

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 Kunstwerkaufsatz 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 „Taumel der Moderne“, im tumultösen Fest der Signifanten, 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 verfahrene 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 Kunstwerkaufsatzz 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 Kunstkrisse 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 erkennen, 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 „vergißt“ 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-destructiven 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

