tempo zunimmt.“

Zwangsläufig müssen *die Künstler*, die weder den „Nullpunkt“ der Moderne zelebrieren noch die Segel streichen wollen, um die Fahrt zu beenden,⁶⁶ konkretere Vorschläge unterbreiten als die Feuilletonisten – und sie tun es mit jedem ihrer Werke, scheuen aber auch nicht die reflexive Äußerung.

Nur in der Preisgabe der Attitüde, unbedingt neu sein zu wollen, sieht der Maler Hervé Fischer eine Chance für künftige

⁶⁶ Dies haben z.B. H.-K. Metzger und W. Hildesheimer getan; und man darf ihnen abnehmen, daß sie es sich damit nicht leicht gemacht haben. „Es ist ganz einfach so: ich erlaube mir, mit anderen nachsichtiger zu sein als mit mir selbst. Ich habe mit zwanzig zu komponieren aufgehört, aber ich möchte es niemand anderem verbieten.“ (Metzger (1987), 90) – W. Hildesheimer, der „1984 aufhörte zu schreiben“ (1987, 8), kommentiert G. Eichs Satz „Schriftsteller sein, heißt die Welt als Sprache sehen“ wie folgt: „Das würde er heute nicht mehr sagen. Heute würde die Welt ihm die Sprache verschlagen, daher wäre er auch kein Schriftsteller mehr. Die Welt hat sich von der Sprache weltweit entfernt. Und was ihre Beherrscher sagen, hat mit Sprache nichts zu tun, ist eine kontrapunktische Parodie und als solche ein perfider Angriff auf die Sprache.“ (35f)

künstlerische Aktivitäten: „L’abandon aujourd’hui de la valeur du *nouveau* es inévitable, si l’on veut maintenir vivante l’activité artistique ...“⁶⁷

Das Therapeutikum „Tradition“ steht damit hoch im Kurs. „Die Gedanken der Maler“, so Szczesny, „kreisen wieder um die große Malerei. Der Kreis schließt sich wieder, die Maler sehen sich in einer Tradition, welche die Moderne ebenso einbezieht wie die vergangenen Kunstepochen.“ Die „Kunstgeschichte“ sei für seine Arbeit „zentral“.⁶⁸ „Kunstgeschichte zitiere ich oft aus einem momentanen Bedürfnis heraus. Ich benutze sie wie eine vorgefundene Sprache.“⁶⁹ „Die bewußte Aneignung geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Gegebenheiten“ hat auch für Mimmo Paladino wieder an Bedeutung gewonnen.⁷⁰ Und Fußmann, Vertreter eines „neuen Realismus“ seit ca. 1960, fordert – weg von der Abstraktion – eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit. Doch wird auch sofort die Fragwürdigkeit solcher Positionen deutlich, denn die Dinge hätten „ihren absoluten Wert ... für immer verloren“, weshalb auch kein Zeichner jemals Albrecht Dürer „einholen“ könne. Daher könne eine „gegenständlich bezogene Malerei“ nur „gewandelt“ sich zeigen (FAZ, 13.11.93, Bilder und Zeiten).

Die „neofigurative“ Malerei geht nun schon ins vierte Jahrzehnt.⁷¹ Viele Untergruppierungen haben sich herausgebildet, so z. B. eine „Malerei über Malerei“ (namentlich Lüpertz: Werke *nach* Corot, *nach* Courbet, Picasso, Pollock, Maillol ...; oder K. H. Hödicke: *Hommage á Velasquez*) oder eine Malerei über geschichtsträchtige Themen (z. B. Lüpertz: *Westwall*, *5 Bilder über den Faschismus* ...; A. Kiefer: *Märkische Heide*, *Die Meistersinger* ...) Damit gelangt zwangsläufig – wie gebrochen auch immer – wieder der von der Moderne exorzierte „*Inhalt*“ in die Malerei.

⁶⁷ Fischer (1981), 106.

⁶⁸ Szczesny (1989), 7 u. 314.

⁶⁹ G. J. Dokoupil (1981), in: Katalog „Mülheimer Freiheit“, Groninger Museum 1981, 25.

⁷⁰ In: Szczesny (1989), 248.

⁷¹ Vgl. auch den Katalog: *Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–88* (Kunstmuseum Düsseldorf und Schirn Kunsthalle, Frankfurt).

In Zusammenhang damit stehen die *Ausdrucksgesten* dieser gegenstandsbezogenen Malerei. Beispielsweise sieht Szczesny neben der „Kunstgeschichte“ „die Emotionalität“ als für seine Arbeit „zentral“. ⁷² Wahrlich extrem können diese Expressionismen bisweilen ausfallen – so bei Lüpertz’ Skulpturen „Titan“ (1986) oder „Clitunno“ (1989). ⁷³

In diesem Rückgriff auf Tradition und Ausdruck trifft sich die Malerei mit der Musik – vor allem mit der Musik der explizit „postmodernen“ Komponisten. Beinahe universal, der Rückgriff auf Tonalität und tonale Elemente; grundlegend, der „Wille zum Ausdruck“: „Jetzt kommt es wieder auf den Ausdruckswillen an“ (H.-J. von Bose). ⁷⁴ „Musik muß voller Emotionen sein, die Emotion voller Komplexität“ (W. Rihm). ⁷⁵ Und auch hier feiert die ästhetische Kategorie der „Inhaltlichkeit“ (H.-J. v. Bose) Urständ. ⁷⁶

Aber auch noch, wer solch massive Zugriffe scheut und zaghafter mit der Moderne umgeht, kommt nicht mehr ohne Traditionelles und ehemals Verpönte aus. Dieter Schnebel nennt zwei seiner Werkzyklen „Bearbeitungen“ und „Tradition“: „In den Werken der Reihe ‚Tradition‘ geht es darum, das Drängende und Lebendige in den ehrwürdigen Formen und Inhalten des Vergangenen aufzuspüren und dynamisch zu neuer Gegenwart und Zukunft zu führen ... Die Bearbeitungen versuchen, das innere Leben einiger Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Wagner und Webern neu zu erschließen ...“ ⁷⁷ Selbst Helmut Lachenmann verabscheut nicht das Zitat in seiner „Tanzsuite mit Deutschlandlied“, und Mauricio Kagel komponiert – unter ironischem Vorhalt – Werke mit Titeln wie „Ludwig van“ oder „Prinz Igor, eine Totenmesse für I. Strawinsky“.

Auch in der Literatur ist das Aufgreifen traditionaler Muster und Bestände gang und gäbe. Es reicht – oft auch hier ironisch gebrochen – von der Wiedereinführung des Reims in der Lyrik

⁷² Szczesny (1989), 314.

⁷³ Beide abgebildet in: Lüpertz (1993).

⁷⁴ Zitiert in: Häusler (o.J.), 8.

⁷⁵ Zitiert in: Schreiber (o.J.), 9.

⁷⁶ Vgl. Danuser (1984), 402.

⁷⁷ Zitiert in: Schreiber (o.J.), 8.

über das Aufgreifen geschichtlichen Stoffes bis hin zur Zitaten-collage.

Ein weiteres grundlegendes Charakteristikum der künstlerischen Therapie, nun speziell die *Isolation* der „hohen“ Kunst angehend, ist das Bemühen um Popularität: Kunst soll aus den für die Moderne typischen esoterischen Zirkeln befreit werden und sich wieder einem breiteren Publikum öffnen. Am bekanntesten wurde dieses Ansinnen wohl durch die Produktionen und Äußerungen von Jeff Koons, der mit Trivialem, Kitsch, Nippes und – das idealistische Gebot des „sinnlichen Scheinens“ auf eigene Weise deutend – zur Schau gestelltem Sex die „breite Masse ansprechen“ und die „Machtbasis“ der Kunst zurückerobern will.⁷⁸ Ausgehen konnte er freilich von der Pop Art, die diese Intentionen bereits in den sechziger Jahren verfolgte.

Den Leserkreis durch „Unterhaltung“ und „Vergnügen“ zu erweitern ist eine der grundlegenden Bemühungen auch der „post-modernen“ Literatur: „Mein idealer postmoderner Autor ... strebt ... nach einer Prosa, die von einer mehr demokratischen Wirkung ist als solche spätmodernistischen Wunderwerke ... wie Becketts *Stories and Texts for Nothing* oder Nabokovs *Pale Fire*. Der ideale postmodernistische Roman steht irgendwie über der Auseinandersetzung zwischen ... Exklusiv- und Schundliteratur.“⁷⁹

Probleme der Verständlichkeit beschäftigen nicht minder die gegenwärtigen Komponisten. Von möglichst wenigen verstanden zu werden gilt nicht mehr als Qualitätsmaßstab, wie es in den heroischen Zeiten der Avantgarde der Fall war, sondern als dringlich zu behebender Defekt. So klagt der niederländische Komponist Joep Straesser: „Es ist bezeichnend, daß kein Schwein versteht, was man macht ... Man will schließlich gehört werden, man will, daß die Leute reagieren auf das, was man macht.“⁸⁰ Dieses Problem gedenkt auch Wilhelm Killmayer zu lösen. Seine dritte Sinfonie „Menschen-Los“ kommentiert er wie folgt: „Die Vertrautheit des Erscheinungsbildes, die ich durch Verkleidung

⁷⁸ Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest, in: Muthesius (1992), 12–36, hier: 27.

⁷⁹ Barth (1993), 359f.

⁸⁰ Zitiert in: Samama (1987), 460.

in ein historisches Idiom erreiche, ermöglicht einen leichteren Zugang zu dem Emotions- und Assoziationspotential des Zuhörers.“⁸¹ Peter-Jan Wagemans glaubt gar, „daß wir Schritt für Schritt die Musik auf das Publikum abstimmen müssen ...“⁸²

Das Popularitätspostulat ist bei den Künstlern freilich weniger unumstritten als das Traditionspostulat. Bisweilen wendet man sich sogar dezidiert dagegen. Der Komponist W. Rihm hat „keine Lust ... in ein und demselben Topf zu garen, aus dem dann eine neue Volksküche beliefert wird.“⁸³ Und Szczesny ist nicht daran interessiert, „den Geschmack der Allgemeinheit zu befriedigen“.⁸⁴ Markus Lüpertz hält es gar für „möglich, daß die Malerei wieder zu etwas wird, das nur Eingeweihte beschäftigt“.⁸⁵

Aber man sollte sich durch solche Äußerungen nicht täuschen lassen: Im Vergleich zu den esoterischen Zirkeln der Moderne sind „postmoderne“ Musik und „Neue Malerei“ etc. populär schon dadurch, daß sie auf traditionelle und wohlbekannte, beinahe zur zweiten Natur gewordene Idiome zurückgreifen. Freilich macht es dann, wie im Verlauf der Arbeit zu zeigen ist, noch einen Unterschied, ob der Künstler „populär“ arbeitet in dem Sinne, daß er bewußt volkstümliche, naive, triviale Charaktere der Unterhaltungskunst einbaut, oder populär nur in dem Sinne, daß er auf die traditionelle „hohe“ Kunstsprache zurückgreift.

Auch bei den die Postmoderne propagierenden *akademischen Ästhetikern* werden vor allem zwei Verfahrensweisen empfohlen: Mit dem Rückgriff auf Tradition (oft empfiehlt man auch hier die ironische Brechung) soll die semantische Leere (der „Formalismus“, die „leere Kiste“ der Architektur, die unsinnliche Konzeptionskunst etc.) wieder mit „etwas“, bisweilen unverblümt „Inhalt“ genannt, gefüllt werden; mit dem Zugriff auf populäre Kunstformen aber will man der gesellschaftlichen Isolation der Kunst wehren.

Die Avantgarde, so der auch durch künstlerische Produktion legitimierte akademische Ästhetiker U. Eco, zerstöre die Ver-

⁸¹ Zitiert in: Samama, (1987), 447.

⁸² Ebd.

⁸³ Zitiert in: Heister (1981), 122.

⁸⁴ Szczesny (1989), 310.

⁸⁵ A. a. O., 245.

gangenheit; ihre reduktiven Revolutionen endeten letztlich im Nullpunkt. Die „postmoderne Antwort“ auf die Moderne bestehe dagegen „in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld“⁸⁶. Und kaum anders denn zustimmend zitiert er unter der Thematik „Postmoderne, Ironie und Vergnügen“, der das Kapitel „Die Unterhaltung“ vorausgegangen war, J. Barth: „Der ideale postmoderne Roman müßte den Streit zwischen ... Eliten- und Massenprosa überwinden.“⁸⁷

Dieses Vorhaben einer Überwindung der Kluft von „hoher“ und „niederer“ Kunst kann wahre Exzesse annehmen – so z. B. bei L. Fiedler: Die jungen Amerikaner, die „sich offen der Formen des Pop“ bedienten, fürchteten nicht „den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil, sie wählen dasjenige Genre, das sich der Exploitation durch die Massenmedien am ehesten anbietet, den Western, Science-fiction und Pornographie“.⁸⁸ Dies ist nicht in kritischer Absicht gesagt – die Analysen der „Dialektik der Aufklärung“ über die Unterhaltungsindustrie sind vergessen, die von Baudrillard über die Massenmedien noch nicht bekannt –, sondern affirmativ propagierend; die Zukunft der Kunst wird eingeläutet.⁸⁹

Gegenüber einer zum Sterben langweiligen Armut der Moderne (*arte povera*) propagiert Oliva – sich beziehend auf Künstler wie Chia, Clemente und Cucchi – eine lustvolle „affirmative Praktik“⁹⁰ der „tausend Möglichkeiten“⁹¹. Die Kunst sei frei, „alle Territorien ohne jede Behinderung zu durchschreiten“,⁹² und

⁸⁶ Eco (1986), 78.

⁸⁷ A. a. O., 81.

⁸⁸ Fiedler (1988), 62.

⁸⁹ Eco geht wohl fehl, wenn er Fiedler durch die Behauptung entlastet, daß er doch nur „provizieren“ wolle: „Er tut Shakespeare auf die Seite der guten Entertainer, zusammen mit *Vom Winde verweht* ... Wir wissen, daß er ein viel zu subtiler Kritiker ist, um das alles wirklich zu glauben.“ (1986, 82)

⁹⁰ Oliva (1988), 121.

⁹¹ Oliva (1988), 125.

⁹² Oliva (1988), 126.

„alle Richtungen“ seien erlaubt, „einschließlich der Vergangenheit“⁹³.

Vattimo interpretiert den Untergang der Kunst im Horizont der allgemeinen Situation des „Endes der Metaphysik“ – und möchte daher auch seine Therapie verorten im umfassenden Rahmen einer – an Heidegger anschließenden – „Verwindung der Metaphysik“; geeignet hierfür scheint ihm der Heideggersche Begriff des „Ins-Werk-Setzens der Wahrheit“, weil er, unter anderem, den Diskurs „in Richtung Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Kunstwerkes öffnet, in einem Sinne, der der traditionellen metaphysischen Ästhetik immer fremd geblieben ist“.⁹⁴

Hier sei die Darstellung des unendlichen Gesprächs abgebrochen. Und durchaus ist zu bewundern, mit welcher Hartnäckigkeit der gegenwärtige Ästhetik-Diskurs die Problematik „Ende“ und „Erschöpfung“ der Kunst verhandelt. Auf gewichtige Thesen wird im Verlauf der Arbeit einzugehen sein. Zunächst aber sind, vor der Folie dieser gegenwärtigen Erörterungen, die „Ende-der-Kunst“-Thematisierungen Heideggers, Adornos und Gehlens zu erörtern.

⁹³ Oliva (1988), 127.

⁹⁴ Vattimo (1990), 69.

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 Repristinatio zusammenfaßt (C).

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

I. „Daneben und trotzdem“: Sektorialisierung

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, 15 f.)“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 „Substanzerlust 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 Schwebel, 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) Dermalen 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 „ungeschmälerten 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 „unwiderruflich 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 gelegnet 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 harrt 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 gewesenen 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 hinfällig? 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 Heideggers 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 „Kunstabetriebes“ 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 „Kunstabetrieb“ (UK 39f) reicht nur an das „Gegenstandsein“ der Werke, nicht an ihr „Werksein“ (UK 39f). 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 Kunstgeschichte 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 „gegenstandslosen“ und „abstrakten“: „Daß in einem solchen Zeitalter die Kunst zur gegenstandslosen 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 eingerichteten – 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 zugeordneten 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 „unveröhnlichen 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 „entkünstet 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 „Schlußerörterung“ 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 offenbar. (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 verkommen 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, Kunstbananen und Kulturbürokraten in schöner Wahlverwandtschaft die Kunst mißbrauchen, mit den Mitteln der Öffentlichkeit Augenschwärmerei, 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 Repristination

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, 141f), 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 „sinnleere 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 Konstituenten, 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 ausgelaugte 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 Evangelistis 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 Verbotenen ... 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 Objektivation“ (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's – 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 Einschnürung 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 *Demiselles d'Avignon* sind die typische Auftrittsgestalt 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 Verstümmen 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 „farbloßen“ 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 vorge-tragene 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

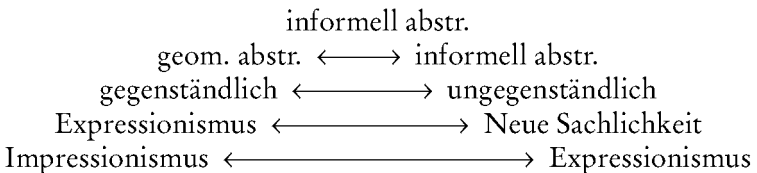
Und doch ist dieser fundamentale Gedanke Gehlens interessant

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 verwerfen. 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 malerischer 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 Richtungsinnes (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 gearbeteten 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 Ansingen 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 gelingen 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 sprungsicher, und vielleicht fanden sie den einzigen Weg, auf dem sich die abstrakte Malerei, ohne nur dekorativ zu werden, von der Kommentarbüchlichkeit 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 vorauszusetzen 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 wiederkäuferischste 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 vermengt. 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 Verangeneitscharakter 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-empfindliche, 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), 45 f.

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 Gewichtsminderung“ 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 „tostlosen 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 be-
Werk-stellt 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 $\kappa\alpha\iota\omicron\varsigma$. 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 „uneingelösten 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 Verfahrensweisen 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.)

Zweiter Teil: Das Scheitern der Krisenbewältigung aufgrund insuffizienter Modernebegriffe

Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbst verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist. Denn es heißt: Seid nüchtern und wachet!

TH. MANN, DOKTOR FAUSTUS

Im Unterfangen, die Krise der Kunst durch ästhetische Reflexion überwinden helfen zu wollen, mag sich für die einen die Hybris normativer Regelpoetik dokumentieren, anderen wird der Versuch von vornherein aussichtslos scheinen, da die Ästhetik sich zu weit von der Kunstpraxis entfernt habe. Aber noch vor allen Anwendungsproblemen drohen sogleich immanente Gefahren. Es sind allerorten Fallen aufgestellt, in welche die ästhetische Reflexion allzu schnell tappen kann. Zwei bequem erreichbare, aber damit nicht weniger gefährliche, sind – dies hatte sich bereits in der EINLEITUNG gezeigt – die Integration traditioneller und populärer Kunst. Man antwortet auf die Sinn-Negation mit einem Auffrischen traditional-semantischer Bestände und wehrt der Isolation durch populäre, die „Massen“ ansprechende Idiome. Davor warnt Adorno ausdrücklich. Und seine Warnungen sind höchst aktuell: Sie können als vorgängige Kritik der „Postmoderne“ gelesen werden. Auf sie wird in diesem ZWEITEN TEIL unter der Thematik „Amplifizierte Moderne: Tradition und Populärkunst als Supplement“ eingegangen (C). Davor aber ist Adornos eigener und letztlich – so die hier vertretene These – scheiternder Versuch einer Überwindung der Krise zu erörtern, nämlich seine

Programmschrift „Vers une musique informelle“. Dieser Überwindungsversuch basiert auf einer „Aufhebung“ der Tradition – die letztlich mißlingt, weil der Begriff der Moderne zu eng gefaßt ist (A. „Restringierte Moderne“). Aber auch Heideggers Erörterungen moderner Kunst scheinen nicht geeignet für eine Überwindung der Krise, und zwar deshalb, weil sie die Modernität dieser Kunst und die mit ihr einhergehenden Probleme nicht spezifisch genug herausarbeiten: Sein Begriff der Moderne ist zu weit, zu traditionell ausgerichtet (B. „Nivellierte Moderne“). Der letzte Punkt (D) dieses ZWEITEN TEILS leitet über zu Adornos, Gehlens und Heideggers Begriff einer anderen Moderne, der für eine Überwindung der Krise der Kunst sich weitaus effizienter erweist.

A. Restringierte Moderne: Fortschritt im Material (Adornos Programm einer „musique informelle“)

Bleibt ästhetische Erfahrung ohne begriffliche Artikulation konkretistisch-undifferenziert, so ästhetische Reflexion ohne ästhetische Erfahrung allgemein-leer. Von einer philosophischen Ästhetik aber, die nicht allein aus der ästhetischen Erfahrung des Rezipienten, sondern ebenso aus der des Produzenten sich speist, wird man einiges erwarten dürfen. Wird gar ein so heikles Thema wie das der Zukunft der Kunst verhandelt, so wird die Erwartungshaltung noch höher liegen – zumal dann, wenn diese Ästhetik sich in ständiger Auseinandersetzung mit den aktuellen Strömungen der Zeit, künstlerischen wie philosophisch-ästhetischen, auskristallisiert hat. Können diese mit Erfahrung gesättigten Reflexionen gar noch ein tief in die Geschichte zurückreichendes „Bewegungsgesetz“ der Kunst in Anspruch nehmen, so scheint auch die Gefahr situativer Blindheit, die Aufblähung des Hier und Jetzt zum Absoluten, gebannt.

Adornos 1961 gehaltene Kranichsteiner Vorlesung „Vers une musique informelle“ erfüllt diese Voraussetzungen: Diese Programmschrift entstand nach jahrzehntelangen philosophisch-

ästhetischen Bemühungen, eigenen Kompositionen sowie unmittelbarer Rezeption und Interpretation zeitgenössischer Produktionen.

Adornos Programm liegt in der Kranichsteiner Vorlesung komprimiert vor, aber es erschöpft sich nicht in ihr, sondern durchzieht das Gros seiner musikästhetischen Schriften der Nachkriegszeit. Und bezieht sich dieses Programm zunächst nur auf die Situation der Musik, so ist es doch – Hinweise auf action painting und Maler wie Schultze belegen das auch wörtlich (vgl. 16, 526/535) – im Horizont der Situation der Kunst überhaupt, des Reduktionismus und der Traditionsnegation, der integralen Rationalität und des verdinglichten Zufallsprinzips (s. u.), kurz: im Horizont der These vom „Ende der Kunst“ verfaßt. Auch für die Erörterung der Zukunft der Kunst gilt: An der Situation der Musik werden exemplarische Modelle gewonnen, die dann, *mutatis mutandis*, d. h.: nicht wörtlich, aber strukturell, auf die Situation der Kunst im allgemeinen übertragen werden oder zumindest, wenn bei Adorno nicht selbst geschehen, vom Interpreteten übertragen werden können.¹⁷²

In Punkt I „Musique informelle: zwischen Tradition und Leerlauf der Moderne“ ist zu zeigen, daß Adorno in der „seriellen“ Komposition und in der „Aleatorik“ eine bloß abstrakte Negation der Tradition erkennt, die entscheidende, kunstkonstitutive Züge preisgibt. Diese gilt es zu bewahren – bei freilich entschiedener Kritik der Tradition. Adorno glaubt dies unter der Ägide des Hegelschen Begriffs „aufheben“, *tollere, conservare, elevare*, bewerkstelligen zu können.

In Punkt II werden dann die wesentlichen Charakteristika erörtert, die Adorno bei solcher Art „aufgehobener“ Tradition bleiben. Punkt III schließlich thematisiert die grundlegenden Antinomien der Konzeption einer informellen Musik; sie rühren letztlich davon her, daß Adorno den Materialstand der Avantgarde beibehalten, sich aber mit den daraus resultierenden sinnlosen Produkten nicht abfinden will, sondern mittels gewandelter tra-

¹⁷² Vgl. hierzu Adorno selbst, im Juli 1969 niedergeschrieben: „Der Text (,Kriterien der neuen Musik‘, G. S.), ähnlich wie der später geschriebene ‚Vers une musique informelle‘, leitet von den immanent musikalischen Bemühungen des Autors zu denen um ästhetische Theorie; diese setzt ihn voraus.“ (16, 648)

ditioneller Kategorien Avantgarde und Tradition zu versöhnen sucht.

I. *Musique informelle:
zwischen Tradition und Leerlauf der Moderne*

Nicht im historischen Sinne steht die „musique informelle“ „zwischen“ der Tradition und der leerlaufenden Moderne, nicht dadurch, daß erneut *die* Perspektive aufgenommen werden sollte, die sich bereits um 1910 auf eine informelle Musik eröffnet hatte. Diese Art von Rück-Schritt, den historischen, lehnt Adorno explizit ab: Eine „Reprise“ (16, 498) des Stils von 1910 sei nach all dem, was sich zwischenzeitlich zugetragen habe, nicht mehr möglich, der „Fortschritt in der Materialbeherrschung“ (16, 499) sei nicht rückgängig zu machen, kein „Widerruf“ (16, 540) angestrebt; „hinauszugehen“ sei über die Zwölftontechnik wie über „die alte Atonalität“ (16, 510).

„Zwischen“ Tradition und leerlaufender Moderne steht die informelle Musik in einem elementaren Sinn: Sie sucht die die Tradition bestimmenden sinnstiftenden und von den avantgardistischen Strömungen aufgegebenen Momente des Kunstwerks – Subjektivität, Ausdruck, organisch-differenzierte Einheit – zu bewahren und gleichwohl am „fortgeschrittenen Material“ der Avantgarde festzuhalten.

1. Heteronome Notwendigkeit (Serialismus) und heteronomer Zufall (Aleatorik): sinnleere Moderne durch abstrakte Traditionsnegation

Vor allem zwei Strömungen der Avantgarde sind es, die Adorno bei der Konzeption des Programms einer *musique informelle* kritisiert: Serialismus, die Mathematisierung der Musik durch Verwandlung allen kompositorischen Materials in zu verrechnende Quantitäten („Parameter“), und Aleatorik, der Verzicht auf das kompositorische Ich als kontrollierende und eingreifende Instanz. Und trotz differenter Prinzipien – Berechnung (Notwendigkeit) und „Laufenlassen“ (Zufall) –: Adorno wird nicht müde,

den wesentlichen Zusammenhang dieser beiden Strömungen zu betonen.¹⁷³

In der Regel verbindet er mit der Aleatorik die Position von John Cage. Seine Versuche mit dem Zufallsprinzip „möchten von dem gewaltsam Mechanischen heilen“ (18, 136f), das der kalt berechnenden seriellen Komposition eignet: „In diese Situation des Seriellen platzte John Cage herein; sie erklärt die außerordentliche Wirkung, die er übte. Sein Zufallsprinzip, das, was Ihnen allen unter dem Namen Aleatorik geläufig ist, möchte aus dem totalen Determinismus, aus dem integralen, obligaten Musikideal der seriellen Schule, ausbrechen.“ (17, 270)

Hier wird die Aleatorik von Cage also vor allem als Bewegung gegen die sich von der Zweiten Wiener Schule, insbesondere Webern, herleitende Serialität eines Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna gesehen und ihr Erfolg aus der Enge der Situation erklärt – nicht aus der Trefflichkeit des neuen Prinzips.

Zufall, im Sinne von Unbestimmtheit, sieht Adorno aber auch bei den seriellen Berechnungen selbst am Werk: „Aber das Bewußtsein der Unmöglichkeit absoluter Konstruktion dämmert im Umkreis jener Komponisten selbst, Stockhausen gesteht eine Schwelle von ‚Unbestimmbarkeit‘ zu ...“ (18, 133 vgl. auch 18, 137)¹⁷⁴

Aber nicht bloß im historisch-ursächlichen, sondern auch im essentiellen Sinne sieht Adorno eine Beziehung zwischen diesen beiden avantgardistischen Strömungen: Sie sind ihm letztlich eins.

¹⁷³ Zu Berührung und Differenz von Serialismus und Aleatorik vgl. auch: Danuser (1991).

¹⁷⁴ Das Zitat stammt aus dem Jahre 1955. 1957, anlässlich der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, stellte Stockhausen sein Klavierstück XI vor, das, ebenso wie Boulez' 3. Klaviersonate (1956ff), serielles mit aleatorischem Verfahren kombinierte. 1958 wurde Cage's „Imagery Landscape No. 4“, hier wird der Zufall als Kompositionsmethode verpflichtet, uraufgeführt, war aber bereits 1951 entstanden. Dieses prinzipielle „Zufallskomponieren“, dem Boulez in seinem 1957 in Darmstadt gehaltenen Vortrag „Alea“ eine klare Absage erteilt hatte, läßt sich auf Duchamp zurückdatieren. Der Neoavantgardist Cage hatte, unter diesem prinzipiellen Aspekt betrachtet, nur den Schnee von gestern zusammengekehrt. – „Teleologisch bereits ... vorgebildet“ (16, 523) sieht Adorno „das Zufallsprinzip“ in Atonalität und Zwölftontechnik. – Zur Kritik an Cage, bis heute von vielen Ästhetikern (z. B. Lyotard) maßlos überschätzt, vgl. das Kapitel „Zufall als Ideologie“ von K. Boehmers aufschlußreicher Studie „Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik“, (1967), 170–186.

Die „zwei einander entgegengesetzten Tendenzen ... konvergieren ... miteinander“ (18, 137), „im Effekt ... fallen die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammen“: Dem „lebendigen Gehör“ ist der „reine Zufall ... so äußerlich ... wie ... die sture ausweglose Notwendigkeit“ (17, 270f). Das Zufallsprinzip als „Gegenreaktion auf die Totalität der Relationen“ (16, 512) ist somit letztlich, als bloß „abstrakte Negation“ (16, 616), ein nur „scheinbares Gegenteil“ (17, 270).

„Scheinbar“ ist der Gegensatz auch, wenn es um die Frontstellung von Serialismus und Aleatorik geht: Marschieren sie zwar – sich polaren Prinzipien, Zufall und Notwendigkeit, anvertrauend – getrennt, so schlagen sie doch auf einen gemeinsamen Feind ein, die Tradition. Die Avantgarde der Nachkriegsära kämpft an gegen wesentliche ästhetische, die traditionelle Musik bis hin zur Zweiten Wiener Schule konstituierende Momente.

a. Negation des „Subjekts“, des „Ausdrucks“

Läßt sich die Entwicklung der neuzeitlichen Musik, von Bach bis zu Schönbergs expressionistischer Phase, als Destruktion vorgegebener Formen verstehen – wodurch die ungegänzelte Artikulation des Subjekts ermöglicht, dem Subjekt aber auch die ganze Last der sinnvollen Artikulation auferlegt wird –, so ist mit Schönbergs Zwölftontechnik, so Adorno, eine Gegenbewegung der „Entlastung“ (vgl. z. B. 16, 618) – Entlastung durch ein vorgegebenes, die Tonhöhe vorweg festlegendes Artikulationsmuster – zu konstatieren. Gleichwohl verstand Schönberg die Zwölftontechnik nicht als System durch das alles entschieden wäre, sondern als *Komponieren* mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen.

Dieser subjektive Anteil nun, der es dem Komponisten weiterhin erlaubt – nach „subjektivem Ermessen“ –, über Tondauer, Tonstärke, Tonfarbe und Rhythmus frei zu verfügen, ist den Seriellen suspekt; sie wollen ihn vollends und radikal ausmerzen, indem sie – analog zur Tonhöhe – auch diese Qualitäten der quantifizierenden Systematik unterwerfen.

Obgleich dieses „methodisch Betriebene“ (16, 493) auf „veranstaltende Subjektivität“ (18, 138) zurückverweist, geht das Subjekt nicht in die Komposition ein; diese tritt ihm vielmehr als ein

„Fremdes und Inkommensurables“ (18, 138) gegenüber. Der „totale Konstruktivismus“ ist ein „Tabu übers subjektive Ausdrucksbedürfnis“ (18, 138), eine „Allergie gegen den Ausdruck“, ist die „Liquidierung des Komponierens in der Komposition“ (18, 132).

Dieses Tabu wird von der Aleatorik nicht gebrochen, sondern vielmehr bestätigt. Obwohl sie von dem „gewaltsam Mechanischen heilen“ (18, 136f) möchte, „berührt“ (18, 138) sie sich mit der seriellen Kompositionsweise darin, daß sie sich – genau wie diese – der „Selbstausschöpfung der subjektiven kompositorischen Intention ... überantwortet“ (18, 137). Wie die serielle Entwicklung das Subjekt „virtuell ausmerzt“ (17, 269), so bleibt auch das „von Cage lancierte Zufallsprinzip ... ichfremd“ (17, 270).

b. Negation der organischen Einheit des Kunstwerks

Wie gegen den subjektiven Ausdruck rebellieren Serialismus und Aleatorik auch gegen die organische Einheit des Kunstwerkes. Gegen diese organische Einheit: das Besondere dient dem Ganzen, und dieses konstituiert sich, wie im lebendigen Organismus, aus den besonderen Teilen, das als Ganzes mehr ist als die Summe seiner Teile, ist die nachromantische und postexpressionistische Musik allergisch. Bewußt kehrt der Serialismus die Einheit als „gemachte“ hervor – ohne „organische“ Vermittlung der Einzelgestalten. Durch die totale Berechnung wird die Einheit ein „Faktum“ (16, 516), eine „von oben her diktierte klassifikatorische Ordnung“ (16, 220). Einheit konstituiert sich nicht mehr aus dem Sinn der Einzelgestalten in der sinnvoll strukturierten Zeit und durch diese Zeit, sondern Einheit wird äußerlich verordnet durch „Reihung“, durch „das abstrakte Nacheinander“, „durch Bescheidung beim inwendig unverbundenen Erst-Nachher“ (16, 619), eine räumliche Aneinanderreihung von „Blöcken“ (16, 630). Adorno sieht darin „nachzüglerische Anleihen bei der Malerei“ (16, 619), eine „Pseudomorphose an die Malerei“ (16, 533) ohne sinnvoll-organischen Verlauf und Zusammenhang, kurzum: „entwicklungslose, statische Musik“ (16, 221).

Dieser Verordnung entzieht sich zwar die Aleatorik. Aber sie überläßt durch ihr verdinglichtes, absolut gesetztes Zufallsprinzip die Einheit dem Zufall und entmächtigt sie damit. Ohne „dem subjektiv-organischen Ideal nachzutruern“ (16, 533), hält sie al-

les Geschehen offen. Sie wirft die Dynamik, und damit die organische Einheit, ab: In ihr können die Teile vertauscht werden (vgl. 16, 517).

Durch diese grundlegenden Negationen zerstören Serialismus und Aleatorik nicht allein den Sinn der traditionellen Musik – sie zerstören nach Adorno den Sinn von Musik überhaupt. Denn die negierten Momente sind nicht allein für die Tradition, sie sind für die Musik als solche konstitutiv – sofern sie nämlich ihren in der Geschichte mühselig errungenen innerästhetischen Autonomie-Status, die Mündigkeit des in Freiheit schaffenden Subjekts, nicht preisgeben will. Werden die Kategorien der organischen Einheit und des subjektiven Ausdrucks negiert, so ist alle autonome Kunst, und nicht nur die Musik, am Ende. Kunst „regrediert ... aufs Vorästhetische“ (16, 618).

Aus einer – auch für Adorno – schier ausgeweglosen Situation, in die die Musik durch universale Beherrschung ihres Materials gelangt ist, sucht sie sich durch eine Roßkur zu „entlasten“: Sie zediert ihre Autonomie an eine neue Form von „Heteronomie“, an „heteronome Notwendigkeit“ einerseits und „heteronomen Zufall“ andererseits (16, 539). Und verdankt sich die heteronome Notwendigkeit einem falschen Sekuritätsbedürfnis, so ist der heteronome Zufall nur ein Surrogat von Freiheit (vgl. 16, 539). Kunst wird sinnlos: „Die Rücksicht auf einen irgend nachzuvollziehenden musikalischen Sinn, ja auf die Möglichkeit musikalischer Imagination überhaupt, entfällt.“ (16, 658f) „Aragon, der produktivste Künstler des Surrealismus, warf diesem nach seiner Desertion vor, die automatische Niederschrift eines Geistlosen sei so blödsinnig, wie der vordergründige Sinn des akademisch Approbieren. Das ist auf den Kult des Zufalls, die systematisierte und vollends ichfremde Auferstehung des surrealistisch Automatischen, erst recht anzuwenden.“ (16, 618f)

All dies wäre ästhetisch nicht so gravierend, und man könnte Serialismus und Aleatorik getrost „vergessen“ und zur sinnvollen Kunst zurückkehren, wenn die Kritik, die diese Bewegungen an den elementaren Konstituentien von Musik und Kunst geübt haben, nicht berechtigt gewesen wäre. Daß sie es gewesen ist, daß sie es immer noch ist, konzidiert Adorno ohne Vorbehalt. Die „Schein-“Kategorien der autonomen Kunst, subjektiver Aus-

druck und organische Einheit, erfahren zu Recht die Destruktion, innerästhetisch sowohl wie auch in gesamtgesellschaftlicher Hinsicht. Innerästhetisch, weil die wunden Punkte der traditionellen Musik nicht länger hinter der Fassade versteckt werden können, sondern offen klaffen: Die organische Einheit des Kunstwerks erweist sich als scheinhafte Fassade, hinter der sich die einzelnen mechanischen Teile verstecken: „Der mechanische Aspekt wird von der kompositorischen Kunst überspielt ...“ (17, 281). „Gesetztes, Gewordenes steht ein, als wäre es Natur“. (16, 526) Ebenso sind die musikalischen Ausdruckscharaktere verbraucht und leer. Auch die expressive Subjektivität, die die Auflösung abstrakter, als heteronom erkannter allgemeiner musikalischer Formen initiierte, wird von dieser Auflösungsstendenz angegriffen: Sie kann nicht länger positiv, als „Substanz“, behauptet werden (vgl. 16, 502f).

Im Verhältnis zur Gesellschaft aber werden die sinnstiftenden Kategorien zerstört, weil Musik nicht länger als Ideologie mißbraucht werden will, nicht länger den durch die gesamtgesellschaftliche Entwicklung im zwanzigsten Jahrhundert verlorengegangenen Sinn ästhetisch kompensieren will (vgl. 16, 483).

An dieser Kritik sind nicht die geringsten Abstriche zu machen – darin geht Adorno mit Serialismus und Aleatorik konform. Wohl aber sind zu kritisieren die therapeutischen Konsequenzen, die Serialismus und Aleatorik aus der Diagnose ziehen: Sie zerstören die Fassade scheinhafter Musik durch Destruktion der Musik selbst; sie bekämpfen den Krankheitsherd durch Liquidation des Gesamtorganismus! Denn sie negieren nicht allein die traditionellen musiksprachlichen Konstituenzen der scheinhaften Musik, sondern die sprachlichen, sinnvermittelnden Konstituenzen von Musik überhaupt. Sie negieren Tradition nur „abstrakt“, anstatt sie – im negativen wie positiven Sinne – „aufzuheben“: „... der subjektive Anteil an musikalischer Autonomie ist durch die Kritik an seiner Verblendung nicht einfach zu durchstreichen. Sonst wird die Grenze ästhetischer Gebilde zum empirischen Dasein verwischt, aufs Vorästhetische regrediert.“ (16, 618) „Man verfiel dem, was Hegel abstrakte Negation genannt hätte, einer Technik veranstalteter Primitivierung, bloßen Weglassens. Kraft eines asketischen Tabus über alles Musiksprachliche

hoffte man des reinen musikalischen An sich, einer musikalischen Ontologie gewissermaßen, als des Residuums habhaft zu werden, so als wäre was übrig bleibt die Wahrheit. Anders gewandt, man hat das neunzehnte Jahrhundert verdrängt ...“ (16, 657)

2. „Musique informelle“: Rettung des musikalischen Sinns durch „Aufhebung“ der Tradition

Es besteht kein Zweifel, und folgendes Zitat sucht den programmatischen Anspruch sogar ein Stück weit zu konkretisieren, daß Adorno die Rettung des musikalischen Sinns durch das „Aufheben“ der Tradition zu erreichen sucht: „Gut harmonisiert ist heute nicht ein Stück, das ignoriert, daß es jemals eine Tonalität gab, sondern eines, das diese bestimmt negiert und sie, in der Vermeidung ihr entlehnter Klänge oder Strukturen, durch Aussparen also, in sich aufhebt. Ähnlich wohl müßte man es auch mit den entlegeneren Formkategorien des musikalischen Sinns halten.“ (16, 187) Aufgehoben im Sinne von negiert (tollere) ist die Tonalität, wenn die Funktionsharmonik nicht mehr auftritt; aufgehoben im Sinne von bewahrt (conservare) ist die Tonalität, wenn man die Dissonanzen so fügt, daß ihnen, wie es Adorno bei Alban Berg konstatiert, ein „tonales Residuum“ beigesellt bleibt: „Ihnen sind noch die Dreiklänge oder Akkorde anzuhören, die sie nicht mehr zulassen.“ (18, 658).

Adorno verwendet aber auch dem Begriff „aufheben“ nahestehende bzw. diesen Begriff umschreibende Termini und Wendungen wie „nicht einfach zu liquidieren, sondern zugleich festzuhalten“ (16, 187; bezogen auf musiksprachliche Formkategorien). Die musiksprachlichen Formkategorien seien „so wenig zu konservieren wie über Bord zu werfen, sondern zu verwandeln“ (16, 187). Nicht seien die alten musiksprachlichen Kategorien zu „restaurieren“, wohl aber „ihre Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden“ (16, 504).

Natürlich ist nicht immer dort, wo Adorno das von einer „musique informelle“ Geforderte thematisiert, sogleich vom zweifachen Sinn des „Aufhebens“ die Rede. Er kann durchaus auch jeweils nur einen Aspekt hervorheben. Vor allem ist Adorno hier immer wieder an dem Aufweis gelegen, daß die ihm vorschwe-

bende informelle Musik nicht festhält an dem von der Zwölftontechnik und der seriellen Technik zu Recht ausgeschiedenen, da verbrauchten Material. Grundsätzlich sei durch die serielle und postserielle Musik – auch durch die Versuche von Strawinsky und Varèse – „das Expressionsideal irreversibel überholt“; das Subjekt habe als ephemer sich entblättert, positive Subjektivität sei durch den Gang der Geschichte unterminiert. Kunst müsse „jener durch den Ausdruck sich bespiegelnden und damit allemal affirmativen Subjektivität sich ent schlagen“ (16, 502 f). Insofern sei die jetzige Situation mit der „klassisch-expressionistischen“ (16, 503) Situation unversöhnlich. Ausdruck könne nun nicht mehr, wie damals, „als Substanz“ (16, 503) festgehalten werden. Ja letztlich dürfe man nicht einmal hinter Cages Utopie zurückfallen: „der Lüge alles Sinnvollen, in seinem Sinn jedoch bloß vom Subjekt Gesetzten zu entrinnen“ (16, 534).

Betont Adorno das an der Tradition, was man erhalten müsse – „aufheben“ im Sinne des „conservare“ –, so spricht er gern von „positiv aufheben“. Nachsprachliche Musik, die keine Selbstaufgabe betreiben will, könne nur geraten, wenn „das Subjekt auch positiv aufgehoben wäre“ (18, 162). „Positiv aufzuheben“ (16, 537) gilt es in einer informellen Musik dann aber nicht bloß das, was Rationalität an subjektivem Ausdruck ausschied, sondern ebenso die „Momente der Rationalisierung“, die „heute entstellt“ (16, 537) seien (die also durch „Aufheben“ ihre Entstellung verlören).

In der Regel aber werden die Momente des „conservare“ und „tollere“ zusammen angeführt: In der „musique informelle“ sei der Rationalisierungsprozess „bewahrt“ (conservare)¹⁷⁵, zugleich aber seiner Gewalttätigkeit „entäußert“ (tollere)¹⁷⁶ (16, 538). Die „Musikalität, deren eine musique informelle ... bedürfte, wäre eine, welche ebenso die Konstituentien der alten in sich trägt“ (conservare), wie sie „zurückscheut vor dem, was die Convenus des Musikalischen anbefehlen“ (tollere) (16, 539).

Die Frage, die Adorno mit seiner „musique informelle“ zu beantworten unternimmt, lautet also: Wie sind die subjektiven,

¹⁷⁵ Negiert (tollere) ist damit das rückständig Traditionale.

¹⁷⁶ Bewahrt (conservare) ist damit das an der Tradition zu Rettende.

sinnstiftenden Ausdruckscharaktere, wie ist die organische Einheit des Kunstwerkes, mithin also: wie ist sinnvolle Musik zu retten, wenn die geschichtliche Entwicklung diese Konstituenzien zu Recht zerstört hat und die avancierten Komponisten der Nachkriegsära diese nicht mehr zulassen können? Das Dilemma anders formuliert: Ausdruck, organische Einheit *soll* sein, Ausdruck, organische Einheit *darf nicht* mehr sein.

Wie dies inhaltlich und konkret – soweit eben die Musikästhetik hier konkret werden kann, denn natürlich ist die Aufgabe nicht allein durch bloßes „Nachdenken“ zu lösen – von Adorno ausgeführt wird, sei nun anhand der von ihm thematisierten zwei wesentlichen traditionellen Kategorien „Subjekt“ und „organische Einheit“ erörtert.

II. *Die sinnkonstitutiven Charakteristika einer musique informelle*

Zweifellos ist die von Adorno propagierte *musique informelle* normativ grundiert. Von der Ideologie scheidet sie sich aber dadurch, daß sie von guten Gründen getragen wird. Nicht weniger charakteristisch für Adornos Programmdenken ist jedoch, daß es nach Anhaltspunkten, nach „Entwicklungstendenzen der Komposition“ (16, 495) der fünfziger und sechziger Jahre sucht, die auf eine solche informelle Musik zusteuern und die Adorno natürlich seinerseits durch sein Programm stützen möchte. Er sucht diese Anhaltspunkte in der ästhetischen Beurteilung der Lage – sei es konkret auf die Kranichsteiner Kommilitonen bezogen,¹⁷⁷ sei es, mehr abstrakt, den Zeitgeist aufrufend¹⁷⁸; er sucht diese Anhaltspunkte in den neuesten Kompositionen, hier vor allem bei „den begabtesten und fortgeschrittensten Komponisten“ (16, 527), also vor allem Stockhausen (so z. B. 16, 527/ 531/ 622) und Boulez (z. B. 16, 531/622 f).

¹⁷⁷ „Es tritt buchstäblich ein, was ich vor Jahren als Altern der neuen Musik prognostizierte. Damals waren mir manche meiner Kranichsteiner Kameraden böse; heute darf ich sagen, daß jedenfalls die besten in der Diagnose mit mir in weitem Maß einig sind.“ (17, 270)

¹⁷⁸ „Ist wirklich an der Zeit, was man allerorten spüren kann ...“ (16, 539)

Allgemein definiert Adorno seine „musique informelle“ als „eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert“ (16, 496).¹⁷⁹

Nun ist es schon an sich einigermaßen schwierig, auf die von außen auferlegte „schlechte Allgemeinheit“ (16, 496) vorgegebener Formen zu verzichten und eine „sich selbst durchsichtige Gesetzlichkeit aus Freiheit“ (16, 513), eine Form „von unten nach oben“ (16, 624; vgl. auch 16, 169), d. i. „gute“ Allgemeinheit zu finden. Schier unmöglich aber scheint es zu werden, wenn dabei der Materialstand von Serialismus und Aleatorik, der subjektiven Ausdruck und organische Einheit nicht mehr zulässt, beibehalten werden soll.

Wie also gelingt es Adorno, die für sinnvolle Musik – und Sinn ist ihm die „raison d’être von Kunst“ (16, 181) – benötigten Kategorien Ausdruck und organische Einheit beizubehalten, ohne sich dem Vorwurf der Restauration auszusetzen?

1. Subjektiver Ausdruck

a. *Subjekt, gebrochen*

„Korrektiv“ des Serialismus sei keineswegs die „Restauration einer reinen Subjektivität“ (16, 210). Notwendig ist für Adorno allein „das expressive Moment“ (16, 635), nicht das „sich ausdrückende, mit sich identische Subjekt“ (16, 635), nicht das „synthetisierende Ich“, das „sich gebärdet, als wäre es bruchlos ... seiner selbst mächtig“ (16, 635).

Das „expressive Moment“ ist das „eines Ausdrucks ohne festes Auszudrückendes“ (16, 635); durchschnitten sei die signifikative Beziehung auf ein Auszudrückendes wie die Beziehung auf das mit sich identische Subjekt.

¹⁷⁹ Auch in dieser Definition sind – neben der traditionellen Musik – die beiden hauptsächlichen Gegner einer informellen Musik auszumachen: Das „heteronom Auferlegte“ richtet sich gegen die „Seriellen“; daß eine informelle Musik aber trotz der Absage an dieses heteronom Auferlegte im „Phänomen ... objektiv zwingend“ sei, gegen die Aleatorik, den verdinglichten Zufall.

Nicht das selbstherrlich-herrschaftliche Subjekt also gibt in Adornos „musique informelle“ den Ton an. Vielmehr konstituiert sich ihm das Subjekt in einer Entäußerung, in der es sich von übergeordneten Strukturen leiten läßt – in Analogie zur sprachphilosophischen Reflexion, eine Sprache „beherrschen“ habe nur dann einen menschenwürdigen Sinn, wenn jemand die Kraft hat, sich von der Sprache beherrschen zu lassen (vgl. 16, 538).

b. Das spekulative Ohr

Korrektiv der „fremden Notwendigkeit“ der Seriellen ist also nicht der dem Material „auferlegte Wille“ eines herrschenden Subjekts. Das Subjekt ist vielmehr gedacht als „Reservoir ... idiomatischer, übergreifender Momente“ (16, 626). Diesen idiomatischen Momenten soll sich das Ohr anschmiegen, da die „Selbstversenkung des Gehörs“ (16, 626) in diese Momente der einzige, heute noch offene Weg sei. Die Materialbeherrschung soll dabei nicht gebremst werden; sie soll vielmehr „selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt“ (16, 537). Bei all dem bedürfte es der „äußersten subjektiven Anspannung“ (16, 626).

Adorno redet hier vom „komponierenden“, „kompositorischen Ohr“ (16, 537), von einem „spontanen Gehör“ (16, 538): einer subjektiven Sensibilität für das, was nicht selbst Subjekt ist, einer Sensibilität für die „Tendenz des Materials“ (16, 537). Materialbeherrschung würde damit dem Material nicht widerfahren, weil das Subjekt nicht selbstherrlich über es verfügt. „Der Musik dorthin nachhören, wohin sie von sich aus will“ (16, 626) – das ist für Adorno die Utopie einer „musique informelle“. Ja, er redet gar von einem „spekulativen Ohr“, dem „einzigem Organ der unverbürgten Objektivität“ (16, 626). Und wie sonst sollte in diesem Zusammenhang der Kierkegaardsche Begriff des „spekulativen Ohrs“ gedacht werden als im Hegelschen Sinn des Wortes „speculari“: des Zusehens (Zuhörens) dessen, was sich da bewegt?

2. Organische Einheit

a. Konstruktiv-organische, gänzlich artikulierte Einheit; Ausscheidung des Rückstands traditionell-organischer Idiomatik

Die Einheit des Kunstwerkes, als sinnvolles, nachvollziehbares Beziehungsgeflecht, soll in der informellen Musik gewahrt und dennoch nicht der falsche Schein des Natürlich-Organischen aufrechterhalten werden. Diesen hatte das traditionelle Kunstwerk – paradoxerweise – gerade dadurch aufrechterhalten, daß es vollkommen durchgebildet war: Je perfekter es die Teile ausgestaltete und zum Ganzen zusammenfügte, desto eher wurde die Illusion des „So-und-nicht-anders“, die Illusion des „Natürlichen“ erzeugt. Dieser „Antinomie“ (16, 526) darf sich nun eine „musique informelle“ nicht dadurch entziehen, daß sie bei der Organisation der Werke nachläßt, um eben damit das Unvollkommene, Zufällige, Unnatürliche zum Vorschein zu bringen. Die informelle Musik hält am „Organischen“, am „Schein des Organischen“ fest (16, 526), ohne doch ihren artifiziellen Charakter – ein „Kunst“-produkt zu sein – hinter der Fassade zu verstecken: Vom „Schein des Organischen“ läßt sie nur das übrig, was von ihrem „artifiziellen Prinzip, ihrer Durchkonstruktion“ (16, 526) herrührt.

Alles andere aber, was die Tradition an spezifisch „organischer“ Idiomatik geschaffen hat, wird ausgeschieden – so die normative Kategorie des „Gleichgewichts, der Erzeugung von Spannungen und deren Ausgleich durch die Formtotale“ (16, 530), so insbesondere die Chromatik: „Der minimale, gleichsam anstrengungslose Übergang des Halbtonschriffs assoziiert sich regelmäßig mit der Erinnerung an pflanzlich Treibendes, als wäre er nicht veranstaltet, sondern wüchse zu seinem Telos ohne subjektiven Eingriff von sich aus.“ (16, 526)

Gesucht werden von Adorno also Möglichkeiten des Organischen, „die nicht zur Nachahmung eines organischen Lebens sich verleiten lassen“ (16, 530); das organische Ideal soll sein „nichts anderes als das antimechanische; der konkrete Prozeß einer werdenden Einheit von Ganzem und Teil“ (16, 526).

b. *Dynamische, gewordene Einheit*

Ist der „musique informelle“ die traditionelle organische Idiomatik verboten, will sie organisch-sinnvolle Werke allein mittels radikaler Konstruktion erreichen, so ist dieses Ziel nur dadurch möglich, daß Einheit nicht *vor* der konkreten kompositorischen Arbeit *gesetzt* wird – das Prinzip der Seriellen, denen Einheit mit der „Methode“ des Komponierens *gegeben* ist –, sondern daß Einheit vielmehr konkret und nachvollziehbar *entsteht*. „Verhältnisse zwischen unmittelbar und mittelbar Aufeinanderfolgendem ... wären herzustellen, die von sich aus Stringenz stiften.“ (16, 530)

Hier führt Adorno die Kategorie der Dynamik ein: Durch innere kompositorische Dynamik vor allem sind die beim Verfahren des Serialismus und der Aleatorik „bloß nebeneinander gestellten ... Abschnitte“ (16, 531) – die „Reihung“ und das „abstrakte Nacheinander“ (16, 619) – in Beziehung, ist die ganze Komposition damit in Bewegung zu setzen. „Die Notwendigkeit dieser und keiner anderen Zeitfolge ... müßte aus der Komposition als solcher sich begründen.“ (16, 619)

„Musique informelle“ muß ernst nehmen, was alle bisherige Musik nicht recht ernst nahm, da sie sich auf abstrakte, vorgegebene – und damit verräumlichte – Schemata gründete: daß sie eine Zeitkunst ist; nicht nur in der chronometrischen, der „räumlichen“ Zeit verläuft, sondern „noch einer anderen Zeitordnung angehört“ (16, 518), „Erlebniszeit“ (16, 531) ist und durch je spezifisch dynamische Linien und Linienzüge (vgl. 16, 619f), durch „Knoten“ (16, 620f) – Konzentration des Vorhergehenden und damit Zwang zum Fortgang – eigene Zeitfelder konstituiert.¹⁸⁰ Gefordert ist also: „in sich geschürzte, in sich geschichtliche Musik“ (16, 621).

Aus den Bestimmungen der subjektiven Ausdrucksweise und

¹⁸⁰ Es liegt nahe, das Verhältnis von traditioneller Musik und „musique informelle“ mit Blick auf die Zeit in Analogie zum Verhältnis von Newtonscher Physik und Relativitätstheorie zu setzen: Zeit ist nicht als ablaufendes Kontinuum, nicht absolut, nicht als „Rahmen“ vorgegeben, sondern gebunden an Materie und Bewegung. – Über Adorno hinaus gehört ja die „Befreiung“ der Zeit aus dem engen Korsett der traditionell-ästhetischen Auffassung zu den grundlegenden Ereignissen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Für die Musik vgl. Büttmeyer (1993).

der organischen Einheit ergibt sich nun, wie Adorno den Begriff des „Sinns“ der informellen Musik faßt – und damit auch dem Vorwurf begegnen will, alle sinnvermittelnde Kunst verkomme im postmetaphysischen und posthumanistischen Zeitalter zur Lüge und blanken Ideologie: *Sinn ist nicht, Sinn entsteht*. Musique informelle ahmt nicht einen vorgegebenen metaphysischen Sinn nach, behauptet einen solchen nicht; sie läuft aber auch nicht durch eigenes sinnloses Geschehen zur sinnlosen Barbarei der Welt über. Je konkret in der Komposition sucht sie Sinn entstehen zu lassen. Gegen den Vorwurf der Erschleichung kann sie sich einzig durch ihre offene, dem Rezipienten nachvollziehbare Dynamik zur Wehr setzen: „Der Sinn des Kunstwerks ist ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; er ist, was er ist, einzig, indem er wird.“ (16, 535)

Der Sinn der Musik „leuchtet auf“ (16, 621), ist weder subjektiv projiziert noch objektiv, durch Schemata, gegeben. Er legitimiert sich allein dadurch, „daß er vom fortgeschrittensten Ohr in jedem Augenblick auch als dessen eigenes Desiderat wahrgenommen werden kann“ (16, 539).

Sinn ist hier allein durch die Faktur gewährleistet, nicht durch einen hineingepumpten und nicht legitimierten poetischen Gehalt, nicht durch ein eingeschliffenes, allgemein bekanntes Idiom. Allein durch den Funktionszusammenhang der Faktur – jegliches kompositorische Mittel muß sich für die anderen Mittel und den Gesamtzusammenhang als notwendig erweisen – soll die Musik ein „Mehr“, ein über den bloßen Funktionszusammenhang Hinausweisendes, soll sie ihren „Sinn“ gewinnen (16, 195). Allein durch Dynamik und „Notwendigkeit des Verlaufs“ soll Musik sinnvoll werden: „Sinnvoll bleibt Musik, die organisiert ist, als müsse sie so, könne nicht anders sein, nur jetzt ohne den Beistand abstrakter Normen.“ (16, 185)

III. Die Antinomien der „Musique-informelle“-Konzeption; das Verzweifelte der Fragestellung

Das kompositorische Subjekt der „musique informelle“ profiliert sich nicht als herrschaftliche, seine „Seele“, „Stimmung“, „Empfindung“ ausdrückende Substanz, sondern eher passivisch. Als „kompositorisches Ohr“ folgt es der Musik dorthin, „wohin sie von sich aus will“ (16, 626). Gefordert werden „Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren“ (16, 621). Formulierungen dieser Art erwecken aber den Verdacht, es sei die Rettung des Subjekts einer musique informelle erkaufte mit einer Restauration des überholten Ideals der traditionellen organischen Einheit. Gewiß soll dieses Traditionell-Organische destruiert und an seine Stelle ein sich allein durch seine Konstruktion ausweisendes Organisches gesetzt werden.¹⁸¹ Aber um dieses Konstruktiv-Organische bewerkstelligen zu können, ist ein „starkes“, eingreifendes Subjekt gefordert. Beide grundlegenden Bedingungen einer musique informelle scheinen also einander auszuschließen.

Doch wäre dieser Einwand zu simpel, da zu sehr an einer verständigen Logik orientiert, für die passives, „spekulatives“ Hören, das den Klängen folgt, und aktives, zerstörendes Eingreifen sich ausschließen. Der künstlerischen Erfahrung, ja bereits dem „vernünftigen Denken“ sind solche Gegensätze aus der der diskursiven Logik eigenen Beschränktheit produziert. Die Bewegung der Sache *zieht* das autonome Subjekt in eine Richtung; allein *durch* das autonome Subjekt realisiert sich diese Richtung. Das „spekulative Ohr“ *ist* konstituierendes, spontanes Subjekt, nur eben nicht über der Sache stehendes und Einheit, abstrakt rechnend, entwerfendes, sondern im konkreten Vollzug stehendes, in diesem objektiven Vollzug sich generierendes Subjekt: „... auch Passivität bedarf aller Spontaneität des Bewußtseins,

¹⁸¹ Daher dürften Wendungen wie die eben zitierte bei Adorno nicht mehr auftreten, denn gerade das „Pflanzenhafte“ ist ja das Traditionell-Organische. Freilich darf man Wendungen eines „essayistischen“ Denkens immer nur in einem funktionalen, niemals substantiellen Sinne verstehen: Ihre Bedeutung erhalten sie aus dem jeweiligen Zusammenhang.

aller Regung von Phantasie, meint keine Selbstausslöschung ...“ (16, 210)

Nicht aus dem Widerspruch also von „Aktivität“ des eingreifenden Subjekts und „Passivität“ des „spekulativen Ohrs“ wäre die informelle Musik der Kakophonie zu überführen. Wohl aber bekunden sich, ursprünglicher noch, eminente Schwierigkeiten bereits bei den einzelnen, noch nicht in Beziehung zueinander gesetzten sinnkonstitutiven Momenten. Freilich berühren diese Schwierigkeiten auch die Aspekte „passiv-natürlich“ und „aktiv-veranstaltet“, u. d. h. hier: traditionales, den Hörer wie Komponisten gleichsam zur „zweiten Natur“ geronnenes musikalisches Idiom und traditionsnegierende, die „zweite (traditionale) Natur“ austreibende moderne Haltung.

Letzten Endes rühren diese Unstimmigkeiten her von einem für Adorno doch wohl ziemlich merkwürdigen „positiven“ Begriff von Dialektik: daß die Negation der Negation wiederum ein Positives sei – eben die sinnvolle informelle Musik. Denn ist Tradition die Wirklichkeit sinnvoller Musik, Serialismus und Aleatorik deren (berechtigte) Negation, dann ist die informelle Musik die neue, durch aufgehobene Sinnlosigkeit gestählte, „hinaufgehobene“ Position.

1. Prekäre „Aufhebung“ der Tradition durch „positive“ Dialektik

Adornos Versuch einer „Aufhebung“ der Tradition gelingt nicht. Im Falle des „spekulativen Ohrs“ bleibt die Tradition penetrant: Sie fordert einen zu hohen Tribut. Gelänge hingegen die Ausscheidung des „Rückstands“ traditioneller organischer Idiomatik, so bliebe Adorno kaum mehr als der von ihm so angelegentlich kritisierte bloße „Tonhaufen“.

a. *Das „spekulative Ohr“ – traditionell bestimmt*

Vermutet Adorno 1960, daß sich der Übergang von der „freien Atonalität“ zur Zwölftontechnik weniger „rein musikalisch“ vollzog, sondern eher „soziologisch und ideologisch“ bedingt war (16, 497), so gibt es von ihm doch auch explizite Reflexionen, dieser Übergang sei *musikalisch* notwendig und sinnvoll gewesen. Die Regeln der Zwölftontechnik sind ihm „nicht willkürlich aus-

gedacht. Sie sind Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material.“ (12, 65) Ausdrücklich wird diese Technik in kompositorischer Hinsicht legitimiert: „Wer immer mit freier Atonalität umging, weiß von der ablenkenden Kraft eines Melodie- oder Baßtons, der zum zweitenmal auftritt, ehe alle andern 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)

Ebenso erkennt Adorno den in dieser Hinsicht konsequenten Fortgang der Zwölftontechnik zur seriellen Kompositionstechnik an. Denn die Zwölftontechnik erzeugt dadurch „gewisse Unstimmigkeiten“ (Diss 142), daß sie Mittel wie Themenbildung, Spannung, Auflösung, Übergang etc., die dem Boden der Tonalität erwachsen, auf ein atonales Material überträgt. Allein diese Unstimmigkeiten wollen die Seriellen „beseitigen“. Ausdrücklich akzeptiert Adorno diesen Schritt als Fortschritt im Materialbereich; hinter ihn könne man nicht mehr zurück. Freilich: Adorno wird zu betonen nicht müde, daß dadurch das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, sinnvolle Musik liquidiert werde. Dies zu verhindern, tritt die „musique informelle“ auf den Plan. Durch die Methode (eigentlich eine Anti-Methode) des „spekulativen Ohrs“ sollen Ausdruck und organische Einheit bewahrt werden, ohne daß hinter den „Stand des Materials“, der mit den Seriellen erreicht ist, zurückgegangen werden müßte.

Aber die Schwierigkeiten, die Adorno sich damit einhandelt, sind enorm, da „aufs Subjekt, sein Gehör, seine Musikalität als organisches Bewußtsein kein Verlaß ist. In kaum abzuschätzendem Maß hat darin die abgestorbene Musiksprache sich sedimentiert.“ (16, 528) Und genau dies – und nicht Komponistenwillkür – ist ja der Grund gewesen, Zwölftontechnik, Serialität und Aleatorik zu installieren!

Bezieht man diese Situation sedimentierter Tradition auf Adornos Konzeption des „spekulativen“, des „spontanen Ohrs“, das sich dem Triebleben der Klänge anschmiegen, ihnen sich ausliefern soll, dann wird die ganze Fragwürdigkeit, der Wagemut, ja die Tollkühnheit des Programms offenbar: Durch die sedimentierte traditionelle Idiomatik des „kompositorischen Ohrs“, die

diesem – und noch dem Ohr des kühnsten Avantgardisten – wahrhaft zur „zweiten Natur“ geworden, wird dieses Ohr in eine Richtung, traditionelles Idiom, gezogen, in die *nicht* gezogen werden darf. Es soll auf dem Materialstand der Serialität bleiben. Hierzu aber bedarf es der größten Anstrengungen eines inneren Zuchtmeisters, dessen Erfolg auch bei größter Härte äußerst fragwürdig bleibt. Auf die französische Parole „Vers une musique informelle“ (16, 495) wird man also *lateinisch* zu antworten haben: „Naturam expellas furca; tamen usque recurret.“¹⁸²

b. Die Ausscheidung des Rückstands organischer Idiomatik und der bloße „Tonhaufen“

Musique informelle will den sinnvollen Fortgang im Kunstwerk, will dessen organische Einheit nicht preisgeben, andererseits aber auch nicht hinter die von Serialismus und Aleatorik betriebene Destruktion des Organischen zurück. Daher müssen alle traditionellen organischen Elemente als „Rückstand“ gebrandmarkt und aus der Konzeption verbannt werden. Organische Einheit, sinnvolle, verständliche Musik, soll sich allein durch dynamisch-konstruktives Verfahren herstellen.

Aber was alles muß jetzt an traditionell-organischen Beständen ausgeschieden werden! „In weitem Maß“ (16, 526) die gesamte traditionelle musikalische Sprache ist betroffen: „Kaum eines unter den sinnstiftenden Mitteln, auch den scheinbar formalsten einer bloßen musikalischen ‚Logik‘, das nicht ... mit der traditionellen Formensprache zusammengewachsen wäre.“ (16, 186)

So ist „das Chroma vorab“ (16, 526) zu verabschieden, die normative Kategorie des Gleichgewichts, der Erzeugung von Spannungen und deren Ausgleich durch die Formtotale (vgl. 16, 530), alle „übliche“, auch in der Zwölftontechnik noch verwendete „rhythmisch-metrische Struktur“ (16, 499); selbst auf die „thematische Arbeit, im allerweitesten Sinn“ (16, 499), und deren Mittel: Identität, Variation, Oberflächenzusammenhang der Motivik, habe man „erbarmungslos (zu) verzichten“ (16, 533).

Wird das „spekulative Ohr“ durch das Gravitationsfeld „Tradition“ geöffnt und, paradoxerweise, damit von seinem „spontanen

¹⁸² Quintus Horatius Flaccus, Epistolae I, 10, 24.

Hören“ abgelenkt, so scheint ihm die bewußt-zwanghafte Austreibung traditionaler organischer Bestände nun zu Hilfe zu eilen. Aber wird das Problem damit gelöst? Zum einen ist fragwürdig, ob man die „zweite Natur“ traditionaler Idiomatik so ausrotten kann, daß das „spekulative Ohr“ nicht mehr traditionell bestimmt ist; zum anderen aber: Stünde denn dieses Ohr mit der bewußten Ausmerzung traditionaler organischer Idiomatik, gelänge sie denn, nicht vor der gähnenden Leere? Bleibt in diesem Falle der „musique informelle“ mehr als der von Adorno so eindringlich kritisierte bloße „Tonhaufen“ (16, 504)?¹⁸³

Wie weit reicht denn diese auszuschaltende „Tradition“? Nur bis zur Zwölftontechnik, nicht mehr in die Anfänge des Serialismus? – Wohl kaum, denn der Serialismus war hier noch nicht zu sich selbst gekommen. Also muß auch hier noch ausgeschieden werden. Wo aber ist dann die Grenze? Schließlich werden ja auch die jüngsten Ereignisse Tradition. Der Furor, der kein Halten kennt, liegt im Wesen dieser Haltung: Fortschritt im „Material“ und Ausmerzung traditionaler Bestände. Damit aber vollendet sich genau jenes den Letalfaktor in sich tragende Bewegungsgesetz, das Adorno als Reduktionismus, als Verarmung der Mittel, beschrieben hat (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2.b). Sollte aber der Furor, kurz vor dem Ende, zum Halten gebracht werden, wohl kaum anders denn als willkürlicher Akt zu denken, so wäre man, nach vorausgesetztem Moderneverständnis, „gemäßigt modern“ (vgl. z.B. 18, 138), was doch Adorno wiederum selbst verabscheut. – Von daher fällt neues Licht auf die von ihm mit Nachdruck vorgebrachte These, beim Fortschritt im Materialbereich sei ein „Schwellenwert“ erreicht (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2.b).

All diese Schwierigkeiten, in die Adorno mit der „musique informelle“ gerät, gründen letztlich darin, daß er den Materialstand, der mit dem Serialismus und, als dessen Gegenbewegung, der

¹⁸³ Adorno selbst kommt mit diesem Entwurf nicht zurecht. Vgl. z. B. den Brief an Steuermann aus dem Jahre 1962 – geschrieben also nur ein Jahr nach der Kranichsteiner Vorlesung: „... daß es eben doch entscheidend auf die Prägung thematischer *Einzelgestalten* ankommt ... Wir hatten vor vielen Jahren einmal eine Diskussion über den Begriff des Einfalls; ich glaube, da steckt es, und es ist sonderbarerweise dieser Punkt, an dem ich über einen gewissen Traditionalismus nicht hinauskomme.“ (Zitiert in: Metzger/Riehn (1989) 107)

Aleatorik erreicht ist, nicht aufgeben möchte – und dennoch die traditionellen Kategorien „Ausdruck“ und „organische Einheit“ zu retten sucht. Er möchte, wie oben erörtert, die Tradition – anstatt sie abstrakt zu negieren – „aufheben“. Damit aber scheint er überfordert – irregeleitet vom Narrenseil einer Dialektik, das er doch selbst durch seine „negative Dialektik“ zu zerreißen suchte, deren grundlegende Idee, nach Adornos eigenem Bekunden, bereits auf seine Studentenjahre zurückgeht. Denn es ist ja wohl deutlich geworden, daß Adorno nicht bloß den durch die Hegelsche Dialektik schwer belasteten Terminus „aufheben“ verwendet, sondern ihn auch im Hegelschen Sinne denkt. Der „viel mißbrauchte Hegelsche Doppelsinn“ (19, 462) – dieser Doppelsinn läßt Adorno bei der Konzeption der „musique informelle“ nicht nur nicht los, er wird hier auch mißbraucht. Es kann nicht aufgehoben werden, was aufgehoben werden soll. Die Synthese von seriell-aleatorischem Materialstand (als Negation der Tradition) und zu bewahrenden traditionellen Sinnkonstanzien wird erschlichen.

2. Concept Music: das Verstummen des Komponisten

Mit diesen zwei Punkten wird eine weitere Schwachstelle der informellen Musik deutlich: Das Konzept ist zu abstrakt, zu allgemein, zu vage, um seine Stimmigkeit, seinen „Sinn“ zureichend erörtern zu können, anders: Es fehlt der exemplarische Komponist. Daß die Perspektive auf eine informelle Musik um 1910 kompositorisch sich eröffnete, dann aber wieder verdeckt wurde, hilft hier nichts: Es kann nicht auf 1910 rekurriert werden, zumindest nicht in den entscheidenden Punkten, da diese sich ja ergeben aus der Reibung des Materialstandes der Seriellen, hinter den man nach Adorno nicht zurück darf, mit den traditionellen Kategorien Ausdruck und Organismus, die die Musik zwischen 1910 und 1920 eben noch entscheidend bestimmt hatten. Bedeutet Adorno am Ende seiner Programmschrift, die „musique informelle“ gleiche dem ewigen Frieden Kants, den dieser als aktualisierbar *und* als Idee dachte,¹⁸⁴ so ist die „musique informelle“ doch wohl

¹⁸⁴ „Die informelle Musik ist ein wenig wie der ewige Frieden Kants, den dieser

nur als Idee zu denken, der es an Aktualisierungen gebricht und die damit sich auch die Frage gefallen lassen muß, ob sie denn als Idee taugt.

Erschwerend wirkt sich hier aus, daß der Komponist Adorno dem Programmschreiber Adorno die Gefolgschaft aufsagte, ihn schmähdlich im Stich ließ: Nach 1946¹⁸⁵ hat er das Komponieren eingestellt; und es scheint, die Rede von den „prohibitiven Schwierigkeiten“, die Adorno immer wieder bemüht, um dem gebildeten Laien die Meisterschaft des komponierenden Heros verständlich zu machen – sie ist alles andere als Koketterie: Sie ist ernst gemeint, toderntst.¹⁸⁶

Ist die „musique informelle“ mehr als „Concept Music“ – eine Idee ohne Realisierung, ohne Möglichkeit zur Realisierung? Viele der von Adorno theoretisch entwickelten kompositorischen Prinzipien, wie etwa Ähnlichkeit und Kontrast (vgl. 16, 187), sind, wie er selbst weiß, „noch zu abstrakt, um allein Sinn herzustellen;

als reale, konkrete Möglichkeit dachte, die verwirklicht werden kann, und doch auch wiederum als Idee. Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.“ (16, 540).

¹⁸⁵ Vgl. hierzu: R. Riehn: Werkverzeichnis, in: Metzger/Riehn (1989), 144–146. Nicht erklärlich, warum Schnebel (1979) einige Kompositionen bis ins Jahr 1951 datiert.

¹⁸⁶ Freilich hat Adorno des öfteren zu erkennen gegeben, er wolle wieder komponieren. Vgl. z. B.: Tiedemann (1979), 120: „Kurz vor seinem Tod sprach er häufiger davon, erneut komponieren zu wollen, wenn er von seinen Pflichten als Universitätslehrer und Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung entbunden wäre.“ Vgl. Schnebel (1979), 15: „Er hat auch zu mir hie und da von kompositorischen Projekten gesprochen, die er realisieren wolle, wenn die Lehrtätigkeit aufhörte und er Zeit hätte.“ – Wie ernst darf man solches Vorhaben nehmen? Vielleicht hat Adorno selbst die richtige Antwort hierzu gegeben – im Brief vom 11. 10. 63 an Ernst Krenek, der dem offenen Brief Kreneks zu Adornos 60. Geburtstag am 11. 9. 63 antwortet, in dem Krenek auch Adornos „kompositorische Enthaltsamkeit“ im Horizont seiner „theoretischen Äußerungen“ zu einer *musique informelle* anspricht: „Wenn Sie mich freilich dessen gemahnen, daß es leichter sei, über diese Dinge zu schreiben, als sie zu realisieren, so rühren Sie damit an den allerwundesten Punkt, nämlich mein Komponieren. Aber darüber kann man nur mündlich reden – es sei denn, es gelingt mir doch noch, einiges von dem zu realisieren, was ich mir als Komponist vorstelle. Meine theoretisch-philosophischen Pläne sind jetzt jedenfalls soweit artikuliert, daß eine Möglichkeit dazu sich absehen läßt, von der ich freilich keinem Menschen, auch dem freundlichsten nicht, zumuten kann, daß er daran noch glaubt.“ (Rogge (1974), 156) – Zumindest nicht uninteressant in diesem Zusammenhang, daß sich in Adornos Orchesterstücken op. 4 ein „Walzer“ findet (V); auch Dreiklänge läßt er passieren (VI).

Musik kann solche Kategorien sorgsam berücksichtigen und doch des inneren Zusammenhangs entraten“ (16, 187).

Legitimiert Adorno sein Programm mit der avantgardistischen „Zivilcourage zum Manifest“ (16, 495), so übersieht er, daß bei allen maßgeblichen Ismen der Moderne das Manifest stets mit der konkreten künstlerischen Produktion einherging und wohl auch nur von diesen Produktionen her erst eigentlich sinnvoll wird. Die „Entwicklungstendenzen der Komposition“ (16, 495), die anzuführen Adorno sich genötigt sah, um Kredit für das Luftschloß zu erhalten – sie waren wohl mehr Adornos Wunsch. Aus diesen „Tendenzen“ sind in der geschichtlichen Entwicklung der sechziger, siebziger und achtziger Jahre keine Werke im Sinne der „musique informelle“ entstanden.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Freilich ließen sich da und dort singuläre Einflüsse aufzeigen. Zenck (1979) hat z. B. an Ligetis „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“ „kompositorische Konsequenzen“ (156) ausgemacht. Unter der hier relevanten Fragestellung – Möglichkeit einer „Aufhebung“ der Tradition unter Beibehaltung des Materialstands der Seriellen – sind Zencks Analysen jedoch gerade eine Bestätigung der soeben vorgetragenen Kritik: Ligetis Kompositionstechnik dieser beiden Mimodramen nennt Zenck eine „thematisch-motivische Arbeit auf der Stufe der post-seriellen Musik“ (162); Adornos Konzeption aber der „Verfahrensweise, die zu einer informellen Musik führt, ist die der athematischen Komposition“ (141 f). – Die Behauptung von C.-S. Mahnkopf (1992, 95/99/101), Adornos „Utopie einer musique informelle ... sei ... im Komplexismus B. Ferneyhoughs verwirklicht“ (sic!, auch von „einlösen“ ist die Rede) – ein Gespräch mit Wellmer habe ergeben, „daß wir darin übereinstimmen“ –, kann nicht überzeugen. Selbst bei Mahnkopf, der „keine gravierenden Differenzen“ zwischen Adornos Ideal und Ferneyhoughs kompositorischer Verwirklichung zu sehen vermag, keimt der Verdacht, daß der Zeuge Ferneyhough gar nicht bezeugen kann, was zu bezeugen er von der Verteidigung aufgerufen ist: Es gibt „keine gravierenden Differenzen; vielleicht, weil bei Adorno Vorsicht und hoher Abstraktionsgrad eine Alliance eingehen“. Adornos Programm „musique informelle“ in der heutigen Situation (Stichwort: Postmoderne, Pluralität etc.) noch einmal auflagen zu wollen, wäre ohne Witz. Philosophische Ästhetik darf gewiß nicht den allerneuesten Moden auf Gedeih und Verderb sich anvertrauen, darf nicht wie der Hund den in alle Richtungen geworfenen Bällen nachhetzen wollen. Sie geriete dabei zu schnell außer Atem, und auf Sauerstoffmasken sollte sie in jedem Falle verzichten. Sie kann aber auch nicht die Kunst entwerfen wollen wie die französischen Revolutionäre ihren „Vernunft-Staat“. Auch in diesem Sinne (der freilich gegenüber der sachlichen Präferenz zweitrangig bleibt) ist Adornos ästhetischem Ansatz, den er seiner Berg-Interpretation zugrunde legt (vgl. DRITTER TEIL, A), der Vorzug gegenüber dem Konzept einer musique informelle zu geben: Er ist weitaus „anschlußfähiger“ als die Konzeption der musique informelle – und vermag doch die pluralistische Kunst zumindest im selben Maße vor der „postmodernen Beliebigkeit“ zu bewahren, wie die musique informelle es könnte, wenn sie stimmig wäre.

3. Integration der Populärmusik?

Wo aber bleibt die populäre Musik in der Musique-informelle-Konzeption? Hat Adorno vergessen, daß es ihm vier Jahre vor dem Manifest lobenswert war, daß Kurt Weill „die Grenze zwischen ernster und leichter Musik verflüssigte“ (18, 802), hat er seine Einsicht vergessen, daß die Dichotomisierung von „U“ und „E“ eine unheilvolle und aufzuhebende ist? (Vgl. hierzu: ZWEITER TEIL, C.III.1) Mit der „Hoffnung auf eine Musik, deren Kraft das Verständnis der Indifferenten und Feindseligen sich erzwingt“ (17, 291), mit dieser Hoffnung allein ist es nicht getan. Aber gesetzt, die Integration der populären Musik wäre nur „vergessen“, d. h.: eben bloß nicht ausgeführt: Wo könnte dieses Postulat in einer so konzipierten musique informelle – bei diesem Materialstand! – denn überhaupt greifen? Diese Frage scheint nicht nur nicht zu beantworten, sondern gar unverständlich!

Die „Antihelden“ aus Becketts Werken – und Becketts Werke sind Adorno bekanntlich eine für die Gegenwart maßgebliche Form von Kunst – sind „von den Clowns und der Filmgroteske inspiriert“ (7, 127). Wo findet sich Analoges in der musique informelle? Hätten nicht auch bei der musique informelle die Elemente und Formen der leichten Musik „allerhand aufzulockern“ (18, 802)? Was Adorno bei Mahler und Berg so überaus positiv hervorgehoben hat: daß die Musikware der Tangos ebensowenig vergessen sei wie Gassenhauer und Unterhaltungsmusik (vgl. ZWEITER TEIL, C.III.1) – es ist hier nicht einmal ansatzweise zu finden. Dabei könnte man sich doch auch beim Materialstand der musique informelle, wo alles „rückständig Organische“ ausgeschieden ist, gut vorstellen, daß die „Kraft des Namens ... in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet ... ist ... als in der hohen“ (13, 185).¹⁸⁸

¹⁸⁸ Durchaus hörenswert übrigens, Adornos „Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano“.

4. Sinn-Genese: „Einverleibung“ des Untergangs der Kunst?

Mit der „*musique informelle*“ will Adorno auf die „Austreibung des Subjekts“ und die Zerstörung des Sinns, auf den Untergang und den Tod der Kunst eine Antwort geben. Diese Antwort aber soll kein billiges, trotziges „Und-dennoch“, kein „Es-geht-schon-irgendwie-weiter“ sein. Diese Antwort muß nach Adornos eigenem Anspruch den Untergang der Kunst ganz ernst nehmen, so ernst, daß die „*musique informelle*“ den Untergang zu ihrer innersten Fiber zu machen hätte. Kunst, die „von außen her unmöglich erscheint“, muß „immanent fortgesetzt werden“ – das sei die Antinomie des gegenwärtigen Standes der Kunst, der sich im „Beckettschen Punkt“, einem äußersten Reduktionismus, manifestiere. Neu sei die Qualität, „daß Kunst ihren Untergang sich einverleibt“ (7, 474). Auf diese radikale Art sucht Adorno die These vom „Ende der Kunst“ zu kontern, ihr die absolute Geltung dadurch zu nehmen, daß er dem Untergang der Kunst eine neue Form von Leben abgewinnt.

Daher stellt sich die Frage, ob es Adorno gelingt, den Untergang der Kunst in seine Konzeption einer „*musique informelle*“ aufzunehmen: Ist die „*musique informelle*“ nur andere, „bessere“, da sinnvollere Musik als die serielle/aleatorische, oder nimmt sie die durch den Serialismus und die Aleatorik zu Recht betriebene Destruktion des Sinns der Musik in sich auf, „verleibt“ sie diese Destruktion sich „ein“?

Auf die Kritik, aller Sinn in der Kunst sei Lüge und Ideologie, hatte Adorno in seiner Konzeption mit der *Genese* von Sinn repliziert: *Musique informelle* behauptet keinen Sinn, setzt ihn nicht ideologisch, sondern läßt ihn entstehen: „Der Sinn des Kunstwerks ist ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; er ist, was er ist, einzig, indem er wird. Das ist das Moment von Aktion an informeller Musik.“ (16, 535)

Dennoch: Auch ein gewordener Sinn ist ein Sinn; auch dieser behauptet sich dann – gerade weil er geworden und nicht einfachhin gesetzt ist – als positiv seiend. Die Werke einer *musique informelle* wären – gelängen sie denn – sinnvolle Werke, daran kann nach Adornos Ausführungen kein Zweifel sein. Die *musique informelle* wird somit der Anforderung, „Einverleibung“ des

Nicht-Sinnes zu sein (was etwas anderes ist als Produktion von Unsinn), nicht gerecht.

Ist Sinn $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$ und nicht $\varphi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$, so darf er nicht zur „zweiten Natur“ gerinnen. Er müßte sich wieder zurücknehmen – um sich dann vielleicht wieder neu und anders bilden zu können. „Leuchtet“ Sinn in der Musik „auf“ (16, 621), dann verlischt er auch wieder. Sinn zeigt sich *und* entzieht sich. Das wäre *nach* dem „Verstummen der Kunst“ nicht mehr nur als allgemeine hermeneutische Situation des Rezipienten zu reklamieren – es müßte in die Komposition selbst aufgenommen und hier thematisiert werden. Davon aber ist in Adornos Konzeption nicht die Rede.¹⁸⁹ Das bezeugen auch Adornos Bestimmungen des Serialismus und der Aleatorik als „Engpaß“ (18, 133), „Durchgangsmoment“ (16, 519) und „Durchprobieren“ (16, 540); sie machen – erneut geleitet vom dialektischen Gedanken eines Umschlags im Extrem – nur allzu deutlich, daß Adorno den Untergang des Sinnes bei der Konzeption seiner *musique informelle* nicht allzu ernst nahm.

Adornos Konzept einer „*musique informelle*“ hält also bei kritischer Prüfung nicht, was es verspricht. Es will den durch die radikale Moderne erreichten Materialstand nicht preisgeben, sich aber auch nicht mit deren sinnlosen Gebilden abfinden. Mit der „lebendigen musikalischen Erfahrung“ will die Konzeption den Materialstand „einholen und ... verändern“ (16, 540). Die lebendige Erfahrung aber basiert auf den traditionellen Kategorien Subjektivität, Ausdruck und organische Einheit, die nach Adorno die *raison d'être* von Kunst überhaupt sind. Adornos „verzweifelnder“ Versuch (vgl. 16, 648) verdient Beachtung und Bewunderung. Seine Reflexionen enthalten zweifellos viele bedeutende Postulate für eine Musik, die im Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts „fällig wäre“. Man wünschte, sie fänden bei der heutigen Komponistengeneration mehr Beachtung. Aber das elementare Postulat der *musique informelle* – und um dieses vor allem ist es einer philosophischen Ästhetik zu tun – ist nicht stimmig. Daher

¹⁸⁹ Die Frage, ob solche Sinn-Struktur denn möglich sei, hat Adorno selbst beantwortet: mit seiner Mahler- und, vor allem, Berg-Interpretation. Erst in Adornos Berg-Interpretation wird dieses Desiderat von Sinn-Genese *und* Sinn-Entzug, und somit die Einverleibung des Untergangs von Kunst, wahrhaft erfüllt (vgl. DRITTER TEIL, A).

wird man die Reflexionen nicht als grundlegendes Programm, sondern, schon genug, nicht anders denn als Steinbruch verwenden können.

Ist hier nichts aufzuheben, nichts zu versöhnen, so wäre hier vielleicht etwas zu erlösen. Zu erlösen wäre das Subjekt von einem Modernebegriff, der Moderne mit Innovation und Traditionsnegation kurzschließt. An dieser Moderne hält Adorno bei aller Kritik an Serialismus und Aleatorik fest. Gleichwohl sieht er auch die „Dialektik“, die Kosten dieser Moderne, durch die die Kunst schließlich bankrottiert. Der musikalische Fortschritt überschlägt sich (vgl. 18, 132). Wahrlich in einer Art Super-Synthese, hegelscher als Hegel, will er diese sich überschlagende Moderne erretten, „aufheben“: Ausdruck *darf nicht* sein und *soll doch* sein. Das ist so bewundernswert wie fragwürdig. Fragwürdig zuallererst ist hier wiederum, „Moderne“ und „Fortschritt“ mit *Material*fortschritt zu identifizieren, wie es Adorno in seinem Programm „musique informelle“ tut. Die Verwunderung wächst, wenn man bemerkt, daß Adorno noch einen anderen Fortschritts- und Modernebegriff kennt. Dieser dominiert vor allem seine Mahler- und Berg-Interpretation (vgl. ZWEITER TEIL, D.I und DRITTER TEIL, A).

B. Nivellierte Moderne: Entdifferenzierung des Materials (Heideggers antiästhetische Haltung)

Nach Heidegger ist die Krise der modernen Kunst „ästhetisch“ begründet. Das heißt bei ihm aber gerade nicht „kunstimmanent“ im Sinne einer reduktiven Entwicklungslogik, welche die Kunst ihrer differenzierten Darstellungsmittel beraubt und zuletzt ins Verstummen mündet. Qualitativ gelungene Werke gibt es bei Heidegger auch in der Ende-Situation (vgl. ERSTER TEIL, A.I: „Daneben und trotzdem“: Sektorialisierung). Die Krise der Kunst ist „ästhetisch“ begründet, das heißt bei Heidegger grundlegender: Die Kunst gerät in den fundamental-geschichtlichen neuzeit-

lichen Differenzierungsprozeß und wird damit aus dem geschichtsbildenden Funktionszusammenhang gerissen und als eigenständiger, eigengesetzlicher Bereich, als „Kultursektor“ begründet. Kunst wird zum geschaffenen „Objekt“ für ein betrachtendes „Subjekt“. Das Schöpferische wird verstanden „im Sinne der genialen Leistung des selbstherrlichen Subjekts“ (UK 87), die Rezeptionshaltung reduziert sich auf das „Erlebnis“ (Holzw 86f) und das Werkverständnis auf „gewirkt“ und „gemacht“ (EiM 122).

Will die Kunst überleben, u. d. h., will sie noch einmal geschichtsbildend und wahrheitsstiftend sein, so muß sie ihr aus Erlebnis, Leistung und Wirken konstituiertes Reich, muß sie die Vergegenständlichung – eben die „Ästhetisierung“ – verlassen und „ein ganz anderes ‚Element‘ für das ‚Werden‘ der Kunst zu erlangen“ (5, 67) suchen. Zu verlassen ist damit aber auch die aus der Subjekt-Objekt-Polarisierung agierende kunstwissenschaftliche Betrachtung, die das Kunstwerk als ein autonomes Gebilde nach Stilkriterien untersucht.

Daher artikulieren sich Heideggers Bemühungen um eine Bewältigung der Krise der modernen Kunst – ganz im Gegensatz zu Adorno – nicht im kunstimmanent-innerästhetischen und entwicklungsgeschichtlichen Bereich. Denn in diesem Bereich zu verharren heißt nach Heidegger: die Krise perpetuieren und forcieren. Heidegger will den ästhetischen – und für ihn: gordischen – Knoten durchschlagen, um wieder in eine ursprünglichere Beziehung zur Kunst zu gelangen.

Im folgenden Kapitel soll an Heideggers Thematisierungen moderner Kunst (solcher, die er bejaht, und solcher, die er ablehnt) erörtert werden, ob diese nichtästhetische Haltung einen wesentlicheren Zugang zur modernen Kunst ermöglicht und damit auch beiträgt zu einer Überwindung der gegenwärtigen Krise „ästhetischer“ Kunst. Untersucht werden soll im Zusammenhang damit, was Heidegger an der Moderne geschätzt und was er abgelehnt hat, wie er die moderne Kunst thematisierte, auf welche Weise die Moderne sein Kunstdenken geprägt und bestimmt hat. Hierbei wird vor allem darauf zu achten sein, welche „Kosten“ solch ein nichtästhetisches Vorgehen verursacht: was alles an Differenzierungen verlorenggeht, ob dieses Vorgehen schließlich nicht in unproduktive und banale Widersprüche treibt. Eingegan-

gen wird dabei – dies erlaubt einen Vergleich mit den explizit innerästhetisch-kunstimmanenten Erörterungen bei Gehlen und Adorno (vgl. ERSTER TEIL, C.I u. II) – auf seine Thematisierungen moderner Malerei (I) und Musik (II).

I. Malerei

1. Van Gogh

Eine fundamentale Bedeutung für Heideggers Kunstdenken scheint van Gogh, einer der Gründerväter der Moderne, einzunehmen. Denn Heideggers grundlegende Bestimmung der Kunst, sie sei das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit, wird an einem Gemälde van Goghs, den „Bauernschuhen“, gewonnen – so jedenfalls sagt es Heidegger selbst (vgl. UK 32f).

Doch dieses „Wesen“ der Kunst gilt *auch* für die vormoderne Kunst, für den griechischen Tempel nicht weniger als für das Gedicht C. F. Meyers. Unter dieser Hinsicht gibt es also keinerlei Differenz zwischen moderner und vormoderner Kunst. Und die Hoffnung, daß Heidegger im Verlauf des Kunstwerkaufsatzes auf dem Boden dieser allgemeinen Wesensbestimmung die spezifische Differenz hervortreibt, wird nicht erfüllt.

Was in „Der Ursprung des Kunstwerkes“ fehlt, ist demnach nichts weniger als die geschichtliche Dimension, d. h. hier insbesondere: die Differenz zwischen Moderne und Tradition: Griechischer Tempel und van Gogh stehen bezüglich des Sich-ins-Werk-Setzens der Wahrheit des Seienden im Ganzen auf derselben Stufe.

Fragt man sich darüber hinaus nun, was Heidegger alles an den gemalten Bauernschuhen erfahren hat, das er nicht auch an den „realen“ Bauernschuhen hätte erfahren können, so bleibt nur die Antwort: nichts. Seine Behauptung, daß „nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein“ (UK 32) komme, ist nicht zutreffend – zumindest dann nicht zutreffend, wenn man von der *Heideggerschen* Werkanalyse ausgeht. Denn all die Ergebnisse der Bildanalyse, das Erfahren des „Zurufs der Erde“ und der „Welt der Bäuerin“, der „Dienlichkeit“ und „Verlässlich-

keit“ des Schuh-Zeuges, hätte er mit einer phänomenologischen Analyse auch an den wirklichen Schuhen finden können!¹⁹⁰

Dies hat seinen fundamentalen Grund in der nichtästhetischen Perspektive Heideggers; denn nur die ästhetische Perspektive erlaubte, auf das Spezifische des Gemalten, auf die formkonstitutiven Momente, die Faktur des Geschaffenen näher einzugehen. Die bloß rhetorische Frage am Beginn seiner Bildbeschreibung: „Aber was ist da schon viel zu sehen?“ (UK 28) hätte Heidegger selbst ernst nehmen und auf die spezifische Faktur des Gemäldes beziehen müssen! Er aber versucht, das ist das Paradox-Kuriose, das Spezifische an der Kunst zu finden, ohne auf das der Kunst Eigentümliche einzugehen. Das ist im Grunde der eigentliche Skandal dieser „Bildanalyse“. ¹⁹¹ Daß die „Bauern“-schuhe gar keine Bauernschuhe sind, sondern des Künstlers eigene Schuhe, ist dagegen nur sekundär und nur die Folge von Heideggers grundsätzlicher Moderne- und Kunstverfehlung. ¹⁹²

Mag sein, daß die Heideggersche Analyse einen ursprünglichen Zugang zum Wesen der Schuhe erschließt: Dienlichkeit und Weltbezogenheit, statt Vorhandenheit und Gegenständlichkeit; doch mitnichten erschließt die Heideggersche Analyse einen wesentlicheren Zugang zur modernen Kunst. Heideggers van-

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Sobrevilla (1992, 75 f): „Im Prinzip sieht man nicht ein, warum ein Kunstwerk und nur ein Kunstwerk fähig sein sollte, das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein zu bringen.“

¹⁹¹ Vgl. hierzu die Kritik G. Boehms (1989, 272), Heideggers van-Gogh-Interpretation sei „zu eng“, „zu literarisch“, zu stark am Inhalt des Dargestellten ausgerichtet. – Interessant und sprechend in diesem Zusammenhang ist auch die von Otto Pöggeler (1989, 107) überlieferte Episode: „Wenn man Heideggers Abhandlung diskutiert, teilen sich die Studenten freilich in zwei Parteien. Die einen halten fest, daß sie schlicht aus dem kunsthistorischen Proseminar herausflögen, wenn sie eine Bildbeschreibung in der Weise Heideggers geben würden; offenbar sei Heidegger von van Gogh so umgeworfen worden, daß er nichts mehr gesehen habe.“

¹⁹² Vgl. hierzu Schapiro (1968, 203–209), dann auch die Erörterungen von Derrida (1978a, 1978b, 1992a) sowie Kockelmanns (1985, 127–132). – Derridas Endlos-Meditation über das „Zurückgeben“ des lesbaren Geheimnisses (1992a, 442) nimmt ihren Ausgang zum einen von der Wahrnehmung der „bekannten Stelle über ‚ein bekanntes Gemälde von Van Gogh‘ ... als das Moment eines pathetischen, lächerlichen und symptomatischen, bezeichnenden Zusammenbruchs“ (309), zum anderen aber von der Kritik Schapiros, die ihn „nicht befriedigt“, da sie den Heideggerschen „Zusammenbruch“ auf einen „Disput über die Zuschreibung der Schuhe reduziert“ – und damit die „offensichtliche Ärmlichkeit dieser Restitutionsquerelen“ (309) dokumentiert.

Gogh-Rezeption ist nicht nur nichtästhetisch – sie geht überhaupt nicht auf die Spezifität dieser Kunst ein! Sie dokumentiert einen gravierenden Fall von sublimem Ikonoklasmus.

2. Klee

Auch Paul Klee muß auf Heidegger sehr stark gewirkt haben. Und er muß ihm viele neue, qualitativ neue Erfahrungen beschert haben, denn Heidegger glaubte nach der Erfahrung der Kunst Klees, ein „Pendant“ zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“ schreiben zu müssen.¹⁹³ Aufgrund dieser Klee-Begeisterung wähnt man sich vor der Erfüllung seiner Hoffnung, Heidegger werde – im Gegensatz zum Kunstwerkaufsatz – das wahre Wesen der modernen Kunst angeben. Und er scheint die Differenz sowohl zur vormodernen Kunst wie zur bisherigen – unzureichenden – Klee-Rezeption wirklich fundamental anzusetzen. Denn bei Klee, so Heidegger, „wandle“¹⁹⁴ (!) sich die Kunst: „Es ist da etwas eingetroffen, was wir alle noch nicht erblicken.“¹⁹⁵

Heideggers Klee-Notizen¹⁹⁶ sprechen nicht nur das Verdikt über alle abendländische, gegenständlich arbeitende Kunst, sie sei „als solche“ metaphysischen Wesens, d. h. allein an der Herausarbeitung des Seienden interessiert, – auch die spezifisch modernen Strömungen „Surrealismus“, „abstrakte“ und „gegenstandlose“ Kunst kämen von der Metaphysik nicht los. In der bloßen „Umkehrung“ des Gegenständlichen ist nach Heidegger die Metaphysik nicht zu überwinden, in der symbolischen Aufladung des Gemalten werde nur deren Wesen perpetuiert. Also auch hier – dahingestellt sei, ob die Kritik berechtigt ist – eine Art Gleichschaltung von Moderne und Tradition.

Von dieser metaphysisch bestimmten Kunstproduktion nimmt Heidegger Klee nun prinzipiell aus. Doch ist die Interpretation,

¹⁹³ Vgl. hierzu: Petzet (1983), 154 u. 157 sowie Pöggeler (1982), 47.

¹⁹⁴ Petzet (1983), 157.

¹⁹⁵ Brief an Petzet vom 21.2.59, in: Petzet (1983), 158.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu: Seubold (1993a). Für die Erlaubnis zur Einsicht danke ich herzlich dem Nachlaßverwalter Dr. Hermann Heidegger. – Heideggers Klee-Interpretation wird ausführlich und unter anderem Aspekt im DRITTEN TEIL, C.II erörtert.

die Heidegger von Klee (und Cézanne, s. u.) gibt, keine Interpretation im herkömmlichen Sinne. Sie ist mit massiven begrifflichen Vorgaben der eigenen Spätphilosophie „belastet“. Damit aber wird das Problem der Überformung und Übervorteilung virulent.

Das Auszeichnende der Kunst Klees sucht Heidegger vor allem mit den Begriffen „Her-vor-bringen“, „Sichtbar machen“, „Sehen lassen“ und „Bildsamkeit von Welt“ zu fassen: Klee stelle weder Gegenständliches dar, noch produziere er abstrakt; er arbeite vielmehr im genuin bildnerischen Medium an eben den Strukturen, die Philosophie und Kunst bislang, da allein mit Seiendem beschäftigt, „vergessen“ hätten: dem Anwesen-lassen, der Ent-stellung von Seiendem, dessen Gebung, Erscheinung, Ereignung. Dies ist für Heidegger – mit Klees Worten – das „Wohnen im Herzen der Schöpfung“.

Hier gewinnt man durchaus den Eindruck, daß Heidegger etwas grundsätzlich Neuem, noch nicht Dagewesenem, somit „Modernem“, daß Heidegger bei Klee einem „Kunst-gesetz“ auf der Spur ist, das allzu früh preisgegeben wurde und dessen Wiederaufnahme man nicht einfach als „restaurativ“ würde brandmarken und ablehnen können.

Freilich sind die Klee-Notizen Heideggers sehr fragmentarisch, elliptisch und enigmatisch. Solange diese Notizen der Konkretion ermangeln, kann man gar nicht beurteilen, ob in ihnen etwas Wesentliches an der Kunst Klees entdeckt worden ist oder ob die Kunst Klees nur durch Heideggers philosophische Terminologie überformt und für eigene philosophische Zwecke funktionalisiert wird. Wie anders aber sollte diese Konkretion geschehen als durch eine *ästhetische* Analyse?

3. Cézanne

Im „Zwischenreich“ des Anwesenlassens, zwischen Gegenständigkeit und Ungegenständigkeit, arbeitet nach Heidegger auch Cézanne:

„Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, ‚realisiert‘ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.“ (13, 223)

Hier wünscht man erneut, Heidegger hätte über das „realisiert“ wenigstens einige Bemerkungen gemacht. Die sogenannte „Spätere Fassung“¹⁹⁷ erläutert zwar die Cézannesche „réalisation“; aber bezeichnenderweise nicht dadurch, daß Heidegger etwas über die spezifische Faktur der Cézanneschen Spätwerke sagt, sondern daß er diesen Begriff auf seine philosophische Terminologie bezieht! „Was Cézanne la réalisation nennt, ist das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung des Anwesens – so zwar, daß die Zwiefalt beider verwunden ist in der Einfalt des reinen Scheinens seiner Bilder. – Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem.“

Die Frage lautet also auch hier: Eruiert Heidegger, wie er es intendiert, tatsächlich einen ursprünglicheren Zugang zur Kunst, und erschließt er damit möglicherweise auch einer zukünftigen Kunst ein neues Aktionsfeld, oder funktionalisiert und degradiert er die Kunst Cézannes zur Exemplifizierung der Kategorien seiner Spätphilosophie?

Und auch hier ist die Frage nicht anders zu entscheiden als durch eine eingehende, auf ästhetischen Kategorien fußende Interpretation dieser Kunst selbst. Dabei kann man mit Heidegger durchaus die Frage stellen, ob die ästhetische Analyse das „Wesen“ dieser Kunst trifft. Aber das Einklagen der ästhetischen Analyse meint in diesem Zusammenhang ja nicht das Beugen der Kunst unter das Joch eines fixen und die Sache zerstörenden wissenschaftlichen Methodenkanons, sondern meint allein das Eingehen auf die Sache, fordert allein die Einlösung des phänomenologischen Gebotes der Konkretion.

Und dennoch: In Heideggers Cézanne- und Klee-Interpretation meint man Potentiale zu sehen, die noch nicht aktualisiert sind. Hier glaubt man verheißungsvolle Spuren gelegt, denen noch nicht nachgegangen wird – und die zu einer Art „anderer Moderne“ führen könnten, die zwar nicht unbedingt „gängige Vorstellung“ ist und für die nicht die handgreifliche Innovation und der revolutionäre Gestus ausschlaggebend sind, die aber vielleicht doch spezifisch „modern“ genannt zu werden verdiente.

¹⁹⁷ Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 1991.

Aber hier sind von Heidegger auch Wechsel ausgestellt, die noch nicht eingelöst sind, von denen man noch nicht einmal weiß, ob sie denn überhaupt gedeckt sind. Dem wird im DRITTEN TEIL, C nachzugehen sein.

II. Musik

Neben Heideggers van-Gogh-, Cézanne- und Klee-Interpretation kommt seinem Verhältnis zur modernen Musik eine herausragende Bedeutung zu für die Beurteilung seiner Beziehung zur modernen Kunst und für seinen Versuch einer Überwindung der Krise dieser Kunst durch eine neue – nichtästhetische – Grundlegung.

Dabei ist die Text- und Indizienlage ziemlich prekär. Für Hörende und geübte Partitur- und Fährtenleser bekundet sie aber dennoch Entscheidendes.

1. Wagner

Mit guten Gründen kann man Wagner¹⁹⁸ als Schlußpunkt des 19. Jahrhunderts *und* bereits auch als Brückenkopf ins 20. Jahrhundert, als Wegweiser zur Neuen Musik interpretieren.¹⁹⁹ Als Schlußpunkt, wenn man die „unendliche Melodie“, das „Romantisch“-Haltlose oder – mit Heideggers Worten – „die maßlose Nacht des reinen Versinkens, ... die völlige Auflösung in das reine Gefühl, das sinkende Verschweben in das Nichts“ (N I 104) hervorhebt; als Anfangs- und Ausgangspunkt, wenn man bei Wagner

¹⁹⁸ Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, sei betont, daß es hier nicht um Vorlieben geht, daß also etwa nicht Heideggers Verdikt über Wagner in ein positives Urteil umgemünzt werden soll. Das wäre bloße Liebhaberei, also zu wenig. Es gilt hier zu sehen, wie Heidegger Wagner und die Neue Musik interpretiert, was er zur Kenntnis nimmt und was nicht.

¹⁹⁹ Vgl. z. B.: Dahlhaus (1984); Boulez (1984). Boulez betont: „... auf dieser Ebene (der Musik und des Dramas, G. S.) ist er, bleibt er absolut konkurrenzlos, absolut umstürzlerisch. ... daß Mahler und Schönberg ... die berühmtesten Erben ... werden.“ Das hat nach Boulez seinen Grund in einem – in *dem* Heidegger-Thema: der Zeit: „Die neustrukturierte, die neuerforschte Zeit: darin sehe ich das wirklich Aufrührerische in Wagner.“ (318)

das Neue der Faktur: die exzessive Chromatik, die z.T. nicht mehr aufgelösten Dissonanzen, die Unkenntlichkeit der Tonart, die Leitmotivik, die Sequenztechnik, betont. Bei Heidegger ist ausschließlich das erstere der Fall.

Von der Modernität Wagners bleibt bei Heidegger nur das „Romantische“ im pejorativen Sinne einer „völligen Auflösung in das reine Gefühl“. Ein höchst fragwürdiges, da höchst einseitiges Urteil – das seinen, wenn auch gänzlich undifferenzierten, ästhetischen Standpunkt nicht ganz verleugnen kann. Dabei hatte Heidegger doch selbst – und in derselben Vorlesungsstunde – bezüglich des 19. Jahrhunderts im allgemeinen gefordert, daß es „von zwei Seiten her gegenläufig eingegrenzt werden ... muß, vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und vom ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“ (N I 102). Warum also tut dies Heidegger dann nicht im Falle Wagners, wo er dies aufs anschaulichste hätte darlegen können? – Aber wie anders hätte er es tun können als mit einer ästhetischen Analyse der vor- und nachwagnerschen Musik! Heidegger ist also in kunstphilosophischen und kunstgeschichtlichen Fragen nicht auf *der* Höhe, die er sonst anlässlich seiner Erörterungen zur Geschichte der Metaphysik erreicht.

Gewiß: Heidegger will – mit Nietzsche – Wagner verabschieden und die Kunst – ohne Nietzsche – auf ein neues, ein fest gegründetes Fundament stellen. Dabei spielt Wagner keine Rolle.²⁰⁰

Günstiger steht es da schon um Musiker des 20. Jahrhunderts.

²⁰⁰ Für Adorno bezeichnet Wagners Musik den „ersten Fall von konsequentem musikalischen Nominalismus“ (16, 548): Zusammenhang, Sinn, Verständlichkeit der Musik werden nicht mehr durch vorgegebene Formen garantiert, sondern allein mit der konkreten Kompositionsstruktur generiert. – Heideggers Wagner-Kritik ist nicht bloß Musikkritik, sondern wird getragen von einer Kulturkritik. Auch für die Heideggersche Interpretation gilt der Satz Julius Babs aus dem Jahre 1911: „Über seinen (Wagners, G. S.) Fall entscheidet nicht Musikkritik, sondern Kulturkritik, und der Kampf gegen Wagner ist in Wahrheit ein Kulturkampf ...“ (1984, 55) – Von Interesse, aber hier nicht durchführbar, wäre, die Heideggersche Wagner- und Moderne-Interpretation zur Wagner- und Moderne-Interpretation Adornos und Blochs in Beziehung zu setzen – vor allem um aufzuweisen, daß und wie die Wagner-Interpretation mit der Moderne-Interpretation jeweils korreliert, daß man die Wagner-Interpretation geradezu als „experimentum modernitatis“ des jeweiligen kunstphilosophischen Denkens verstehen kann. Zu dieser Relation hat Nietzsche das entscheidende Wort gefunden: „Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein ...“ (Der Fall Wagner, Vorwort; Werke [ed. Schlechta] II, 904)

Heideggers Begeisterung für Orffs „Antigone“ mag man sich noch als Begeisterung vor allem für die griechische Tragödie und die Hölderlinsche Übersetzung verständlich machen. „Ich danke Ihnen für die Wiedererweckung der griechischen Tragödie“, soll er unmittelbar nach der Vorstellung zu Orff gesagt haben.²⁰¹ Doch in seiner Beziehung zu Strawinsky und Webern hat er Farbe hinsichtlich der *Musik* bekannt.

Man muß hier drei Begebenheiten zusammendenken, von denen eine bislang, da nicht dokumentiert, gänzlich unbekannt geblieben ist.

2. Strawinsky

Heinrich Strobel, der Herausgeber der „Zeitschrift für Neue Musik – Melos“, richtete – anlässlich des 80. Geburtstages am 17. 6. 62 – das Heft 6 vom Juni 1962 auf Strawinsky aus. Und unter dem Titel „Strawinsky unter uns“ veröffentlichte er die Antworten „namhafter Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft“ auf die Frage: „Kennen sie Werke von Igor Strawinsky? Mögen Sie seine Musik?“ – Darauf nun antwortet Heidegger u. a.: „Ihre beiden Fragen sind, recht bedacht, nur eine, sobald wir uns der alten Weisheit erinnern, daß wir nur das kennen, was wir mögen. Auf solche Weise kenne ich zwei Werke von Igor Strawinsky: die ‚Psalmensymphonie‘ und das Melodrama ‚Perséphone‘ nach der Dichtung von André Gide. Beide Werke bringen auf verschiedene Weise uralte Überlieferung zu neuer Gegenwart. Sie sind Musik im höchsten Sinne des Wortes: von den Musen geschenkte Werke.“ (182, jetzt in: 13, 181)

Gewiß kann man über Strawinskys Musik unterschiedlicher Meinung sein. Über diese Musik läßt sich streiten. Aber das ist hier nicht die Aufgabe, zumal man nicht um die Argumente Heideggers weiß – zumal man nicht weiß, was er unter „neuer Gegenwart“ versteht. Wenn Heidegger aber mit der „Psalmensym-

²⁰¹ Petzet (1983), 171. Interessant in diesem Zusammenhang ist die folgende Bemerkung Petzets: „In jenen Tagen kamen die Gespräche immer wieder auf das Ereignis zurück, das trotz der modernen Bühne eine fast magische Wirkung auf alle Empfänglichen ausströmte.“ (Ebd.) Ist es nicht symptomatisch auch für Heideggers Beziehung zur Moderne, dieses „trotz der modernen Bühne“?

phonie“ und der „Perséphone“ zwei Stücke Strawinskys herausgreift, die geradezu als Paradebeispiele eines Klassizismus gelten können, den er bei Gelegenheit der Erörterung der Kunst im allgemeinen nicht (bloß) als „Stellung zur Kunst“, sondern gar als „Entscheidung gegen die Geschichte“ – und völlig zu Recht – verurteilt, so verstrickt er sich in nicht mehr aufzuhebende und unproduktive, weil banale Selbstwidersprüche. Heidegger schreibt nämlich in den „Beiträgen zur Philosophie“ zum Klassizismus: „Überall jedoch handelt es sich hier darum, geschichtlich zu denken und d. h. zu *sein*, statt historisch zu rechnen. Die Frage des ‚Klassizismus‘ und die Überwindung der ‚klassizistischen‘ Mißdeutung und Herabsetzung des ‚Klassischen‘ und ebenso die Kennzeichnung einer Geschichte als ‚klassisch‘ ist keine Frage der Stellung zur Kunst, sondern eine Entscheidung für oder gegen die Geschichte.“ (65, 505)

Nun kann man natürlich einwenden, aufgrund seiner mangelnden Kenntnisse der (modernen) Musik hätte Heidegger Strawinskys musikalischen Klassizismus mit seiner ihm spezifischen Entscheidung „gegen die Geschichte“ weder gehört noch um die – in Anlehnung an Cocteau und in Kooperation mit Roland-Manuell und Suwtschinsky verfaßte – ästhetische Legitimation der „Poétique musicale“²⁰² gewußt. Doch wird man dies nicht als Entschuldigung gelten lassen dürfen. Denn es liegt hier ja mehr als ein bloßes Versehen vor – nämlich eine *absichtsvolle* Vernachlässigung ästhetischer Kunstbeurteilung. Genau diese aber treibt Heidegger, anstatt den ästhetischen Standpunkt zu überwinden und einen neuen Zugang zur Kunst zu schaffen, in solch fundamentale Widersprüche.

²⁰² Erstveröffentlichung 1942, deutsch 1949; jetzt in: (1983), 173–256. Insbesondere auch Strawinskys Erörterungen des musikalischen Zeitprozesses hätten Heideggers Gehör schärfen können. Vor der Folie der nichtästhetischen Heideggerschen Zuneigung für die Psalmensymphonie gewinnt Adornos aus einem explizit ästhetischen Blickpunkt formulierte Kritik des klassizistischen Strawinsky eine schärfere Kontur: „Am schwersten zu ertragen sind die chef d’œuvres des neuen Genres, in denen der kollektive Anspruch geradewegs auf Monumentalität aus ist, also der lateinische Ödipus und die Psalmensymphonie. Der Widerspruch zwischen der Präention von Größe und Erhabenheit und dem verbissen-kümmerlichen musikalischen Inhalt läßt gerade den Ernst in den Witz herüberschillern, gegen den er den Finger hebt.“ (12, 191)

Eine interessante Episode zur Musik Weberns kann die Fragwürdigkeit dieser nichtästhetischen Haltung noch einmal verdeutlichen.

3. Webern

Zu seinem 70. Geburtstag (26. 9. 59) erhielt Heidegger als Geschenk der Berliner Akademie der Künste – fatalerweise, vielleicht aber nicht ganz ohne „Hinter“-gedanken – eine Plattenkassette mit dem Gesamtwerk Anton v. Weberns. Am 4. 10. 59 schreibt er Kästner, der das Geschenk im Auftrag überbracht hatte, er werde „das überraschende Geschenk ... hören lernen“²⁰³.

Er mag es versucht haben. Aber er ist nicht „durchgekommen“, er konnte zu dieser Musik keinen Zugang finden. Er verschenkte diese Kassette 1970 an einen in seiner Nachbarschaft wohnenden Studenten der Musikwissenschaft!²⁰⁴ Heidegger konnte nichts damit anfangen. Das Lernenwollen, von dem man nicht weiß, wie nachdrücklich es sich zu erfüllen suchte, war vergeblich. Denkwürdigerweise schreibt er im Brief vom 4. 10., der dem Brief mit

²⁰³ Petzet (1986), 41.

²⁰⁴ Martin Zenck, nun zum Professor der Musikwissenschaft avanciert, erläuterte mir dankenswerterweise diesen Vorgang in einem Brief. Aus diesem Brief sei eine längere Passage zitiert, die in mehrfacher Hinsicht äußerst interessante sachdienliche Hinweise für Heideggers Verhältnis zur (modernen) Kunst enthält. Herrn Zenck sei für die Erlaubnis des Abdrucks gedankt: „Ich erinnere mich noch genau an die Situation, als mir Heidegger persönlich die Webern-Cassette überreichte und mir eine persönliche Widmung dazu schrieb ... Wir sind damals im Gespräch auf Webern gekommen, als wir über Trakls Gedicht ‚Ein Winterabend‘, über das Heidegger eine Interpretation vorgelegt hatte, sprachen. Als ich mich von Weberns Interpretation dieses Gedichtes in seinem opus 13 enthusiastisch zeigte, war Heidegger überrascht und sagte, daß er zu dieser Musik keinen Zugang finden könne. Dies muß, zeitlich gesehen, unmittelbar vor meiner Übersiedlung von Freiburg nach Berlin im Sommer 1970 gewesen sein, denn Heidegger hatte sich doch gewünscht, durch mich einen Weg in die Musik des 20. Jhdts. zu finden. Er schlug in diesem Zusammenhang vor, ich möge mit Monteverdi und Mozart beginnen, weil es ihm vor allem auf das Verhältnis von Musik und Sprache ankäme. Dabei erwähnte er auch den von ihm sehr verehrten und als kongenial eingeschätzten Münchner Musikologen Thrasylulos G. Georgiades, dessen kleine Schrift ‚Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe‘ (Berlin 1954) er genau kannte. Vertraut war er mit diesem Namen auch durch dessen Rezension von Adornos ‚Philosophie der neuen Musik‘.“

der Zusicherung des Hörenlernens vorangeht: „So schön wie Ihr Besuch gewesen, so schön ist der ‚Vivaldi‘. Wir danken herzlich für dieses Geschenk, darin eine Heiterkeit durch alle Jahreszeiten hindurchtönt.“²⁰⁵

Vielleicht aber hat auch dies, es nicht „hören lernen“ zu können, nicht bloß akzidentelle Gründe – denn durchaus war ja Heidegger, was man „musikalisch“ nennt –, sondern fußt letztlich auf einer nichtästhetischen Einstellung zur Kunst. Denn setzt nicht, eine Musik „hören lernen“ zu wollen, einen dezidiert „ästhetischen“, d. h. vergegenständlichenden Standpunkt voraus – noch dazu im Falle einer Musik, wie der Weberns, die auf so hohem Rationalisierungsniveau sich abspielt?

4. Exkurs: Musik und Wort

An dieser Stelle sei noch ein Wort zu Heideggers Musikverständnis gesagt. Denn mit seinem Musikverständnis werden auch sein Moderneverständnis und seine Bemühungen, die Kunst auf ein neues, nichtästhetisches Fundament zu gründen, erhellt.

Seit dem 19. Jahrhundert läßt sich in der Ästhetik die Behauptung finden, daß die Musik die fortgeschrittenste aller Künste sei, weil mit ihrer Sinnlichkeit dem Menschen ein Reich erschlossen werde, das die Sinnenwelt hinter sich lasse – ein Reich, das durch die Sprache nicht erreicht werden könne. So die Romantiker.²⁰⁶ Diesen, durch (welt-)geschichtliche Subjektivierung bedingten, Fortschritt der Musik hatte aber auch Hegel, obgleich er von platonischen Ängsten gegen die „elementarische Macht“²⁰⁷ der Musik nicht loskommt, mit der Betonung des „engen Zusammenhangs“²⁰⁸ der Musik mit der „romantischen Kunstform“ (an-)erkannt; die Poesie dagegen hatte er zwar im „System der Künste“ unter der Klassifikation „romantische Künste“ abgehandelt, sie aber nicht in dem Sinne wie die Musik und Malerei der romantischen Kunstform zuzurechnen vermocht, sondern sie als „allge-

²⁰⁵ Petzet (1986), 40.

²⁰⁶ Vgl. hierzu vor allem: Dahlhaus (1978a) und (1988b).

²⁰⁷ Ästh. II, 276.

²⁰⁸ Ästh. II, 333.

*meine Kunst*²⁰⁹ gekennzeichnet, die keiner spezifischen Kunstform angehöre.

Diese Beziehung und Differenz von Musik und Wortkunst ist nun auch für Heideggers kunstphilosophisches Denken von höchstem Interesse. Doch sind hier die Wertungen anders gesetzt. Denn letzten Endes macht er die Musik dafür verantwortlich, daß es mit der Kunst in unserer Zeit so schlecht steht! Und als Heilmittel gegen diesen Verfall empfiehlt er eine Erstarkung der Sprachkunst.

Die Beziehung von Musik und Sprache nimmt in Heideggers Wagner-Interpretation eine alles entscheidende Stellung ein. Letztlich scheidet nach Heidegger Wagners Kunst, weil in ihr die Musik über die Sprache herrscht. Bei Wagner sei „die Herrschaft der Kunst als Musik ... gewollt“, blieben „Dichtung und Sprache ... ohne die wesentliche und entscheidende gestalterische Kraft des eigentlichen Wissens“ (N I 102 f).

Es ist hier durchaus nicht das Spezifische der Wagnerschen Musik gemeint, sondern getroffen werden soll die Musik als solche – oder vielmehr: das in Wagner zum Vorschein kommende Wesen der Musik. Heidegger schlägt den Sack und meint den Esel. Denn Heidegger, der in seiner Wagner-Kritik Nietzsche – häufig bis in die Terminologie – Schritt für Schritt folgt, nennt nicht, wie Nietzsche, *Bizets Musik* „das Gegenstück zu Wagner“²¹⁰, die „ironische *Antithese* gegen Wagner“²¹¹, sondern, sich nun gleichwohl auch hier auf Nietzsche beziehend, *Stifters* „*Nachsommer*“ die „fast ... reine Gegenwelt zu Wagner“ (N I 106)). Einleuchtend wird diese Strategie mit folgendem Satz: „Die Aufsteigerung in das Wogen der Gefühle mußte den fehlenden Raum für eine gegründete und gefügte Stellung inmitten des Seienden bieten, wie sie nur das große Dichten und Denken zu schaffen vermag.“ (N I 105)

Heidegger zieht – und nicht nur 1936 – die Sprach-Kunst der Musik und allen anderen Künsten vor – und natürlich eine spezifisch verstandene Dichtung, vor allem durch seine Pindar-,

²⁰⁹ Ästh. II, 334.

²¹⁰ Werke [ed. Schlechta] II, 905.

²¹¹ Werke [ed. Schlechta] III, 1347.

Sophokles-, Hölderlin- und Trakl-Interpretation dokumentiert.²¹² Die fort-schreitende, „moderne“ Subjektivierung, wie sie sich exemplarisch in der Musik manifestiert, ist für Heidegger der „Verfall“ der Kunst, den er freilich nach seiner Beteuerung nicht negativ verstanden wissen will, den man aber in dieser Hinsicht schwerlich wird anders verstehen können. Von der Dichtung behauptet er dagegen – man erinnert sich der Hegelschen Bestimmung dieser als „allgemeiner Kunst“ – gleichbleibende Nähe zum Ursprung: sie sei „der Stätte ursprünglichen Auf-gehens nicht ab-trünnig geworden“ (15, 284).

Es kommt daher nicht von ungefähr, daß Heidegger von der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts (vor allem) solche Werke schätzt, die nicht nur an das Wort rückgebunden bleiben, sondern vom Wort wesentlich geprägt sind: Orffs *Antigone*,²¹³ die doppelt abgesichert ist durch den griechischen Text in der Hölderlinschen Übersetzung, sowie Strawinskys *Perséphone* und *Psalmensymphonie*, die ebenfalls durch „uralte Überlieferung“ legitimiert sind.²¹⁴

Die Kunst neu gründen hieße also auf Heideggers nichtästhe-

²¹² Zum idealtypisch entworfenen Verhältnis von Dichtung und übriger Kunst vgl. UK 83–85.

²¹³ Über Orffs Musik urteilt Adorno: „Nach Provenienz und Habitus Neoklassizist, treibt er (Orff, G. S.) die Vereinfachung und Reduktion der Mittel so weit, daß das eigentliche Komponieren zugunsten der Erstellung dramaturgischer Hörkulisen liquidiert wird.“ (18, 137)

²¹⁴ Über das Verhältnis von Musik und Sprache vgl. auch das oben aus einem Brief Martin Zencks Zitierte. Auch bei japanischen und chinesischen Tuschbildern war Heidegger vor allem am Verhältnis von Wort und Malerei interessiert (vgl. Buchner (1989), 264); und in Bremen leitete er ein Seminar zur Thematik „Bild und Wort“ (vgl. Petzet (1983), 59–69). – Diese Rückbindung der Musik an das Wort – man erinnert sich unwillkürlich an Platons wie Hegels (mithin des „Begründers“ wie „Vollenders“ der Metaphysik!) Kritik der Loslösung der Musik vom Wort – ist bei Heidegger also – in grundlegendem Sinne – durchaus restaurativ zu verstehen. Dieses Anliegen einer Rückbindung findet sich in der Entwicklung der modernen Musik aber auch dort, wo das prinzipielle Anliegen ein durchaus fortschrittlich-revolutionäres ist, so z. B. bei Wagner, der in der Schrift „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (1879) die harmonischen Experimente außerhalb des szenischen Kontextes, ihre Übertragung etwa auf die Symphonie, nicht zulassen wollte (vgl. (1983) Bd. 9, 340), so z. B. bei Schönberg, der nach dem Verlust der tonalen Orientierung eine Absicherung der atonalen Musik in Wort und Szene suchte. Vgl. hierzu Dahlhaus (1984), 362.

tischem Standpunkt: der Wortkunst die Führung über alle anderen Künste erteilen.

Allem Anschein nach kann man Heidegger „vergessen“, wenn man Hilfestellung zur Überwindung der gegenwärtigen Kunst- und Ästhetik-Krise sucht. Denn hierfür scheinen die bislang herangezogenen Heideggerschen Versuche gänzlich ungeeignet. Heidegger durchschlägt den gordischen „Ästhetik“-Knoten, bringt dadurch aber nicht die „wahre“ Kunst zum Vorschein, sondern manövriert sich in eine Rezeptionshaltung, die nicht über die Moderne hinausweist, sondern als prämodern bezeichnet werden muß. Das „Ästhetische“ an der Kunst wird nicht „destruiert“ – die Kunst wird nicht von den Schlacken der modern-ästhetischen Überformung befreit und auf ihren Wesenskern konzentriert –, sondern das Ästhetische wird weggeschoben und in eins damit nicht nur alles Moderne an der Kunst, sondern am Ende diese selbst.

Von „Überwindung“ der ästhetischen Moderne und deren Krise kann hier also keine Rede sein. Vielmehr macht sich Heidegger einer Nivellierung von Moderne und Tradition schuldig: Es liegt eine Entdifferenzierung des künstlerischen Materials vor. Er möchte die Moderne am liebsten vergessen machen. Mit der ansonsten bei ihm angestrebten Haltung zur Geschichte der Metaphysik, welche die „Überwindung“ als „Verwindung“ fassen, d. h. also: das zu Überwindende nicht einfach zur Seite schieben will, hat diese Haltung zum „Ästhetischen“ kaum noch etwas zu tun. Sie wird auch nicht explizit begründet, der nichtästhetische Standpunkt degeneriert zum bloß anti-ästhetischen, reduziert sich letztlich auf einen antiästhetischen Affekt. Die Probleme der modernen Kunst bleiben damit *eo ipso* unberücksichtigt.

Und doch bleiben – auch was die gegenwärtige Krise betrifft – die Heideggerschen Bemühungen aktuell unter anderem Aspekt. Es sind hier vor allem die Ansätze seiner Cézanne- und Klee-Interpretation, die es aufzunehmen und weiterzuführen gilt – vorausgesetzt, man vermag diese Cézanne- und Klee-Interpretation zu konkretisieren und mit der Heideggerschen Spätphilosophie zusammenzudenken. Dies soll im DRITTEN TEIL, C geschehen.

Entscheidendes scheint sich indessen seit Heideggers, Adornos und Gehlens ästhetischen Bemühungen getan zu haben. Vor allem

die Strömung des „Postmodernismus“ hat die „Szene“ nachhaltig bestimmt (vgl. EINLEITUNG). Und auch der „Postmodernismus“ geht von einer Kritik der Moderne aus, sucht aber – im Gegensatz zu Adorno, Gehlen und Heidegger – die Krise der Moderne zu überwinden vor allem durch das Heranziehen traditioneller und populärer Kunst. Davor aber hatte Adorno bereits ausdrücklich gewarnt. Seine Warnungen sind, vor der Folie der Postmoderne-Diskussion, nun zu überprüfen.

C. Amplifizierte Moderne: Tradition und Popularkunst als Supplement (Adornos Kritik der „Postmoderne“)

Daß Adorno als Kritiker der Postmoderne fungiert habe, scheint eine kühne, wenn nicht gar indiskutable These. Denn dieser Begriff, obgleich als Adjektiv bis auf das Jahr 1870 zurückzudatieren²¹⁵ und seit 1934 auch im engeren Sinne ästhetisch besetzt²¹⁶, spielt in Adornos Denken keine Rolle;²¹⁷ und es ist dies auch nicht weiter verwunderlich, denn 1969, z.Zt. seines Ablebens, war die eigentliche Diskussion um die ästhetische Postmoderne noch nicht einmal entfacht. Und dennoch: Hängt man sich nicht an bloße Worthülsen, ist man bereit, einmal gefaßte Vorurteile zu

²¹⁵ Vgl. Welsch (1988a), 7. Dies gilt zumindest so lange, bis die Archäologen einen neuen, noch tiefer liegenden Fund ausgraben. Denn reichte dieser Begriff 1977 nur bis zum Jahr 1934 zurück (Köhler (1977)), so wird 1987 das „Geburtsjahr“ mit 1917 (Welsch (1987), 12; dieses Datum übernimmt auch das „Historische Wörterbuch der Philosophie“) und 1988 mit 1870 angegeben (Welsch (1988a), 7).

²¹⁶ Vgl. zur Geschichte des Terminus: Köhler (1977).

²¹⁷ Wohl findet sich im Aphorismus „Consecutio temporum“ der „Minima Moralia“ („Das Moderne ist wirklich unmodern geworden. Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische“) der Begriff „ultramodern“; dieser meint aber das Hypermoderne, das bloß Modische, Reizvolle, sich sogleich Abstumpfende – und damit nicht mehr Moderne (verwendet von Adornos erstem Kompositionslehrer, als er Adorno die „atonalen Mucken“ auszutreiben suchte; von Adorno dann allgemein bezogen auf das „quid pro quo von Fortschritt und Reaktion“ – das „längst historisch Verfallene“ werde hier als „jüngste geschichtliche Macht“ durchgesetzt –, im besonderen aber den „Neoklassizismus“ vor Augen).

revidieren, so ist man, wie im folgenden gezeigt werden soll, durchaus berechtigt, in Adorno einen, vielleicht sogar schon *den* Kritiker der Postmoderne zu sehen.

Mit dem Begriff „Alzheimersche Ästhetik“ hat ein geistreicher Mensch den Zustand gegenwärtiger Ästhetik und Kunst zu diagnostizieren versucht. Solch ein Stück „Alzheimersche Ästhetik“ und seniler Demenz scheint bezüglich der Ästhetik Adornos vorzuliegen: Man diskutiert heute im Horizont „Postmoderne“ Fragen, die Adorno beinahe ausnahmslos gestellt hat; man gibt *die* Antworten, die Adorno verworfen hat; und – man *vergißt* die von Adorno gegebenen guten Gründe, die ihn davon abhielten, eben *die* Antworten zu geben, die man heute gibt.

Kritiker der Postmoderne – das Wort Kritik in seiner besten, nämlich Kantischen Bedeutung genommen – konnte Adorno nur sein, weil zum einen die Sache, um die es geht, so neu nicht ist (also gerade nicht „nach“ [post] dem „eben“ [modo] Gewesenen ist); und weil er zum anderen den – auch für ihn veritablen – Anliegen der Postmoderne nahesteht. Die postmoderne Haltung kann so kritisiert werden, noch bevor der Postmodernismus als Programm aufgestellt wurde.²¹⁸

Wie die Ästhetiker der Postmoderne kritisiert auch Adorno eine übersteigerte, damit aber leere, sprach- und ausdruckslose Moderne. Das wurde ja bereits oben (vgl. ERSTER TEIL, C.I) deutlich.

²¹⁸ Eberhardt Klemm (1987) titelt gar: „Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne“. Gilt sein Postmoderne-Begriff für die Musik, so wäre Adorno ein Postmoderner: „In der Musik würde ich den Begriff ‚Postmoderne‘ nur in einem Sinn für praktikabel halten. Postmoderne wäre dann eine Musik (und sicher auch eine Musikwissenschaft ...), die Kritik an der Hochmoderne, vor allem an ihrer selbstgefälligen Variante (dem Serialismus etwa), übt und Zweifel am unentwegten Fortschritt des Materials zum Ausdruck bringt, ohne die Errungenschaften des Vergangenen und Jünstvergangenen preiszugeben, gar mit den Intentionen, die sie hervorgebracht haben, radikal zu brechen.“ (403) Freilich ist hier der Begriff zu weit gefaßt und daher nicht geeignet, Adornos Beziehung zur Postmoderne zu charakterisieren. Es wird im folgenden darum zu tun sein, den Begriff zu begrenzen vor allem durch die Bezugspunkte Tradition und Popularkunst. – Vgl. hierzu auch Krones (1989) sowie H. de la Motte-Habers (1989, 65) These, die „gegenwärtige Postmoderne“ habe bereits „eine Tradition“. Hierzu auch die Diagnose von H. Danuser (1989, 72f): „... daß eine Postmoderne im Sinne einer Nicht-Moderne im 20. Jahrhundert schon lange gegenwärtig war, bevor sie in den letzten beiden Jahrzehnten – wie zuvor in den dreißiger und vierziger Jahren – die Positionen der ästhetischen Moderne nachhaltig erschüttern konnte.“

Diese Kritik wird von Adorno zwar in der Musikästhetik, am „Altern“ der Neuen Musik, erarbeitet, sie wird aber auch an der Paradekunst der Postmoderne, der Architektur, geübt – ein ganzes Jahrzehnt vor Eröffnung der postmodernen Architekturdiskussion durch Klotz und Jencks.²¹⁹ Dies ist in Punkt I „Kritik der Moderne“ darzulegen. Die Punkte II und III thematisieren dann die grundlegenden Heilmittel, die die postmodernen Ästhetiker einer dahinsiechenden modernen Kunst verschreiben: Mit dem Rückgriff auf Tradition (II) wird die semantische, durch den Reduktionismus der Ausdrucksmittel bedingte Leere mit Sinn zu füllen versucht; durch Integration der populären, volkstümlichen und unterhaltenden Kunst (III) will man die „ernste“ Kunst verständlicher und akzeptabler machen, mithin die gesellschaftliche Isolation der Kunst durchbrechen. Und auch hier erweist sich Adorno als ernst zu nehmender Kritiker nicht zuletzt deshalb, weil er diesen Forderungen nahesteht.

I. Kritik der Moderne

Obleich die Debatte um die ästhetische Postmoderne ihren Ausgang von der Literaturtheorie nahm,²²⁰ avancierte doch alsbald die Architektur zur Paradekunst der Erörterungen, so daß selbst deren prominente philosophische Kritiker auf diesem für sie schlüpfrigen Terrain agieren mußten.²²¹ Die postmoderne Architekturkritik, namentlich von Jencks und Klotz, entzündete sich an der Verselbständigung des Funktionalismus zu einem Stil, der in und an den Bauwerken die ornamentlose Leere der Fabrikhalle zele-

²¹⁹ Klotz leitete 1974 eine Veranstaltung zur Thematik am Design-Zentrum Berlin, von Jencks erschien 1977 das Buch „The Language of Post-Modern Architecture“. Jencks reklamiert das Verdienst der ersten Verwendung dieses Begriffs in der Architekturtheorie (eine Art vergeistigtes *ius primae noctis*) für sich – „von einigen Ausrutschern wie Philip Johnson oder Nikolas Pevsner abgesehen“. Er übernimmt den Begriff 1975 von der Literaturwissenschaft. Vgl. Jencks (1986), 209. Klotz war dies zwar „kein glücklicher Einfall“ – meint aber, man könne den Begriff „heute“ (=1984) durch einen „besseren“ nicht mehr ersetzen. Vgl. Klotz (1985), 15.

²²⁰ Vgl. z. B. Howe (1959); Levin (1960).

²²¹ So Habermas (1985); Wellmer (1985, insbes. 115–134).

brierte. Jencks Buch „The Language of Post-Modern Architecture“, das die Diskussion erst eigentlich entfachte, läuft Sturm gegen den uniformen Stilfunktionalismus der „rechtwinkligen Kisten des Internationalen Stils“ (Jencks (1988a), 86) und die fünfzigjährige „Zwangsdiet“ (89), deren Ergebnisse schließlich doch nur aussähen „wie Metaphern für Funktion und Wirtschaftlichkeit“ (92).

Es ist nun einigermaßen erstaunlich, daß Adorno dasselbe Phänomen – also die Verselbständigung des Funktionalismus zum nichtssagenden, sinnleeren Stil um seiner selbst willen – bereits 1965 konstatiert, in einem Vortrag mit dem Titel „Funktionalismus heute“, gehalten auf der Tagung des Deutschen Werkbundes: „Das Unzureichende der reinen Zweckformen ist zutage gekommen, ein Eintöniges, Dürftiges, borniert Praktisches.“ (O. L. 114) Das „illusionäre Moment an der Zweckmäßigkeit als Selbstzweck“ (O. L. 109) enthülle sich der einfachsten gesellschaftlichen Reflexion. „Positivistische Kunst“, eine „Kultur des bloß Seienden“, sei nicht schon „ästhetische Wahrheit“ (O. L. 110). Die Rede ist hier von einer Sachlichkeit mit „barbarischem Zugriff“: sie versetze den Menschen durch „spitze Kanten, karg kalkulierte Zimmer, Treppen und Ähnliches sadistische Stöße“ (O. L. 110f). Funktionelle Architektur vertrete zwar „den intelligiblen Charakter“ des Subjekts, aber „nicht alles Recht“ sei bei ihr. Adorno sieht hier die Gefahr einer Art transzendentaler „fragwürdiger Anthropologie“: Le Corbusier habe seine Menschenmodelle nicht zufällig erdacht (vgl. O. L. 120f). Das bloß Nützliche sei Mittel der Verödung der Welt (vgl. O. L. 123), und eine „bloß formale Schönheit ... wäre leer und nichtig“ (O. L. 127).

Kritik am Funktionalismus wird von Adorno sogar schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geübt: Schon der 1944 niedergeschriebene Aphorismus „Asyl für Obdachlose“ der „Minima Moralia“ rechnet nicht allein mit den „traditionellen Wohnungen“ und „zusammengekauften Stilwohnungen“ ab, sondern macht auch den „neusachlichen“ Wohnungen, die „tabula rasa gemacht haben“, den Prozeß: Sie sind „von Sachverständigen für Banausen angefertigte Etuis, oder Fabrikstätten, die sich in die Konsumsphäre verirrt haben, ohne alle Beziehung zum Bewoh-

ner: noch der Sehnsucht nach unabhängiger Existenz, die es ohnehin nicht mehr gibt, schlagen sie ins Gesicht“ (MM 40).²²²

Bereits hier wird das Abgleiten des Funktionalismus in einen Stil, in Funktionsmetaphern (Jencks), die sich nicht essentiell vom Ornament unterscheiden, kritisiert: „Aus der Entfernung ist der Unterschied von Wiener Werkstätte und Bauhaus nicht mehr so erheblich. Mittlerweile haben die Kurven der reinen Zweckform gegen ihre Funktion sich verselbständigt und gehen ebenso ins Ornament über wie die kubistischen Grundgestalten.“ (MM 41)

Veranlaßte die Entwicklung der neuen Musik Adorno zu einem Exkurs zur „Dialektik der Aufklärung“, eben zur „Philosophie der neuen Musik“, so differiert seine Interpretation und Haltung gegenüber dem architektonischen und gestalterischen Funktionalismus diesbezüglich nicht: Auch der Funktionalismus läßt sich verstehen als ein Exempel für die Antinomien des konsequenten Fortschritts. Fortschritt wird zum „Fortschritt zur Leere“ des in sich ganz Konsequenten, zur technokratischen Bastelei und „organisierten Sinnleere“; Fortschritt verschwistert sich mit Regression. (Vgl. ERSTER TEIL, C.I)²²³

²²² 1979 formuliert Peter Gorsen: „Die ästhetische Angleichung der Wohnarchitektur an die Fabrik- und Kaufhausarchitektur und damit der einmal fortschrittlich gedachte Bogen, den der Funktionalismus der 20er Jahre zwischen Produktions- und Reproduktionssphäre, zwischen Arbeits- und Freizeitplatz des Menschen spannen wollte, führen heute zu Erfahrungen, die einen zwanghaften, neurotischen oder sogar psychotischen Charakter annehmen.“ (1979, 689)

²²³ Merkwürdig mutet es an, daß Habermas (1985, 14) als frühen Exponenten einer „immanenten Kritik“ moderner Architektur nicht Adorno, sondern S. Giedion in den Zeugenstand ruft; „schon“ im Jahre 1964 habe dieser seine Kritik vorgetragen. Von Adorno wird nicht der für das Thema maßgebliche Aufsatz „Funktionalismus heute“ herangezogen, sondern einzig ein Zitat aus der „Ästhetischen Theorie“, aus dem abgeleitet wird, Adorno stelle „das ‚in sich‘ funktionelle Kunstwerk dem für ‚äußere Zwecke‘ funktionalen Gebilde gegenüber“. Dagegen Habermas: „In ihren überzeugendsten Beispielen fügt sich jedoch die moderne Architektur der von Adorno bezeichneten Dichotomie nicht.“ (21) Das freilich hatte auch Adorno festgestellt: „Raumgefühl ist ineinander gewachsen mit den Zwecken; wo es in der Architektur sich bewährt als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, ist es zugleich den Zwecken immanent. Ob solche Synthesis gelingt, ist wohl ein zentrales Kriterium großer Architektur.“ (O. L. 118) Auch in der „Ästhetischen Theorie“ (7, 72) ist zu lesen: „Funktionalismus heute, prototypisch in der Architektur, hätte die Konstruktion so weit zu treiben, daß sie Expressionswert gewinnt durch ihre Absage an traditionale und halbtraditionale Formen.

Adorno ist nicht naiver Modernist, sondern ein Kritiker dieser „ganz konsequenten“ Haltung des Modernismus; ja Adorno hat, wie sonst wohl keiner von denen, die ihn des Modernismus bezichtigen,²²⁴ die Überdehnung des avantgardistischen Ansatzes, den „unbelehrbaren Glauben an den gradlinigen Fortschritt“, geradezu als Letalfaktor der Kunst diagnostiziert.²²⁵

Diese Haltung bringt Adorno in die Nähe des Anliegens der Postmodernen.²²⁶ Doch damit nicht genug. Adorno kennt auch

Große Architektur empfängt ihre überfunktionale Sprache, wo sie, rein aus ihren Zwecken heraus, diese als ihren Gehalt mimetisch gleichsam bekundet.“ Und über die Scharounsche Philharmonie heißt es: „Indem ihr Zweck in ihr sich ausdrückt, transzendiert sie die bloße Zweckmäßigkeit ...“ (73)

²²⁴ Vgl. z. B. Sloterdijk (1987), 25. Adorno wird hier ganz unverblümt und ohne den leisesten Zweifel als „Theoretiker des Modernismus“ gebrandmarkt, als jemand, der den „Mythos der Moderne“, die „modernistische Mythologie“ verteidige. – Konsequent differenziert dagegen P. Bürger (1983, 185), der bei Adorno eine „radikale Kritik der Moderne, genauer seines Begriffs der Moderne“ konstatiert.

²²⁵ Habermas' Behauptung, Adorno habe sich „so vorbehaltlos“ dem Geist der Moderne verschrieben, „daß er schon in dem Versuch, die authentische Moderne von bloßem Modernismus zu unterscheiden, jene Affekte wittert, die auf den Affront der Moderne antworten“ (1988, 177), bleibt einseitig und undifferenziert: Zum einen, da neben der von Habermas angesprochenen Stelle aus der „Ästhetischen Theorie“ (vermutlich: 7, 45 f) eine Passage zu zitieren wäre, in der Adorno „Modernität“ gegenüber dem pejorativ gebrauchten „modernistisch“ ausspielt (Diss 146; vgl. zur Differenz „Modernismus“ und „Modernität“, die „nicht im *blanken* Gegensatz ... stehen“ (Hervorhebung G. S.): 15, 145 f); zum anderen aber, da sie von einem einsinnigen Begriff der Moderne bei Adorno ausgeht. Dies aber ist nicht statthaft (vgl. ZWEITER TEIL, D.I und DRITTER TEIL, A).

²²⁶ Dies, daß Adornos Kritik an der Moderne in der Postmoderne-Diskussion so wenig präsent ist – selbst dort nicht recht gesehen ist, wo, wie etwa bei Lyotard, eine Rezeption von Adornos Anliegen erfolgte („... gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat redigiert werden muß ...“ (1988b, 212)) –, hat der Diskussion von Anfang an zum Nachteil gereicht. Den Gründen für diese Mißachtung nachzuspüren ist hier nicht die Aufgabe. Man wird aber nicht ganz fehlgehen, wenn man sie darin sucht, daß Adorno diese Kritik genuin und grundlegend in der Musikästhetik entwickelt, die postmodernen Philosophen aber fortsetzen, was schon die führenden traditionellen Ästhetiker auszeichnet: die ungerecht-stiefmütterliche Behandlung der Musik gegenüber der bildenden Kunst im engeren und die des Gehörsinns gegenüber dem Gesichtssinn im weiteren Sinn. So scheint Lyotard (1982) Adornos Kritik an Cages aleatorischem Prinzip nicht einmal zur Kenntnis genommen zu haben. Es hat geradezu symbolische Bedeutung, wenn er schreibt, er „überlasse das Feld (des „Dispositivs“ Musik, G. S.) schlauerer Leuten – das geht ohne weiteres“ (100). – Interessant in diesem Zusammenhang ist die Bemerkung von W. Welsch zur dritten Auflage von „Unsere postmoderne Moderne“, er würde „heute“ u. a. auch über Musik ausführlicher spre-

die postmodernen Postulate, man darf sie durchaus die elementaren nennen, die aus der verfahrenen Situation, aus den Sackgassen des Modernismus herausführen sollen. Zugleich unterzieht er diese Postulate aber einer scharfen und entscheidenden Kritik. Adorno wird zum Kritiker *der* Gestalt von Postmoderne, die diese heute angenommen hat. Diese Kritik wird vor allem in den musikästhetischen Schriften geführt. Auf die postmoderne Diskussion ist sie übertragbar. Durch Bezugnahme auf exemplarische Positionen, wiederum vor allem die von Jencks und Klotz, sei dies belegt.²²⁷

II. Tradition

1. Traditionsbezug

Die Postmoderne, so Jencks, strebe eine „Erweiterung der Sprache der Architektur“ an – unter anderem auch durch eine Einbeziehung der „Überlieferung“ (1988a, 88), durch eine „Einstellung zur historischen Überlieferung“ (1988a, 86). Klotz sieht eine Analogie zur Intention Schinkels: „Schinkel suchte die Befreiung (aus dem ‚nächsten (trivialen) Zweck allein und aus der Construction‘, G. S.) in den zwei wesentlichen Elementen, die auch heute die Antwort sind auf die ‚radikale Abstraktion‘: *Das Historische und Poetische*. Mit dem Historischen ist die Bereicherung des Spektrums gegeben, Bezüge herzustellen und die unterschiedlichen

chen. Auch A. Wellmer hat im Sommersemester 1993 – „privatissime“ und zu später Stunde, doch man hofft, nicht zu spät – ein Kolleg über Musikästhetik abgehalten. – Generell hat man ja zu lange Adornos „ästhetische Position“ erörtert unter Verwechslung des notwendigerweise bisweilen etwas ruhig dahinfließenden oder z. T. auch schon abgestandenen Gewässers allgemeiner Essenzen und Lehrmeinungen (mit denen man aus dem Buch „Ästhetische Theorie“ auftauchte) mit dem sprudelnden Quell genuiner Einsichten und Erkenntnisse seiner Musikästhetik (die freilich einen guten und ausdauernden Schwimmer fordern, der zudem einiges „schlucken“ können muß).

²²⁷ Vgl. hierzu Adorno selbst: „Das Gemeinsame von Architektur und Musik hat man längst in einer bis zum Überdruß wiederholten Pointe ausgesprochen. Indem ich, was ich sehe, zusammenbringe mit dem, was ich von den Schwierigkeiten der Musik weiß, verhalte ich mich vielleicht doch nicht ganz so unverbindlich, wie nach den Regeln der Arbeitsteilung zu erwarten wäre.“ (O. L. 104 f)

historisierenden Stilmittel zur Sprache der Gegenwart hinzuzugewinnen, um das Poetische daraus entstehen zu lassen.“ (1988, 107) Während sich die Moderne von aller Geschichte zu befreien suche, „haben wir mit der Postmoderne die Erinnerung zurückgewonnen“ (1988, 109).

Auch die *Musik* der siebziger und achtziger Jahre ist reich an traditionellen Bezügen, ja sie konstituiert sich geradezu durch diese. Stellvertretend sei hier Wolfgang Schreiber aus der Textbeilage zur Kassette 10 „Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 1970–1980“ des Deutschen Musikrates zitiert: „Gewissermaßen im Zentrum der Musikanschauung der siebziger Jahre steht die neu angefachte Auseinandersetzung mit der musikalischen Überlieferung, ja mit der Geschichte überhaupt.“ (8) Das Spektrum der traditional ausgerichteten Komponisten dieses Jahrzehnts reicht von Schnebel (bezeichnend die Kompositionstitel „Bearbeitung“ und „Tradition“ sowie die ästhetische Reflexion „Gestoppte Gärung“) über Kagel und Henze bis hin zu Rihm.

Das Postulat „Bezug zur Tradition!“ kennt nun auch Adorno. Freilich läßt sich dieses Postulat so weit fassen, daß auch der Antitraditionalismus der Avantgarde darunter fällt – sofern dieser Antitraditionalismus nämlich mittels Negation sich auf die Tradition bezieht. Ist es nicht dieser Traditionsbezug, den Adorno analysiert und auch propagiert? „In unerschüttertem Glauben an die Tradition wird diese aus der eigenen Konsequenz zersetzt.“ (12, 155) Das aber meinen Jencks und Klotz, meinen die Postmodernen ja gerade nicht: Es geht ihnen um die *positive* Beziehung zur Tradition, um ein Aufgreifen traditionaler Elemente. Ist somit die Analogie zu Adorno verfehlt?

Daß Adornos Haltung zur Tradition weitaus komplexer ist, als man gemeinhin annimmt, dürfte bereits oben (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2 und ZWEITER TEIL, A.I und A.II) deutlich geworden sein. Es war vor allem die Traditionsnegation der Bewegungen „Serialismus“ und „Aleatorik“, die er aufs schärfste kritisiert hat – und er hat sie explizit kritisiert als *Verdrängung des 19. Jahrhunderts* (vgl. 16, 657). Adorno, der im Gegenzug zu dieser abstrakten Negation der Tradition von einem „Aufheben“ der Tradition spricht (vgl. hierzu ZWEITER TEIL, A.I.2), kennt sehr wohl eine Beziehung

zur Tradition im Sinne des Bewahrens. Sei jegliche Tradition ausgelöscht, so beginne der „Einmarsch in die Unmenschlichkeit“ (O. L. 35).

Nur weil Adorno dieses Moment des Bewahrens kennt, kann er „das Schwinden der Tradition innerhalb der Neuen Musik“ (Diss 155) beklagen. Ja er betrauert gar, daß „die Tugenden des Akademismus verloren gingen“: „Grund ist zum Verdacht, daß jene, die mit dem neuen Material nicht fertigwerden, auch des alten nicht mächtig sind, keinen einwandfreien vierstimmigen Palestrinasatz schreiben, vielfach kaum einen Choral rein ausharmonisieren können.“ (Diss 155) Nicht der Ausdruck als solcher, also das, was für das 19. und den Beginn des 20. Jahrhundert im allgemeinen und die Romantik und den Expressionismus im besonderen konstitutiv war, sei zu exorzieren, sondern das Moment des Verklärenden am Ausdruck, dessen Ideologisches (vgl. Diss 148).

Wie diese Bewahrung der Tradition im Geiste Adornos bewerkstelligt werden kann, ohne den Antinomien der Musique-informelle-Konzeption zu verfallen (vgl. ZWEITER TEIL, A.III), ist im DRITTEN TEIL, A zu thematisieren. Hier, wo es um eine Kritik der Postmoderne geht, ist vorerst nur auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die das die verschiedensten Spezifizierungen zulassende Traditionspostulat in sich birgt. Adorno ist darin vorbildlich als Ästhetiker, daß er es nicht bei der Unbestimmtheit dieses Postulats beläßt, sondern es konkretisiert, u. d. h. zunächst: den *falschen* Traditionsbezug kritisiert.

2. Kritik des falschen Reichtums vergangener, zu Recht kritizierter Formen; Kritik der postmodernen Ironie

Hellsichtig und hellhörig sucht Adorno nun die Fallen zu umgehen, die das Traditionspostulat auslegt und in die die postmoderne Kunst und Ästhetik nicht selten tappt.

Erstaunlich zunächst, daß Adorno sie beinahe alle kennt und erörtert, die Vorgehensweisen der Postmodernen, Tradition aufzurufen, zu inszenieren und arrangieren: Er kennt die „Montage der Trümmer des Gewesenen“ (17, 137), die „Montage aus Bruchstücken“, die „einem witzig-organisatorischem Verfahren sich verdankt“ (12, 138), kennt ein Komponieren, das die „verfallenen

Mittel nutzt“ (17, 137), kennt natürlich das Verfahren des „Zitierens“ (vgl. z. B. 12, 52/100; 13, 206/349/418/455/459f; 16, 497; 18, 127/641) und die „Annäherung“ ans Zitat (16, 213);²²⁸ kennt die Methode einer „Musik über Musik“ (12, 166f/169–171); kennt das „parodische Element“ (16, 657), die Parodie als „etwas nachmachen und durchs Nachmachen verspotten“ (12, 170); Typenbezeichnungen (Largo, Adagio, Andante etc.) sind ihm „legitim allein dort, wo nicht romantisch in den Typen, sondern bewußt, transparent und aktuell mit den Typen gespielt wird, ohne daß deren Realität behauptet wäre“ (17, 310). Er kennt das „Spiel mit Tonalität“ (12, 79f), den offenen Rückgriff auf das dynamische Material der Tonalität (vgl. 12, 100), den „Eklektizismus des Zerbrochenen“ (12, 16), das „eklektische“ Heranziehen „vorkritischer“ Formen (12, 94), mit denen „tiefsinnig gespielt“ wird (12, 97; vgl. auch 16, 363) und die „in der künstlichen Schweben gehalten“ werden (12, 97), kennt die „Lossage“ (12, 113) vom einmal erreichten und als gültig behaupteten Materialstand²²⁹ und das

²²⁸ Vgl. für das Zitat in der Musik: Kühn (1972). Anhand der Werke von Henze, Stockhausen, Kagel, Schnebel, Berio und Zimmermann werden folgende Charakteristika des Zitats herausgearbeitet: „das Zitat als Reverenz, als große musikalische Geste, das Zitat als Auslöser bestimmter Assoziationen, das Zitat als Stimulation der Imagination, als Parodie und Ironie, das Zitat als Dokument, als Gegensatz oder Übereinstimmung zur eigenen musikalischen Sprache, als Gegenstand der Auseinandersetzung oder Identifikation, das Zitat als Träger eines bestimmten Stimmungsgehaltes und (bei Zimmermann) als Ausdruck einer pluralistischen, durch einen bestimmten musikphilosophischen Zeitbegriff geprägten Idee“. (99)

²²⁹ Mehr als nur interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Dahlhaus, der „Begriffskomplex“ von Adornos Analyse des späten Schönberg – Gleichgültigwerden des Materials (das Nebeneinander von Atonalität und Tonalität sowie von dodekaphoner und nicht-dodekaphoner Atonalität) und Restitution ungehemmt ausbrechender Expressivität – hätte die Tendenzen der Kompositionspraxis der 70er Jahre – also der „Postmoderne“ (genauer der „neomodernen“ Spielart der Postmoderne, vgl. Anm. 251) – vorweggenommen (Stichwort: „Neue Expressivität“ und unbefangener Umgang mit Tonalität und Atonalität) – ohne daß den Komponisten der Zusammenhang bewußt gewesen wäre (vgl. 1983, 135f sowie 1978b). Das trifft bis in die Terminologie zu, so z. B. bei Hans-Jürgen von Bose, der anlässlich der Uraufführung seines 1973 entstandenen Streichquartetts proklamierte: „Die Materialexperimente sind erschöpft – jetzt kommt es auf den Ausdruckswillen an, der mit dem Materialfetischismus Schluß macht.“ (Zitiert in: Häusler (o.J.), 8) – Es lassen sich freilich, was Adornos Vorwegnahme ästhetischer und für die Postmoderne in kompositionstechnischer wie aufführungspraktischer Hinsicht so überaus wichtiger Prinzipien betrifft, noch verblüffendere Zusam-

Sichbedienen mit dem, „was verging“, der Tonalität (12, 116), kennt weiter den Modus „ironisch gebrochen“ (16, 497), das „ironische Spiel mit Formen, deren Substantialität geschwunden ist“ (12, 45; vgl. auch 12, 184), kennt die Prozedur mit „aneinandergerihten ... Erinnerungstrümmern“ (12, 171), kennt „aneinandergeriht(e) ... Abschnitte verschiedener Klangphysiognomie“ (16, 377), die „statische Juxtaposition von ‚Blöcken‘“ (12, 192) und „verselbständigte“, „losgerissene“ Elemente ohne Einheit des musikalisch-logischen Gefüges (12, 189).

Aber es sind die Gefahren, die mit diesen postmodernen Vorgehensweisen einhergehen, die Adorno zur kritischen Reflexion herausfordern und ihn die allermeisten dieser Verfahren verwerfen lassen.

So ist er, grundsätzlich, skeptisch einer Vorgehensweise gegenüber, die keine Hemmungen hat, aus der Tradition das zu nehmen, was sie eben braucht – und meist ist es nicht wenig. Solche Haltung übersieht, daß es gerade nicht die Opulenz des Materials ist, die ein Kunstwerk zu einem gelungenen macht, sondern beinahe das Gegenteil. Erst das begrenzte Material zwingt den Künstler zu Konzentration und kreativem Schaffen. Daher nennt Adorno diesen Reichtum einen „falschen Reichtum“ (O. L. 32), der dem bürgerlichen Geist des Disponierens, Besitzens und Verwertens entspringe. Läßt sich der Künstler von diesem Reichtum vereinnahmen, so „verfertigt er Kunstgewerbe, erborgt sich aus Bildung, was seinem eigenen Stand widerspricht, Leerformen, die sich nicht füllen lassen: denn keine authentische Kunst hat je ihre Formen gefüllt“ (O. L. 33).²³⁰

Tun zwei ein Gleiches, so ist es noch lange nicht dasselbe. Auch Alban Berg verwendet vielerorts die alten Formen, praktiziert eine Art „Reprise des ältern Idioms“ (13, 436) – und doch verfällt er

menhänge ausmachen: die Präferenzierung Mahlers (Auslösung der „Mahler-Welle“) und Bergs, die Wiederentdeckung von Zemlinsky und Schreker (vgl. 16, 351–381), die Aufwertung des Werkbegriffs und der „auskomponierten“ Partitur, die Zuwendung zur „heroischen“ Zeit vor Ausbildung der Zwölftontechnik.

²³⁰ Nicht zuletzt angesichts des heutigen postmodernen Reichtums lernt man das avantgardistische Gebot in der Adorno-Formulierung besser verstehen, das Verhältnis zur Tradition habe sich umzusetzen in einen „Kanon des Verbotenen“ (O. L. 33).

diesbezüglich nicht, zumindest nicht generell, Adornos Verdikt. Verlaufen beispielsweise in Hindemiths Oper „Cardillac“ die alten Formen „weithin unabhängig neben dem dramatischen Verlauf“ – ein Beispiel also für schlechten Traditionsbezug –, so sind diese bei Berg „allenfalls eine Art Grund- und Aufbau, ein Rahmen der Komposition, nicht diese selbst“, sind „wie als Korrektiv zur auflösenden Kraft“ ein Moment des Planens und tragen zur „Großarchitektur“ bei, die von der Idee einer „negativen Totalität“ (18, 670) geleitet wird.

Der Möglichkeiten, sich aus dem Fundus der Tradition zu bedienen, sind viele; sie gehen gegen unendlich – was den materialen Gehalt wie die Art des formalen Vorgehens betrifft. Das wirft die Frage nach Einheit und Vielheit *im* Kunstwerk und der Kunstwerke *untereinander* auf. Es ist ja eines der fundamentalen Anliegen der Postmoderne, das „Einheitsideal“, die verordnete strenge Diät der Moderne, zu überwinden und auf Differenz und Vielheit zu setzen – gewonnen eben auch durch Rückgriff auf traditionale Bestände. Zwei polare Möglichkeiten sind hier denkbar, von den Postmodernen auch in Szene gesetzt und von Adorno zuvor schon kritisiert: Einmal überwiegt die Einheitskomponente, das andere Mal die Vielheit. Die erste Möglichkeit kann sich wieder polar aufspalten (unendlich viele Zwischenmöglichkeiten sind denkbar) – je nach Quelle des Einheitsmoments: Es kann der Moderne entstammen und ist dann – quasi ornamental – mit traditonellen Komponenten gespickt; es können aber auch „Modelle von anno dazumal kopiert und mit eingestreuten falschen Noten aufgeputzt“ werden (Diss 137f).

Diese Vorgehensweisen erörtert Adorno nicht allein in der Musik, sondern auch in den anderen Künsten. So weist er gerade auch anhand der Architektur auf die Fragwürdigkeit des Modells einer Aufbesserung der Moderne durch traditionale Accessoires hin: Der Versuch, der Moderne, d.i. in diesem Falle: „den reinen Zweckformen“, dadurch „etwas aufzuhelfen“, daß man als Korrektiv heranzieht, was nicht aus ihr selbst stammt, sei „vergeblich“: Es dient „der falschen Auferstehung des von der neuen Architektur Kritisierten, Schmückenden“ (O. L. 114). Das Trostlose der gemäßigten Moderne des deutschen Wiederaufbaustils sei warnendes Beispiel. Problem ist hier aber auch, wie Altes und

Neues zueinanderfinden. Oft stehen sie dann doch bloß „desinteressiert nebeneinander“ (12, 85).

In der Orientierung aber an modern gestylten alten Modellen sucht man nach Adorno „Deckung“; sie ist eine Flucht aus den Aporien der Moderne, um einen „überindividuell bestätigten künstlerischen Zustand (zu) fingieren“ (Diss 158).

Überwiegen nun aber Differenz und Vielheit – ein Verfahren, das, tendenziell, von den alten Ägyptern bis zu Le Corbusier alles „ansprechen“, alles einbeziehen möchte –,²³¹ so geht das nicht nur

²³¹ Vgl. Jencks Plädoyer für den „radikalen Eklektizismus“ (1988a, 92–94). Als „überzeugendes Beispiel für radikalen Eklektizismus“ führt er Charles Moores „Piazza d’Italia“ in New Orleans an: „Für Historiker sind es die Bezüge auf das Theater Hadrians und die Triumphbögen von Schinkel, für die Sizilianer die archetypischen Piazzas und Brunnen; für den modernen Architekten ist es die Anerkennung des Hochhauses und die Anwendung moderner Technologien (Neon und Beton); für den Liebhaber reiner architektonischer Formen sind es die behauenen Kämpfer aus gesprenkeltem Marmor und eine sehr sensible Anwendung von poliertem Chromstahl. Die Kapitelle der Säulen aus diesem Material glänzen, wenn das Wasser aus den Akanthusblättern hervorschießt. Die strengen, gedrunge- nen toskanischen Säulen sind ...“ (93 f) Es zeugt für die glückliche Unbeküm- mertheit des Architekturtheoretikers, wenn im unmittelbaren Zusammenhang dieser Ausführungen dann ein neuer „metaphysischer Inhalt“ eingeklagt wird: „Mit Sicherheit wird der Erfolg dieser Rhetorik von außerhalb der Architektur liegenden Faktoren abhängen: von einem überzeugenden sozialen oder metaphy- sischen Inhalt.“ (94) Deutet Moores Entwurf nach Jencks „auf eine Architektur wie die des Barock“ (94) hin, so liegt hier ein neuer Fall von „mißbrauchtem Barock“ vor (vgl. Adorno, O. L. 133–157). – A. Wellmer sucht das Programm der postmodernen Architektur zu unterteilen in eine „wirklich postmoderne Sei- te“, die es zu einer eigenen Sprache nicht mehr bringe und „aus der Not der eigen- en Sprachlosigkeit ... die Tugend eines willkürlichen oder frivolen Spiels mit Sprachformen der Vergangenheit macht“ (1985, 124), und in eine „produktive Sei- te“, die auf eine „immanente Überschreitung der modernen Architektur“ hindeu- te „im Sinne einer Befreiung von den Simplifikationen und Einschränkungen eines technokratischen Rationalismus“ (ebd.). Fraglich bleibt allerdings, ob Jencks, wie es Wellmer nahelegt, auf der zuletzt genannten „Seite“ der Postmoderne, der Seite des „authentischen‘ Eklektizismus“, des „Eklektizismus der Vergegenwärtigung“ (126 f) steht. Hält man sich Jencks Moore-Plädoyer vor Augen, so scheint „der Eklektizismus eines unverbindlichen Spiels mit Stilformen“ (126) weitaus nahelie- gender. – Radikaler über den Eklektizismus (und gemeint ist dabei sowohl der real existierende Eklektizismus wie der Eklektizismus als potentielles Konstruktions- prinzip) urteilt dagegen der – gegenüber dem „modernen“ Wellmer – als „post- modern“ rubrizierte Lyotard: „Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung ... Es ist leicht, für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den ‚Geschmack‘ des Liebhabers beherrscht. Künstler, Galerist, Kritiker und Publikum gefallen sich in schierer Beliebigkeit; es ist die Zeit der Erschlaffung.“ (1988a, 197)

auf Kosten der Einheit – das könnte ja noch angehen –, sondern es ergibt sich dann nichts anderes als ein bloßes „Agglomerat von ‚Stilen““ (16, 177), ein „synkretistisches Nebeneinander“ und „Stilgemenge“ (16, 177). Dieses Vorgehen vergißt, was für das Werk als einzelnes wie für die Werke zueinander gilt: „Mannigfaltigkeit gibt es nur in der Einheit, nicht als Agglomerat von Stilen.“ (16, 177)²³²

Nun hat sich freilich, um dem Vorwurf einer aus Sekuritätsbedürfnissen ergriffenen Flucht in die Vergangenheit zu entgehen, ein beliebtes postmodernes Vorgehen herausgebildet: Die rezipierten traditionellen Formen werden nicht substantiell behauptet, weder bloße „Stilkopie“ noch „simples Zitat“ (18, 127) werden geboten; diese Formen werden vielmehr ironisch gebrochen, mit ihnen wird gespielt und eine ontologische Dignität wird ihnen nicht mehr zuerkannt, kurzum: Viele der Postmodernen wollen gerade *nicht* „die positive Rückkehr dessen, was verfiel“ (12, 10), wollen keine „ungebrochene Bejahung von Autorität“ (12, 168).

Adornos Verhältnis zur Ironie ist nun – wie eben auch zur Tradition – durchaus differenziert; von einer pauschalen kategorischen Ablehnung kann jedenfalls keine Rede sein. Bergs Klavier-sonate op. 1, so Adorno, liege kein abstraktes Schema zugrunde; vielmehr münde sie – und dies wird nicht kritisiert – in eine Form, „die, am Ende gleichsam und ironisch, als sonatenhaft sich kundgibt“ (18, 458).

Das wurde 1925 geschrieben. Äußerst restriktiv – gleichsam stets zur Vorsicht mahnend – verfuhr Adorno mit dem Begriff der Ironie bei seiner Mahler-Interpretation. Vielfach könnte dieser Begriff bei Mahler Verwendung finden.²³³ Er bietet sich an

²³² Dabei lehnt Adorno den „Eklektizismus“ nicht pauschal ab. Daß man mit diesem Begriff „unverdrossen abwertend operiert, beweist nur, wie weit das ästhetische Denken hinter der konkreten Kunst zurückblieb; wie hilflos es ans ideologische Erbe sich klammert“ (16, 352). Bei Mahler würden „eklektische Züge“ und „beredteste Originalität“ (16, 352) zutage liegen. In der „Empfindlichkeit gegen den Eklektizismus“ wittert Adorno „etwas vom antirömischen Affekt des protestantisch-deutschen Philhellenismus“ (16, 352). Grundsätzlich differenziert er zwischen „dem minderen (Eklektizismus, G. S.) und jenem, der selber etwas sagt“ (16, 353). – Das Gelingen der Integration unterschiedlichsten Materials bezweifelt für die postmoderne Musik: Weber (1989), insb. 206 f.

²³³ Adolf Nowak (1992, 202) z. B. verwendet den Begriff der „Ironie“, der „ironischen Bewußtmachung“ zur Interpretation des Finales der Vierten Sinfonie. Vgl.

aufgrund Mahlers indirekter Rede: eines „Als ob“, das die Einheit von Komponiertem und kompositorischem Subjekt nicht mehr zuläßt. Adornos Interpretation legt keinen Wert auf die Betonung dieses angeblich „ironischen oder parodischen“ Moments der Musik Mahlers und nennt dessen Konstatierung eine „meist phrasenhafte und feindselige Beobachtung“ (13, 178).

Adorno ist vorsichtig, weil Ironie, wie er es bei Strawinsky vor allem konstatiert (und wie man es bei den postmodernen Künstlern und Ästhetikern in der Tat beobachten kann), immer im Begriffe steht, „die verlorene und beschworene Bilderwelt zu verlachen“ (13, 188). Dieses Gebaren aber sei Mahler fremd. Er möchte vielmehr die „Trümmer der musikalischen Dingwelt“, die Bruchstücke und Erinnerungsfetzen „retten“ und dem „Kitsch die Zunge lösen“ (13, 189).

Welch unterschiedliche Bewertung die Ironie bei Adorno erfährt, wird überaus deutlich bei einem Vergleich der Picasso- mit der Strawinsky-Interpretation. Während bei Picasso die Ironie den „Vorbehalt der Freiheit“ meine, die „Zurücknahme der Gewalt“, die der Gegenständlichkeit angetan wird, und die „Versöhnung von Subjekt und Objekt“ (18, 145 f), so sei im Historismus Strawinskys (der „Fetischisierung der Kulturleichen“) die Ironie gerade umgekehrt gegen das Subjekt gerichtet und diene der Bekräftigung der überkommenen, konventionellen Formeln, gelte dem „Triumph der kruden, gewalttätigen Objektivität, in der das Ich sich selbst durchstreicht“ (18, 146).

Es ist eigentlich nicht weiter verwunderlich, wie facettenreich die ironische Brechung der Tradition zu sein vermag. Gerade deshalb ist es erstaunlich, wie grobschlächtig die postmoderne Ästhetik diesen ironischen Traditionsbezug erörtert hat. Bietet die postmoderne Kunst ein breites, facettenreiches, von Willkür und Beliebigkeit regiertes Spektrum der ironischen Brechung, so ist es

auch Adler (1916, 92f): „Das Groteske, Bizarre, Ironische, Parodische in einzelnen Stellen und Sätzen kann leicht mißverstanden werden. Das hohe Pathos, der befreiende Humor, die zarte Heiterkeit heben über die Schroffheiten hinweg ... Diese edlen, vornehmen Eigenschaften sind ein Palladium, eine Schutzwehr gegenüber der in einzelnen Stellen und Teilen von manchen bisher empfundenen Überreizung und dem dort und da sich geltend machenden, in unserer Zeit im allgemeinen hervortretenden Hypersubjektivismus.“

im Gegenzug geradezu ernüchternd, wie weit das postmoderne ästhetische Denken, nach jahrzehntelangen Versuchen, hinter diesen Differenzierungen zurückgeblieben ist. Adorno fordert, Ästhetik müsse auch eine „kunstpraktische Funktion“ erfüllen: der Kunst dort zu Hilfe kommen, wo immer sie kann. Bei der ironischen Brechung der Tradition könnte sie es. Postmoderne Ästhetik hat hier bis heute versagt.²³⁴

Allem zuvor müßte erarbeitet werden, daß der Spielraum der Ironie nicht gegen unendlich geht, Ironie nicht über jedes beliebige Objekt, jede beliebige Konstellation ausgeschüttet werden darf; sie bliebe in diesem Falle, also bei fehlender „Dignität“ des Objekts und der Konstellation, „grundlos und billig“, „unbe-gründet“ (18, 127).

Ironie ist für die postmoderne Kondition ein „lockendes Kunstmittel“. Doch sollte man nicht vergessen, daß Geschmack weithin zusammenfällt „mit der Fähigkeit zum Verzicht auf lockende Kunstmittel“ (12, 142). Leicht ist der Tradition eine „Nase ... zu drehen“ (12, 168), wenn man „im ironischen Spiel die Unmöglichkeit der Restauration“ erkennt (12, 184). Alles darf dann passieren, wenn es nicht mehr es selbst ist, sondern nur noch dessen „Totenmaske“: „Die letzte Perversität des Stils ist universale Nekrophilie.“ (12, 185)

III. Popularkunst

1. Integration der Popularkunst

Die Aufforderung Leslie Fiedlers: „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ ist zum Kategorischen Imperativ der Postmoderne geworden. Gemeint ist die „Lücke ... zwischen hoher Kultur und niederer, *belles-lettres* und *pop art*“, die „Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur“²³⁵.

Unter Jencks Begriff der „Doppelkodierung“ ist dieser Impera-

²³⁴ Vgl. z.B. Eco (1986), 76–82 („Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“); Hassan (1988), 51f. Noch am differenziertesten: Booth (1983), (1974); Wilde (1981).

²³⁵ Fiedler (1988), 61f.

tiv dann auch in die Architekturdebatte eingewandert: Postmoderne Architektur spreche den Fachmann und die „breite Öffentlichkeit“ gleichzeitig an,²³⁶ die „Elite und den Mann auf der Straße“²³⁷. Die Sprache der Architektur müsse deshalb um den „kommerziellen Jargon der Straße“²³⁸ erweitert werden: durch ein „Übermaß an populären Zeichen und Metaphern“²³⁹, durch „einkalkulierte Geschmacksverirrungen“²⁴⁰.

Legion sind auch die von Komponisten und Musikästhetikern ausgehenden Postulate einer Überwindung der Kluft zwischen Musik und Publikum, zwischen „seriöser“ Musik und „Unterhaltungsmusik“, „E“ und „U“. Auch hier will man „heraus aus dem Elfenbeinturm der Avantgarde“²⁴¹. Stellvertretend sei der Komponist Peter-Jan Wagemans zitiert: „... ich glaube, daß wir Schritt für Schritt die Musik auf das Publikum abstimmen müssen.“²⁴²

Die mit der Dichotomisierung der Kunst²⁴³ verbundenen Probleme sind auch Adorno nicht fremd. Deutlicher noch als die die

²³⁶ Jencks (1988a), 85.

²³⁷ A. a. O., 88.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ A. a. O., 91.

²⁴⁰ A. a. O., 93.

²⁴¹ G. Eberle: Zurück zum Dreiklang? Neue Trends in der Gegenwartsmusik, Rias Berlin, 21.2.1977, zitiert in: Heister (1981), 107. Allerdings kommen dem Postulat einer Integration der Populärmusik auch die als „typisch“ postmodern geltenden Komponisten bisweilen nur zögerlich nach. Dieses Postulat wird oft allein mit der Zuwendung zur „populären“ traditionellen Kunstmusik erfüllt – so z. B. bei W. Rihm, der „keine Lust“ hat, „in ein und demselben Topf zu garen, aus dem dann eine neue Volksküche beliefert wird. Ja, das wollen wir elitär verstanden wissen.“ (Zitiert in: Heister (1981), 122) H.-W. Heister faßt im Anschluß an seine Analyse von Rihms Kammeroper „Jakob Lenz“ zusammen: „Rihm nimmt Musikelemente aus Oper, Konzert, Hof und allenfalls Dorf, nicht von Straße oder Stadt. Schon von der Material-Auswahl und -Konzeption her bleibt Rihms *Lenz* also innerhalb des Bereichs der ‚seriösen‘ Musik. Die Grenzen zwischen Kunst- und Populärmusik werden keineswegs überschritten; bestenfalls ist die Durchlässigkeit dieser Grenze vorbereitet, eben nicht zuletzt durch Rückgriffe auf die tonale Idiomatik, die die Grenze zwischen traditioneller und avantgardistischer Kunstmusik verwischen.“ (Ebd.) – Nietzsche, obgleich ihm das Theater „etwas für Massen Zurechtgebogenes, Zurechtgelogenes“ (1973, Bd. II, 929) ist, hatte gegenüber Wagner an der Musik Bizets hervorheben zu müssen gemeint, daß sie „populär ... bleibt“; sie habe das „Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen“ (905).

²⁴² Zitiert in: Samama (1987), 447.

²⁴³ Für die Literatur vgl. auch: Bürger/Bürger/Schulte-Sasse (1982).

Postmoderne propagierenden Autoren hat er die gesellschaftliche Isolierung der avantgardistischen Kunst diagnostiziert als „tödliche Gefahr ihres eigenen Gelingens“. Indem die intransigenten Kunstwerke „totale Aufklärung in sich, ohne Rücksicht auf die abgefeimte Naivetät des Kulturbetriebs vollziehen, werden sie nicht nur die um ihrer Wahrheit willen anstößige Antithese zur totalen Kontrolle, welcher der Betrieb zusteuert, sondern ähneln zugleich der Wesensstruktur dessen sich an, wogegen sie stehen, und treten in Gegensatz zum eigenen Anliegen“ (12, 24). Neue Musik „muß“ daher „wollen, die Menschen zu erreichen“. Noch in ihrer verschlossensten Gestalt sei sie ein Soziales und „von Irrelevanz bedroht, sobald jedes Gefädel zum Hörer durchschnitten ist“ (17, 291).

Auch für Adorno ist die Kluft zwischen sogenannter niederer und hoher Kunst eine unheilvolle und aufzuhebende. Die Extreme des „Obersten“ und „Untersten“, das autonome Werk und das Kino, Schönberg und der amerikanische Film seien die „auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit“²⁴⁴. Von Kurt Weills Meriten sei sicherlich nicht das kleinste, „daß er die Grenze zwischen ernster und leichter Musik verflüssigte“ (18, 802). Ja es ist Adorno gar „fraglos“, daß „die Form des musicals allerhand aufzulockern vermöchte; vor allem, daß sie in den allzu geschlossenen musikdramatischen Ablauf neudeutschen Stils heilsame Zäsuren setzen kann“ (18, 802).

Die „scharfe Dichotomie oberer und unterer Musik“ will nicht Adorno zum Gesetz erheben – sie wird es von der „verwalteten Musikkultur“ (16, 374).

Es gibt nicht wenige Passagen in Adornos musikästhetischem Œuvre, in denen er konziliante Musik – und nicht nur die unerbittliche – akzeptiert und die Einbeziehung folkloristischer, populärer, ja banaler und vulgärmusikalischer Elemente billigt und sogar fordert.

Den späten Nebenwerken Schönbergs, so konstatiert er, sei eines gemeinsam: größere Konzilianz dem Publikum gegenüber.

²⁴⁴ Brief an W. Benjamin vom 18.3.1936, in: Benjamin (1980), Bd. I.3, 1003. Zu Differenzierung und möglicher Annäherung von „Avantgarde“ und „Jazz“ bzw. „Pop“ vgl. auch Brinkmann (1978).

Zwar vertrete Schönbergs „unerbittliche Musik“ die gesellschaftliche Wahrheit gegen die Gesellschaft. Die „konziliante“ aber „erkennt das Recht auf Musik an, das die Gesellschaft auch als falsche trotz allem noch besitzt, so wie sie auch als falsche sich reproduziert und damit objektiv Elemente ihrer eigenen Wahrheit beistellt durch ihr Überleben“ (12, 116).

Es sind Adornos Schreker- und Zemlinsky-, vor allem aber die Berg- und Mahler-Interpretationen, die viele der Begriffe thematisieren, die in der Postmoderne-Diskussion eine elementare Rolle spielen. Nicht wenige Passagen ließen sich geradezu als programmatische Postulate zur Überwindung der Kluft von „U“ und „E“ lesen. Für Bergs „Weinaria“ z.B. könne man sich kein treffenderes Motto denken als ein Exzerpt aus Hofmannsthals „Buch der Freunde“: „Claudel über den Stil von Baudelaire: C’est un extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste de son temps.“ (13, 463) In der Arie seien verwoben „allegorischer Trübsinn“ und „trivialer Leichtsinn“, der „Geist aus Flaschen“ und die „Musikware der Tangos“, der „Seelenlaut des Einsamen“ und die „entfremdete Geselligkeit von Klavier und Saxophon aus Jazz oder Salonorchester“ (13, 463).

Mahlers Symphonien „paradieren ... schamlos ... mit dem, was allen in den Ohren liegt, Melodieresten der großen Musik, schalen volkstümlichen Gesängen, Gassenhauern und Schlagern“ (13, 184). Und es ist nicht allein die Funktion der Kontrastierung, die diesen Elementen aus der U-Sphäre zugewiesen wird: „Die Kraft des Namens ist vielfach in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet als in der hohen, die schon vorm Zeitalter radikaler Konstruktion all das dem Stilisationsprinzip opferte.“ (13, 185)²⁴⁵

²⁴⁵ Durch Sätze wie diesen wird die folgende Behauptung Wellmers zumindest relativiert: „Die ‚leichte‘ Musik der Gegenwart ist für Adorno *nur noch* Ideologie, Kulturmüll, Produkt der Kulturindustrie wie der Film.“ (1985, 41; Hervorhebung G. S.) Sie ist es nicht nur; dann nämlich, wenn man sie nicht wörtlich nimmt; wenn man ihr, wie eben bei Mahler und Berg, eine „zweite Bedeutung“ abgewinnt. – Es ist hinlänglich bekannt, daß sich Benjamin in dieser Hinsicht gegen Adorno ausspielen läßt: „Die amerikanischen Grotesk-Filme, so Benjamin beispielsweise, bewirken eine ‚therapeutische Sprengung des Unbewußten‘, die im ‚kollektiven Gelächter‘ ihren Ausdruck findet.“ (Ebd.) Ein Schritt über das Bekannte hinaus bestünde in einer Erörterung von Adornos verstreuten Bemerkungen zum Gelächter (z.B. DA 126 f) wie auch des Satzes, daß er „in einigen Filmen der Marx Brothers“ die Erfahrung, daß Musik im Horizont des regressiven Hörens „einen

Bereits 1929 konstatierte Adorno: „Nun die pathetische Einsamkeit der hohen Musik des neunzehnten Jahrhunderts selber fragwürdig ist, bemächtigt die leichte Musik sich der sinkenden hohen – darum wohl auch, weil in ihr verzerrt etwas von den großen Gehalten aufgehoben bleibt, die die hohe vergebens anredet.“ (17, 53)

Immer wieder betonen Adornos Interpretationen die konstitutive Funktion des „Banalen“ (so z.B. 13, 417/208), der „Vulgärmusik“ (z.B. 13, 184f/200/434), der „verfallenen Musik“ (13, 477), der „Volksmusik“ (13, 180; 20.2, 802) der „Folklore“ (20.2, 802; 12, 41; 13, 419/467; 18, 477), der „Warentrümmer“ (12, 157), des „Potpourri“ (13, 183f), der „populären“ (12, 165) und „leichten“ (13, 465) Musik, der „gehobenen Unterhaltungsmusik“ (13, 482) und „unteren Musiksphäre“ (13, 210), des „Kitsches“ (18, 501; 13, 186/189/467), der „Salonmusik“ (13, 481), des „Jazz“ (15, 361; 13, 465–467), „Tangos“ (13, 466f), „Chansons“ (13, 481). Ja Adorno kennt sogar ein „dekonzentriertes Hören“, eine „zweite Dekonzentration“ (13, 440) als eine aus Freiheit gewählte Laxheit.²⁴⁶

2. Kritik einer regressiven Nivellierung dichotomisierter Kunst

Die Gefahren freilich, die mit solch einem Postulat, genauer: mit der Realisierung (und damit Konkretisierung) eines solchen Postulats verknüpft sind, sind nicht weniger akut als die mit dem Traditionspostulat einhergehenden. Und Adorno wäre nicht Adorno, wenn er nicht die Gefahren gesehen hätte, die eine kurzschlüssige Einebnung der Differenzen mit sich bringt.²⁴⁷

komischen Aspekt anzunehmen ... beginnt, ... mit großartiger Eindringlichkeit festgehalten“ sieht (Diss 43).

²⁴⁶ Unter anderem Aspekt, der für die hier geführte Auseinandersetzung aber nicht relevant ist, wäre freilich zu kritisieren, daß Adorno den Begriff der Populärmusik nicht zureichend differenziert, so daß die Begriffe Schlager, Jazz, Unterhaltungs-, Trivialmusik etc. nahezu austauschbar sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Adorno dem Jazz am intransigentesten gegenübertritt. Das hat wohl mehr mit der Avantgarde-Attitüde zu tun, mit der der – nach Adorno regressiv – Jazz bisweilen auftritt, als mit der „väterliche(n) Strenge gegenüber Kindern, aus denen etwas werden könnte“, wie Wolfgang Sandner meint (1979, 129).

²⁴⁷ Adorno steht hier freilich nicht allein. So hat auch A. Gehlen betont, daß es

Es ist hier nicht zu reden vom psychischen Problem des Andienens, ja der Anbiederung an den „Volks“-geschmack, dem so manch einer der postmodernen Künstler bzw. Ästhetiker erliegt. Das ist *ihr* Problem. Hier soll es nur um das Sachproblem gehen. Und das besteht – grundlegend – in der Gefahr, daß die Qualität leidet und im Extrem ganz geopfert werden muß durch Konzession an den „Geschmack“ eines Publikums, von dem ja noch gar nicht ausgemacht ist, ob es wirklich der Geschmack des Publikums ist oder der dem Publikum bloß angedrehte Geschmack profitorientierter Manipulatoren und Konzerne. „Dem Rezipienten gibt sie (die neue Kunst, G. S.) das Seine in ihrem Reichtum und ihrer Artikulation, also durch die eigene Qualität, nicht durch die Anpassung an seine präformierte Bescheidenheit.“ (16, 640)

Die Agenten der Postmoderne machen es sich dann zu einfach, und man hat hier schon Entsprechendes hinnehmen müssen, wenn sie eine „Anpassung“ an die Majorität suchen, die nur auf

kaum mehr möglich sei, „sich eine volkstümliche Literatur oder Malerei vorzustellen, die nicht zugleich rückständig und platt wäre“ (1963, 318). – Den „Wunsch nach ... Popularität“ wie die Intention, „das Erbe der Avantgarde zu liquidieren“, hat Lyotard – dabei vor allem Fiedler, Oliva und Jencks im Visier – scharf kritisiert (1988a, 195). Die Nähe Lyotards zu Adorno ist denn auch in manch anderer Hinsicht frappierend. In Lyotards Resümee der „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, „Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Widerstreite, retten wir die Ehre des Namens“ (203), sind grundlegende Anliegen Adornos aufgenommen: daß das Ganze das Unwahre sei, daß es das Nicht-Identische zu (be)achten gelte, daß das Besondere nicht durch das Allgemeine, der Name nicht durch den Begriff liquidiert werden dürfe, daß – grundlegend – die „nominalistische Situation“ nicht durch das Herbeizitieren neuer „Leitbilder“ und eine repressive, uniformierende Allgemeinheit überwunden werden darf. Und natürlich sieht das Lyotard auch selbst: „Am Ende der *Negativen Dialektik* und auch in der ... *Ästhetischen Theorie* gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat redigiert werden muß ...“ (1988b, 212) „Liest man *jetzt* ... Adorno, insbesondere Texte wie die *Ästhetische Theorie*, die *Negative Dialektik* oder die *Minima Moralia*, so gewahrt man, wie sehr er in seinem Denken das Postmoderne vorwegnahm, obschon er ihm oftmals zurückhaltend, wenn nicht ablehnend gegenüberstand.“ (Lyotard (1985a), 87) – Auch A. Wellmer sucht anzudeuten, „in welchem Sinne Adornos Philosophie der Versöhnung gelesen werden könnte ... als eine Philosophie der Postmoderne“ (1985, 160). Vgl. auch 103: „Ich glaube nun, daß man Adornos Ästhetik gewissermaßen nur gegen den Strich zu lesen braucht, um statt einer Philosophie der Versöhnung Ansätze einer Philosophie der Postmoderne in ihr zu finden.“

Kosten der Qualität durchzusetzen ist.²⁴⁸ Für die „postmoderne Situation“ ist in der Tat die Überwindung der Isolation der avancierten Kunst gefordert; aber ebenso wäre gefordert, was Adorno als Ziel der Mahlerschen Symphonik festhält: „Sie möchte die Massen ergreifen, die vor der Kulturmusik flüchteten, ohne doch ihnen sich gleichzuschalten.“ (13, 185)

Hat Kunst ein Wahrheitsmoment und dient Kunst nicht allein dem „Vergnügen“ des Menschen, so wäre es widersinnig, dieses Wahrheitsmoment zugunsten anderer Momente opfern zu wollen. Verlangt doch auch niemand von Wissenschaft oder Ethik, sie sollten gefälligst auf Erkenntnisse verzichten, wenn sie nicht von allen verstanden würden. In einer Zeit, in der man alles auf „Unterhaltung“ setzt, in der Unterhaltung selbst in Bereichen wie Politik und Religion die Oberhand gewinnt; in einer Zeit, in der nicht Kunst und Ästhetik dominieren, der aber wohl der „ästhetische Hedonismus“ zur Signatur geworden ist, kann man Adornos Warnung vor einer Nivellierung der Differenzen, vor einer dekreterischen und kurzschlüssigen Wiedervereinigung von „U“ und „E“, seine Warnung vor einer Musik, „die schon für den Hörer hört“ (18, 801), nicht hoch genug einschätzen.

Aber nicht nur auf Kosten der Sache geht eine solche Anpassung der Kunst an den herrschenden Geschmack – sie wäre auch ein Frevel am Rezipienten selbst. Schwer läßt sich jemand, der die avancierte Kunst erfahren hat, ausreden, daß in dieser „mehr“ geschieht als in der von der Unterhaltungsindustrie verwalteten; daß

²⁴⁸ Nicht weiter verwunderlich, daß ein Künstler wie Ligeti, der sich gegen die „Gefahr“ Avantgarde wendet, nicht sogleich einer „Postmoderne“ um den Hals fällt: Hier herrsche „ein ungeheurer Kitsch ... Ich bin gegen die Postmoderne in allen Künsten, weil ich die Restauration einer Kunst ablehne, die gefällig ist und eine große Masse von Leuten erreicht, die endlich aufatmen: ‚Genug mit dieser Modernität‘. Das empfinde ich heute genauso als eine Lüge wie die Avantgarde weiterzuführen.“ (In: Die Zeit (1993) 22, 57) – Immer sollte man an die „Kosten“ denken, wenn man dem Künstler abverlangt, er solle die ästhetische Eigendynamik der Produktion abbremsen zugunsten der Rezipienten: „... – vom Künstler verlangen, daß er sich die Optik des Zuhörers (Kritikers, –) einübe, heißt verlangen, daß er sich und seine spezifische Kraft *verarme* ...“ (Nietzsche (1967 ff) VIII/3, 149). Und wem Nietzsche zu „aristokratisch“ denkt, der vernehme das Wort des demokratisch gesinnten Staatsmannes Václav Havel: Des Künstlers Kreativität im Namen „öffentlicher Empfindlichkeiten zu beschneiden heißt, die Gesellschaft um eine ihrer bedeutendsten Ressourcen zu bringen“. (Zitiert in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. 11. 90, 33)

hier das Wahrheits- und, allem zuvor schon, recht verstandene ungeschmälerte Lustmoment besser aufgehoben ist als in der „populären“. Dieser Rezipient weiß, daß er damit ein Privileg innehat. Aber wem nützte es, wenn er es preisgäbe? Ihm nicht – aber auch dem nicht, der dies Privileg nicht besitzt. Der andere Weg scheint ihm daher besser geeignet: „Die soziale Dressur, welche die Majorität auf ein überholtes Hörniveau verweist, wäre prinzipiell abzuschaffen, Hören zu ändern. Nichts verbietet, daß, was stets noch als Privileg erscheint, das die Benachteiligten nur zu gern als Anomalie der anderen verdächtigen, allen zuteil werde.“ (16, 639) In diesem Sinn ist Adorno allerdings gegen die Anpassung an die „präformierte Bescheidenheit“ (16, 640) des Rezipienten.²⁴⁹

Dieses Problem wird von Adorno auch unter der Thematik „Verpädagogisieren der Kunst“ erörtert: Kritisiert wird eine Gesinnung, der das *Daß* und das *Wie* der Vermittlung wichtiger sind als das *Was*. Verpädagogisierung mindert die Ansprüche herab und etabliert „den Vorrang des Mitmachens vorm Hören“ (17, 288). Weil hier das Erreichen des Publikums wichtiger als die Sache wird, wird „das Publikum um das betrogen, was ihm Ehre antäte“ (17, 288).

Adorno ist in seinem ästhetischen Denken nicht der Vertreter eines „elitären Exorzismus“²⁵⁰, sondern ein demokratischer Aufklärer par excellence: Keinem Menschen darf der Weg zu Erkenntnis und Lust verbaut werden – auch nicht durch eine noch so gut gemeinte, aber damit das Entscheidende der Sache preisgebende pädagogische Aufbereitung; nicht durch eine Art „Kompromiß“, der beide Seiten zur „Mitte“ hin angleicht. Das „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ – es ist gewiß auch

²⁴⁹ Es darf hier noch einmal Ligeti aus einem 1993 gegebenen Interview zitiert werden: „Die Neue Musik ist eben in der alternativen Kunstszenen nicht ‚in‘, weil in der aufmüpfigen Post-68er-Generation die Stelle dessen, was relevant ist, eher die Rockmusik übernommen hat. Es gibt eine Generation, die mit der Pop- und Rockmusik aufgewachsen ist, die kein Verständnis mehr hat zum Beispiel für rhythmische Vorgänge, die fluktuieren oder sehr komplex sind. Es muß ein durchgehender Beat sein. Genauso die Leute, die mit Tonalität aufgewachsen sind: Sie begeben sich sehr schwer außerhalb der gängigen Tonalität.“ (Die Zeit (1993) 22, 57)

²⁵⁰ Sloterdijk (1987), 25.

Adornos Postulat; aber es ist nicht dadurch einzulösen, daß man das Wahrheits- und Lustmoment aufgibt zugunsten heillosen Verblendung und schaler Lust. Aus den zersprungenen Hälften läßt sich das Ganze eben nicht einfach zusammenaddieren.

Der „Postmodernismus“²⁵¹ antwortet auf den durch Isolation

²⁵¹ Freilich hat sich längst eine Aversion gegen diese Losung gebildet. Wellmer redet vom „modischen Jargon“ (1985, 160), und Lyotard verwarnt sich gegen „Rubriken wie ‚Postmoderne‘, ‚Postmodernismus‘, ‚postmodern‘“ (1988b, 204). Der Begriff scheint untauglich – und zudem noch durch die reale geschichtliche Entwicklung desavouiert –, weil er zu Heterogenes unter sich befaßt. Ist der Postmodernismus, wie Lyotard meint, „nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt“ (1988a, 201)? Oder ist die Postmoderne, wie Jencks meint, nichts anderes als ein „radikaler Eklektizismus“ (1988a, 92) oder gar „Klassizismus“ (vgl. z. B.: 1988b)? Oder ist, wie U. Eco vermutet, die Postmoderne keine zeitlich begrenzte Strömung, sondern eine „metahistorische Kategorie“, so daß „jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat“ (1986, 77)? – Auch dem Musikwissenschaftler geht es hier nicht besser: „Der Begriff Postmodernismus ist problematischer (als Neoromantik, G. S.), besonders für den Musikwissenschaftler, da seine Bedeutung so vage ist, daß es kaum möglich scheint, den Inhalt klar zu bestimmen.“ (Samama (1987), 448) „Wer wissen will, was ‚Postmoderne‘ sei, sollte sich den Begriff lieber auf der Zunge zergehen lassen, anstatt nach genauer Definition zu fragen.“ (Schneider (1987), 394) „Unter funktionalen und ästhetischen Aspekten“ führt Schneider Minimal- und Meditationsmusik, Aleatorik und Sonoristik, Fluxus und Neue Einfachheit an. (396) Als Bonmot der untergegangenen DDR-Mentalität – hat man doch die neueste Mode immer nur als Ladenhüter des Westens zu Gesicht und Gehör bekommen – schätzt man das bezüglich der spezifisch postmodernen Integrationspostulate „Tradition aller Art“ und „populäre Idiome“ Gesagte: „... mit Blick auf das kompositorische Gesamtbild könnte man ironischerweise sagen, die Musik des ‚Sozialistischen Realismus‘ sei die eigentliche Erfindung und historisch längst vorausproduzierte Einlösung des postmodernen Gewissens.“ (397) Zu welch absurden Konsequenzen der gängige Postmoderne-Begriff in der Musik führen kann, läßt sich bei H. Krones (1989) nachlesen: Schönberg, Webern und Berg gehören ebenso dazu wie Mozart, Beethoven, Brahms. Krones’ Fazit: „In jenem emphatischen Sinn, in welchem der Begriff heute verwendet und diskutiert wird, von ‚Postmoderne‘ zu sprechen, ist daher in bezug auf die österreichische Gegenwartsmusik nicht möglich.“ (239f) – Zur Postmoderne in der Musik vgl. auch das Kapitel „Moderne, Postmoderne, Neomodern – ein Ausblick“ von H. Danuser (in: (1984), 392–406). Danuser unterscheidet hier grundsätzlich zwischen einer Postmoderne, die „immer zugleich als Antimoderne in Erscheinung tritt“ (393), da sie „Subjektivismus entweder auslöscht oder durch ein Streben nach Bewußtseinsformen nicht-westlicher Provenienz ersetzt“ (397, die Avantgardebewegungen mit Cage und der Minimal- und Meditations-Musik), und einer die Subjektivität nicht nur nicht verleugnenden, sondern gerade hervorkehrenden Postmoderne als „Neomodern“, die sich durch den kompositorischen Rückbezug auf die Zeit zwischen 1890–1920 konstituiert (eine Zeit, gelegen zwischen Romantik und Neuer Musik, die man, seit Dahlhaus’ Definitionsvorschlag, in der Musikwissenschaft „die Mo-

und Sinn-Negation erfolgten „Tod“ der modernen Kunst mit einem massiven Zugriff auf die traditionellen Bestände und einer nicht gerade von Skrupeln geplagten Integration der populären Kunst. Der Rückgriff auf die Historie dient insbesondere der Auffrischung der zerstörten Sinn-, Ausdrucks- und Sprachstrukturen, der Zugriff auf Folklore, pop-art etc. wehrt vor allem der Isolation der Kunst.

Damit aber überwindet der Postmodernismus den traditionellen Modernebegriff nicht, sondern suppliert ihn bloß durch die flankierenden Momente der Traditionskunst- und Populärkunst-Integration; zudem gibt solche Art „amplifizierter Moderne“ zu viele Errungenschaften der Moderne, den radikalen Eigensinn ästhetischer Autonomie, preis und läßt sich auf einen falschen Kompromiß mit regressiv-infantilen Rezeptionsgewohnheiten ein.

Deshalb ist für die Überwindung der gegenwärtigen Kunstkrise eine „amplifizierte Moderne“ so wenig brauchbar wie Adornos „restringierte“ und Heideggers „nivellierte“ Moderne.

Statt dessen²⁵² läßt sich mit Adorno, Heidegger und Gehlen ein

derne“ zu nennen sich angewöhnt). Die Mehrdeutigkeit des Terminus „Moderne“ – ästhetisches Prinzip und historischer Epochenbegriff – zeitigt dann freilich die paradoxe Folge, „daß ausgerechnet die Neomoderne, die sich heute aus dem kompositorischen Rückbezug auf die zwischen Romantik und Neue Musik gelagerte Epoche um 1900 ergibt, eine Richtung der gegenwärtigen Postmoderne darstellt, insoweit sie nämlich dem auf stete[r] Erneuerung des musikalischen Materials beruhenden Kunstprinzip der Modernität abschwört“. (403) Als Schlagwort dieser Neomoderne ist auch „Neue Expressivität“ in Umlauf. Insbesondere W. Rihm, von Bose, Trojahn und Sinopoli werden der Bewegung zugerechnet. Irreführend aber ist das Schlagwort „Neue Einfachheit“, sofern es mit dem der „New Simplicity“ der traditionsfernen und subjektnegierenden Minimal- und Meditationsmusik Strukturanalogie suggeriert! – Bedenkt man, daß bei Ch. Jencks der Begriff Neo-Moderne die (dekonstruktivistische) Gegenbewegung zur Postmoderne charakterisiert, so kann man beinahe schon von babylonischen Zuständen reden. Vgl. Jencks (1990).

²⁵² Obgleich der Stern des „Postmodernismus“ im Untergehen begriffen ist, die Erscheinung sich wieder zu verlieren beginnt und andere Modeströmungen aszendieren (um wohl ebensoschnell wieder zu deszendieren), ist nach wie vor eine Auseinandersetzung mit den veritablen Grundanliegen der Postmoderne, die ja auch Adornos Grundanliegen sind, gefordert. Daß der Postmodernismus als Modeerscheinung schon zugrunde, also, mit Hegel, zum Grunde gegangen ist, sollte diesem Anliegen keinen Abbruch tun. Im Gegenteil: Erst jetzt und um so besser werden *die* Philosophen und Ästhetiker, die sich etwas zu behend dieser Modeströmung verschrieben haben und durch bewußt inszenierte Ungereimtheiten

Modernebegriff finden, der die Errungenschaften der Moderne nicht preisgibt – und dennoch der Sinn-Negation, dem Verstummten und dem Tod der eingleisigen Fortschrittsmoderne zu entgehen vermag.

D. Übergang zur „latenten Moderne“

I. Fortschrittlich in der Formgebung

„Zuweilen ist die Zuflucht des Fortgeschrittensten in der Kunst der Rückstand des Vergangenen, den sie mitschleppt; dessen, was sie als unerledigt Aufgegebenes empfängt. Sie reicht über die Sphäre des up-to-date dadurch hinaus, daß sie aufgreift und umdenkt, was am Wege liegen blieb.“ (16, 339f) Zitate wie dieses, die im „Rückstand des Vergangenen“ die Zuflucht des „Fortgeschrittensten“ sehen, stehen merkwürdig quer zum Postulat einer Auscheidung des Rückstandes organischer Formen, wie es Adorno bei seiner Konzeption einer „musique informelle“ aufstellt (vgl. ZWEITER TEIL, A.II). Auch wenn diese „Zuflucht“ nur „zuweilen“ geboten sei – der Leser und Interpret wird hellhörig: So einsinnig, so eingleisig kann Adornos Moderne- und Fortschrittsbegriff in aestheticis offenbar nicht sein.

In Adornos Mahler- und Berg-Interpretation vor allem²⁵³ wird

Tiefe vortäuschen zu wollen schienen, ihr ruhig-gelassenes, vorübergehend in Ruhe gelassenes Gedankengeschäft wieder aufzunehmen vermögen.

²⁵³ Hinzuweisen wäre auch auf Adornos sporadische Bemerkungen zu Bartók oder Janaček, bei denen „bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden ... ließ“ (12, 41); hinzuweisen wäre hier insbesondere auf die kurzen, aber sehr interessanten Interpretationen zu Zemslinsky und Schreker. Gelegentlich der Erörterung von Schrekers „Luftwurzeln“ treibendem Klangideal, seiner Verleugnung der „kompositorischen Bestimmtheit“ als einer „Kritik des herkömmlichen Melos“, heißt es: „Das verleiht seiner Musik trotz ihres gemäßigten Materials nach einer Richtung hin einen radikalen Zug, der die Zurechnung Schrekers zur Avantgarde besser rechtfertigt, als die Fassade vermuten läßt ... Wenn ihm Aktualität gebührt, dann um solcher Momente willen. Sie lehren, daß die Veränderung von Material und Bewußtsein nicht notwendig ein-dimensional auf der Linie verlaufen müsse, auf der die neue Musik sich bewegte. Der Drang zur Auflösung des Vorgegebenen vermochte vor dem Ersten Krieg auch unter anderen Kategorien als denen der großen historischen Tendenz sich zu äußern; heute, da diese Tendenz total und mechanisch zu werden droht, ge-

ein anderer Moderne-Begriff entwickelt als der des „Fortschritt(s) in der musikalischen Materialbeherrschung“ (19, 628), dem Tradition nur als „Kanon des Verbotenen“ gilt. Explizit wendet Adorno sich hier gegen eine „etwas kleinliche Vorstellung vom Modernen“, gegen eine Vorstellung, die „die Farben mit der peinture verwechselt“ (16, 415; vgl. auch 16, 367).²⁵⁴

Und es wird wohl immer ein Rätsel bleiben, warum Adorno bei der Konzeption seiner „musique informelle“ nicht auf diesen anderen Modernebegriff zurückgriff.²⁵⁵ Man könnte annehmen, daß mit Berg und zumal Mahler bei den Kranichsteiner „Kameraden“

winnt manches veränderten Stellenwert, was unterdessen als Nebenlinie des musikalischen Fortschritts verlassen ward.“ (16, 372)

²⁵⁴ Die „etwas kleinliche Vorstellung vom Modernen“, die „Fixierung ... auf eine zu frustrierenden Ergebnissen führende Bahn des Fortschritts in der Kunst“ (Wiggershaus (1991), 716), ist freilich auch in der „Ästhetischen Theorie“ dominierend. Die bedrückende Wirkung des Buches auf die authentische zeitgenössische Kunstproduktion beschreibt Wiggershaus wie folgt: „Die wirklichen Zeitgenossen Adornos aber standen als die Fortgeschrittenen und Ärmeren da, denen er nicht mehr zu sagen hatte, als daß bei ihnen die Fülle des Beckettischen Atoms fehle, daß bei ihnen die Kunst in der Tat an ein Ende gelangt scheine, daß sie aber konsequent weitermachen müßten.“ (717) – Wie man die „Ästhetische Theorie“ zureichend nur von Adornos Musikästhetik her verstehen kann und eine adäquate Lektüre der „Ästhetischen Theorie“ das Studium der Musikästhetik voraussetzt, so wird man auch erst nach dem Studium der Musikästhetik den Stellenwert der „Ästhetischen Theorie“ innerhalb des ästhetischen Denkens Adornos richtig beurteilen können. Keineswegs stellt das Buch „Ästhetische Theorie“ die „Quintessenz“ von Adornos Arbeiten zur Musik (und Literatur, Architektur etc.) dar. Das ist bei einem essayistischen Denken wie dem Adornos nicht möglich. Vielmehr ist die „Ästhetische Theorie“ selbst essayistisch: kein bloßes Auf-Begriffe-Ziehen von „Feldforschungen“, kein Lehrbuch über Kunst. Entscheidende Aspekte der Musikästhetik, so auch der in dieser Arbeit anhand Adornos Alban-Berg-Interpretation erörterte, sind nicht oder zumindest nicht deutlich genug in die „Ästhetische Theorie“ eingegangen.

²⁵⁵ Mit Grund wundert sich Peter Bürger, daß sich aus der, z. T. massiven, Moderne-Kritik Adornos keine Konsequenzen für sein ästhetisches Denken ergeben hätten. – Doch hat sich in Adornos musikästhetischen Analysen eine Art „Gegen-entwurf zur Innovationsmoderne auskristallisiert. Bürger selbst sind zwei wichtige Indizien dieses Gegenentwurfs, der sich nicht mehr aus Adornos einsinnig-restriktivem Moderne-Begriff verstehen läßt, nicht verborgen geblieben: die Behauptung, daß das Fortgeschrittenste bisweilen im Rückstand des Vergangenen Zuflucht zu finden vermag (bei Mahler, Zemlinsky), und die Billigung der Zitation des Banalen (bei Mahler). (1983, 196 f) – Freilich ist dieser andere Moderne-Entwurf nicht als Antiposition zu verstehen, sondern – wie sich unten zeigen wird – als ein sich auf einer grundlegenden Ebene konstituierender: Er relativiert die als „Fortschritt im Materialbereich“ verstandene Moderne, schließt sie aber nicht aus, sondern ein.

(so Adorno) kein Staat zu machen gewesen wäre. Anführen könnte man auch, daß dieser andere Modernebegriff, in seiner Komplexität und der pointierten Bergschen Variante zumindest, später entwickelt wurde als die Konzeption einer „musique informelle“. Als historische Wegmarke könnte man für die *musique informelle* 1960 (die Kranichsteiner Vorlesung), für den anderen Modernebegriff das Mahler-Buch (1960) und vor allem das Berg-Buch (1968) anführen. Das wäre aber zumindest unbefriedigend. Denn wie die *Musique-informelle*-Konzeption auch nach 1960 thematisiert wird, so reichen Teile des Berg-Buches bis 1936, der Mahler-Interpretation mindestens bis 1938 zurück. 1938 schon, im Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, entwickelt Adorno einen Innovationsbegriff, der dem des Materialfortschritts geradezu entgegengesetzt ist: In Mahlers Musik schossen die durch das „regressive Hören“ depriviert vorgefundenen musikalischen Fragmente („alles, womit er umgeht, ist schon da“) „wirklich zum Neuen zusammen“ (Diss, 44). Mahler steht damit „quer ... zum Begriff des musikalischen Fortschritts“ (im Sinne der Materialinnovation) – und ist doch als „Modell“, um Fetischcharakter und Regression zu überwinden, höchst aktuell (vgl. Diss 44).

Betont wird von Adorno, daß Mahler „fortschrittlich nicht durch handgreifliche Innovationen und avanciertes Material“ sei, daß er überhaupt „keiner geradlinigen geschichtlichen Bahn folgt“ (13, 167). Von „gewohntem Vokabular“ (16, 327), von einer „Harmlosigkeit des Materials“ (13, 167) gar ist hier die Rede. Gegenüber Reger, Strauss und Debussy sei Mahler in harmonischer, melodischer und koloristischer Hinsicht „konservativ“ (16, 326) – und dennoch sei seine Musik „eminent modern“ (13, 210), darin nämlich, daß sie kein sinnhaftes Ganzes surrogiere. Mahler binde sich ans „tradierte Material“ (13, 166), an die „Opfer des Fortschritts“, jene „Sprachelemente, welche vom Prozeß der Rationalisierung und Materialbeherrschung ausgeschlossen werden“ (13, 166); er schöpfe seine Charaktere aus dem „Fundus der traditionellen Musik“ (13, 197) – und dennoch arbeite sein „nominalistischer Habitus“, der Verzicht auf vorgegebene Formen, auf die „Abschaffung der Tradition“ hin – trotz „konservativen Materials“ (13, 210). Hier kündigt sich

eine Thematisierung der Tradition an, die in der Berg-Interpretation fortgesetzt wird.

Bei beiden wendet sich Adorno gegen das „Cliché vom Spätromantiker“ (13, 152; 16, 417). Aber im Grunde wird ihre „Romantik“ nicht bestritten;²⁵⁶ vielmehr wird aufgewiesen, daß diese Charakterisierung das Wesentliche nicht trifft.

Das Eigentliche, das Neue, Authentische, das „Moderne“ der Komposition ist hier freilich nicht plakativer Art. Oberflächlichem Hören und traditioneller Analyse erschließt es sich nicht. Es muß vom Hörer gelernt und vom Interpretieren eigens eruiert werden²⁵⁷ – bei Mahler schon, dessen Musik Adorno mit den Wendungen „anachronistisch modern“ (13, 256) und „latente Moderne“ (13, 278) charakterisiert; erst recht aber bei Alban Berg: Bei ihm spricht Adorno von „wahrer Moderne“ – und meint anderes damit als den „Fortschritt im Material“ (darin waren Schönberg und Webern durchaus fortschrittlicher).

Adornos Berg-Interpretation darf man *in dieser Hinsicht* als Fortführung und Pointierung des Anliegens seiner Mahler-Interpretation betrachten. Berg nimmt die Mahlersche Formgesinnung, den Mahlerschen, wenn man will: „spätromantischen“ Ton auf, um ihn zu vollenden. Fähig ist er dazu, weil er nicht mehr gebunden ist an „Bedingungen einer Tonalität, die die volle Realisierung verhinderte“ (16, 624). In *anderer, maßgeblicherer Hinsicht* aber ist die Berg-Interpretation eine Revolutionierung von Hören und Interpretation überhaupt: Adorno wird durch die komplexen Strukturen, durch die „Überlagerung mehrerer Struk-

²⁵⁶ Im Gegenteil: Es wird immer wieder betont, daß beide in der romantischen Tradition – vor allem: Schubert, Schumann, Wagner – stehen. Zu Schumann heißt es in den „Kriterien der neuen Musik“: „Hat Schumann im zweiten Stück der Kreisleriana zum ersten Mal musikalisch den Gestus dafür entdeckt, an ein längst Vergangenes sich zu erinnern, anstatt daß Musik unmittelbar sich entfaltetete, so war das nicht minder kühn und produktiv als irgendeine Verstärkung der technischen Einheitsbeziehungen ... Solche Schichten des Komponierens trocknen durch die Konzentration auf musikalische Materialbeherrschung oder, in der Sprache der ‚Dialektik der Aufklärung‘, auf Naturbeherrschung ein ...“ (16, 199 f)

²⁵⁷ „Merkmale der Kapellmeistermusik, die Nachbilder des Bekannten im neu Produzierten, hört bei ihm (Mahler, G. S.) jeder Esel. Nicht jedoch die Leistung der Kapellmeisterinstanz in der kompositorischen Formulierung. Ihr fällt die gebrochene uneigentliche Objektivation auf Kosten der spontanen Einheit von Komponiertem und kompositorischem Subjekt zu.“ (13, 179)

turen“ (16, 621) der Musik Bergs gezwungen, die Beziehung von Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem, Gewährung und Entzug zu analysieren – und wird damit genötigt, die abendländische Form-Inhalts-Ästhetik zu verlassen. Adorno erarbeitet an Bergs Kompositionen, wengleich auch dies nicht sogleich sich zeigt und nur geduldiger Lektüre seiner Analysen sich erschließt, eine Struktur von Musik, die man als das eigentliche Vermächtnis seiner Musikästhetik betrachten darf (vgl. DRITTER TEIL, A).

II. *Das Unsichtbare im Augenfälligen*

Auch in Heideggers Kunstdenken wird eine Art anderer, latenter Moderne konzipiert. Und wie bei Adorno wird auch bei ihm diese Art von Moderne erörtert an Künstlern, die durchaus nicht an vorderster Front der Materialinnovation kämpfen. Ja noch in Heideggers Interpretation des doch gemeinhin als „konservativ“ und „restaurativ“ geltenden Stifter blitzt diese Konzeption einer „latenten“ Moderne auf. Heideggers Interpretation von Stifters „Eisgeschichte“ (13, 185–198) zeigt, daß es ihm nicht um das „Restaurative“ bei Stifter zu tun ist, sondern daß es ihm bei der Interpretation vor allem um die Verborgene-Unverborgene-Struktur (*ἀ-λήθεια*) der Erzählung geht: „Das Zeigen des wahrhaft Großen im Kleinen, das Zeigen in das Unsichtbare, und zwar durch das Augenfällige und durch das Tägliche der Menschenwelt hindurch, das Hörenlassen des Ungesprochenen im Gesprochenen – dieses Sagen ist das Wirkende im Wort des Dichters Adalbert Stifter.“ (13, 197)

Damit – Stifter wird auf eine ganz spezifische Weise „modern“²⁵⁸ – gibt Heidegger einen Fingerzeig für einen anderen

²⁵⁸ Man bedenke, daß Lyotard für genau diesen Verweis auf das „Unsichtbare“ die „Avantgarden“ (bei ihm freilich ein unverständlich weit gefaßter Begriff) bemühen muß: „Der wesentliche Einsatz seiner (des avantgardistischen Malers, G. S.) Arbeit liegt darin, sehen zu lassen, daß es Unsichtbares im Sichtbaren gibt.“ (1985b, 98) – Stifters spezifische Modernität faszinierte, auf andere Weise freilich, auch Thomas Mann, der Stifter einen der „heimlich kühnsten ... Erzähler der Weltliteratur“ nannte – „kritisch viel zu wenig ergründet“ (1984, 95). Bekanntlich war ja auch Nietzsche von Stifter fasziniert (vgl. z. B.: Werke [ed. Schlechta] I, 921); und für Adorno (7, 346f) fungiert Stifters Werk als „ein Modell“ dafür, daß

Begriff von Moderne: Moderne nicht als Innovation formaler Darstellungsmittel und thematische Entgrenzung, sondern Moderne als Sensibilisierung für das, was nicht darzustellen ist, für das Un-darstellbare, das sich Entziehende. Durch diese Fragestellung öffnet sich Heidegger eine neue Perspektive der Thematisierung moderner Kunst. Eröffnet wird sie nicht durch eine intensive oder extensive Beschäftigung mit moderner Kunst, sondern durch Heideggers eigene denkerische Bemühungen um eine Überwindung der „Metaphysik“, die unter wechselnder Begrifflichkeit stehen – ἀλήθεια, Wahrheit, Unverborgenheit, Sein, Seyn, Lichtung, Ereignis. Heidegger sieht in der modernen Kunst nicht mehr nur Metaphysik am Werk („Heutige Kunst: Surrealismus = Metaphysik; abstrakte Kunst = Metaphysik; gegenstandslose Kunst = Metaphysik“²⁵⁹), sondern auch sein ureigenstes Anliegen thematisiert – und das Jahrzehnte vor seinen eigenen denkerischen Bemühungen.

Besonders zwei Maler, Cézanne und Klee, waren es, die an dem arbeiteten, was sich Heidegger als – sollte sie es denn geben – Zu-Kunft der Kunst darstellte. An Heideggers Bemerkungen zu Cézanne und Klee, mögen sie auch kryptisch und enigmatisch genannt werden, läßt sich Heideggers Begriff einer „latenten“ Moderne erarbeiten (vgl. DRITTER TEIL, C).

„ideologische Überspannung“ durchaus einen „unideologischen Wahrheitsgehalt“ zeitigen kann. – Zur spezifischen Modernität Stifters vgl. auch Begemann (1995).

²⁵⁹ Vgl. Seubold (1993a), 10.

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

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

TH. W. ADORNO

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

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

ALBAN BERG AN ADORNO

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

H.-K. METZGER

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

In der Berg-Interpretation wird das „Unverwelkliche“ nicht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶⁰ Vgl. hierzu ERSTER TEIL, C.I.

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

1. Adornos Berg-Analyse:

Im Horizont des Verstummens der Moderne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Kritik ungenügender Berg-Interpretation:

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

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

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

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

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

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

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

3. Ein neuer Begriff von Analyse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Auflösungstendenz der Musik: Rückruf ins Nichts

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

a. Nicht Substanzen, sondern Funktionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Negative Totalität; Amorphes, Chaos, Schwebendes

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

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

c. Musikalische Zellteilung; Mikrotechnik

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

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

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

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

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

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

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

d. Übergang

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Komponieren aus dem Nichts: die Erzeugung der Gestalt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c. *Kraftzentrum, die Gestalt zu speisen:*

Nichts, Schweigen, Pause, das Weggelassene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

So weit Adornos Alban-Berg-Interpretation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁰ (1966), 95.

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

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

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

I. *Identitätswechsel: Tachismus*

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

II. *Identitätsunterlaufung: Albers' pseudostereometrische Bilder*

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

III. *Identitätszweifel: Bild oder Sache*

1. Tàpies

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

2. Kryptogramm (Klee)

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

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

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

IV. *Sinn-Identitätszweifel: Tastbilder*

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

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

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

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

V. *Identitätsforcierung: hyperrealistische Malerei*

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

VI. *Identitätsspiel: das halbabstrakte Bild*

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

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

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

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

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

Dennoch reichen Gehlens Reflexionen, was Umfang und Qua-

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

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

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

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

CÉZANNE, LETZTER BRIEF

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

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

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

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

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

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

I. *Cézanne-Interpretation*

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

1. Quellenlage

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁶ H. Buchner (1977), 47.

²⁸⁷ Vgl. Petzet (1983), 152.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁹ Petzet (1983), 151 und 149.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Der Horizont der Kunstinterpretation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹³ Vgl. Seubold (1995).

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

3. Cézanne: Die gemalte Überwindung von Anwesendem und Anwesenheit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹⁵ Cézanne (1957), 9.

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

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

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

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

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

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

²⁹⁷ Vgl. Cézanne (1975), Nr. 429–442.

²⁹⁸ Ebd. Nr. 750–759.

²⁹⁹ Ebd. Nr. 760–767.

³⁰⁰ Petzet, (1983), 151.

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

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

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

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

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

4. Einwände

a. Philosophie oder Kunst?

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

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

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

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

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

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

b. Singularität Cézannes?

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

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

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

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

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

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

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

³⁰⁷ Vgl. Petzet (1983), 148–159.

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

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

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

II. Klee-Interpretation

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

³⁰⁹ „Unter seinen Zeitgenossen ... überragend groß“ ist Cézanne für Kurt Badt (1956, 253), sein Werk erscheine „unvergleichlich“; eine Fortsetzung (im Sinne der Fortschrittslogik) wäre „unmöglich“ gewesen. – Die Einzigartigkeit Cézannes behauptet auch Th. Wagner: „Cézanne bleibt singulär. Die Buchhaltung der Moderne muß auf ihn verzichten.“ (Th. W., *Der erste und der letzte Maler*, in: FAZ, 30. 1. 93, *Bilder und Zeiten*)

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

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

³¹⁰ Vgl. Pöggeler (1992).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Der Wandel der Kunst

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

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

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

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

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

a. Das Vor-bildliche und die Seinsvergessenheit

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

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

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

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

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

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

b. Das Ur-bildliche und das Ereignis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³²² ÜmK 33; vgl. auch: (1964b), 467.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

d. Nicht Bilder, sondern Zustände

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

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

³³¹ Klee (1976), 106 f.

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

³³³ Vgl. Petzet (1983), 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e. Das Sichtbare und das Unsichtbare

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

So weit Heideggers Interpretation der Kunst Klees.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NACH P. CELAN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶⁰ A. a. O., 33.

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

VIII. „Offenes“ Kunstwerk und „produktive“ Rezeption

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IX. Sensibilisierung für das Unsichtbare/Unhörbare und östliche Ästhetik

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

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

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

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

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

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

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

³⁶⁵ Vgl. hierzu: Seubold (1993b).

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

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

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

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

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

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

X. *Reformulierung und konkrete Austragung traditioneller Antinomien*

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

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

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

geht auf das Problematische des traditionellen Kunstwerkes selbst zurück.

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

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

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

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

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

XI. Noch einmal: Gehlen – Einfriedung der Kunstirritation?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷⁰ Beck (1993), 251 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XII. Zur praktischen Relevanz generativ-destruktiver Ästhetik

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

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

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

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

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

schen³⁷⁴; und man sollte deren gute Gründe, die freilich auch Adorno schon gekannt hat (vgl. z. B.: *Der Artist als Statthalter* [11, 114–126]), nicht ignorieren. Dennoch sollte man sich dieser *Chance* nicht vorschnell begeben.³⁷⁵

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

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

³⁷⁴ Boehm (1993), 44.

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

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

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

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

2 Fl.

2 Ob.

1. Kl.

2. Kl.

Bfkl.

Beck.

Solo-Vi.

1. Vi.

2. Vi.

Br.

Vk.

KbB.

LEGGI

RUBATO

N^{arco}

N^{arco}

N^{arco}

m d Tellen

p

130

Rubato

f

ff rustico

pizz

arco

mf

pizz

arco

mf

pizz

mf



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



1940 Z 16 Heilige, aus einem Fenster

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

Literaturverzeichnis

Verzeichnis der Siglen:

Theodor W. Adorno

- DA Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (zus. mit M. Horkheimer), Frankfurt/Main ³1975 (Fischer Tb.).
- Diss Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen ⁶1982 (VR).
- O. L. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/Main ⁵1973 (es).
- Pris Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976 (stw).
- MM Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/Main 1984 (BS).

Bei Zitation aus den Gesammelten Schriften (Frankfurt/Main 1970–86) bezeichnet die erste Zahl den Band, die zweite die Seite.

Martin Heidegger

- EiM Einführung in die Metaphysik, Tübingen ⁴1976.
- Gel Gelassenheit, Pfullingen ⁵1977.
- Heb Hebel – Der Hausfreund, Pfullingen ⁴1977.
- HeKu Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens, in: P. Jaeger/R. Lütke (Hg.) (1983): Distanz und Nähe. W. Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet, Würzburg, 11–22.
- Höld Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt/Main ⁴1971.
- Holzweg Holzwege, Frankfurt/Main ⁵1972.
- ID Identität und Differenz, Pfullingen ⁶1978.
- N I Nietzsche – Erster Band, Pfullingen ³1961.
- N II Nietzsche – Zweiter Band, Pfullingen ³1961.
- SuZ Sein und Zeit, Tübingen ¹31976.
- SvG Der Satz vom Grund, Pfullingen ⁵1978.
- TK Die Technik und die Kehre, Pfullingen ³1976.
- TuK Technik und Kunst – Ge-stell, in: Biemel/v. Herrmann (1989), S. XIII f.
- UK Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1977.
- USpr Unterwegs zur Sprache, Pfullingen ⁵1975.
- VA Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954.
- WhD Was heißt Denken?, Tübingen ³1971.
- WM Wegmarken, Frankfurt/Main ³1978.

ZSD Zur Sache des Denkens, Tübingen ²1976.

Bei Zitation aus der Gesamtausgabe (Frankfurt/Main 1975 ff) bezeichnet die erste Zahl den Band, die zweite die Seite.

Arnold Gehlen

Z-B Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/Main ³1986

Bei Zitation aus der Gesamtausgabe (Frankfurt/Main 1978 ff) bezeichnet die erste Zahl den Band, die zweite die Seite.

Adorno, Th. W. – Krenek, E. (1974): Briefwechsel, hg. W. Rogge, Frankfurt/Main.

Adler, G. (1916): Gustav Mahler, Wien/Leipzig.

Avantgarde – Geschichte und Krise einer Idee, (1966), hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

Bab, J. (1984): Von der Feindschaft gegen Wagner, in: Mack (1984), 55–65.

Bachmayer, H. M./Kamper, D./Rötzer, F. (Hg.) (1992): Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München.

Badt, K. (1956): Die Kunst Cézannes, München.

Badt, K. (1971): Das Spätwerk Cézannes, Konstanz.

Barth, J. (1993): Die Literatur der Wiederbelebung, in: Falsche Dokumente – Postmoderne Texte aus den USA, hg. von U. Riese, Leipzig, 346–364.

Barthes, R. (1959): Am Nullpunkt der Literatur, Hamburg.

Baumanns, P. (1978): Sprechakttheorie-Universalpragmatik-Ethik. Zur linguistischen Wende der Kritischen Theorie, in: AZP 3/2, 45–70.

Baumgartner, H. M. (1972): Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft, Frankfurt/Main.

Baumgartner, H. M. (1976): Thesen zur Grundlegung einer transzendentalen Historik, in: Baumgartner, H. M./Rüsen, J. (Hg.): Seminar: Geschichte und Theorie, Frankfurt/Main, 274–302.

Baumgartner, H. M. (1990): Sein als Ereignis. Eine Notiz zu Heideggers Denkweg, in: Bewußtsein und Zeitlichkeit. Ein Problemschnitt durch die Philosophie der Neuzeit, hg. v. H. Busche, G. Heffernan, D. Lohmar (Festschrift G. Schmidt), Würzburg, 269–273.

Baumgartner, H. M. (Hg.) (1993): Das Rätsel der Zeit – Philosophische Analysen, Freiburg/München.

Baumgartner, H. M. (1994): Gedankensplitter zur malerischen Moderne, in: Katalog Wolfgang Ellenrieder, Neue Galerie Dachau, 28–31.

Beaufret, J. (1977): En France, in: Neske (1977), 9–13.

Beck, U. (1993): Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung. Frankfurt/Main.

- Begemann, Chr. (1995): Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart und Weimar.
- Bell, D. (1983): Kapitalismus und Kultur – Vom Ende des Modernismus, in: Der Monat, Neue Folge (288), 158–172.
- Belting, H. (1983): Das Ende der Kunstgeschichte?, München.
- Belting, H. (1989): Bilderstreit: ein Streit um die Moderne, in: Gohr/Gachnang (1989), 15–28.
- Benjamin, W. (1980): Gesammelte Schriften (Werkausgabe), hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/Main.
- Bernstein, J. M. (1992): The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Cambridge.
- Biemel, W./Herrmann, F.-W. v. (Hg.) (1989): Kunst und Technik – Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt/Main.
- Biemel, W. (1996): Gesammelte Schriften, 2 Bde, Stuttgart.
- Bockemühl, M. (1985): Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart.
- Boehm, G. (1981): Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: W. Oelmüller (1981), 13–28.
- Boehm, G. (1986): Der stumme Logos, in: A. Metraux/B. Waldenfels (Hg.): Leibhaftige Vernunft, München, 289–304.
- Boehm, G. (1987): Die Zeit der Unterscheidung. Über moderne und post-moderne Malerei, in: Kamper/Reijen (1987), 223–239.
- Boehm, G. (1988a): Werk und Serie – Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet, in: Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Kahl, Duisburg, 17–24.
- Boehm, G. (1988b): Paul Cézanne – Montagne St. Victoire, Frankfurt/Main.
- Boehm, G. (1989): Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne, in: Biemel/Herrmann (1989), 255–285.
- Boehm, G. (1993): Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie, in: Dtsch.Z.Philos. 41, 44–53.
- Boehmer, K. (1967): Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik, Darmstadt.
- Böhringer, H. (1978): Avantgarde – Geschichten einer Metapher, in: Archiv für Begriffsgeschichte 22, 90–114.
- Bohrer, K. H. (1979): Die drei Kulturen, in: Habermas (1979), Bd. 2, 636–669.
- Bohrer, K. H. (1988): Identität als Selbstverlust – Zum romantischen Subjektbegriff, in: Nach der Natur, München, 162–181.
- Bohrer, K. H. (Hg.) (1993a): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt/Main.
- Bohrer, K. H. (1993b): Die Grenzen des Ästhetischen, in: W. Welsch (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 48–64.
- Bondy, F. (1970): Auf dem Weg zur postmodernen Neo-Avantgarde, in:

- Aus nächster Nähe, Berichte eines Literaten aus Paris, München 1970, 263–275.
- Booth, W. C. (1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago.
- Booth, W. C. (1983): *The Empire of Irony*, in: *The Georgia Review* 37, 719–737.
- Bourdieu, P. (1983): *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main.
- Borges, J. L. (1970): *Die Bibliothek von Babel*, in: *Sämtliche Erzählungen*, München, 190–198.
- Boulez, P. (1963): *Nécessité d'une orientation esthétique*, in: M. Horkheimer (Hg.): *Zeugnisse – Th. W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt/Main, 332–354.
- Boulez, P. (1984): *Die neuerforschte Zeit*, in: Mack (1984), 293–318.
- Brinkmann, R. (1978) (Hg.): *Avantgarde – Jazz – Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität*, Mainz.
- Bubner, R. (1989): *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main.
- Buchner, H. (1977): *Fragmentarisches*, in: Neske (1977), 47–51.
- Buchner (Hg.) (1989): *Japan und Heidegger – Gedenkschrift der Stadt Meßkirch zum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers*, Sigmaringen.
- Bürger, Chr./Bürger, P./Schulte-Sasse, J. (Hg.) (1982): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt/Main.
- Bürger, P. (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main.
- Bürger, P. (1981): *Probleme gegenwärtiger Ästhetik (Diskussions-Protokoll)*, in: Oelmüller (1981), 200–244.
- Bürger, P. (1983): *Das Altern der Moderne*, in: Friedeburg/Habermas (1983), 177–197.
- Bürger, P. (1990): *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/Main.
- Bürger, P. (1990/91): *Adorno's Anti-Avant-Gardism*, in: *Telos* 86, 49–60.
- Büttemeyer, W. (1993): *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, in: Baumgartner (1993), 255–290.
- Cézanne, P. (1957): *Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe*, hg. von W. Hess, Hamburg.
- Cézanne, P. (1975): *Tout l'oeuvre peint de Cézanne. Introduction par Gaetan Picon. Documentation par Sandra Orienti*, Paris, Werkkatalog.
- Cézanne, P. (1979): *Briefe*, hg. von J. Rewald, Zürich.
- Cherchi, P. (1979): *Paul Klee – Probleme der Einordnung*, in: *Paul Klee – Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Köln, 95–110.
- Dahlhaus, C. (1971): *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg.
- Dahlhaus, C. (1978a): *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel/München.
- Dahlhaus, C. (1978b): *Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*, Mainz, 22–33.

- Dahlhaus, C. (1980): Zu Adornos Beethoven-Kritik, in: Lindner/Lüdke (1980), 494–505.
- Dahlhaus, C. (1983): Vom Altern einer Philosophie, in: Friedeburg/Habermas (1983), 133–137.
- Dahlhaus, C. (1984): Wagner und die musikalische Moderne, in: Mack (1984), 361–370.
- Dahlhaus, C. (1988a): Richard Wagners Musikdramen, München.
- Dahlhaus, C. (1988b): Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber.
- Danto, A. C. (1993): Die philosophische Entmündigung der Kunst, München.
- Danuser, H. (1984): Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber.
- Danuser, H. (1989): Zur Kritik der musikalischen Postmoderne, in: Gruhn (1989), 69–83.
- Danuser, H. (1991): Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa, in: W. Welsch/Chr. Pries (Hg.): Ästhetik im Widerstreit – Interventionen zum Werk von J.-F. Lyotard, Weinheim, 91–105.
- Derrida, J. (1978a): Restitutions. Of Truth to Size, De la vérité en peinture, in: Research in Phenomenology 8, 1–44.
- Derrida, J. (1978b): Restitutions – de la vérité en peinture, in: La vérité en peinture. Paris 1978, 291–436.
- Derrida, J. (1986): Schibboleth. Für Paul Celan. Granz/Wien.
- Derrida, J. (1988): Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, In: Welsch (1988a), 215–232.
- Derrida, J. (1992a): Die Wahrheit in der Malerei, Wien.
- Derrida, J. (1992b): Préjugés. Vor dem Gesetz. Wien.
- Derrida, J. (1993): Falschgeld. Zeit geben I. München.
- Eco, U. (1986): Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘, München.
- Eco, U. (1993): Das offene Kunstwerk, Frankfurt/Main.
- Eggebrecht, H. H. (Hg.) (1974): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart.
- Enzensberger, Chr. (1977): Literatur und Interesse, 2 Bde, München/Wien.
- Enzensberger, H.-M. (Hg.) (1980a): Museum der modernen Poesie, 2 Bde, Frankfurt/Main.
- Enzensberger, H.-M. (1980b): Die Aporien der Avantgarde, in: Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt/Main, 50–80.
- Evangelisti, F. (1985): Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt. Aufzeichnungen aus den Jahren 1957–1979, in: Musik-Konzepte 43/44, 40–168.
- Faden, G. (1986): Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Ästhetik, Würzburg.
- Faust, W. M. (1993): Dies alles gibt es also – Alltag, Kunst, Aids, Autobiographischer Bericht, Stuttgart.

- Fehér, I. M. (Hg.) (1991): *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlin.
- Fellmann, F.: *Distanz und Leiden, Die Humanisierung des Erhabenen*, in: *F.A.Z.*, 11.4.90, N 3.
- Fels, L. (1988): *Blaue Allee, Versprengte Tataren*, München.
- Ferneyhough, B. (1990): *Il Tempo della Figura*, in: *MusikTexte* 36, 27–30.
- Fiedler, L. A. (1988): *Überquert die Grenze, Schließt den Graben! Über die Postmoderne*, in: *Welsch* (1988a), 57–74.
- Figal, G. (1988): *Kunstphilosophie und Gegenwartskritik bei Adorno und Heidegger*, in: *Schröter, H. (Hg.): Technik und Kunst. Heidegger: Adorno*, Münster, 63–74.
- Fischer, H. (1981): *L'histoire de l'art est terminée*, Paris.
- Fresco, M. F./Dijk, R. J. A. van/Vijgeboom, H. W. P. (Hg.) (1989): *Heideggers These vom Ende der Philosophie*, Bonn.
- Friedeburg, L. v./Habermas, J. (Hg.) (1983), *Adorno-Konferenz*, Frankfurt/Main.
- Fry, R. (1960): *Cézanne: A Study of His Development*, New York (Reprint).
- Fußmann, K. (1991): *Die Schuld der Moderne*, Berlin.
- Gadamer, H. G. (1967a): *Vom Verstummen des Bildes*, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen, 227–234.
- Gadamer, H. G. (1967b): *Begriffene Malerei?*, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen, 218–226.
- Gadamer, H. G. (1985): *Ende der Kunst? – Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*, in: *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 16–33.
- Gadamer, H. G. (1986): *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst*, in: *Gethmann-Siefert, A./Pöggeler, O. (Hg.): Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn (Hegel-Studien, Beiheft 27), 213–223.
- Geelhaar, Chr. (Hg.) (1976): *Paul Klee. Schriften – Rezensionen und Aufsätze*, Köln.
- Gehlen, A. (¹1960, ²1965, ³1986): *Zeit-Bilder*, Frankfurt/Main, die Sigle Z-B bezieht sich auf die 3. Auflage.
- Gehlen, A. (1963): *Über kulturelle Kristallisation*, in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied/Berlin, 311–328.
- Gehlen, A. (1964): *Über kulturelle Evolutionen*, in: *Kuhn/Wiedmann* (1964), 207–220.
- Gehlen, A. (1966): *Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst*, in: *Avantgarde – Geschichte und Krise einer Idee*, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 77–97.
- Giedion-Welcker, C. (1954): *Paul Klee*, Stuttgart.
- Glaesemer, J. (1987): *Paul Klee und die deutsche Romantik*, in: *Paul Klee – Leben und Werk*, Stuttgart/Teufen.

- Goethe, J. W. v. (1982): Werke, Hamburger Ausgabe, München.
- Gohr, S. (1979): Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klees, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Köln 1988, 81–94.
- Gohr, S./Gachnang, J. (1989): Bilderstreit – Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Köln.
- Gorsen, P. (1979): Zur Dialektik des Funktionalismus heute. Das Beispiel des kommunalen Wohnungsbaus im Wien der zwanziger Jahre, in: Habermas (1979), 2. Bd., 688–705.
- Gramer, W. (1976): Musik und Verstehen – Eine Studie zur Musikästhetik Theodor W. Adornos, Mainz.
- Grohmann, W. (1954): Paul Klee, Stuttgart.
- Gruhn, W. (Hg.) (1989): Das Projekt Moderne und die Postmoderne. Regensburg.
- Habermas, J. (1974): Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?, in: Zwei Reden – Aus Anlaß der Verleihung des Hegel-Preises 1973 der Stadt Stuttgart an Jürgen Habermas am 19. Januar 1974, Frankfurt/Main, 23–84.
- Habermas, J. (Hg.) (1979): Stichworte zur ‚Geistigen Situation der Zeit‘, 2 Bde, Frankfurt/Main.
- Habermas, J. (1981): Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde, Frankfurt/Main.
- Habermas, J. (1985): Moderne und postmoderne Architektur, in: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt/Main, 11–29.
- Habermas, J. (1988): Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Welsch (1988a), 177–192.
- Häusler, J. (o.J.): Das „gegenständliche“ Jahrzehnt, Textbeilage zur Kasette 8 des Deutschen Musikrats: Zeitenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1970–1980, 8–11.
- Haftmann, W. (1950): Paul Klee – Wege bildnerischen Denkens, München.
- Haftmann, W. (1959): Malerei nach 1945. Einführung, in: II. documenta ’59. Kunst nach 1945. Malerei. Köln, 11–19.
- Hassan, I. (1988): Postmoderne heute, in: Welsch (1988a), 47–56.
- Hegel, G. W. F. (1976): Ästhetik (ed. Bassenge), 2 Bde, Berlin und Weimar.
- Heidegger, M. – Kästner, E. (1986): Briefwechsel, hg. von H. W. Petzet, Frankfurt/Main.
- Heidegger, M. – Blochmann, E. (1989): Briefwechsel, hg. von J. W. Storck, Marbach.
- Heister, H-W. (1981): Sackgasse oder Ausweg aus dem Elfenbeinturm? Zur musikalischen Sprache in Wolfgang Rihms *Jakob Lenz*, in: Kolleritsch (1981), 106–125.
- Henrich, D./Iser, W. (1982): Theorien der Kunst, Frankfurt/Main.
- Henrich, D. (1983): Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Über-

- legungen mit Rücksicht auf Hegel), in: W. Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, München.
- Herrmann, F.-W. v. (1980): *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main.
- Hesper, S. (1994): *Schreiben ohne Text. Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Opladen.
- Hess, W. (Hg.) (1980): *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg.
- Heymer, K. (1989): *Statement zu Chronologien*, in: Gohr/Gachnang (1989), 171–175.
- Hildesheimer, W. (1987): *Nachlese*, Frankfurt/Main.
- Hildesheimer, W. (1993): *Ich werde nun schweigen*, Göttingen.
- Höllerer, W. (1964): *Veränderung*, in: *Akzente* 11, 386–398.
- Hoffmann, G./Hornung, A./Kunow, R. (1977): ‚Modern‘, ‚Postmodern‘ and ‚Contemporary‘ as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature, in: *Amerikastudien* 22,1, 19–46.
- Howe, I. (1959): *Mass Society and Postmodern Fiction*, in: *Partisan Review* 26, 420–436.
- Huggler, M. (1969): *Paul Klee, Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart.
- Imdahl, M. (1963): *Marées, Fiedler, Hildebrandt, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate*, in: *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert. Festschrift Benno v. Wiese*, 142–195.
- Imdahl, M. (1971): *Einführung zu Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow or blue III*, Stuttgart.
- Imdahl, M. (1972a): *Cézannes Malerei als Systembildung und das Un-literarische*, in: U. Finke (Hg.), *French 19th century painting and literature*, Manchester, 299–304.
- Imdahl, M. (1972b): *Kunstgeschichtliche Bemerkungen*, in: H. R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung – mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von M. Imdahl*, Konstanz, 52–72.
- Imdahl, M. (1974): *Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVI*, 325–365.
- Imdahl, M. (1983): *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei (Abstraktion und Konkretion)*, in: W. Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, München, 195–225.
- Imdahl, M. (1987): *Farbe – Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München.
- Jaeger, P./Lüthe, R. (Hg.) (1983): *Distanz und Nähe. W. Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet*, Würzburg.
- Jähmig, D. (1977): *Die Kunst und der Raum*, in: *Neske* (1977), 131–148.
- Jaffé, H. J. (1971): *Paul Klee*, Luzern.
- Jamme, Chr. (1991): *„Zwiefalt“ und „Einfalt“ – Heideggers Deutung der Kunst Cézannes*, in: *Fehér* (1991), 99–108.

- Jencks, Ch. (1975): *The Rise of Post-Modern Architecture*, in: *Architecture – inner Town Government*, Eindhoven.
- Jencks, Ch. (1977): *The Language of Post-Modern Architecture*, London/New York.
- Jencks, Ch. (1986): *Post-Modern und Spät-Modern – Einige grundlegende Definitionen*, in: Koslowski/Spaemann/Löw (1986), 205–235.
- Jencks, Ch. (1988a): *Die Sprache der postmodernen Architektur*, in: Welsch (1988a), 85–98.
- Jencks, Ch. (1988b): *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart.
- Jencks, Ch. (1990): *Die Neuen Modernen. Von der Spät- zur Neo-Moderne*, Stuttgart.
- Jens, W. (1978): *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen.
- Jungheinrich, H.-K. (Hg.) (1987): *Nicht Versöhnt – Musikästhetik nach Adorno*, Kassel.
- Kamper, D./van Reijen, W. (Hg.) (1987): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt/Main.
- Kant, I. (1924): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg (PhB 39a).
- Kaufmann, H. (1969): *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien.
- Klee, F. (1960): *Paul Klee*, Zürich.
- Klee, P. (1949): *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümplitz, zitiert als ÜmK.
- Klee, P. (1960): *Gedichte*, hg. von F. Klee, Zürich.
- Klee, P. (1964a): *Schöpferische Konfession*, in: Klee (1964b), 76–80, zitiert als SchöKo.
- Klee, P. (1964b): *Das bildnerische Denken*, hg. v. J. Spiller, Basel.
- Klee, P. (1970): *Unendliche Naturgeschichte*, hg. v. J. Spiller, Basel.
- Klee, P. (1976): *Schriften – Rezensionen und Aufsätze*, hg. v. Chr. Geelhaar, Köln.
- Klemm, E. (1987): *Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne*, in: *Musik und Gesellschaft* 37, 400–403.
- Klotz, H. (1984): *Die neuen Wilden in Berlin*, Stuttgart.
- Klotz, H. (1985): *Moderne und Postmoderne – Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig/Wiesbaden.
- Klotz, H. (1986): *Markus Lüpertz: Gegenstandserfindungen – Menschenchiffren*, in: *Markus Lüpertz – Belebte Formen und kalte Malerei*, hg. von A. Zweite, München, 9–17.
- Klotz, H. (1988): *Moderne und Postmoderne*, in: Welsch (1988a).
- Klotz, V. (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama. Studien zum neueren deutschen Drama*, München.
- Kockelmanns, J. (1985): *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht/Boston/Lancaster.
- Köhler, J. (1977): *„Postmodernismus“: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick*, in: *Amerikastudien* 22,1, 8–18.

- Koepsel, W. (1975): Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert, Bonn.
- Kolleritsch, O. (Hg.) (1979): Adorno und die Musik, Graz.
- Kolleritsch, O. (Hg.) (1981): Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik, Wien/Graz.
- Koslowski, P./Spaemann, R./Löw, R. (Hg.) (1986): Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, Weinheim.
- Krapp, H./Michel, H. M. (1955): Noten zum Avantgardismus, in: Akzente 2 (1955), 399–407.
- Krones, H. (1989): Warum gibt es in Österreich immer schon eine/keine Postmoderne?, in: Gruhn (1989), 211–246.
- Kropfinger, K. (1974): Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes ‚Struktur‘ in der Musik, in: Eggebrecht (1974), 188–204.
- Kudielka, R. (1989): Vom Löffelschnitzen, von der Verwirrung der Bilder und einer Theorie vom Berge, in: Biemel/v.Herrmann (1989), 287–310.
- Kühn, C. (1972): Das Zitat in der Musik der Gegenwart, Hamburg.
- Kuhn, H./Wiedmann, F. (Hg.) (1964): Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt, München.
- Lachenmann, H. (1990): Über Strukturalismus, in: MusikTexte, Heft 33, 18–23.
- Lang, B. (1984): The Death of Art, New York.
- Levin, H. (1960): What was Modernism?, in: Massachusetts Review 1, 609–630.
- Levine, Sh. (1991): Angst vor Einfluß? Keine Angst – Ein Gespräch zwischen Sherrie Levine und Jeanne Siegel, in: Katalog Sherrie Levine, Zürich 1991, 31–39.
- Lindner, B./Lüdke, M. (Hg.) (1980): Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos – Konstruktion der Moderne, Frankfurt/Main.
- Lüpertz, M. (1986): Markus Lüpertz über Skulptur – aufgezeichnet und zusammengestellt von U. Weisner, in: Raumbilder in Bronze – P. Kirkeby, M. Lüpertz, A. R. Penck, Kunsthalle Bielefeld 1986, 95–105.
- Lüpertz, M. (1993): Katalog Markus Lüpertz – Malerei, Plastik, Zeichnung, Kunstmuseum Bonn.
- Luhmann, N. (1972): Artikel „Funktionalisierung“, in: J. Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.2, Darmstadt, Sp. 1143.
- Lynton, N. (1964): Einleitung zu: Paul Klee, London.
- Liotard, J.-F. (1978): Intensitäten, Berlin.
- Liotard, J.-F. (1979): Apathie in der Theorie, Berlin.
- Liotard, J.-F. (1982): Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin.
- Liotard, J.-F. (1984): Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38, 151–164.
- Liotard, J.-F. (1985a): Grabmal des Intellektuellen, Graz/Wien.
- Liotard, J.-F. (1985b): Immaterialität und Postmoderne, Berlin.
- Liotard, J.-F. (1986): Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin.

- Lyotard, J.-F. (1988a): Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Welsch (1988a), 193–203.
- Lyotard, J.-F. (1988b): Die Moderne redigieren, in: Welsch (1988a), 204–214.
- Lyotard, J.-F. (1989a): Das Inhumane, Wien.
- Lyotard, J.-F. (1989b): Streifzüge: Gesetz, Form, Ereignis, Wien.
- Mack, D. (Hg.) (1984): Richard Wagner, Darmstadt.
- Mahnkopf, C.-S. (1989): Das Überdauern der musikalischen Eigenlogik. Reflexionen zu einer Ästhetik des Surplus, in: Gruhn (1989), 121–152.
- Mahnkopf, C.-S. (1992): Adornos musikalische Utopie, in: Ästhetik und Kommunikation 21, H. 79, 95–103.
- Man, P. de (1988): Allegorien des Lesens, Frankfurt/Main.
- Man, P. de (1993): Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt/Main.
- Mann, E. u. K. (1991): Kultur im Exil (= *Escape to Life*, 1939), München.
- Mann, Th. (1984): Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt/Main.
- Maresch, R. (Hg.) (1993): Zukunft oder Ende. Standpunkte-Analysen-Entwürfe, München.
- Marquard, O. (1989): *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn.
- Marx, W. (1981): Ästhetische Ideen – Untersuchungen über die Grundlagen einer Theorie der Kunst, Bonn.
- Marx, W. (1983): Offene und geschlossene Form – Überlegungen zu einem Kardinalproblem der Ästhetik, in: G. Wolandt (Hg.), *Kunst und Kunstforschung. Beiträge zur Ästhetik*, Bonn, 65–79.
- Marx, W. (1991): Prousts ästhetischer Realismus, in: W. Hirdt (Hg.): *Europas Weg in die Moderne*, Bonn, 57–72.
- Merleau-Ponty, M. (1948): *Le doute de Cézanne*, in: *Sens et Non-Sens*, Paris, 15–49.
- Merleau-Ponty, M. (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin.
- Merleau-Ponty, M. (1984): *Das Auge und der Geist*, Hamburg (PhB 357).
- Merleau-Ponty, M. (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München.
- Metzger, H.-K. (1955): Webern und Schönberg, in: die Reihe 2, Wien, 47–50.
- Metzger, H.-K. (1987): „Ich halte jedenfalls an der Idee der Moderne fest“ – Gespräch mit H.-K. Jungheinrich, in: Jungheinrich (1987), 68–90.
- Metzger, H.-K./Riehn, R. (Hg.) (1989): *Theodor W. Adorno – Der Komponist, Musik-Konzepte*, Heft 63/64, München.
- Morawski, S. (1964): Hegels Ästhetik und „das Ende der Kunstperiode“, in: *Hegel-Jahrbuch*, 60–71.
- Motte, D. de la (1979): Adornos musikalische Analysen, in: Kolleritsch (1979), 52–63.

- Motte-Habers, H. de la (1989): Merkmale postmoderner Musik, in: Gruhn (1989), 53–67.
- Müller, Th. (1990): Die Musiksoziologie W. Adornos. Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs, Frankfurt/Main, New York.
- Muthesius, A. (Hg.) (1992): Jeff Koons, Köln.
- Neißer, A. (1928): Gustav Mahler, Leipzig.
- Neske, G. (Hg.) (1977): Erinnerung an Martin Heidegger, Pfullingen.
- Neske, G./Kettering, E. (Hg.) (1988): Antwort. Martin Heidegger im Gespräch, Pfullingen.
- Nietzsche, F. (1967 ff.): Kritische Gesamtausgabe, ed. G. Colli/M. Montinari, Berlin/New York.
- Nietzsche, F. (1973): Werke in 3 Bden, ed. K. Schlechta, München.
- Nolte, J. (1989): Kollaps der Moderne, Hamburg.
- Nowak, A. (1992): Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie, in: H. Danuser (Hg.), Gustav Mahler, Darmstadt, 191–205.
- Oelmüller, W. (1965/66): Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, in: Phil.Jb. 73, 75–94.
- Oelmüller, W. (Hg.) (1981): Ästhetische Erfahrung. Kolloquium Kunst und Philosophie 1, Paderborn.
- Oelmüller, W. (Hg.) (1982): Ästhetischer Schein. Kolloquium Kunst und Philosophie 2, Paderborn.
- Oelmüller, W. (Hg.) (1983): Das Kunstwerk. Kolloquium Kunst und Philosophie 3, Paderborn.
- Oliva, A. B. (1988): Die italienische Trans-Avantgarde, in: Welsch (1988a), 121–130.
- Panofsky, E (1964): Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, zusammengestellt und herausgegeben von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin, 99–167.
- Palmer, R. (1976): The Postmodernity of Heidegger, in: *Boundary 2*, 4/2, 411–432.
- Paz, O. (1974): *Children of the Mire*, Massachusetts.
- Paz, O. (1980): Baudelaire als Kunstkritiker, in: *Essays 2*, Frankfurt/Main, 315–335.
- Perpeet, W. (1969): Heideggers Kunstlehre, in: Pöggeler (1969), 217–241.
- Petitpierre, P. (1957): *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern.
- Petzet (1953): Preetorius und Heidegger über abstrakte Kunst, in: *Universitas* 8, 444 f.
- Petzet, H. W. (1983): Auf einen Stern zugehen – Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976.
- Petzet, H. W. (Hg.) (1986): Briefwechsel Martin Heidegger-Erhart Kästner, Frankfurt/Main.
- Picht, G. (1986): *Kunst und Mythos*, Stuttgart.
- Platschek, H. (1981): *Porträts mit Rahmen*, Frankfurt/Main.
- Plumpe, G. (1993): *Ästhetische Kommunikation*, 2 Bde, Opladen.

- Pöggeler, O. (Hg.) (1969): Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks.
- Pöggeler, O. (1982): Neue Wege mit Heidegger?, in: Phil. Rundschau 29, 39–71.
- Pöggeler, O. (1989): Kunst und Politik im Zeitalter der Technik, in: Fresco/Dijk/Vijgeboom (1989), 93–114.
- Pöggeler, O. (1992): Neue Wege mit Heidegger, Freiburg/München.
- Poggioli, R. (1988): The Theory of the Avant-garde, Cambridge; orig.: Teoria dell'arte d'avanguardia, 1962.
- Pries, Chr. (Hg.) (1989): Das Erhabene, Weinheim.
- Redlich, H. F. (1957): Alban Berg, Wien.
- Rihm, W. (1981a): Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?, in: Hindemith-Jahrbuch 10, 57–72.
- Rihm, W. (1981b): Die Klassifizierung der „Neuen Einfachheit“ aus der Sicht des Komponisten, in: Kolleritsch (1981), 79–82.
- Rifka, F. (1965): Studien zur Ästhetik Martin Heideggers und Oskar Beckers, Tübingen (Phil.Diss.).
- Rilke, R. M. (1983): Briefe über Cézanne, hg. von Clara Rilke; besorgt und mit einem Nachwort versehen von H. W. Petzet, Frankfurt/Main.
- Rodtschenko, A. (1981): Von der Malerei zum Design. Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre. Galerie Gmurzynska, Köln.
- Rogge, W. (Hg.) (1974), Briefwechsel Th. W. Adorno – E. Krenek, Frankfurt/Main.
- Rombach, H. (1965/66): Substanz, System, Struktur, Freiburg/ München.
- Rombach, H. (1971): Strukturontologie, Freiburg/München.
- Samama, L. (1987): Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?, in: Kamper/Reijen (1987), 446–477.
- Sandner, W. (1979): Populärmusik als somatisches Stimulans. Adornos Kritik der „leichten Musik“, in: Kolleritsch (1979), 125–132.
- Schapiro, M. (1968): The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh, in: The reach of mind. Essays in memory of Kurt Goldstein. Ed. M. L. Simmel, New York, 203–209.
- Scheer, Th. (1992): Postmoderne als kritisches Konzept – Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München.
- Schmidt, G. (1957): Paul Klee, Engel bringt das Gewünschte, Baden-Baden.
- Schnebel, D. (1979): Einführung in Adornos Musik, in: Kolleritsch (1979), 15–19.
- Schneider, F. (1987): Postmoderne, neueste Musik – und wir?, in: Musik und Gesellschaft 37, 394–400.
- Schreiber, S. (o. J.): Tradition und Bearbeitung – die Musik der 70er Jahre, Textbeilage zur Kassette 10 des Deutschen Musikrats „Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1970–1980“.

- Schreyer, L. (1956): *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München.
- Seubold, G. (1986): *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*, Freiburg/München.
- Seubold, G. (1987): *Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers*, in: *Phil.Jb.* 94, 64–78.
- Seubold, G. (1993a): *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in: *Heidegger-Studies* 9, 5–12.
- Seubold, G. (1993b): *Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs*, in: *Phil.Jb.* 100, 380–398.
- Seubold, G. (1995): *Artikel „Seinsvergessenheit“*, in: *Ritter/Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Darmstadt, Sp. 264f.
- Seubold, G. (1996a): *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn.
- Seubold, G. (1996b): *Rezension: Th. W. Adorno: Beethoven – Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Phil.Jb.* 103, 448–451.
- Seubold, G. (1996c): *Der „Neuanfang“ in der Ästhetik. Die Gründungsskizzen J. F. Lyotards*, in: *Philosophische Rundschau* 43, 297–317.
- Simon, J. (1986): *Vornehme und apokalyptische Töne in der Philosophie*, in: *Zeitschrift für phil. Forschung* 40, 489–519.
- Simon, J. (1988): *Philosophische Perspektiven der Postmoderne*, in: *E. E. Geißler (Hg.): Postmoderne Zukunft?*, Bonn, 34–50.
- Simon-Schaefer, R. (1988), *Vom Ende der Innovationskunst*, in: *W. Kluxen (Hg.): Tradition und Innovation*, Hamburg, 431–439.
- Sloterdijk, P. (1987): *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt/Main.
- Sobrevilla, D. (1992): *Offene Probleme in Heideggers Philosophie der Kunst*, in: *D. Pappenfuss/O. Pöggeler (Hg.): Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Bd. 3, Frankfurt/Main, 73–86.
- Sowa, H. (1992): *Krisis der Poiesis: Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*, Würzburg.
- Spanos, W. (1972): *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, in: *Boundary* 2, 1/1, 147–168.
- Spanos, W. (1976): *Heidegger, Kierkegaard an the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Dis-closure*, in: *Boundary* 2, 4/2, 455–488.
- Steffens, A. (Hg.) (1992): *Nach der Postmoderne*, Düsseldorf/Bensheim.
- Steiner, G. (1990): *Von realer Gegenwart*, Wien.
- Storck, J. W. (Hg.) (1989): *Briefwechsel Martin Heidegger-Elisabeth Blochmann*, Marbach.
- Strawinsky, I. (1983): *Schriften und Gespräche*, Darmstadt.
- Szczesny, S. (Hg.) (1989): *Maler über Malerei*, Köln.
- Sziborski, L. (1994): *Rettung des Hoffnungslosen: Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Th. W. Adornos*, Würzburg.

- Teige, K. (1968): Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste, Frankfurt/Main.
- Temkin, A. (1987): Klee und die Avantgarde 1912–1940, in: Paul Klee – Leben und Werk, Stuttgart/Teufen, 57–81.
- Tezuka, T. (1989): Eine Stunde mit Heidegger, in: Buchner (1989), 179–180.
- Tiedemann, R. (1979): Nachwort des Herausgebers zu: Th. W. Adorno, Der Schatz des Indianer-Joe, Frankfurt/Main, 115–137.
- Triska, E.-M. (1979): Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Köln, 45–78.
- Vattimo, G. (1990): Das Ende der Moderne, Stuttgart.
- Vukićević, V. (1992): Cézannes Realisation. Die Malerei und die Aufgabe des Denkens, München.
- Wagner, R. (1983): Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in 10 Bden, hg. von D. Borchmeyer, Frankfurt/Main.
- Waldenfels, B. (1986): Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei, in: A. Metraux/B. Waldenfels (Hg.): Leibhaftige Vernunft, Spuren von Merleau-Pontys Denken, München, 144–161.
- Waldenfels, B. (1991): Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei, in: Der Stachel des Fremden, Frankfurt/Main, 204–224.
- Weber, H. (1989): George Crumb: Amplified Piano – Amplified Tradition. Zur Kritik ‚postmodernen‘ Komponierens, in: W. Gruhn (1989), 197–210.
- Weinrich, H. (1968): Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik, in: Akzente 15, 29–47.
- Wellershoff, D. (1981): Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/Main.
- Wellmer, A. (1985): Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/Main.
- Welsch, W. (1987): Unsere postmoderne Moderne, Weinheim.
- Welsch, W. (Hg.) (1988a): Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim.
- Welsch, W. (1988b): Wider den Finaldiskurs – angesichts endloser Reden vom Ende, in: Der Architekt 12/1988, 652–654.
- Welsch, W. (1989): Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen, in: Pries (1989), 185–213.
- Welsch, W. (1993): Ästhetisches Denken, Stuttgart.
- Werckmeister, O. K. (1981): Versuche über Paul Klee, Frankfurt/Main.
- Werckmeister, O. K. (1989): Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre, München/Wien.
- Wiggershaus, R. (1991): Die Frankfurter Schule, München.

- Wilde, A. (1981): *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore.
- Wölfflin, H. (1956): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel.
- Zenck, M. (1979): Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die Neue Musik, in: *International Review of the Aesthetics und Sociology of Music* 2, 137–165.
- Zender, H. (1991): Orientierung. Komponieren in Situation der Postmoderne, in: *Happy New Ears*, Freiburg, 55–77.
- Zima, P. V. (1994): *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, Tübingen/Basel.
- Ziegler, H. (Hg.) (1993): *The end of postmodernism: new directions; proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, Stuttgart.
- Zimmerli, W. Ch. (1987): Wie autonom kann Kunst sein? Photorealismus und postmoderne Ästhetik, in: *Kamper/Reijen* (1987), 403–426.

Register

zusammengestellt von Ralf Jochen Ehresmann und Susanne Weiper

I. Personenregister

- Adler, G. 173
Adorno, Th. W. 17–20, 24, 33, 45, 51, 53 f, 60 f, 67–82, 87, 102–106, 109–145, 151, 153 f, 157–188, 191–219, 226, 240, 242, 246, 263–266, 268–274, 281–284, 286, 288–290, 295–298
Albers, J. 223
Ammann, J.-C. 28
Aragon, L. 122
Arend, I. 38 f
Aristoteles 249, 273
Augstein, R. 99

Babs, J. 151
Bach, J. S. 47, 120, 281
Bachmann, I. 41
Bachmayer, H. M. 35
Badt, K. 232, 240, 244
Ball, H. 31
Barth, J. 31, 48, 50
Barthes, R. 216
Bartók, B. 184
Baselitz, G. 25
Baudelaire, C. 177, 267
Baumgart, R. 27, 29
Baumgartner, H. M. 20, 84, 102
Beaucamp, E. 26 f, 29, 39, 44
Beaufret, J. 229
Beck, U. 294
Beckett, S. 34, 48, 109, 140 f, 185, 193, 201
Beenken, H. 61
Beethoven, L. van 47, 69, 182, 208
Begemann, C. 189
Bell, D. 34
Belting, H. 36, 95 f
Benjamin, W. 70, 176 f
Benn, G. 26, 281
Berg, A. 17, 19, 110, 124, 140, 142 f, 169 f, 172, 177, 182, 184–188, 191–219, 226, 240, 263 f, 266, 268–273, 274, 279, 283, 288, 297 f, 300
Berio, L. 168
Bernard, E. 241
Beuys, J. 37 f
Bidlo, J. 30
Bizet, G. 101, 156, 175
Blochmann, E. 64, 99, 101
Bockemühl, M. 287
Boehm, G. 21, 73, 88, 146, 237, 292, 298
Boehmer, K. 119
Bohrer, K. H. 36 f, 42, 48, Böhlinger, H. 37 [299
Bollnow, O. F. 58
Booth, W. C. 174
Bose, H.-J. v. 30, 47, 168, 183
Boulez, P. 76, 111, 119, 126, 150, 213
Bourdieu, P. 107
Brahms, J. 182
Braque, G. 243
Brinkmann, R. 176
Bruckner, P. 28
Bubner, R. 43, 292, 298
Büchner, G. 283
Buchner, H. 55, 157, 228 f, 289
Bürger, C. 175
Bürger, P. 21, 36, 41, 81, 164, 185, 290, 292
Burroughs, W. 85
Büttemeyer, W. 130

Cage, J. 119, 121, 125, 164, 175, 182, 208, 268, 279 f, 289
Calder, A. 285
Castelli, L. 87
Celan, P. 265
Cézanne, P. 19, 59, 62, 84, 86, 113, 148–150, 158, 189, 227–230, 235–245, 262 f, 266, 268 f, 270, 279, 285, 302
Char, R. 230
Cherchi, P. 254, 257
Chia, S. 50
Claudel, C. 177
Clemente, F. 50
Cocteau, J. 153
Cordier, D. 94
Corot, J.-B.-C. 283
Cucchi, E. 50

Dahlhaus, C. 57, 74, 100, 150, 155, 157, 168, 182, 194, 297
Danto, A. C. 42
Danuser, H. 47, 119, 160, 182, 283
da Vinci, L. s. Leonardo
de Maria, W. 288
de Staël, N. s. Staël
de Vries, G. s. Vries
Debussy, C. 186, 202
Degas, E. 243
Delacroix, E. 83 f
Derrida, J. 20, 33, 146, 267, 286
Diderot, D. 273

- Dienst, R.-G., 26
 Dokoupil, G. J. 46
 Dorival, B. 232
 Duchamp, M. 30, 35, 119, 268
 Dürer, A. 46, 273
- Eberle, G. 175
 Eco, U. 31, 49 f, 85, 174, 182, 285, 288 f, 295
 Ehresmann, R. J. 21
 Eich, G. 45
 Enzensberger, C. 35
 Enzensberger, H. M. 31 f, 39
 Evangelisti, F. 81
- Faden, G. 56
 Faust, W. M. 38 f
 Federman, R. 40
 Fédier, F. 229
 Fels, L. 40
 Ferneyhough, B. 139, 218
 Fiedler, L. 33, 50, 174, 179
 Fischer, H. 45 f
 Flaubert, G. 275
 Froidevaux, G. 45
 Fry, R. 237
 Fußmann, K. 29, 40, 46
- Gadamer, H.-G. 36, 97, 220
 Gander, H.-H. 21
 Gazetti, M. 28
 Gbur, H. 21
 Gehlen, A. 17–20, 24, 45, 51, 53 f, 61, 71 f, 82–96, 102–107, 111–116, 145, 158, 178, 183, 219–226, 252, 256, 262, 264 f, 268, 292–296
 Georgiades, T. G. 154
 Gerdes, L. 44
 Gide, A. 152
 Giedion, S. 163
 Giedion-Welcker, C. 256
 Gilles, W. 72
 Glaesemer, J. 256
 Goethe, J. W. v. 29, 242, 270
- Gogh, V. van 35, 59, 62, 145 ff, 150, 230, 243
 Gohr, S. 256
 Gorsen, P. 163
 Greenberg, C. 69, 94
 Greiner, U. 27, 39
 Grohmann, W. 256
 Gronert, S. 25, 27 f, 38
 Gropius, M. 281
 Gropp, R.-M. 26
- Habermas, J. 35 f, 85, 161, 163 f, 194, 294
 Haden-Guest, A. 40, 48
 Haftmann, W. 84, 93, 257, Hahn, U. 26 [261
 Hamm, P. 25, 29
 Hanimann, J. 28
 Hartung, H. 93
 Hassan, I. 33, 174
 Häusler, J. 30, 47
 Hegel, G. W. F. 32–35, 38, 41, 53–59, 89, 97–100, 104, 108, 123, 128, 137, 143, 155, 157, 220, 244, 249, 273, 284, 288
 Heidegger, H. 147, 245, 250
 Heidegger, M. 17–20, 23, 34, 51, 53–67, 97–104, 107 f, 112–116, 143–158, 183, 188 f, 200, 227–270, 273, 276–281, 284, 287–291, 296
 Heister, H.-W. 49, 175
 Henze, H. W. 166, 168
 Herrmann, F. W. v. 245
 Hess, W. 241
 Hettche, T. 28
 Heymer, K. 85
 Hildesheimer, W. 45
 Hillier, T. 225
 Hindemith, P. 170, 204
 Hobdell, R. 225
 Hoffmann, G. 33
 Hofmann, W. 25
 Hofmannsthal, H. v. 177
 Holbein, U. 26
 Hölderlin, F. 59, 62, 152, 157, 254, 276
- Höllerer, W. 37
 Horaz, Q. F. 135
 Hornung, A. 33
 Howe, I. 33, 161
 Huggler, M. 253
- Imdahl, M. 85, 237
- Jaffé, H. J. 251
 Jähnig, D. 256
 Jamme, C. 232
 Janacek, L. 184
 Jencks, C. 33, 161–163, 165 f, 171, 175, 179, 182 f
 Jens, W. 41
 Johnson, P. 161
 Joyce, J. 24, 286
 Judd, D. 73
- Kafka, F. 276 f
 Kagel, M. 32, 47, 166, 168
 Kamper, D. 35
 Kandinsky, W. 83, 86, 88, 254
 Kant, I. 92, 137, 160, 280
 Kästner, E. 227
 Katzer, G. 40
 Kaufmann, H. 213
 Kettering, E. 98, 229, 242
 Kierkegaard, S. 128
 Kilb, A. 26
 Killmayer, W. 48
 Kirchhoff, B. 39
 Klebingat, M. 229
 Klee, F. 256
 Klee, P. 17, 19, 59, 62, 86, 108, 113, 147 f, 150, 158, 189, 220, 223, 226–228, 243–264, 266, 268 f, 270, 287, 292, 303
 Klemm, E. 160
 Klotz, H. 33, 86, 161, 165 f, 283
 Klotz, V. 285
 Kockelmanns, J. 146
 Koepen, W. 41
 Koepsel, W. 98
 Köhler, J. 33, 159
 Koons, J. 26, 40, 48
 Krämer-Badoni, R. 59, 63

- Krapp, H. 37
 Krenek, E. 138
 Kroner, H. 160, 182
 Kropfinger, K. 214
 Kudielka, R. 274
 Kühn, C. 168
 Kunert, G. 26f, 38
 Kunow, R. 33
 Kunze, H.-R. 31

 Lachenmann, H. 47, 216
 Lang, B. 42
 Larguier, L. 232
 Le Corbusier 62, 162, 171
 Leonardo 284
 Lessing, G. E. 258
 Levin, H. 33, 161
 Levine, S. 30
 Lewis, W. 61
 Ligeti, G. 139, 180f
 Loo, O. van de 73
 Lübke, H. 227
 Luhmann, N. 71
 Lüpertz, M. 32, 46f, 49,
 Lurie, B. 30 [283f
 Lynton, N. 256
 Lyotard, J.-F. 33, 72, 119,
 164, 171, 179, 182, 188,
 279f, 288f, 291

 Maderna, B. 119
 Mahler, G. 140, 142f, 150,
 169, 172f, 177, 180, 184–
 187, 197, 274, 281, 283
 Mahnkopf, C.-S. 139,
 218f
 Maillol, A. 283
 Malewitsch, K. 30, 35, 83,
 86, 88
 Malraux, A. 61
 Mann, E. u. K. 254
 Mann, T. 115, 188
 Marquard, O. 43, 288
 Marx Brothers 177
 Marx, W. 286
 Masson, A. 226
 Mattenklott, G. 28
 Messiaen, O. 80
 Metzger, H.-K. 45, 136,
 138, 191f, 213

 Meyer, C. F. 145
 Michel, K. M. 37
 Mirsch, B. 25
 Mondrian, P. 89, 254, 268
 Monet, C. 243
 Mönninger, M. 28
 Moore, C. 171
 Morawski, S. 97
 Motte, D. de la 213
 Motte-Habers, H. de
 la 160
 Mozart, W. A. 79, 154,
 182
 Musikrat, Deutscher 166

 Nabokov, V. 48
 Nay, E. W. 72
 Neske, G. 98, 242
 Newman, P. 268
 Newton, I. 130
 Nietzsche, F. 99, 101, 151,
 156, 175, 180, 188
 Nolte, J. 36
 Nono, L. 119
 Nordhofen, E. 25
 Novalis 261
 Nowak, A. 172

 Oehlschläger, R. 27
 Oelmlüller, W. 57, 98, 227,
 292
 Oliva, A. B. 34, 50f, 97,
 179
 Orff, C. 152, 157
 Ortheil, H.-J. 31

 Paladino, M. 46
 Palmer, R. 33
 Panofsky, E. 274
 Paz, O. 32
 Perpeet, W. 227
 Petit, M. 45
 Petitpierre, P. 251
 Petzet, H. W. 54, 56, 63,
 147, 152, 154f, 227,
 229f, 239, 241, 243, 246,
 253, 256
 Pevsner, N. 161
 Picasso, P. 85, 173, 243,
 263, 283

 Picht, G. 35, 41
 Platon 157, 288
 Pöggeler, O. 21, 146, 245
 Poggioli, R. 37
 Polyklet 273
 Proust, M. 107

 Reger, M. 186, 202
 Renoir, A. 243
 Ricke, R. 27
 Riehn, R. 136, 138
 Rifka, F. 58
 Rihm, W. 47, 49, 160, 175,
 183, 282f
 Rilke, R. M. 23, 53, 241
 Rodchenko/Rodtschenko,
 A. 31, 86
 Roelke, E. 29
 Rogge, W. 138
 Roland-Manuell 153
 Rötzer, F. 35
 Rubens, P. P. 84
 Rühm, G. 28

 Samana, L. 32, 48f, 175,
 Sandner, W. 178 [182
 Schapiro, M. 146
 Scharoun, H. 164
 Schinkel, K. F. 165, 171
 Schirrmacher, F. 25, 44
 Schmalenbach, W. 27, 44
 Schmidt, G. 256
 Schmied, W. 26
 Schnebel, D. 138, 166, 168
 Schneider, F. 182
 Schönberg, A. 75, 77, 80,
 108, 120, 150, 157, 168,
 176, 182, 187, 197f, 201,
 213, 216, 268
 Schreiber, S. 47
 Schreiber, W. 166
 Schreker, F. 169, 177, 184
 Schreyer, L. 259
 Schubert, F. 47, 187, 197
 Schulte-Sasse, J. 175
 Schultze, B. 117, 224, 263
 Schulz, W. 58
 Schumacher, E. 224
 Schumann, R. 187, 197,
 274

- Schwarzenegger, A. 40
 Schwinger, W. 28
 Sciltian, G. 225
 Seibt, G. 26, 38
 Seubold, G. 66, 108, 147,
 189, 208, 234, 245, 257,
 288
 Simon-Schaefer, R. 35
 Singier, G. 93, 226
 Sinopoli, G. 183
 Sloterdijk, P. 35, 164, 181,
 288
 Sobrevilla, D. 146
 Sontag, S. 33
 Sophokles 157
 Soulages, P. 93
 Spanos, W. 33
 Spiller, J. 255
 Staël, N. de 226
 Steiner, G. 42
 Steuernmann, E. 136
 Stifter, A. 62, 101, 156,
 188
 Stockhausen, K. 30, 119,
 126, 168, 213, 285
 Storck, J. W. 55, 64, 99,
 101
 Straesser, J. 48
 Strauss, R. 186
 Strawinsky, I. 47, 62, 79,
 81, 101, 125, 152f, 157,
 173, 263, 278, 283
 Strobel, H. 152
 Sturtevant, E. 30
 Szczesny, S. 32, 46f, 49,
 85
 Tàpies, A. 223
 Temkin, A. 257
 Tezuka, T. 55
 Thaler, L. 29
 Thierse, W. 294
 Tiedemann, R. 138
 Tietjen, H. 245
 Trakl, G. 59, 62, 154, 157
 Triska, E.-M. 253
 Trojahn, M. 183
 Tschumi, B. 286
 Umberg, G. 26
 van Gogh s. Gogh
 Varèse, E. 125
 Vattimo, G. 34, 42, 51
 Vergau, J. 21
 Vivaldi, A. 155
 Vries, G. de 38
 Wagemans, P.-J. 49
 Wagner, R. 47, 99–101,
 150f, 156f, 187, 197, 274
 Wagner, T. 27, 39, 43f,
 244
 Weber, H. 172
 Webern, A. 47, 75, 119,
 152, 154f, 175, 182, 187,
 196–199, 201, 206, 213,
 216, 268
 Weill, K. 140
 Weinrich, H. 31
 Weiper, S. 21
 Wellershoff, D. 35f
 Wellmer, A. 34, 139, 161,
 165, 171, 182, 194, 290
 Welsch, W. 34, 159, 164,
 177, 179, 181, 288,
 290
 Werckmeister, O. K. 41f,
 256
 Wiegand, W. 29
 Wilde, A. 174
 Winkler, W. 45
 Winter, F. 226
 Wolff, G. 99
 Wölfflin, H. 285
 Worringer, W. 18
 Zeltner, E. M. 21
 Zemlinsky, A. 169, 177,
 184f
 Zenck, M. 21, 139, 154,
 157
 Zender, H. 30ff, 216
 Zima, P. V. 267
 Zimmerli, W. C. 21, 225
 Zimmermann, B. A. 168

II. Sachregister

- Abbaulogik
s. Entwicklungslogik, reduktive
- Abstraktion (i. d. Kunst)
34, 46, 63, 66, 82–97, 124, 130 f, 137–139, 147 f, 165, 189, 222, 224–226, 243 f, 245, 247, 252–254, 257, 262 f, 268, 274–276, 295
–, abstr. Negation 117 f, 120, 123, 137, 166, 195, 247, 267, 279
- Action Painting 117
- Aleatorik 87, 117–123, 127, 130, 133–137, 141–143, 164, 166, 182, 195, 274, 279, 285
- Analyse
–, alter Begriff von A. 199, 272
–, neuer Begriff von A. 17, 193, 198 f, 208, 272, 287
- Anschauung, produktive 287
- Antiästhetik 19 f, 143–158, 276–278
- Antikunst 36, 39, 89
- Antinomie 117, 129, 141, 163, 167, 217, 219, 272, 290–292, 296, 298
- Antipathos 283
- Anwesendes, Anwesenheit s. Zwiefalt
- Anwesenlassen 234, 238, 270
- Appropriation Art 30
- Archaisches 37
- Architektur 20, 32 f, 45, 49, 85, 145, 161–165, 169–171, 175, 274 f, 286
- Arte Povera 34, 86, 97
- Ästhetik
–, abendländische s. metaphysische
–, „Alzheimersche“ 160
–, An-Ästhetik 280, 288
–, (Ein-)Form-Ä. 19, 240, 269, 273–279, 287 s. a. metaphysische Ä.
–, generativ-destruktive 191, 210, 227, 265–269, 272, 274, 279, 280 f, 284–287, 291, 296–298
–, –, praktische Relevanz g.-d. Ä. 296–298
–, Inform-Ä. 279
–, In-Form-Ä. 279
–, kunstprakt. Funktion von Ä. 18, 103 f, 111
–, mehr-sinnige 272 f
–, metaphysische 20, 44, 51, 63, 65, 100, 103, 107, 113, 123, 130, 246, 256, 269
–, nicht länger anachronistische 103, 199, 242
–, ostasiatische, östliche 200, 287–289
–, postmodern-dekonstruktive (poststrukturalistische) 20, 280
–, des Surplus 218
Ästhetisierung 64, 144, 230, 277
- Atonalität 32, 80, 85, 98, 110, 118 f, 134, 157, 195, 200, 219, 269 f
–, affirmative 269
–, alte 118
–, dodekaphone 168
–, freie 75, 133, 270
- Auffassung, subkutane 217 f
- Aufhebung 41, 116 f, 123–125, 131, 137, 143, 166, 207, 248, 259, 291
- Aufklärung 176, 181
- Auflösungstendenz 209
- Ausdruck 25, 30, 47, 76–78, 87, 100, 118, 121–127, 132, 134, 137, 142 f, 161, 166–168, 195, 198, 209, 213, 219, 259, 266 f, 275–278, 281, 282 f
–, ausdrucksloser A. 282 f
–, -selimination 120 f, 195, 267
- Autonomie 38, 41, 43, 56, 60, 67–72, 78, 105 f, 110, 122 f, 132, 144, 176, 183, 218, 276, 295–298
- Avantgarde (klass.A./Neo-A.) 26–29, 31 f, 36 f, 41 f, 48 f, 61, 69, 73, 81, 84 f, 88 f, 94, 96, 111, 117–122, 164, 166, 169, 175–178, 180, 182, 184, 188, 192, 198, 201, 257, 272, 275, 279 f, 284
–, Nach-/Post-A. 28, 37
–, Trans-A. 97
- Bedeutung, -sverlust 41, 43, 45 f, 69, 198, 208, 233, 281 f
- Bewegungsgesetz (moderner Kunst) 74, 76, 110, 116, 136, 192, 271, 273
- Bild(konzeption)
–, -charakter 255
–, Entbildung, e.-en 271
–, halbabstraktes 225 f, 252
–, i. S. des (metaph.) eidos 246 f, 258 f, 284
–, pseudostereometrisches 223
–, -samkeit 252–257
–, Sich-Bilden 255, 261
–, Tastbild 224
–, Ur-bildliches 249–252, 260
–, Vor-bild(liches) 249 f
–, Zweischichtigkeit d. B. 92
s. a. Malerei
- Body Art 86
- Brutismus 212
- Concept(ual) Art 31, 34, 86 f, 95–97
- Concept Music 137–139

- Dadismus 27, 35, 224
 –, Neo-Dada 26, 89
 Darstellung 31, 59, 87, 92, 98, 107, 262, 268,
 –, -smittel 189 [280]
 Deformation 250, 253, 295
 Dekomposition 191–219, 267
 Dekonstruktion 20, 267, 299
 Demokratie/isierung 61, 93 f, 181
 –, neue D. 38
 Destruktion, destr. Pro-
 zess 34, 54, 63, 98 f,
 120, 123, 141, 158, 198,
 250, 263, 266, 267, 270,
 277, 279, 281, 291, 300
 Dialektik 54, 70, 109, 133,
 137, 143, 194, 210, 290
 –, dial. Strukturalismus
 216
 –, Hegelsche 54 f, 137
 –, negative 137
 –, „positive“ 133
 –, von Leben u. Tod d.
 Kunst 199
 –, von Wahrnehmbarem
 und Nichtw. 269
 –, zw. Ausdruck u. Kon-
 struktion 283
 Dichotomie der Kunst
 175 f, 178–181
 Dichte (Komplexität)
 202, 215, 269
 Differenz, ontologische
 232, 238
 Documenta 28, 61, 84, 93,
 224
 Doppelkodierung 174
 Dynamik 122, 130 f, 134 f,
 209, 219, 237
 Einheit 73, 217, 275 f
 –, -sstiftung 219, 272 f
 –, –, dynamisch-gewor-
 dene 130 f
 –, –, konstruktiv-organi-
 sche 272
 –, –, organische 121, 219,
 272
 s.a. Organisches
 –, –, traditionelle 272 f
 –, u. Vielh. im Kunstw.
 170, 217, 290
 Eklektizismus 168, 171 f
 Emanzipation der Disso-
 nanz 80, 151
 Ende 18 f, 23–37, 39, 43 f,
 51, 53–60, 62, 65, 67, 74,
 97–99, 103 f, 110–112,
 117, 122, 141, 143, 185,
 191–196, 244, 248, 266,
 269 f, 274 f, 275 f, 279,
 282, 296
 Entbergung 113, 231,
 239 f
 Enteignis, e.-en 19, 240,
 261 f
 Entfremdung 41, 177,
 195, 225
 Entgrenzung 35, 43, 188
 Entkunstung 43, 68–70,
 74
 Entlastung 106 f, 120, 122
 Entmaterialisierung 202
 Entstehen 239, 256, 270
 Entstofflichung 237
 Entsubstanzialisierung
 202, 279
 Entwicklungslogik 35,
 65, 74 f, 82–92, 139, 244
 –, reduktive 23, 34, 79 f,
 83–86, 88, 90, 95 f, 109,
 126, 141, 143, 157, 161,
 193, 268
 Entzauberung 43
 Entzug(sgeschehen) 93,
 189, 274, 287, 289
 Erblickung, e.-en 258 f
 Ereignis, Ereignung 148,
 189, 227, 238–240, 246,
 250, 252 f, 256, 258,
 261 f, 277, 280
 Erhabenes, -enheit 44,
 113, 134, 272, 280, 290 f
 Erlebnis 56, 64, 70, 112,
 144, 244, 276
 Erschöpfung 23–26, 29–
 32, 34, 37, 43 f, 51, 53,
 79 f, 168, 195, 269 f,
 275
 Expressionismus 27, 47,
 82, 86–90, 120, 125,
 167, 222, 282
 Farbakkoord 236
 Farbfeldmalerei 87, 91
 Film 61, 171, 176 f,
 Folgerichtigkeit s. Not-
 wendigkeit
 Form 105, 276–278
 –, absolute 279
 –, affirmative 284
 –, als Bildsamkeit 252–
 257, 268
 –, als negative Totalität
 169, 203, 268
 –, -aufgabe 211
 –, befreite 105, 200, 296
 –, -bildung (-generierung)
 279, 291
 –, definitive 271 f
 –, -Enden 226, 251 f, 254,
 260
 –, formende Kräfte 251 f
 –, -gebung 272 f
 –, Nicht-Form 20
 s.a. Ästhetik
 Formalismus 49, 279–281
 –, umgekehrt 280
 Fortschritt 28, 37, 44, 58 f,
 90, 95 f, 118, 134, 136,
 143, 155, 157, 160, 163 f,
 183–187, 191, 219, 244,
 267–273, 275, 281
 Französische Revolution
 71, 139
 Freiheit, frei 40, 44, 50,
 70, 76, 83, 110, 122, 127,
 231, 254, 259 f, 271,
 273–275, 292, 295 f
 Funktion d. Kunst, gesell-
 schaftliche 24, 38–43,
 45, 53–73, 104 ff, 192,
 194, 200, 202, 207, 221 f,
 266, 292 f, 296–298
 –, F. d. F.-losigkeit 105
 Funktionalisierung 33,

- 38, 40, 60, 62, 65–68, 71, 105
- Funktionalismus 33, 161–163, 202, 275
- Funktionslosigkeit/-verlust 38, 41, 45, 57f, 61, 64, 104
- Gebung(sgeschehen) 234, 243, 274, 287
- Generierung, g.-en 251, 263, 281
- Genese 214, 256, 259f, 269f, 279
- Genesis 254, 259f
- Genie, genial 143, 270
- Geschichte 42, 46, 48, 54–68, 116, 125, 181, 233f, 240, 249
- Geschichtlichkeit
d. Kunst 36, 46, 56–58, 64–66, 75, 78–84, 96–100, 103, 108, 122, 126, 130, 134, 278, 282
- Geschichtsbildende
Kunst 38, 55–57, 59, 62, 64, 143, 291
- Geschichtskonstruktion 102f
- , in poetisch-prakt. Absicht 103
- Gesellschaft 38–43, 56, 59–62, 64f, 67–69, 71f, 77, 101, 104–108, 123, 161f, 177, 180, 292–298
- , Absetzung von d.G. 106f
- , als falsche 177
- , befreite 105f
- , geschlossene 297
- , kommende 105, 296
- , multikulturelle 293, 297
- , offene 297
- Gestalt(ung) 203, 214, 271f, 279, 282, 300
- , -auflösung 213f, 219, 291
- , aus dem Nichts ins Nichts hinein 269
- , -bildung 213f
- , -destruktion 269
- , -ebene 287, 291
- , -entzug 271
- , -findung 219, 229, 270–273, 284f
- , -gefüge 287
- , -genese 269
- , -ideal 273
- , -komplex 229
- , -komposition 271
- , -losigkeit, geformte 288
- , -tendenz, generativ-destruktive 214
- Gestell 248
- Gewebe s. Struktur
- Haiku-Dichtung 200, 288
- Hedonismus 43
- Hellenismus 72
- Heroische(s) Zeit/Dezenium 48, 77, 110, 118, 169, 195
- Her-vor-bringen 148, 252–257
- Heteronomie 56, 67, 71, 77f, 106, 110, 122f, 127, 195, 271, 292
- Hören
- , atomistisches 217
- , mehrschichtiges 216f
- , spontanes 216
- , strukturelles 201, 215, 216–218
- , strukturell-atomistisches 201
- Hyperrealistische Malerei 225, 298
- Identitätsfindung 219
- Identitätsirritation 93, 107, 114, 219f, 222–227, 262, 293f, 298
- Ikonoklasmus 147, 267
- Immaterialität (des Tones, Vordersatzes) 202
- Impressionismus 84, 87, 90, 242f, 251
- Infinitesimal(es) 289
- Informel/Informell(es) 27, 85, 87, 89f, 92–96, 216, 268, 271f, 279, 286f, 291
- Inhalt (als ästh. Kategorie) 275–278, 281–283
- Innovation 27, 35, 71f, 143, 149, 185–188, 266
- Innovationspotential 26, 79, 195
- Inspiration 112, 200, 208, 257
- Institutionalisierung 26, 41f
- , sekundäre 72, 114
- Ins-Werk-Setzen 54, 145, 234, 249
- Integration 39–41, 64, 68, 106, 115, 140f, 161, 172, 175, 183, 266, 273, 279
- Intensität(en) 281
- , -sebene 286
- Internationaler Stil 162
- Ironie 47, 50, 168f, 172–174, 280
- Irrationalität 112
- Irritation
s. Identitätsirritation
- Isolation 38–40, 43, 48f, 53, 59–64, 67, 69, 106, 161, 170, 175, 181–183
- Kalligraphie 288
- Kanon des Verbote-nen 78, 82f, 110, 138, 169, 185, 195, 198, 214, 216
- Kapitalisierung 71f, 94, 105, 114
- Kapuzinerprinzip 207, 209–211, 215, 300
- Kehre 244, 249, 252, 286
- Kitsch 34, 48, 69, 140, 171, 177f, 180
- Klassizismus 153, 157, 159, 181, 263, 278
- Komplexismus 218
- Komplex(ität), komplex 204f, 218f, 270, 288

- konkrete Kunst 27
 Konstruktion, k.-uieren
 94, 283, 290
 –, losgelassene 196
 Konstruktivismus 27, 86,
 88, 263
 Konsumierbarkeit 27, 39,
 69
 Konventionspflege 26,
 173
 Krise
 –, der Kunst 19, 27, 34,
 41, 60, 115 f, 143 f, 150,
 157 f, 183, 194
 –, techn.-ökol. 38
 Kryptogramm 223 f
 Kubismus 22, 84, 89, 163,
 295
 Kulturbetrieb 38 f, 57,
 62–64, 66, 69, 73, 99,
 176
 Kulturindustrie 67–69,
 104, 177
 Kunst
 –, abendländische 246
 –, als Ausdruck u. Ein-
 druck 276
 –, als Können, Machen
 276 [276
 –, als Kulturerscheinung
 –, als Modell möglicher
 Praxis 105 f, 296–298
 –, als Müssen 108
 –, -Begriff 28, 35, 96, 279
 –, -betrieb 277
 –, -erlebnis 56, 71
 –, -form
 –, –, klassische 97 f
 –, –, romantische 97 f, 155
 –, –, symbolische 288
 –, gegenstandslos-abstrak-
 te 66, 247 f, 276
 –, generativ-destruktiv
 agierende 268, 280 f
 –, genuß 56, 65, 69, 71,
 276
 –, Geschichte/Kunstge-
 schichte 36, 46 f, 54–56,
 59, 65, 95, 102, 113, 259,
 273, 281, 290
 –, geschichtsbildende
 s. Geschichtsb. Kunst
 –, ideelle 83
 –, -Irritation 292–295
 s. a. Identitätsirritation
 –, Kunstmarkt
 s. Markt
 –, mehr-sinnige 273
 –, metaphysische 246–
 250, 276
 –, ostasiatische 257
 –, politische 105
 –, populäre 115, 174, 183,
 279, 280
 –, realistische 83
 –, -religion 98
 –, traditionelle 115, 250,
 276, 279, 280 f
 –, Wandel der K. 248, 250,
 252 f, 268
 Kunstwerk
 –, als Konsumgut 69 f
 –, als zu machendes 285
 –, geschlossenes 217, 284,
 286 f
 –, in Bewegung 285, 288
 –, offenes 284–287, 292
 –, organisches 121 f, 123,
 129
 –, organisch-konstruktiv-
 es 129, 297
 –, traditionelles 284, 287
 Kybernetik 65 f
 L'art pour l'art 41
 Lichtung (des Anwe-
 sens) 232 f, 238
 Life Style 107
 Liquidation des Themas
 197, 204
 Literatur 23, 31, 33, 39–
 41, 45, 47 f, 61, 98, 161,
 175
 –, volkstümliche 179
 Littérature Engagée 57,
 105
 Lyrik (Dichtung) 28, 31,
 47, 56, 61, 64 f, 100 f,
 157, 200, 231, 242, 261,
 288
 Malerei 17–19, 23, 26, 31,
 33 f, 38, 46 f, 49, 61, 73,
 82, 86–95, 121, 148,
 150, 157 f, 183, 200,
 219–222, 224 f, 227,
 229–232, 236, 240–243,
 258, 262, 267 f, 275,
 279–283
 –, abstrakte 83, 91–93,
 268, 275, 295
 –, als Raum-Kunst 258
 –, als soziales Bedürfnis
 –, bewegte 285 [61
 –, gegenständliche 94 f
 –, gegenstandslose 32, 84
 –, informelle 94, 286
 –, inhaltslose 283
 –, kalte 283
 –, moderne 25, 145, 287,
 295
 –, monochrome 83, 275
 –, traditionelle 287
 –, (M.) über Malerei 283
 –, volkstümliche 179
 Markt/Vermarktung/Be-
 trieb 27, 29, 39, 43, 50,
 57, 62–66, 69, 72 f, 78,
 81, 99, 104, 196, 277
 Massenkultur 37, 39, 42 f,
 48, 50, 71, 174
 Materialstand 30 f, 75–80,
 110, 117 f, 122, 125,
 127 f, 134–137, 139–143,
 160, 167–170, 185–188,
 196, 198, 202, 218 f, 268,
 272 f, 289
 Materie (als ästh. Katego-
 rie) 279 f
 Meta-Ästhetisches 274
 Metaphysik (allg.) 44, 51,
 63, 65, 72, 89, 93, 107,
 131, 147, 171, 189, 202,
 211, 208, 228, 232, 234,
 240, 243, 245–251, 256,
 258 f, 262, 268, 273,
 276 f, 288, 290, 292
 Metaphysische Beschei-
 denheit 201 f, 211
 Mikrotechnik, mikrolog.
 Prinzip 203–205, 215

- Mimesis, mimetisch 76, 273, 290
- Minimal Art 87, 182f
- Mittelalter 54, 58, 233f
- Mode 53, 87
- Modell 74, 105, 117, 171, 186, 204, 277, 296f
- Moderne, modern 17–20, 23–26, 29–37, 41–50, 53, 59, 61, 63, 66, 75, 78, 83–87, 93f, 111, 114–118, 136, 139, 142–165, 170, 183–189, 191–194, 198f, 201, 219–221, 224, 227f, 242–244, 247, 250, 253–255, 257, 264, 266–270, 279–283, 287, 289, 295
- , amplifizierte M. 159–183
- , anachronistisch m. 269
- , andere M. 281
- , Fortschrittsmoderne (Innovationsmoderne) 143, 184, 267–269, 281
- , gemäßigte M. 75
- , Herz d.M. 269
- , kleinliche Vorstellung vom M. 185, 198
- , latente M. 184–264, 266–270
- , Modernismus 164f
- , Neomodern 183
- , nivellierte M. 143–158
- , restringierte M. 116–143
- , unverwelklich m. 268
- , wahre M. 268
- Montagne Sainte-Victoire 229–231, 236–239
- Museum, imaginäres 86
- Musical 176
- Musik 19, 23, 29, 33, 40, 47, 49, 61, 69, 74–82, 84, 87, 109f, 117–142, 145, 150–157, 165f, 170, 173, 175–180, 186–188
- , hohe vs. leichte 140, 175–178
- , M. über Musik 79f, 283
- Musique Informelle 19, 110, 116–118, 124–142, 167, 184, 186, 218f, 270–272, 297
- Nationalsozialismus 283
- Negativismus, affirmativer 20
- Neue Einfachheit 182f
- Neue Expressivität 87, 168, 183
- Neue Figuration 46, 87
- Neue Musik 29f, 74, 77, 80f, 109, 119, 150, 161, 163, 167, 176, 181, 183, 195, 288
- Neue Sachlichkeit 87, 90
- Neue Wilde 97
- New Simplicity 183
- Nicht-Identisches 179
- Nichts 109, 150, 193, 200f, 207–210, 212–215, 256f, 263, 269, 289
- Nominalismus
- , ästhet./musikalischer 78, 106, 110, 151, 271
- Nô-Schauspiel 200, 288
- Notwendigkeit, notwendig 118, 120, 122, 128, 130–133, 210, 217, 231, 250, 260
- Nuance 280
- Nullpunkt 23, 26, 45, 50, 87, 91, 96, 109, 269
- Offenheit, offen 20, 81, 219, 285–287
- Ohr
- s. Speklatives Ohr
- Organisches, Charakter des Org. 75, 118, 121–137, 140, 142, 184, 207, 204, 214, 219, 272, 297
- Originalität 30, 172
- Peinture Conceptuelle 103, 111f, 114, 220–222, 225
- Performance 86
- Philosophie, philoso-
- phisch 17, 20, 55, 58, 65, 74, 81, 98, 101, 104, 113, 115f, 126, 128, 138f, 142, 148f, 151, 153, 155, 168, 179, 183, 191, 220, 225, 241f, 244, 248–250, 258, 262, 269, 277, 288, 290, 294
- Philosophiegeschichte 18f, 53
- Photographie 61
- Plans 236f, 239, 243, 256
- Plastik 88
- , abstrakte 275
- Platizität 209f
- Platonismus, umgekehrter 288
- Politik 25, 36, 41f, 55, 283, 292f
- Politisierung 41, 57
- Polystilistik 281
- Popart 27, 34, 48, 86f, 94, 97, 183
- Popularität/Popular-kunst/-kultur 40, 48f, 115, 140, 160, 174–178, 182f, 279, 280f
- Postavantgarde 37
- Posthistoire 95, 111, 114, 220, 263, 293
- Postmoderne 18–20, 23, 29–31, 33, 36, 43, 47–50, 96, 115, 139, 159–161, 164–176, 178–183, 194, 216, 219f, 225, 265, 267, 279, 280–283, 286
- , als Antim. 182
- , als Neom. (Neue Expressivität) 182, 283
- Präsentation 274
- Präsenz, p.-isch 268, 275, 279f
- Präsenzmetaphysik 262f, 292
- Praxis (d. Kunst) 18, 36, 41, 50, 57, 60, 68, 103–107, 111, 113, 115, 168, 173, 192, 194, 216, 219, 221, 266, 273, 296

- Prinzip, mikrologisches 202, 218, 232–234, 237f, 248, 258, 267, 277
 s. Mikrotechnik
- Provokation 27, 32
- Randlage der Kunst 61, 104, 106f, 292
- Rationalität, -alisierung 74–77, 82f, 87, 117, 125, 195, 198, 230, 235, 273, 275, 279
 s. a. Irrationalität
- Réalisation 149, 235, 239, 264
- Reduktion
 s. Entwicklungslogik, reduktive
- Religion 55f, 58, 68, 97, 180, 274
- Repristination 53
- Reproduktionskultur 27
- Revolution 38, 50, 79, 83, 96, 256
 s. a. Franz. R
- Rezeption, produktive 284–287
- Rockmusik 30, 181
- Romantik, r.-isch 97, 100, 121, 151, 155, 167f, 182f, 186f, 197f, 234, 269, 274, 282
- Schlüsselatitüde, große 104, 292f, 295
- Schock 26, 35, 37, 81, 275, 284
- Schönheit vs. Erhabenheit 272, 290f
- Schweigen 200, 212, 289
- „Sehen“: (sinnl.) Empfinden vs. (gegenständliche) Wahrnehmung 253f
- Seiendes 54, 65, 101, 113, 145–149, 156, 162, 208f, 211, 214, 226, 231–239, 241, 243f, 247, 249–252, 258–260
- Seiendheit 232–235, 237, 239, 241, 243f
- Sein (Seyn) 55, 113, 149, 202, 218, 232–234, 237f, 248, 258, 267, 277
- Seinsvergessenheit 234, 249f
- Sektoralisierung 56f, 144
- Sensibilität, S.-sierung für das Unsichtbare, Unhörbare und Unsagbare 188f, 269, 288f
- Serialismus 75–77, 82, 87, 117–123, 125–130, 133–137, 141–143, 160, 166, 195, 198, 213, 218, 274, 280, 286
- Sichtbarmachen 287
- Sinn 20, 31, 36, 63f, 76f, 84, 90–92, 96, 108, 123f, 127, 130–142, 151, 163, 182f, 186, 194f, 208, 215, 216f, 219, 224, 226, 233f, 237, 239, 248, 258–261, 263, 266f, 269, 271–274, 282, 284–287, 292, 294, 297
 → -abbau 267
 → affirmativer 271
 → -aufbau 267
 → ein-sinniger/förmiger 263, 271f, 284
 → -findung 219
 → -genese/-entstehung 131, 139–142
 → -geschehen 258, 267
 → -gestalt 273f
 → idealer 284
 → -konstitution 287
 → -negation 183f, 266–269
 → -polyvalenz 285
 → -potentiale 260f, 284f
 → -stiftung 273
 → -struktur 237
- Sinnliches, -keit 25, 35, 48f, 76, 91, 95, 113, 155, 204, 214, 222, 253–255, 260, 262, 274
- Sinnlosigkeit 77, 131, 133, 142, 266, 284
- Spekulatives Ohr 128, 132–136
- Sprachcharakter 74, 76, 163, 183, 202, 219, 230, 261
- Stil 29f, 37, 93–96, 99, 101, 107, 118, 144, 161f, 174–177, 186–190, 245, 270, 275, 277, 281
 →, -funktionalismus 275
 →, -gemenge 172
 s. a. Polystilistik
- Struktur 213–217, 219, 267, 269, 279, 281, 300
 →, -ebene 271, 291
 →, generative 211
 s. a. Ästhetik, generativ-destruktive
 →, informelle 291
 →, -komposition 271
 →, mehrsinnige 272
 →, -polyvalenz 270
 →, -prozeß 287
- Subjektivierung 157
- Subjektivität 70, 76, 78, 80, 82, 100, 110, 118, 123, 125, 127–130, 132, 134, 142, 182, 220, 243, 283
- Surrealismus 88f, 189, 257, 268
- Symbolik, -isches 256, 268, 274, 284
 →, verborgene 274
- Tachismus 222, 263
- Tod der Kunst 28, 34, 42, 64, 68, 72, 105, 140f, 183, 192–194, 199, 215f, 267, 269, 275
- Todestrieb, musikalischer 207, 209f
- Tonalität 47, 75, 79f, 124, 134, 157, 169, 181, 184, 187, 210, 219, 267–269, 281
- Tradition, traditionell 20, 46f, 49, 51, 61, 74–79, 82, 94, 110, 115–118, 120–126, 129–137, 143, 145, 147, 161, 165–186, 195, 198, 210, 217, 219,

- 224, 228, 236, 245, 247, 250, 262, 266–273, 276–279, 280–287, 290f, 294, 299
- , als aufgehobene 124f, 133–137
- , als Fundus 269
- , als Heteronomie 77–79, 195
- , als „Kanon der(s) Verbote(nen)“ 78, 169, 195
- , -sbezug, schlechter 170
- , -snegation, abstrakte 117, 123, 137, 166, 195, 247, 267, 279
- Übergang 194, 197, 200, 202, 205–207, 210, 214, 217f, 224, 253, 289
- Ungegenständlichkeit, affirmative 269
- Untergangs-Einverleibung 109, 140–142, 192–194, 199, 266, 279, 296
- Unterhaltung 38f, 48–50, 60, 69, 140, 161, 175, 178, 180
- Urbild 250f, 260
- Utopie 32, 297
- Verbergung 113, 231, 239f
- Verdinglichung 69, 202, 210, 267, 285, 288
- Versöhnung 219, 272, 290f, 297
- Wahrheit, W.-gehalt, W.-stiftung, 34, 36, 38–41, 50, 54–57, 59, 62–69, 144f, 162, 175, 177, 181f, 189, 196, 231, 233f, 238, 249–251
- Wahrnehmung, w.-en
- , bewußte/unbewußte 217f
- , mehrschichtige 269
- , selektive 214
- s. a. Hören, Sehen
- Warencharakter 26, 70
- Werk(begriff)
- , affirmatives 291
- , Auflösung des W.s 291
- , ausgearbeitetes 286
- , bewerkstelligen 287
- , i. S. von *energeia* 284
- , i. S. von gemacht, gewirkt 144
- , metaphysischer 292
- , organischer 272
- , traditioneller 272
- s. a. Kunstwerk
- Zeit, räumliche vs. Erlebnisz. 130
- Zenbuddhismus, -istisch 200, 208, 216, 257, 275, 281, 288f
- Zen-Malerei 157, 200, 288
- Zen-Sprößling 289
- Zeug 145f
- Zitat(ion) 80, 168, 203, 280–282
- Zitatcharakter 283
- Zufall
- , heteronomer 292
- , losgelassener 195
- s. a. Aleatorik
- Zu-stände (nicht Bilder) 259
- Zwecklosigkeit 60, 69
- „Zweites“ 109, 133, 135, 178, 193, 282
- Zwiefalt (von Anwesendem und Anwesenheit) 230–233, 235, 237f, 240, 242
- Zwischenreich 226, 253, 270, 287, 289
- Zwölfmontechnik 75, 77, 110, 118–120, 125, 133–136, 168, 195, 268, 272, 281

Früher ist bei Alber erschienen:

Günter Seibold

Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik

1986. 344 Seiten. (Alber-Reihe Philosophie)

ISBN 3-495-47599-0

Heideggers Technik-Deutung ist extensiv wie intensiv radikaler als die gängigen Interpretationen: Technik ist in der Neuzeit allgegenwärtig, weil sie zum leitenden Grundentwurf von Sein überhaupt geworden ist.

Seibold rekonstruiert die Heideggerschen Gedanken zur neuzeitlichen Technik und verdeutlicht ihre Stringenz. Sorgfältig stellt er den Unterschied traditioneller und neuzeitlicher Technik in Heideggers Sicht dar. Er belegt dessen Auffassung am Beispiel verschiedener Themenfelder (etwa Agrikultur, Bergbau, Energiegewinnung) und anhand unterschiedlicher geschichtlicher Zeugnisse (Cato, Watt, Liebig usw.).

Für die Neuzeit ist Technik der einzige, universale Horizont. Die neuzeitliche Technik ist eine spezifische Form des Umgangs mit Natur und Welt: In der Moderne werden Sinnfragen technisch gestellt und beantwortet; Technizität liegt auch jenseits der Verwendung technischer Mittel vor und entscheidet sich längst vor dieser. Seibold läßt die gewissermaßen spektakulären Aspekte von Heideggers Konzeption der Technizität von Natur- und Geisteswissenschaft, Religion, Kunst und Politik eindringlich und überzeugend hervortreten.

Verlag Karl Alber Freiburg/München