

Kunst und Gesellschaft

Arnold Gehlen und die Grenze des Ästhetischen¹

Von Günter SEUBOLD (Bonn)

Der Streit um die „Grenze des Ästhetischen“ – wo sie denn verlaufe, ob man sie ohne weiteres überschreiten oder gar zerstören dürfe – ist neu entbrannt und hält den gegenwärtigen Diskurs in Atem. So hat in der jüngeren Diskussion der Ästhetiker Karl Heinz Bohrer 1992 eine „Kritik der Entgrenzung des Ästhetischen“ vorgetragen und im Gegenzug für eine „Begrenzung des Ästhetischen“ plädiert – und das heißt für Bohrer: für die „strikte“ Reservierung dieses Begriffs und des mit ihm verbundenen Sachverhalts für „die formalen Ausdrucksqualitäten eines Kunstwerks“². Das Ästhetische soll nicht deshalb begrenzt werden, weil es an sich etwas Verwerfliches wäre, sondern weil mit der entweder moralisch-philosophisch, sozial-emanzipatorisch oder hedonistisch-kulturell motivierten Entgrenzung der „substantielle Kern des Ästhetischen“ verlorenzugehen drohe. Solche Entgrenzungen seien nichts anderes als Eingemeindungen des Ästhetischen: Dessen Skandalon, das Vage, Unwägbare, Vorbegriffliche, Rätselhafte und Momentane, werde damit gerade entschärft.

Die Verteidigung der Grenze des Ästhetischen scheint dem Ästhetiker Bohrer geboten angesichts einer Übermacht von Entgrenzungsstrategen verschiedenen Typs: eines Denktyps, exemplarisch mit dem Namen Derrida bezeichnet, der die Destruktion und Subversivität ästhetischer Elemente auch im generellen Diskurs aufspürt und begrüßt; eines Typs von Kulturphilosoph, exemplarisch mit dem Namen Rorty bezeichnet, der eine zukünftige liberale Kultur als ironisch-ästhetische feiert; aber auch und vor allem angesichts unzähliger und daher namenloser Kulturpolitiker und Kulturdezernenten, die mit dem Programm einer Ästhetisierung der Lebenswelt die hedonistische Lebensqualität zu steigern suchen und sich damit insbesondere Standortvorteile für die Wirtschaft versprechen.

Dieser Streit um die Grenze des Ästhetischen wird, kaum erst entfacht, noch lange die Gemüter bewegen. In dieser Situation ist es angebracht, sich einer „klassischen“ Position zu versichern – und das nicht nur, ja nicht einmal in erster Linie aus historischem Interesse: nämlich der Position Arnold Gehlens. Obgleich dem Denken Arnold Gehlens anlässlich der „Postmoderne“-Diskussion eine Renaissance widerfuhr, so erstreckte sich diese merkwürdigerweise nicht auf Gehlens ästhetische Erörterungen. Nur zu symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, daß die bislang ausführlichste Literaturliste zur Postmoderne-Diskussion das in

¹ Überarbeitete Fassung des am 1. Oktober 1996 anlässlich der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft in Mainz in der Sektion für Philosophie gehaltenen Vortrags.

² Vgl. K. H. Bohrer, Die Grenzen des Ästhetischen, in: W. Welsch (Hg.), Die Aktualität des Ästhetischen (München 1993) 48–64.

dieser Hinsicht entscheidende Werk Gehlens, die „Zeit-Bilder“, nicht anführt.³ Ganz zu Unrecht: Eine Vielzahl der Thesen, die derzeit in der ästhetischen Diskussion um die Thematik „Ende der Kunst“, „Erschöpfung“ und „Revival“ kreisen, läßt sich auf Gehlens Analyse nicht nur zurückführen; sie haben hier auch schon eine gültige Formulierung gefunden, über die man auch heute nicht hinaus ist, hinter deren Prägnanz man vielmehr oft zurückbleibt. Und auch für die Erörterung der Problematik „Grenze des Ästhetischen“ hat Gehlen, wie ich im folgenden nachzuweisen hoffe, diskussionswürdige Reflexionen angestellt.

Ich werde zunächst auf Gehlens Situationsbeschreibung des die Grenze des Ästhetischen tendenziell auflösenden und damit eine Art „Ende“ der Kunst heraufführenden Kunstbetriebs der sechziger und siebziger Jahre eingehen; ein zweiter Punkt erörtert die von Gehlen vorgeschlagenen Revitalisierungspotentiale der Malerei, die für ihn nur mit einer erneuten Grenzziehung gefunden werden können; ein dritter Punkt schließlich fragt dann mit Gehlen und gegen Gehlen nach dem gesellschaftsfunktionalen Aspekt einer die Grenze des Ästhetischen anerkennenden Kunst.

I. Die Liquidierung der Kunstgrenze und das „unaufhörliche Ende“ der Kunst

Macht man als Grenze des *Ästhetischen* die Grenze der *Kunst* aus, so kann das aus *philosophisch*-ästhetischer Sicht nur ein erster Schritt sein. Denn sofort taucht dann ja die Frage auf: Wo verläuft die Grenze der Kunst? Begrenzt Bohrer das Ästhetische auf die „formalen Ausdrucksqualitäten eines Kunstwerks“, so muß er sich natürlich Rechenschaft darüber ablegen, was alles er als Kunstwerk gelten läßt und was nicht. Bedacht werden muß, daß die Zerstörung der Grenze des Ästhetischen (der Kunst) von der Kunst (vom Kunstbetrieb) des 20. Jahrhunderts selbst ausging, nicht erst von einigen hyperaktiven Kulturdezernenten oder einer sich hedonistisch definierenden Lebenswelt. Und will die (philosophische) Ästhetik Inhalt und Umfang ihres Kunstbegriffs sich nicht vorgeben lassen von dem, was „man“ als Kunst bezeichnet: was etwa im Museum hängt oder was eben gerade einen Markt findet und sich verkauft, so wird sie, mag sie darin auch unzeitgemäß sein, nicht um einen normativ konnotierten Kunstbegriff herumkommen. Freilich muß man hier die nötige Vorsicht walten lassen. Mit einem von irgendwoher deduzierten Allgemeinbegriff von Kunst oder gar Schönheit wird man heute natürlich nicht mehr agieren können. Die Auseinandersetzung mit dem, was sich als Kunst *gibt*, ist nötig.

Diese Auseinandersetzung führt Gehlen vor allem in den gegen Ende des Jahres 1972 für die dritte Auflage seiner „Zeit-Bilder“ entstandenen Ausführungen.

³ Vgl. W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim 1988) 275–315.

1. Das Allerneueste verspäteter Nachahmer: die Nichtkunst-Kunst

Vielleicht hatte es Gehlen gar nicht beabsichtigt, aber es läßt sich zumindest vom Interpretieren so pointieren: Besteht nach Gehlen der eigentliche Fortschritt der Kunst im „Uranzeitalter“ darin, daß sie vom Jahrtausende gültigen Ethos der Nachahmung befreit wird, so sind es die sich als „Avantgardisten“ verstehenden Künstler der 60er und 70er Jahre, die sich ins Joch der Nachahmung spannen lassen. Und war „Nachahmung der Natur“ über Jahrtausende hinweg in dem „ursprünglich großen Sinn“ (226)⁴ gemeint, so ist dieser Sinn nun beträchtlich geschrumpft, und Nachahmung kann nur noch auf Vorverdautes sich beziehen.

a. Antikunst-Künstler: Neo-Dada

„War schon da“: So lautet Gehlens lakonischer Kommentar zu einer Richtung der Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre – dem „Neodadaismus“ –, die sich an „verpackten Dingen“, „Objekten aus Schokolade“ und „Rauchbildern“ versucht; und von Diter Rots „Lebenslauf“ (Gewürzobjekt, Zimt und Sand im Plastikbeutel, 100 Expl., signiert) wünscht sich Gehlen, daß er hoffentlich bald durch einen „Beutel voll kaltem Kaffee ergänzt“ (227) werde.

Prägte den authentischen Dadaismus noch die „Absicht der Zerstörung bürgerlicher Traditionen und Kunstmeinungen“ – wurde hier also die Spannung zur ästhetisch arbeitenden Kunst aufrechterhalten, die Grenze im transzendentalen Sinne gerade nicht verwischt –, so sei inzwischen „die Schar der um 60 Jahre verspäteten Nachahmer“ (227) selbst zum Kunst-Establishment geworden: Duchamps Anti-Kunst würde „überall kopiert“, zugleich aber auch „als Kunst vermarktet“ (226).⁵ Dieser Neodadaismus, für Gehlen vor allem durch das „spekulative Kapital“ und die „Massenmedien“ (227) heraufbeschworen, erfüllt für ihn vor allem deshalb den „strengsten Begriff von Absurdität“ (227), weil der Dadaismus längst im Surrealismus aufgegangen war und damit wieder auf vergleichsweise begrenztem Terrain agierte.

Freilich: Den „Massen der Nachgebildeten“ (227) erscheint noch der Neodadaismus als revolutionär,⁶ aber wer sich heute in „Filz, Fett, alter Pappe, in Scho-

⁴ Soweit nicht anders vermerkt, bezieht sich die Zahl nach dem Zitat auf die Seite der dritten Auflage der „Zeit-Bilder“ (Frankfurt/Main 1986).

⁵ Es war die 1958 in der Kunsthalle Düsseldorf inszenierte Ausstellung „Dada – Dokumente einer Bewegung“, von der, inmitten der Dominanz abstrakter Malerei, wichtige Initiationsimpulse ausgingen.

⁶ Vgl. auch die Äußerung von Thierry de Duve, hervorgetreten durch mehrere Arbeiten über Duchamp, aus dem Jahre 1991: „... daß es viele Kinder, Kindeskinde und jetzt schon die dritte Generation von Duchamp-Nachahmern gibt, die sehr schlechte Künstler sind. Sie glauben, daß sie von Duchamp eine Lizenz bekommen haben, irgend etwas Kunst zu nennen. Aber das ist einfach nicht wahr“ (Zum Standort ästhetischer Theorie, Diskussionsbeitrag, in: H.M. Bachmayer/D. Kamper/E. Rötzer [Hg.], Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh – Malewitsch – Duchamp [München 1992] 264). – Gewarnt vor den „Nachkommen“ Duchamps, die „Bügelbretter als Rembrandtbilder“ feilbieten, hat auch Hans Platschek (Porträt eines Neinsagers, in: ders., Engel bringt das Gewünschte [Stuttgart 1978] 67–78, hier: 77).

kolade“ (232) engagieren will, der begehe einen dreifachen Fehler: Er sitze nach; er begeben sich an die Stelle größtmöglicher Konkurrenz; und – was moralisch höchst bedenklich sei – er ernte, ohne gesät zu haben.⁷

b. Bekenntnis zum Banal-Bekanntem: Pop-Art

Die Pop-Art sieht Gehlen vor allem unter dem Aspekt „Rehabilitierung“ der Außenwelt: Wiedergabe dessen, was uns in diesem Jahrhundert umgibt – Plakate, Autos, Signale, Konservendosen... Das Auge freue sich – nach soviel Abstraktheit –, endlich wieder etwas „Sinngenährtes“ sehen zu können, und das gar in einer „Steigerung des schon Bekannten“ (228) und mit einem Bekenntnis zum Banalen. Durch dieses Bekenntnis zum Bekannt-Banalen, durch das Hervorkehren dessen, was man die „ästhetische Aura“ dieser Alltagsdinge nennen könnte, wird die Grenze der Kunst zur Alltagswelt tendenziell auch hier aufgehoben.

Nun ist die Pop-Art im Vergleich mit dem Neo-Dada zwar *vergleichsweise* ästhetisch-autonom ausgerichtet: Sie arbeitet auch, das konzidiert Gehlen durchaus, mit „Überraschungen“, kleinen Pointen und Suchbildeffekten, die in der Alltagswelt sich nicht finden. Doch ist ihm das alles zu billig: Die in dieser Richtung liegenden ästhetischen Möglichkeiten werden nicht annähernd ausgeschöpft. Diese Art von gebrochener Nachahmung reicht nicht an das Raffinement der Kunstrichtung heran, die Gehlen – zusammen mit anderen Kunstrichtungen – als zukunftsweisend erachtet, nämlich des „Photographischen“, „Neuen“ und „Hyperrealistischen Realismus“ (vgl. unten).⁸

Neodada und Pop-Art sind die Hauptfiguren in Gehlens trostlosem, Ende 1972 entworfenem Gemälde. Er streift „Multimedia“ und sieht auch hier eine Bewegung „weg von der Kunst“, da nun die der Kunst eigentümliche Sinnforderung sich im „Erlebnis“ auflöse, als „Erlebnis‘ verdampft“ werden könne.⁹ Er streift „Land art“ (230) und „Concept art“ (230f.), der er prophezeit, daß sie nicht sehr weit kommen werde (vgl. 231). Grundiert wird Gehlens Skizze von der

⁷ Die avantgardistisch/neodadaistische Provokationsgebärde dauert bis auf unsere Tage – kann man den Künstlern auch zum zwanzigsten Male erklären, daß sie die Nachfolger der Nachfolger sind, die selbst schon Nachfolgern nachgefolgt waren. Spielte die Provokation der historischen – veritablen – Avantgarde noch im vergleichsweise innerästhetischen Bereich sich ab – Unerhört/Ungesehen-Neues macht dem Verbraucht-Alten den Garaus –, so entspringt das „Epater-les-bourgeois“ heute vor allem der Grenzüberschreitung ins weite Feld der Religion und Pietät. – Über das „Elend der Provokation“ und deren „Halbwertszeit“ sowie die „Ekeltechniken“ vgl. auch den „Konjunkturbericht“ von W. Grasskamp in: Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit (München 1989) 66–74.

⁸ Zur Kritik der Pop-Art, der man „nicht beikommt, wenn man ihr Brechungen oder Nuancen zuschreibt, die sie nie beschäftigt haben“, vgl. H. Platschek, Pop Art oder das Genie von der Stange, in: ders., Engel bringt das Gewünschte (Stuttgart 1978), 11–29, hier: 2; sowie Jürgen Wissmann, Pop Art oder die Realität als Kunstwerk, in: H. R. Jauß (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (München 1983) 508–530.

⁹ „Weg von der Kunst“ verlief die Bewegung freilich auch auf anderen Bahnen: Längst ist dieser Begriff von der Computer-Industrie vereinnahmt. („Die meisten nennen es Multimedia. Wir nennen es Apple Macintosh.“)

Erfahrung der Documenta 5 (1972) als „bisher schäbigster Ausstellung“ und „Zirkus der Scharlatane“ (229).¹⁰

Diese für Gehlen schlechterdings trostlose Situation, bedingt eben durch die tendenzielle Aufhebung der Kunstgrenze, wirft fast zwangsläufig die Frage auf: „Geht die Kunst ihrem Ende entgegen?“ (229) Und sie wird von Gehlen höchst eigenwillig beantwortet.

2. Die Ablösung von den Seelen: Kapitalisierung der Kunst

Keineswegs, so Gehlen, sei die Kunst am Ende. Denn es gelingt ihr ein „Umsteigen“ (230). Sie tritt ein ins „Zeitalter der Unaufhörlichkeit“ (229). Das geschieht dadurch, daß sie sich von den Fundamenten in der „Seele“ und der „Gesellschaft“ löst und ein selbstgenügsames, sich selbst erhaltendes System (mit den Medien Geld und Macht) aufbaut – einen Kunstapparat aus Kunsthändlern, Kritikern, Museumsdirektoren, Ausstellern und Sammlern, die die Definitionsmacht über die Kunst innehaben, die Kunst anfordern und den Apparat am Leben erhalten. 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 magazinieren, um sie als haussierende mit finanziellem Gewinn abstoßen bzw. mit Status-Gewinn an die Wand nageln zu können.¹¹ Es wird auf Vorrat produziert, und man drückt durch Werbung und Propaganda, kaum durch wirkliche Kritik, sein „Produkt“ durch – Meinungskartelle, die andere Künstler (Gehlen nennt Nay, Gilles) außer Kurs setzen können.

So ist die Kunst nicht am Ende. Es gibt sie so lange, wie man will. Und man will sie und will sie offenbar noch lange. Freilich ist dieses endlose Weiterleben in ent-

¹⁰ Gehlens Skizze ist pointiert, gewiß. Doch will der anfängliche Verdacht, sie sei tendenziös, nicht recht greifen. Und kam nach 1972 wirklich Neues? „Wilde“ oder „Heftige Malerei“? Video-Installationen? Computer-Kunst? Freilich: Man könnte „Concept-Art“ oder „Minimal-Art“ oder auch „Arte povera“ gerade als Gegenbewegung zu Pop-Art und Neo-Dada verstehen – höchst aktuell, weil sie nicht auf Präsentation und Klamauk aus sind, sondern durch Entsinnlichung (Art after Philosophy) Modi des Entzugs und der Verbergung thematisieren. Doch wird man wohl auch hier, 20 Jahre nach Gehlens „letztem Wort“, nicht umhin können, diese Bewegungen in ihrer eigentlichen Intention als gescheitert zu erklären – und erfolgreich nur in dem, wogegen sie gerade angetreten waren: in der Vermarktung der für sie unwesentlichen materiellen Relikte. (Zur „konzeptuellen Kunst“ im engeren und weiteren Sinne vgl. den Katalog zur Ausstellung „Denk-Bilder – Kunst der Gegenwart 1960–1990“ [München 1991]). – In jedem Falle sollte man sich davor hüten, Gehlens Analyse mit den Etiketten „konservativ“ und „rechts“ zu bekleben, um sie damit abtun zu können; sonst sähe man sich gezwungen, die „progressive“ und „linke“ Presse zur Documenta 9 (1992) zu zitieren, die – zwei Dekaden nach Gehlens „letztem Wort“ – die Gehlensche Diagnose und Terminologie sich angeeignet hat: „Trotz großer Fülle sehr, sehr wenig“; „Rummelplatz der Beliebigkeiten“; „die 9. ‚documenta‘ gleicht der Erklärung eines Bankrotts“; „Kunst als Unterhaltungsbetrieb“; „horrende Gedankenlosigkeit“ usw. (Peter Iden, Frankfurter Rundschau vom 13.6.92).

¹¹ „Im Zynismus der Innovation“, so Lyotard 1984, in dem sich „die Enttäuschung darüber, daß sich nichts mehr ereignet“, verbirgt, dokumentiere sich eine Angleichung an die „Metaphysik des Kapitals“ (vgl.: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38 [1984] 151–164, hier: 164).

scheidender Hinsicht das trostloseste Ende, das man sich denken kann: Man hat nicht einmal mehr die Kraft und den Mut, die Leiche, die man mit der Kapitalisierung der Kunst erhalten hat, unter die Erde zu bringen. Wie im Hellenismus gibt es eine „ungeheure Produktion bei schon erloschenem Gehalt“ (231), wird die entseelt-entgrenzte, die – mit Adorno zu reden – ‚ent-kunstete‘ Kunst als Selbstläufer betrieben. Die Frage, ob dies noch Kunst sei, und die Suche nach der Grenze der Kunst werden sinnlos. Denn mit Andy Warhol gilt nun: „Business is the finest art.“

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 –, ist zur Einfriedung und Fesselung, ist zur Einsargung der Kunst geworden: Der Marktmechanismus¹² braucht ständig Neuerungen, doch diese Neuerungen sind immer 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).¹³

Zu Hilfe kommt dieser Veranstaltung endlosen Überlebens, der Mumifizierung von Kunst also, eine weitere Tendenz.

3. Die Liquidierung des Metiers: Demokratisierung der Kunst

‚Ent-kunstet‘ wird die Kunst auch durch ein auf ganzer gesellschaftlicher Breite statthabendes Geschehen: die „Demokratisierung“. Wenn Gehlen ihr kritisch gegenübersteht, so nicht, weil er totalitär dächte. Denn unter Demokratisierung habe man hier „nicht die demokratische Verfassungsform“ zu verstehen,

¹² Für die neuere Entwicklung der Malerei konstatiert G. Boehm: „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“ (Die Zeit der Unterscheidung. Über moderne und post-moderne Malerei, in: D. Kamper/W. van Reijen [Frankfurt/Main 1987] 223–239, hier: 233 f.).

¹³ Bislang 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. Vor allem die Zeugnisse des Künstlers Judd und des Galeristen van de Loo sind hier hervorzuheben. Judd kritisierte, daß im Großbetrieb das Kunstwerk zur Randerscheinung verkomme und Kunst den Gesetzen des Kapitalmarktes unterworfen werde. Und van de Loo gab in einer „Offenen Erklärung“ vom 12. 4. 1989 bekannt: „Die Galerie van de Loo wird ab Juni 1989, d. h. nach der ART in Basel, auf keiner Kunstmesse oder einer ähnlichen öffentlichen Veranstaltung mehr vertreten sein. Eine in meinen Augen fatale Entwicklung, wie sie seit einigen Jahren sichtbar geworden ist, und im sogenannten ‚Bilderstreit‘ – auf 10000 qm 1000 Werke von 100 Künstlern – ihren vorerst erbärmlichen Höhepunkt gefunden hat, eine Entwicklung, in der bestallte Agenten, Kunstbanausen und Kulturbürokraten in schöner Wahlverwandtschaft die Kunst mißbrauchen, mit den Mitteln der Öffentlichkeit Augenwischerei, Täuschung und Brunnenvergiftung betreiben, ist ansteckend und zwingt mich, für meinen Teil zu retten, was noch zu retten ist.“ Vgl. hierzu: Süddeutsche Zeitung vom 14. 7. 89, 12 oder DIE ZEIT vom 21. 4. 89, 65.

sondern – Gehlen zitiert Brandt – „den ‚Abbau der Privilegien auf allen Gebieten‘“ (231).¹⁴ Jedermann soll, wenn er nur will (und immer mehr wollen), Künstler sein dürfen. Dagegen nun wäre nichts einzuwenden, wenn mit solcher Aufhebung der Kunstgrenze nicht ein „Nivellement nach unten“ (227) verbunden wäre, ein Niveauverlust durch Vernachlässigung des Metiers, eine Einebnung der Differenzen an Intelligenz und Begabung. Kunst ist nun das Einfachste der Welt: Jeder meint, er hätte „Einfälle“ und das reiche aus für die Kunst und den Anspruch, Künstler zu sein. Man weiß nicht, daß Kunst bei „Streuselkuchen und Wollwesten“ (Benn) nicht zu haben ist und daß Kunst nur durch „Liquidation des Einfalls“ (Adorno) mittels Metier und „hochgezüchteter Technik“ (232) sich ereignet.¹⁵ Damit aber schließt sich der Bogen zur Neo-Dada-Hausse: „Man kann leider den Gedanken nicht verdrängen, daß ausschließlich die Neo-Dada-Kunst, die Müll- und Gerümpel-Ideologie im wörtlich-radikalen Sinne demokratisierbar ist. Hier bedarf es wirklich keines Metiers mehr, man braucht nur anzufangen“ (232).¹⁶

Halten wir als „Gehlensche Position“ im Streit um die Grenze des Ästhetischen fest: Die Grenzüberschreitung, wenn sie definitiv vollzogen wird, wenn also die Kunst ihre Autonomie zugunsten direkter Reintegration in die nichtästhetische Wirklichkeit tendenziell aufgibt, bekommt weder der Kunst noch der Gesellschaft. Die Kunst wird für diese Überschreitung mit einem „unaufhörlichen Ende“ bestraft, und die Gesellschaft verliert mit der ihre Grenze achtenden Kunst eine eigenständige und daher auch kritische Instanz.

II. Das kunstpraktische Anliegen der Gehlenschen Ästhetik: Wiedererrichtung der Kunstgrenze durch kunstimmanente Problematisierung der Grenzüberschreitung

In dieser Situation sieht Gehlen die Ästhetik auch in kunstpraktischer Hinsicht gefordert. Und es will so gar nicht ins zur Zeit grassierende Bild von Gehlen als dem Posthistoire-Denker passen, wenn dieser Denker des Kältetods der Kultur in der Resignation nicht steckenbleibt und die siechende und in Agonie liegende Kunst ihrem Schicksal nicht überläßt, sondern sich die Frage nach den Möglich-

¹⁴ Zur „Demokratisierung“ im allgemeinen vgl. den Aufsatz „Demokratisierung“, in: Gesamtausgabe, Bd. 7, 351–364. – Auch Christian Enzensberger redet von einer „modernen Selbsterstörung der Kunst durch ihre ‚Demokratisierung‘“, meint damit aber das ästhetische Verfahren, „dem Rezipienten die Produktion des Kunstwerks oder jedenfalls der in ihm beschlossenen Sinnlösung zu überlassen“ (Literatur und Interesse, Bd. 1 [München 1977] 163).

¹⁵ „Unsäglich banal“ würde „die Moderne vor unseren Augen ... dahindämmern“, so Jost Nolte im Kapitel „Banalität allerwege: Malen um die Malerei zu beerdigen“ seines „Traktats über die letzten Bilder“ (Kollaps der Moderne. Traktat über die letzten Bilder [Hamburg 1989] 183–222, hier: 187).

¹⁶ Auch die jüngere Diskussion hat die Relevanz des Metiers entdeckt. So heißt es z.B. bei Lyotard: „Zwar nehme ich meistens jene Probleme der Technikbeherrschung nicht sehr ernst, aber ich komme um die technischen Aspekte nicht herum, wenn ich verstehen will, wie sie die Möglichkeiten beeinflussen, den zukünftigen Betrachter sensibler zu machen“ (In: Immaterialität und Postmoderne [Berlin 1985] 72).

keiten einer Regeneration stellt: ob denn nicht der Ästhetiker der Kunst wieder auf die Beine helfen kann, um sie aus den „äußersten Enden der Sackgasse“ (232) zu befreien. Generell, so Gehlen, interessierten ihn in seinem Buch weniger kunstgeschichtliche Betrachtungen als eine Erörterung der im gegenwärtigen Zustand beschlossenen „Entwicklungsmöglichkeiten“ (203).

Natürlich läßt sich sofort nach Sinn und Berechtigung solcher „Hilfe“ 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 Gehlen als gegenstandslos. Denn natürlich handelt es sich hier nicht um konkrete „Anweisungen“, wie der Künstler vorzugehen habe. Und doch sind Gehlens Erörterungen wieder nicht so allgemein, daß sie allein dem narzißtischen Bedürfnis des Ästhetikers genügen und völlig nichtssagend für die Kunstpraxis wären. Die Vorschläge Gehlens legitimieren sich letztlich durch die Fundamentalthese, Kunst heute könne nur Reflexionskunst sein; und diese Annahme stützt sich zum einen auf die Aufdeckung der Banalitäten 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 hatten, „peinture conceptuelle“ waren.

So glaubt Gehlen auch eine „Regeneration der modernen Kunst“ (202) in der Situation des Posthistoire – hier ihre Rolle „mit Würde“ zu spielen – von der Erneuerung einer „peinture conceptuelle“ erhoffen zu dürfen.¹⁷ Und Gehlens Ver-

¹⁷ Der Begriff der „peinture conceptuelle“ ist heftig kritisiert worden, auch von prominenten Rezensenten. (Vgl. z. B. H. G. Gadamer, *Begriffene Malerei?* In: *Kleine Schriften II* [Tübingen 1967] 218–226). Zwar gibt es mißverständliche Formulierungen der „peinture conceptuelle“, die einen aufhorchen lassen, wie etwa jene von der „Begriffskunst und begriffenen Kunst“ (56). Auch ist Gehlens historische Exemplifizierung, 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, ist eine „peinture conceptuelle“ nötiger denn je. Die Gehlensche Konzeption mißtraut dem sogenannten Schöpferischen und nimmt damit eine typisch moderne, gegen den (romantischen) Geniebegriff gerichtete Haltung ein (vgl. 169). Natürlich kann auch eine „Begriffskunst“ nicht begriffen werden in dem Sinne von „begreifen“, wie er die Hegelsche Ästhetik dominiert. Das aber hatte auch Gehlen nicht gemeint. Der optische Bereich behält ein essentielles Eigenrecht, das nicht ins Begriffliche „aufgelöst“ werden kann. – „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“ (Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst, in: *Avantgarde – Geschichte und Krise einer Idee* [München 1966] 77–97, hier: 95). Gehlen will die „Rolle der künstlerischen Intuition und des Spiels der ästhetischen Phantasie“ (75) keineswegs leugnen; aber diese Aspekte spielten sich in der Moderne erst auf hohem geistigen Niveau ab. Der Künstler soll auch nicht „über das Bild hinausdenken“, aber doch „außerordentlich viel in es hinein“ (169). Und ist nach Gehlen die kommentierende Literatur für die *peinture conceptionnelle* auch konstitutiver Bestandteil – sie spielt auf der Rezeptionsseite die Rolle, die

weise auf verschiedene Bildtypen lassen sich lesen als Aufforderung, die Potentiale dieser Bildtypen für die Entwicklung einer zukünftigen „peinture conceptuelle“ zu nutzen. Vier dieser Bildtypen seien im folgenden kurz vorgestellt. Daß wieder „Vielschichtigkeit, Analyse, Spannung und Trennschärfe“ (169) ins Bild müsse, daß also die Kunst ihre genuin ästhetischen Potentiale aktualisieren und ihre Grenze wiedererrichten müsse, ist Gehlens Grundanliegen. Und das Interessanteste dieser Gehlenschen Vorschläge ist: Das Ästhetische der Kunst wird nicht einfach neben die Wirklichkeit gestellt, wird nicht von der Wirklichkeit abgeschottet, sondern es dokumentiert sich in diesen Vorschlägen durchaus eine Problematisierung der ästhetischen Grenze – eine momentane irritative Überschreitung hin zur Wirklichkeit und Nichtkunst.

1. Pseudo-Stereometrisches Bild (Josef Albers)

Bezeichnenderweise nennt Gehlen Albers „Strukturelle Konstellationen“ „pseudostereometrische Bilder“: Man ist sich nicht sicher, ob man geometrische oder ästhetische Gebilde vor sich hat. Diese „pseudostereometrischen Bilder“ 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, indem er bei aller konstruktiv-mathematischen Korrektheit an verschiedenen Stellen die Zeichnung nicht aufgehen läßt, verunsichere diesen Effekt nun selbst noch einmal und potenziere damit die optische Irritation.¹⁸ „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“ (216).

2. Sach-Bild

Bestimmte Bilder von *Täpies* interpretiert Gehlen vor allem mit dem Begriff der „unbestimmten Spur“: Auf vielen dieser im allgemeinen recht reizarmen Bilder befinden sich Flecken und Erhebungen, die beim Betrachter und Interpretieren zunächst Ratlosigkeit hervorrufen. Zweifel werden wach: Hat man es vielleicht doch nur mit Sach-Beschädigungen 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

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, sondern daß vielmehr der „Optizismus“ der Bilder „den Gedanken zugleich anstachelt *und abweist*, aufruft *und weiter-schickt*“ (163, Hervorhebung G. S.).

¹⁸ Dies ist näher ausgeführt bei G. Boehm, Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, in: Neue Hefte der Philosophie 5 (1973) 118–138.

oder sichtbare Spuren alltäglichen Verschleißes, das Bild stellt sich selbst als sperriges Transportgut vor“ (217). Genau dieses „Medium der Zweideutigkeit“ aber sei ein Kennzeichen einer „Reflexionskunst“ (217).

Eine andere Form dieser Zweideutigkeit erblickt Gehlen in der auf Klee zurückgehenden Kryptogramm-Malerei. 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). 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.

Bei diesem Typ „Sach-Bild“ zeigt sich am eindringlichsten, daß es bei Gehlens Wiedererrichtung der Grenze des Ästhetischen nicht einfach um einen neben der Wirklichkeit festgestellten Bereich geht, daß er das Ästhetische nicht einfachhin von der Wirklichkeit abzuschotten sucht – daß er also die Erfahrungen der „avantgardistischen“ Kunst nicht schlechthin negiert und zu einer antiquierten Anschauung des Ästhetischen zurückkehrt. Denn es dokumentiert sich in diesen Vorschlägen durchaus eine „Dialektik der ästhetischen Grenze“¹⁹ – eine momentane irritative Überschreitung hin zu Wirklichkeit und Nichtkunst. Daher muß Gehlen hier sogleich eine Warnung beifügen: In diesem Reflexionsfeld – zwischen Bild und Nichtbild – werde 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“ angelangt (217). Gehlen vermag letztlich nur die Übergänge vom Bild zum Nichtbild zu akzeptieren, die sich letzten Endes „innerhalb des Rahmens“ (219) halten. Lichtballette, „Erectile“, vernagelte Klavierteile sind ihm ein Graus, und die diesbezüglichen Räume der Documenta aus dem Jahre 1964 hätten nach „Entmutigung“ gerochen; sie erinnerten „an eine Pleite gegangene Geisterbahn“. Hier lebe weder „Grandeur noch Schmelz und Zartheit, so gar nicht einmal Rohheit“ (219).

3. Tast-Bild

Einen anderen Typus irritativer Wiedererrichtung der ästhetischen Grenze stellen Tastbilder (B. Schultzes) oder Tastobjekte (E. Schumachers) dar: Man weiß nicht, wie man sie rezipieren soll. Sie sind weder rein optisch noch rein haptisch zu erfassen. Man brauchte für sie einen Sinn, der genau zwischen Sehen und Tasten läge. So werden beide Sinne irritiert.

Und wie die bislang vorgestellten Irritationstypen evozieren auch 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

¹⁹ Vgl. hierzu auch G. Boehm, a. a. O., sowie M. Imdahl, Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst, in: H. R. Jauß (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (München 1983) 493–505.

ihnen ebenso unangemessen wie kritiklose Affirmation. Die „objektive Unbestimmtheit“ (218) ist konstitutiv für Kunst dieses Typs. Damit zeichneten sich diese Kunstwerke durch etwas „Schwereloses“ (218) aus, das unserer eigenen reflektierten Seelenlage korrespondiere. Damit aber überpielten sie auch ihren „Grundmangel“, das „prinzipienlose Herumschwimmen“ und die „mangelnde ästhetische Autorität“, die in der Abwesenheit einer „peinture conceptuelle“ begründet sei (vgl. 218).

4. Hyper-Realistisches Bild

Auch Gehlens Erörterungen der „hyperrealistischen Malerei“ (45), einer Malerei, die – als „Gegenfigur zur abstrakten Malerei“ – auf raffiniert pointierter Darstellung des Gegenstandes basiert, lassen sich als Thematisierung irritativer ästhetischer Grenzziehung fassen. Schon in der 1. Auflage seiner „Zeit-Bilder“ hielt er die hyperrealistische Malerei für „ultramodern“ (45) und von „höchster Aktualität“ (46), da sie „philosophisch genau auf der Spitze des Zeitpfeils“ liege (46). An der Wiedererrichtung der Grenze des Ästhetischen bei gleichzeitiger Destruktion des eindeutigen Bildsinnes hat diese Malerei 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 (einzelnes) Vertrautes in der (allgemeinen) Entfremdung und Destabilität, kein Wahres im Falschen – eine Malerei also mit einem „bedenklichen philosophischen Hintergedanken“ (45).²⁰ Sie aktualisiert die „Qualität des vollkommenen Stillebens: die ‚immobilité pré-explosiv‘“ (46).

All diesen Bildtypen ist also gemeinsam, daß sie das „Ästhetische“, daß sie die „Grenze des Ästhetischen“ selbst thematisieren. Es handelt sich hier weder um eine Malerei im traditionellen Sinne, eine Malerei also, die ihren Sinn gerade in der Absetzung von der „Wirklichkeit“ behauptet, noch um eine Anti-Kunst, die die Grenze des Ästhetischen zur Wirklichkeit definitiv zerstört. Die Thematisierung der „Grenze des Ästhetischen“ vollzieht sich auf ästhetische Weise, d. h. „innerhalb des Rahmens“.

²⁰ Vgl. hierzu auch: W. Ch. Zimmerli, Wie autonom kann Kunst sein? Photorealismus und postmoderne Ästhetik, in: D. Kamper/W. van Reijen (Hg.), Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne (Frankfurt/Main 1987) 403–426. 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 wichtige bibliographische Angaben zu dieser philosophisch wie ästhetisch überaus wichtigen Problematik. Allerdings vermißt man den Namen Gehlen.

III. Das gesellschaftsfunktionale Potential einer ihre Grenze kunstimmanent problematisierenden Kunst

Die Tendenz neuzeitlich-moderner Kunst zur „Autonomie“ zeitigt zugleich die Isolierung der Kunst von den gesellschaftlichen Prozessen. Doch ist diese allerorten beklagte Isolierung in Gehlens Erörterungen nur das Sprungbrett, mit dem er sich in andere Bereiche abzustoßen sucht: Dem Klage lied von der Isolierung der Kunst fügt er keine neue Strophe bei; vielmehr vermag er dieser primären gesellschaftlichen Isolierung auch positive Aspekte abzugewinnen. Freilich ist am Ende dieses Punktes zu erörtern, ob das von Gehlen Diagnostizierte und Postulierte nicht noch einmal – mit Gehlen gegen Gehlen – überschritten werden muß.

1. Randlage und Isolierung

Daß die Kunst zur Gesellschaft in eine „exzentrische Lage“ geriet und „unwider ruflich am Rande“ (207) stehe, ist für Gehlen eine ausgemachte, 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‘“ (GA Bd. 7, 27).²¹ Zwar zeitige auch die industriell-bürokratisch-wissenschaftliche Welt ein Bedürfnis nach Kunst, aber es sei doch fraglich, ob sie dieses Bedürfnis, wären ihr die Kunstgattungen nicht durch die Tradition vorgegeben, von sich aus gerade mit Ölmalerei, Orchestermusik oder Lyrik befriedigen würde. Diese künstlerischen Aussageformen 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. 40, im Anschluß an Beenken); daher werde die Malerei „aus dem Spannungsfeld eines echten sozialen Bedürfnisses herausgedrängt“ (40). Und die „repräsentative Funktion der Kunst“ laufe schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Gefolge der „unaufhaltsamen Demokratisierung“ leer (43).

2. Aktualität der Randlage und sekundäre Institutionalisierung

Aus dieser Situation läßt sich nun nach Gehlen freilich auch ein Vorteil ziehen: Man braucht die Kunst nicht mehr ganz so ernst zu nehmen. „Jene alten Kunstgattungen“ der Feudalzeiten könnten nur in verwandelter Form mitgeführt werden: 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“ (207). Zwar

²¹ Die „Überschrift“ fand sich auf einem am Fridericianum angebrachten Transparent. Vgl. auch die Anm. des Herausgebers, GA Bd. 7, 471.

könne die Kunst auch heute noch Passionen und Streitbarkeiten auslösen; diese fielen aber nicht mehr, wie früher, in die zentralen Interessen der Gesellschaft.

Zum „Funktionieren“ der Gesellschaft brauchen wir die Kunst also nicht mehr; es gibt bessere Möglichkeiten, sich das, was ist, verständlich zu machen, bessere Möglichkeiten der Sozialisation, Integration und Handlungskoordination. Kunst dient nun in soziologischer Hinsicht eher dazu, „sich“ zu finden – freilich darf man dieses Reflexivum nicht mehr metaphysisch und existentialistisch lesen; es geht vielmehr um „soziale Distanz“ (207), um Absetzung von der Gesellschaft mit der Kunst. Inmitten der Uniformierungstendenzen der Gesellschaft hilft Kunst dazu, seinen Lebensstil zu finden; man weiß sich mit ihr vom anderen und von der Masse abzusetzen.²² 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“ (207).

Die Kunst verliert also nicht das Interesse des Publikums, sie ist weiterhin aktuell. Es ist dies die „Aktualität der Randlage“ (207). Doch diese Randlage wäre der Todesstoß der Kunst gewesen, wäre nicht die „sekundäre Institutionalisierung“ (207) geglückt, wäre es nicht gelungen, relativ stabile Strukturen eines eigenständigen Systems aus Kunsthandel, Museum, Sammler, Gelegenheitskäufer, Spekulanten und dem Kunstpublikationswesen aufzubauen. Eine „marktbezogene Großorganisation“ (208) trat also an die Stelle des gesellschaftlichen Auftrages. Und mit ihr überlebten Künstler und Kunst nicht nur – die Zahlen der Produktionen wie der Künstler schnellten in kaum vorstellbare Höhen.

Diese „sekundäre Institutionalisierung“, eine für Gehlen „großartige Institutionalisierung“ (vgl. 208), mit der die Kunst den Untergang der weltlichen und geistlichen Herrschaft, die über Jahrtausende ihre Auftraggeber waren, überstand, ist – anders als die „Kapitalisierung“ der Kunst (vgl. I.2) – grundsätzlich nicht zu verwerfen (vgl. 208). Auch wenn bereits hier viele außerästhetische Interessen ins Spiel kämen, so sei es doch bemerkenswert, „daß im großen und ganzen wirklich Minderwertiges kaum hochgetrieben wird“ (209), und mit Sympathie müsse man Versuche beurteilen, das breitere Publikum für den Erwerb moderner Kunst zurückzugewinnen.

3. Die „Große Schlüssellattitüde“ und die „Freizügigkeit des Folgenlosen“

Die „Randlage“ der ihre Grenze achtenden Kunst hat nun nach Gehlen nicht nur ihr Gutes – ein anderer Zustand wäre gar nicht wünschenswert. Kunst soll nicht mitten im Geschehen stehen. Sie soll nicht in die Politik und die gesell-

²² „Wenn die ‚Manier‘, d. h. ‚Stil‘ und ‚Eigenart‘, eine symbolische Manifestation darstellt, deren Sinn und Wert gleichermaßen 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“ (P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [Frankfurt/Main 1983] 120).

schaftlichen 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 reflektierten Subjektivität sich widmen, und sie kann dies um so mehr, als sie von allen anderen „Aufträgen“ entlastet ist. Sie soll sich einer „weltanschaulichen Neutralisierung“ verpflichten und der „Freizügigkeit des Folgenlosen“ (165) frönen, kurz: „eine Oase der subjektiven Freiheit“ sein (222).

Tut sie es nicht, wie dies bei der Kunst der Fall ist, die die ästhetische Grenze nicht achtet, 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. Die Künstler, die dies nicht wahrhaben wollten, 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“ (222). Die Malerei soll zwar irritieren, sie lebt geradezu davon, „daß sie die chronische Reflexion, die jedermanns Zustand geworden ist, ins Optische vorschiebt“ (224), aber sie soll irritieren „an genau umgrenzter, erwarteter Stelle“ (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 Bewußtseinsexkursionen, nicht durch politisch-soziale Ansprüche oder an den Nerv reichende Existentialismen. Und insofern dient sie denn doch der „Einregelung in die Verfassung einer Menschheit, die vom Kampf ums Mitkommen abgewetzt ist, die in der tempobeschleunigten Erledigung den Modus der Kristallisation findet, in der Benommenheit von der nächsten Zukunft die Form des ‚post-histoire‘“ (165).

In dieser Auffassung soll Kunst (nur) sein eine „Oase der subjektiven Freiheit“ (222) in einer durchrationalisierten, durchfunktionalisierten Gesellschaft. Anderes soll die Kunst, soll der ästhetische Diskurs gar nicht anstreben.

IV. Überbrückung der ästhetischen Grenze durch deren Achtung

Es fragt sich nun, wie stimmig diese Ausführungen Gehlens sind: Bleibt eine Kunst, die die ihr spezifische ästhetische Grenze achtet, die also die „große Schlüsselattitüde“ abgelegt hat und allein die ihr genuinen (Form-)Probleme bearbeitet, in diesen Grenzen auch eingeschlossen und damit allenfalls für die Findung des individuellen Lebensstils bedeutsam, nicht aber 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 auch interessant und relevant für andere Bereiche wird. Das jedenfalls nimmt Karl Heinz

Bohrer an, um nun am Ende meiner Darlegungen die aktuelle Diskussion noch einmal aufzunehmen: „Je reiner der ästhetische Kern erhalten ist, um so größer die Strahlkraft nach außen.“²³ Ob diese Strahlkraft in den generellen Diskurs und gesellschaftlichen Bereich nun eher durch „Irritation“ geschieht, d. h. durch „De-konstruktion“ und „Subversion“ der dort gültigen normativen Begriffe, wie Bohrer meint,²⁴ oder ob diese Strahlkraft eher auf einer Analogie beruht, sei dahingestellt. Auffallend für diese Fragestellung ist im Horizont des bislang Dargelegten vor allem folgendes: Sieht man, wie Gehlen, die Ansatzpunkte einer gegenwärtigen und zukünftigen Malerei in der kunstimmanenten Auseinandersetzung mit der ästhetischen Grenze, so beschäftigt sich die Kunst auf ihrem Gebiet und in der ihr spezifischen Weise mit einem Problem, das *das* Problem auch von Gesellschaft und Individuum unserer heutigen Zeit ist und immer mehr werden wird. Denn auch hier, man denke nur an die Schlagworte „multikulturelle Gesellschaft“, „nationale Identität“, „Überfremdung“ und „biographische Flexibilität“, geht es ja um Grenzziehung – um eine Grenzziehung und Identitätsfindung, die ständig irritiert wird; auch hier gibt es weder die klar definierte Grenze noch auch die definitive Überwindung dieser Grenze (die gar nicht wünschenswert wäre, weil sie eine Uniformierung zur Folge hätte). Die gegenwärtige Situation verlangt hier eine enorme Flexibilität, ja ein kontinuierliches Experimentieren mit dieser Grenze. Ein definitiv abgegrenztes Individuum gerät hier nicht weniger in höchste Bedrängnis als ein Sozialgefüge, das sich nicht ständig auf die neuen Situationen einstellt.

Gerade unter dem Aspekt „gesellschaftliche Funktion“ der Kunst hat man auf Differenzierung größten Wert zu legen: Gegen inhaltliche Vorgaben hegt man so gleich den Verdacht der Proselytenmacherei und der weltanschaulichen Übervorteilung. Von solchen inhaltlichen Vorgaben ist die autonome, ist die ihre Grenze achtende 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“ (222). So kann sie gar nicht mehr den Anspruch der „Großen Schlüsselattitüde“ erheben. Und dennoch kann sie mit ihren Formproblemen anderes nicht nur berühren, sondern – als Monade – gar „Aspekte“ des anderen gewähren. Den Grenzthematisierungen autonomer Kunst, obgleich nicht mehr der „großen Schlüsselattitüde“, sondern nur der ästhetischen Immanenz verpflichtet, kann daher auch praktische Relevanz eignen. Dies darzulegen ist eine der dringlichsten Aufgaben gegenwärtiger Ästhetik.

Auch Gehlen kann diese Einsicht einer *Überbrückung der ästhetischen Grenze gerade durch deren Achtung* nicht ganz unterdrücken: Obgleich die moderne, zumal die abstrakte Malerei sich aller inhaltlich-moralischen Appelle enthält – sie

²³ A. a. O. (Anm. 2) 63.

²⁴ Durch einen Vergleich, so Bohrer, der vollmundigen Töne gegenwärtiger Historiker vom „Ende“ oder „Neuanfang“ der Geschichte mit einer ästhetischen Rede, etwa Virginia Woolfs Thematisierung dieses Problems in „Mrs. Dalloway“, werde die Begriffs- und Metaphersprache dieser Historiker als „Frühstücksdirektoren-Deutsch“ entlarvt, auch wenn sie sich Hegelscher Ordnungsbegriffe bediene.

vermittelt keine „Aussage“ –, so berührt sie doch den Bereich des Moralisch-Ethischen: „Unbenommen bleibt ihr Anklang an Freiheit und Selbständigkeit, ihr Platz an der Seite des Kampfes gegen die Bewußtseins-Einschnürung“ (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“ [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, sondern es existiert gar nicht! Weil es nicht existiert, kann sich die moderne Kunst „nur“ an das Freiheitspathos wenden. Gehlens Behauptung, ein Werk der abstrakten oder neofigurativen Schule sei moralisch so „ergiebig wie eine Maschine“ (194), kann sich daher nur auf die „inhaltliche“ Aussage beziehen.

Bei der Erörterung des Kubismus hat Gehlen dargelegt, daß sich der Vorgang der Deformation der Objekte nicht im kunstimmanenten Bereich halten lassen, da dieses Problem ein umfassend-ontologisches war: „Ließ sich ein solcher Vorgang geistig eigentlich im Kunstbezirk halten? Denn der Gedanke ist Scheidewasser und Elixier, er ist Tinctura composita, er nimmt alle Zustände an, im Festen läßt er sich als Sprengpulver oder Kraftnahrung darstellen. Konnte man ihn wirklich veranlassen, sich in bloß kunstimmanenten Problemstellungen in seiner ganzen Gewalt zu manifestieren?“ (82f.) Die Frage ist rhetorisch. Was also damals nicht aufzuhalten war, warum sollte es jetzt aufzuhalten sein? Warum sollte man überhaupt es aufhalten wollen?

Ästhetische Probleme, die sich innerhalb der spezifisch ästhetischen Grenze (der Kunstgrenze) auskristallisieren, können in der Tat sehr „ansteckend“ (87) sein, also die Grenze, die ihnen von der Autonomisierung der Kunst gezogen wurde, überwinden. Gerade durch Beibehalt ihrer Autonomie, also Grenzziehung, bleibt die Kunst für die gesellschaftliche Situation aktuell. Mit dem Zerstören dieser Grenze aber wird das Problem virulent – dies wenigstens sollte man aus der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert gelernt haben –, daß die Kunst dem gesellschaftlichen System und dessen spezifischer „Erlebniskultur“ angepaßt wird – daß also nicht die Kunst das System, sondern das System die Kunst ändert.

Sind aber die Grenzen der *Kunst*, so kann man nun am Ende fragen, auch schon die Grenzen des *Ästhetischen*? – Mögen andere Bereiche auch ihr „Ästhetisches“ haben, so z. B. die Erkenntnistheorie eine „transzendente Ästhetik“, mag die Bekleidungsindustrie ein „ästhetisches Outfit“ propagieren und die Kulturpolitiker von „ästhetisch“ bedingten Standortvorteilen sprechen, und akzeptiert man – anders als Bohrer – die Verwendung des Begriffs auch für Phänomene solcher Art, dann ist man natürlich gehalten, die *spezifische Differenz* anzugeben. Denn daß die ästhetischen Probleme der Kunst „ansteckend“ wirken, wie es Gehlen etwa vom Kubismus behauptet hatte, heißt ja nicht, daß die anderen Diskursarten und die Gesellschaft durch solche „Ansteckungen“ ästhetisch im Sinne der Kunst würden. Denn einerseits wirken diese Ansteckungen niemals nur in die eine Richtung – man bedenke nur, in welchem Sinne strikt wissenschaftliche Me-

thoden die Kunst und die Ästhetik der Moderne bestimmt haben –, und andererseits müssen solche „Ansteckungen“ immer in den eigenen Bereich *übersetzt*, d. h. je eigen thematisiert und bearbeitet werden. Sowohl eine Kunst neodadaistischer Ausrichtung wie eine (ästhetische) Theorie vom Schlage des „Dekonstruktivismus“, die diese Grenze nicht beachten und schier „alles“ zum Ästhetischen in ein und demselben Sinne erklären, arbeiten kontraproduktiv: Eine *Theorie* dieser Art, mag sie sich auch noch so sehr gegen die „metaphysische“ Option aussprechen, gehört in die Reihe jener neuzeitlich-modernen Reduktionismen und Universalismen, die eine gräßliche Nivellierung und Uniformierung im Gefolge führen, da sie keinerlei essentielle Differenzen mehr zulassen; eine *Kunst* aber, die die Grenze des Ästhetischen von vornherein zu sprengen sucht, indem sie sich einem „sozialen Auftrag“ oder auch „erweiterten Kunstbegriff“ verpflichtet glaubt, steht immer in Gefahr, daß sie ihre innerästhetischen Formprobleme nicht in Autonomie zum Austrag bringt und ihre „Strahlkraft nach außen“ damit genau in dem Maße verliert, in dem sie durch die Preisgabe ihrer Autonomie im Klamauk der Unterhaltungsindustrie und Erlebniskultur verramscht wird.