

GUNTER GEBAUER

Das endlose Ende der Kunst

In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* weist Hegel der Kunst ein *philosophisches* Ziel zu und sagt ihr Ende vorher. Wenn sie diese Aufgabe mit *ihren* Mitteln erfüllt hat, wird sie an ihr Ende gelangt sein. In Hegels System nimmt die Kunst einen bestimmten Platz ein: Sie ist eine der höchsten Stufen der Entwicklung des Geistes. Die Kunst ist „eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren“. Sie ist „die wahre Enthüllung dessen, was die Erscheinungswelt ihrem Begriff nach ist“ (I, 128).¹ Es geht in ihr um Wahrheit, die sich endgültig erst mit der „Macht des Begriffs“ fassen lässt. Weiter als in der Kunst wird die Wahrheit von der Religion und der Philosophie entwickelt werden. Dieses Übertreffen bedeutet das Ende der Bestimmung, die der Kunst für die Weiterentwicklung des Geistes hin zum absoluten Geist zugeordnet ist. Es ist also ein ganz besonderes Ende, das nur im Hegelschen Systemdenken einen Sinn macht. „Nach der Kunst“, schreibt Hegel, „wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität (der „Kunstgestalten“ - G.G.) in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. In jener zukünftigen Zeit hat „ihre Form [...] aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“ (I, 142).

In meinem Beitrag soll gezeigt werden, dass Hegels Vorhersage über das Ende der Kunst aus der Sicht ihrer tatsächlichen Entwicklung (mit der er sich in seiner *Ästhetik* im Detail beschäftigt) an der Wirklichkeit vorbei geht, weil sie die Dynamik und Fruchtbarkeit der Kunst grundsätzlich verkennt. Dies gibt einen Hinweis darauf, dass das Systemdenken Hegel den Blick auf die Wirklichkeit der Kunst verstellt, mit der er sich allerdings mit großer Kenntnis intensiv auseinandergesetzt hat.

1.

Es gibt kaum einen philosophischen Begriff, der so sehr von Geschichte, Kultur und Gesellschaft geprägt ist wie der der Kunst. Alle für die Bestimmung von Kunst maßgeblichen Bezugsgrößen sind veränderlich. Ihre Veränderungen werden dadurch noch vergrößert, dass sie aufs Engste miteinander verknüpft sind. So gibt es in der Geschichte der europäischen Malerei Konstellationen von Künstlern, Schulen, Stilrichtungen, Kunstauffassungen, Kunstkennern, Kritikern, die sich im Kampf um Vorherrschaft gegeneinander stellen. Der Kern ihrer Auseinandersetzung ist die Frage, was *als Kunst* gelten solle – und was als schlechte Kunst abzulehnen sei. Nehmen wir ein Beispiel, das den Vorteil hat, dass alle es kennen: den Aufstieg des Impressionismus in Frankreich um 1870 zur vorherrschenden Kunstrichtung. In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts gewannen die impressionistischen Maler, deren Arbeiten bei den nationalen Kunstsalons vorher regelmäßig abgelehnt wurden, zunehmend an Anerkennung und etablierten ihre Kunst schließlich als führende Stilrichtung. Im Gegenzug verlor die Salonmalerei ihren bestimmenden Einfluss auf die Definition und Richtung der Kunst.

¹ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bde. I - III, in: *Werke*, Bde. 13 - 15, Frankfurt: Suhrkamp 1986.

Es handelt sich um einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel, der die Aufgabe des Malers betraf: Kunst soll nicht mehr Darstellung der Wirklichkeit, keine Abschilderung des Gesehenen sein, sondern den Blick des Malers in die Sichtbarkeit holen. Farben und Formen entstehen in der Subjektivität des Sehens und werden mit einer neuen Malweise auf der Fläche des Bildes dargestellt. Die Malerei zeigt nicht, wie die Welt *ist*, sondern wie sie dem Betrachter *erscheint*. Nach diesem neuen Paradigma entsteht Kunst in der Interaktion der Sensibilität des Malers für die sinnlichen Qualitäten seines Sujets und für das Eigene der Malerei. Aus dieser Grundauffassung ergeben sich weitere wichtige Bestimmungsstücke der impressionistischen Malerei: die Suche nach Motiven, die sich in der Brechung von natürlichem Licht darbieten, also die *plein-air*-Malerei, die Vorliebe für Sujets auf einer Wasseroberfläche, die Bevorzugung von weißer Kleidung der dargestellten Menschen, die Wahl von eher flüchtigen, momenthaften Situationen, ein Sinn für die Zeitlichkeit. Damit setzen sich die Impressionisten von ihren Vorläufern ab, die heroische und mythologische Szenen, Symbolismen und pompöse, mit Bedeutung aufgeladene Motive bevorzugten. Die von ihnen gewählten Szenen sind Augenblicke aus dem bürgerlichen Leben, oft den eigenen privaten Lebensverhältnissen entnommen, keine Repräsentation von Herrschaft; sie vermeiden Verherrlichung, aber auch Kritik. Der Künstler ist weder Diener von Herrschern und Reichen noch Malerfürst. Zur dargestellten Welt hat er ein offenes, mit positiven Affekten besetztes Verhältnis.

Die impressionistische Kunst ist eine neue Weise der malerischen Mimesis. Im Unterschied zu älteren künstlerischen Stilen strebt sie ausdrücklich nicht nach Nachahmung einer gegebenen oder fiktiven Wirklichkeit. Ein Bild ist vielmehr eine *eigene* Welt, die für sich besteht und die der Maler mit *seiner* Ästhetik herstellt. Es ist keine geliehene Wirklichkeit, sondern eine Wirklichkeit *eigenen* Rechts. Es macht die Welt noch einmal, aber auf seine spezifische Weise: Es *zeigt etwas*, das es in unserer Erfahrungswelt gibt, was wir aber gewöhnlich nicht wahrnehmen: das Sehen selbst von Licht und Farbe. In der Gruppe der Impressionisten haben sich bestimmte Überzeugungen und Sichtweisen herausgebildet, die Welt zu sehen und sich von ihr affizieren zu lassen. In ihrem Fall (wie auch bei später auftretenden Gruppen, bei den Expressionisten, Kubisten, Surrealisten etc.) beeinflussen sich ästhetische Wahrnehmung, Malen und Reflexion über das Malen gegenseitig. Künstlerische Mimesis ist also nicht auf die ästhetische Produktion beschränkt. Mimetisch sind schon die Wahl und Wahrnehmung des Sujets. Ohne eine direkte sensible Anschauung könnte eine Malerei, die z.B. die Brechung des Lichts auf der Wasseroberfläche zeigt, nicht entstehen. Das Bild entsteht völlig anders als beispielsweise in der Malerei von Caspar David Friedrich, der seine Bilder anhand seiner Skizzen im Atelier zu synthetischen Kompositionen zusammenstellte, die keiner direkten Anschauung entsprechen. Ein Impressionist wie Claude Monet gestaltete schon den Akt der Wahrnehmung unter ästhetischen Gesichtspunkten. So mietete er bei der Suche nach einem Blickpunkt auf die Kathedrale von Rouen eine Wohnung direkt gegenüber seinem Bildobjekt, wo er die Lichtveränderungen an der Kirchenfassade während des Tagesablaufs genauestens studieren konnte.

Mit Paul Ricœur² will ich den mimetischen Prozess der künstlerischen Wahrnehmung *Mimesis 1* und den künstlerischen Akt selbst *Mimesis 2* nennen. Er betrachtet mit Recht beide Prozesse als unterschiedlich, obwohl sie eng miteinander zusammenhängen. Was Ricœur bei seiner Konzeption jedoch übersieht, ist die Tatsache, dass beide Prozesse gesellschaftlich geprägt sind: Die impressionistischen Künstler interessieren sich für Motive, die der realen Welt angehören, zu der sie *Zugang als Beteiligte* haben. Der Einfluss des Gesellschaftlichen erscheint noch stärker, wenn wir die Betrachter und Käufer ihrer Bilder einbeziehen. Es sind bestimmte Gruppen der Gesellschaft, die nicht nur von der Malweise der Künstler, sondern auch von ihren Motiven angezogen sind. Sie suchen keine spektakulären oder grandiosen Themen, keine Darstellung von Macht und Reichtum oder von frommer Verehrung. Bilder wie diese gibt ein Käufer nicht in Auftrag, um sich selbst zu erhöhen. Wenn die Betrachter, Galeristen und Käufer das Bild ästhetisch rezipieren, üben sie sich in die neue Sehweise ein, so dass sie die besonderen Bildqualitäten erkennen können. Sie müssen ihre gewohnte

² Paul Ricœur: *Temps et récit*, Bd. 1, Paris: Seuil, 1983.

Betrachtungshaltung und die Erwartungen ablegen, die sie an die Salonkunst gerichtet hatten. Sie müssen auf den Anspruch, das Bild sei der Wirklichkeit ähnlich, verzichten, auf die Zentralperspektive, auf Erregung von Gefühlen wie Respekt, Feierlichkeit und auf Bedeutsamkeit. In der Rezeptionshaltung drückt sich ein ganzes Weltverhältnis aus. Dieses vom Kunstwerk in der Rezeption ausgelöste (und geforderte) Sehen ist ebenfalls eine Form der Mimesis, aber eine andere als die ästhetische Wahrnehmung und Produktion. Ricœur nennt sie *Mimesis 3*.

Aus dem einheitlichen Konzept von Mimesis als Nachahmung ist ein komplexer Prozess entstanden, der drei verschiedenen Arten des ästhetischen *world making* (N. Goodman) miteinander verknüpft. Jeder dieser drei Schritte ist ästhetisch sensibel und gesellschaftlich aufgeladen. Hinzu kommt, dass sie sich nicht gleichzeitig und nicht in derselben Richtung verändern. Unterschiedliche Weiterentwicklungen der impressionistischen Wahrnehmungs- und Malweise sind beispielsweise die Theorie und Erzeugung von Farben bei den Pointillisten und der Einsatz einer Momentkamera für die Analyse und Darstellung von Bewegungen bei Edgar Degas und Gustave Caillebotte. Man könnte viele solcher Beispiele nennen. Sie laufen auf die Feststellung hinaus, dass die mimetischen Prozesse der Wahrnehmung, der Produktion und Rezeption eines Kunstwerks vielfältige und wechselnde Konstellationen bilden. Diese grundsätzliche Offenheit für Veränderungen führt zu produktiven Spannungen, die eine endgültige Definition von Kunst, wie sie Hegel vorschwebte, verhindern. An diesen Beispielen erkennt man, wie dogmatisch seine Bestimmung des Ziels der Kunst als „Aufdeckung von Wahrheit“ ist.

2.

Jeder einzelne der drei mimetischen Prozesse kann sich wandeln und innovativ auf die anderen Prozesse wirken. Eine veränderte Sensibilität der Wahrnehmung bei jüngeren, nachdrängenden Künstlern ruft eine neuartige Bildgestaltung hervor. In umgekehrter Richtung kann eine Veränderung der Malweise zu einer anderen Art der Wahrnehmung führen. Wenn sich ein künstlerischer Stil erschöpft und seine Innovationskraft einbüßt, wird er von einer neuen Konstellation herausgefordert. So gibt Cézanne den auf den Bildern dargestellten Gegenständen, anders als die Impressionisten, eine deutliche Konturierung und verdichtete Körperlichkeit, eine intensive Farbigkeit und Materialität. Seine Suche nach geometrischen Formen in der Natur bereitet den frühen Kubismus vor. Diese fortlaufende Auseinandersetzung der Künstler mit den unterschiedlichen mimetischen Prozessen bringt eine Weiterentwicklung der Kunst hervor, die nicht an einer bestimmten Stelle dogmatisch abgebrochen werden kann. Sie bildet in einem komplexen Ineinandergreifen der drei mimetischen Prozesse auf jeder Stufe der Entwicklung eigene, neue Ziele aus. Es handelt sich um ein höchst dynamisches Geschehen, bei dem das Resultat nicht von vornherein feststeht.

Gibt es überhaupt einen Grund, den Begriff der Kunst über einen langen geschichtlichen Zeitraum von vielen Tausend Jahren auszudehnen? Was berechtigt uns, ihn auf Werke aus unterschiedlichen Epochen, Schulen, Stilrichtungen anzuwenden? Ist ihnen etwas gemeinsam? Kann dieses *Gemeinsame* ihr Ziel oder Zweck sein? Hegel meint, es sei der Kunst in allen Epochen um das Aufdecken von Wahrheit gegangen. Nach unseren Überlegungen ist es jedoch unwahrscheinlich, dass die Kunst immer ein gleiches Ziel verfolgt hat. Aber gibt es vielleicht überdauernde Strukturen, die eine einheitliche Definition von Kunst sichern könnten? Wir haben gesehen, dass Kunst in *beweglichen* Konstellationen existiert und nicht von starren Strukturen festgehalten wird. Es scheint aber, als würde in allen Konstellationen der künstlerische Prozess von der *Mimesis 2* ausgehen, also von der Herstellung des Kunstwerks. In der italienischen Renaissance war es jedoch oft der Auftraggeber, der genau bestimmte, was das Bild darzustellen hatte, wer auf ihm abgebildet sein sollte, welche Materialien zu welchen Preisen zu verwenden waren. Also geht hier der Prozess der Herstellung der Kunst von der *Mimesis 3*, von der bestimmenden Stellung des zukünftigen Rezipienten aus.

Aber ist es nicht wenigstens so, dass in allen Epochen ein Werk (*Mimesis 2*) herzustellen ist? Auch diese Vermutung bestätigt sich nicht: In der gegenwärtigen Kunst kann das ‚Werk‘ performativen

Charakter haben. Es besteht nicht aus einem Gegenstand – es kann eine Aufführung oder auch nur das Konzept einer Aufführung sein. Der Künstler beschränkt sich darauf, eine Art Gedankenspiel zu entwerfen, während die Ausführung Schauspielern, Tänzern oder dem Publikum überlassen bleibt (wie bei den Konzepten von Tino Segal). Die Herstellung eines Werks intendiert diese Kunst nicht, es sei denn die Herstellung einer künstlerischen Situation. Der Künstler ist nicht Schöpfer; er setzt einen *Prozess in Gang*. Dieser ist im Sinne Kants und Hegels zweckfrei. In einem sehr weiten Sinn (der über Kant und Hegel weit hinaus geht) konstituiert er eine eigene Welt. Dieses ‚Werk‘ entsteht in der Performanz durch die Akteure und das Publikum, das in die künstlerische Aktivität einbezogen wird. In diesem Fall ist die Kunst also nicht wesentlich an *die Existenz* eines Kunstwerks gebunden. Der Begriff des Kunstwerks entwickelt sich durch Verzweigungen, Sprünge, neue Konzepte unvorhersehbar weiter. Er funktioniert so, wie Ludwig Wittgenstein die „Familienähnlichkeit“ beschrieben hat: Ähnlichkeit wird nicht durch einige wenige Merkmale bestimmt, sondern findet immer wieder neue Vergleichsobjekte: die gleiche Art des Gehens, Gestikulierens, Sprechens, der Körperhaltung ... Sie verzweigt sich immer weiter; sie kann nicht willkürlich begrenzt werden.

Können wir nicht sagen, dass die Ausdehnung des Kunstbegriffs durch ein *endliches* Repertoire von Zeichen begrenzt wird? Aber auch der Begriff des Zeichens kann nicht auf eine bestimmte Zeichenmenge begrenzt werden: Was ein Zeichen ist oder als Zeichen gilt, entscheidet sich in der Kommunikation. Denken wir an Dada, eine Kunstrichtung, die die gebräuchliche Sprache überschreitet, sie mit Absicht entgleisen lässt. Oder an die *performances* in der Kunst, wie in den Aktionen von Marina Abramovic. Sie sind so angelegt, dass sie sich der Zuschreibung von Bedeutung verweigern. Es gibt keine semantischen Regeln für die Bildung von Sinn, und es *soll sie nicht geben*. In der Gegenwartskunst verweigern sich viele Künstler allen Konventionen, die ihren ‚Werke‘ Verständlichkeit geben könnten. Dennoch erscheinen diese nicht als sinnlos. Ihr ästhetischer, künstlerischer Charakter ist offensichtlich. Sie bieten eine *Mimesis 2* dar, allerdings in einem anderen Sinn als in der Vergangenheit. Der mimetische Prozess von *performances* sagt hier nichts *über* die Erfahrungswelt aus. Er erzeugt selbst die Erfahrung, eine Erfahrung, die sich ausschließlich auf diese besondere ästhetische Welt zurückbezieht. Insofern ist er nicht eine *Wahrheit-über-etwas* sondern auto-referentiell.

Haben wir vielleicht hier, wo das Sprechen aufhört, wo es eine Verständlichkeit jenseits von Zeichen und Semantik gibt, die Möglichkeit, ein Ende der Kunst zu entdecken? In *diesem* Sinn versteht Hegel jedoch die Wahrheit der Kunst nicht, wenn er sagt, dass es deren Aufgabe sei, die Wahrheit zu entbergen. Die Wahrheit, die Hegel meint, offenbart sich nicht in einem quasi-mystischen Schweigen der Kunst.

3.

Die Wahrheit, die Hegel meint, ist jene des *absoluten* Geistes, der „aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist“ (I, 128). Nur wenn die Kunst diese Wahrheit erreicht oder ihr wenigstens nahe kommt, kann sie *den einen* Zweck erfüllen, *das* Ziel erreichen und *ein* Ende haben. Wir haben gesehen, dass die Kunst ein viel komplexeres und dynamischeres Geschehen ist, als Hegel annimmt. Ihre drei mimetischen Prozesse halten sie in einem flüssigen Spiel, das Zweck, Ziel, Ende immer weiter vorantreibt. Die endgültige Stillstellung und Gottesnähe oder sogar Gotteseleichheit, die mit der Vorstellung des Absoluten verbunden ist, wird von Friedrich Nietzsche als ein quasi-theologisches Denken dargestellt: Die Mimesis der Kunst wird an die göttliche Autorität des Geistes gebunden. Nun haben wir gesehen, dass es sich um *drei* mimetische Prozesse handelt: Welterfahrung, ästhetische Welterzeugung und Rezeption des Werks müssten also unter *einer* absolut verbindlichen Autorität stehen, die gleichzeitig für alle drei als absoluter Maßstab gilt.

Dieser eine absolute Maßstab galt in der früheren Geschichte der Kunst als ein göttlicher. Er hatte aber noch nicht die Strenge und Systematik, die Hegel dem absoluten Geist zuschreibt. Die Autorität Gottes für die von ihm geschaffene Welt wurde in der Frühen Neuzeit auf die von Menschen hergestellte Welt der Kunst übertragen. Im Laufe der Jahrhunderte lockerten sich die Bindungen an

das Göttliche. Sie galten jedoch auch nach der allmählichen Hinwendung des Denkens zum Subjekt, mit dem zu Beginn der Neuzeit Zweifel an einer autoritär gegebenen Wahrheit entstanden, wie man exemplarisch an Descartes' erkenntnistheoretischen Schriften sehen kann. Aber wenn diese den Verdacht einer Lockerung der Verbindlichkeit erweckten, reagierte die Autorität der Kirche mit Verboten, Bücherverbrennungen und Verfolgungen – Descartes musste nach Holland ins Exil gehen; Spinoza zog sich in Amsterdam auf das Schleifen von Linsen zurück; bei Jean-Jacques Rousseau reichte ein pantheistisches Kapitel im *Émile*, um ihn aus Frankreich zu vertreiben. Die Autorität, die den methodischen Zweifel Descartes' und den Pantheismus Spinozas und Rousseaus verbot, setzte sich nicht argumentativ mit diesen auseinander, sondern agierte aufgrund eines dogmatischen Glaubens: Sie stellt sich als eine *außer-weltliche*, von Gott gegebene Autorität dar.

Das Außer-Weltliche ist das Merkmal aller Formen der Autorität, die *das Absolute in der Welt* zur Geltung bringen. Es wird als von der Welt abgetrennt vorgestellt. Von außerhalb der Welt durchdringt ihre Macht das innerweltliche Geschehen; sie erlegt ihm ihre Ordnung auf. In einer von der Autorität des Absoluten beherrschten Welt werden die Kunst und die Philosophie in den Dienst des Höchsten gestellt: Ihre geschichtliche Rolle ist es, Wegbereiter der außerweltlichen Macht *in der Welt* zu sein. In dem langen Prozess seit der Frühen Neuzeit war die Durchdringung von Kunst und Denken mit dem Außer-Weltlichen weniger sichtbar als durch Androhung von Strafen fühlbar. Sie lockerte allmählich bis ins 19. Jahrhundert ihre strenge Disziplin gegenüber den Künstlern und Denkern. Aber sie verschwand nicht; vielmehr wurde sie von den Subjekten verinnerlicht, so dass die Autorität nicht mehr als äußerer Zwang funktionierte. Frömmigkeit diversifizierte sich; sie tauchte in Bereichen auf, die von der klassischen Theologie nicht abgedeckt werden. Der „Geist des Kapitalismus“ ist nach Max Webers Analyse ein umgeleitetes Streben nach dem ewigen Leben durch eine vorbildlich korrekte Ausübung von Bank- und Handelsgeschäften. Das Beispiel zeigt, dass bei der Umformung der Welt durch den Kapitalismus der Glaube an die höchste Autorität nicht aufgegeben wurde, sondern dass dieser sich transformierte, nach Max Weber in einen Glauben, der am ökonomischen Erfolg des Kapitalisten dessen Vorherbestimmung (Prädestination) für das Ewige Leben erkannte.

Das Beispiel zeigt allerdings auch Veränderungen in der Tiefe, ein allmähliches Abbröckeln der Werte, das lange Zeit maskiert werden konnte. So wurde der Anschein ihrer Geltung aufrecht erhalten. Tatsächlich bildete diese scheinbare Geltung eine riesige Kulisse, die nur darauf wartete, eingerissen zu werden. Die Philosophen der Aufklärung hatten sich seit dem 17./18. Jahrhundert an diese Aufgabe gemacht. Sie bemühten sich jedoch um Konformität mit der Autorität der Kirche: Sie dachten ihre Werte der Rationalität, Wahrheit und Freiheit parallel zum Gottesbegriff. Nicht weil sie täuschen wollten; als gläubige Mitglieder der Kirche – Kant und Hegel waren fest im Protestantismus verankert – dachten sie nicht daran, das Christentum insgesamt herauszufordern.

Es war ein anderer Protestant, ein Pfarrerssohn, der mit einer radikalen Geste die trügerische Geltung des Absoluten zum Einsturz bringen sollte – Friedrich Nietzsche. Er sah dies als eine gewaltige Aufgabe an: Nach seiner Deutung wurden die höchsten Werte des europäischen Denkens nach dem Modell des allmächtigen Gottes gebildet: der absolute Geist, das Gute und die Moral, die Rationalität und die Wahrheit, die abstrakten Ideen und das Schöne. Gegen diese übermächtige Allianz stellt er seine Vorstellung von der Abschaffung Gottes – damit auch der Zerstörung aller Analogien zum absoluten Gott. Er kleidete sie in eine Erzählung von höchster Dramatik: *Der tolle Mensch* (*Fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus 125).³

Nietzsche schildert einen Menschen in höchster Verwirrung, „der am hellen Vormittag eine Laterne entzündete“ und schrie „Wohin ist Gott? ... ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet* – ihr und ich! Wir alle[s] sind seine Mörder!“ Für den tollen Menschen liegt das Ereignis vom Tode Gottes schon in der Vergangenheit – man hat es nur nicht bemerkt. Es ist eine ungeheuerliche Tat. Mit diesem Ereignis sind alle Orientierungen verloren gegangen: „Giebt es noch ein Oben und ein Un-

³ Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, Berlin/New York: de Gruyter 1988.

ten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?“ Mit dieser Tat liegt die diesseitige Welt allein da; sie hat die jenseitige Welt von sich abgeschnitten. Die Menschen selbst haben damit das Höchste, das ihnen gegeben wurde, zertrümmert. Es wird mit dieser Erzählung ein Ende markiert, das Ende der Hegelschen Geschichtsphilosophie, jener Philosophie, die das Ende der Geschichte und das Ende der Kunst herbeiführen wollte. Nietzsches Aphorismus spricht also *das Ende des Endes* aus: das Ende des Endes der Kunst, ihres Ziels und ihres Zwecks. Die Kunst wird davon befreit, die Wahrheit aufdecken zu müssen. Es entsteht eine neue Offenheit. Was den Menschen vorher von der jenseitigen Welt auferlegt worden ist, müssen sie jetzt selbst bestimmen. Sie sind es, die das Ziel und den Zweck der Kunst festlegen müssen. Wie wir gesehen haben, sind diese im Plural zu denken: es sind *die* Ziele und *die* Zwecke. *Wir* sind aufgerufen, die ungeheure Leere, die nach dem Tode Gottes entstanden ist, zu füllen. „Ist nicht die Größe der That zu groß für uns? Müssen wir nicht selbst zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?“

Nietzsche komprimiert in einem dramatischen Geschehen den Prozess, der viele Jahrzehnte vor ihm begonnen hat und erst nach seiner Zeit ins allgemeine Bewusstsein gedrungen ist – die Loslösung vom alten verbindlichen Denken und die Öffnung für Neues: die Umwertung der absoluten Werte, die Freistellung der Kunst vom Dienst an der Wahrheit, die Befreiung von der Unterordnung unter Autoritäten. Von nun an können sich die mimetischen Prozesse von der gegebenen Welt lösen. Die ästhetische Wahrnehmung kann zu einer freien Tätigkeit der Sinne werden. Die Künstler werden von der Verpflichtung entbunden, die gegebene Wirklichkeit darzustellen – mit der Folge, dass die Kunst radikal subjektiv wird. Die Maler und Dichter können sich, ohne Rücksicht zu nehmen, ihrer Sinnlichkeit, ihren Affekten und Empfindungen überlassen und ihre Kunstregeln selbst erfinden. Ihre Gegenstände können vom absoluten Geist losgekettet werden; das künstlerische Schaffen erhält ein Eigenrecht. Die Kunst stürzt ins Menschliche.

Mit dem Tod Gottes entschwindet die Möglichkeit, den Sinn der Welt objektiv zu fassen. Sinnkonstitution kann sich in jedem der drei mimetischen Prozesse ereignen: Wenn der Künstler in seiner natürlichen Wahrnehmung (*Mimesis 1*) von der Welt affiziert wird, wie Nietzsche vom Anblick eines Felsblocks bei Sils Maria, der ihm den Gedanken der Ewigen Wiederkehr eingab; wenn im Malvorgang (*Mimesis 2*) zufällige Farbflächen entstehen, aus denen sich Bildgestalten ergeben, wie die schwarzen Zonen bei dem Maler Francis Bacon, aus denen sich figurative Konstellationen entwickeln, die wie ein Rabe und ein Regenschirm aussehen; wenn das Werk beim Betrachter innere Prozesse auslöst (*Mimesis 3*), die der Künstler nicht intendiert hat, wie mögliche gedankliche Reaktionen auf Malewitsch' Schwarzes Quadrat.

4.

In der *Ästhetik* beschreibt Hegel eine Situation, die am Ende der „symbolischen Kunstform“ – im Altertum – eine „entgötterte Welt“ darstellt. In manchen Zügen kann man sie mit der Situation nach der Loslösung der Kunst vom Absoluten vergleichen (wenn auch nicht Hegels Absicht gemäß). In jener Epoche wird Gott „von den konkreten Welterscheinungen einerseits abgetrennt und für sich fixiert“, die Welt der Menschen „als das Endliche bestimmt“ und dadurch „zurückgesetzt“ (I, 482). In der Moderne würde man dies positiv bezeichnen: nicht als „zurückgesetzt“, sondern als vom Transzendenten *befreit*. In jener Situation des Altertums erhält die menschliche Existenz eine „neue Stellung“. „Zum ersten Mal [...] liegt jetzt die Natur und die Menschengestalt *entgöttert* und prosaisch vor uns da.“ (ebd.) Die „gesamte erschaffene Welt überhaupt (erscheint) als endlich, beschränkt, nicht sich selbst haltend und tragend“ (I, 483). Gerade durch ihre Endlichkeit verweist die symbolische Kunstform auf das abwesende Göttliche. In der Moderne wird dieser Verweis gelöscht – nur noch die gegebene konkrete Welt wird als existierend angenommen.

Hegels Reflexion ist auf einen anderen geschichtlichen Kontext bezogen, aber die Situation der Endlichkeit der menschlichen Existenz macht sie mit der Moderne vergleichbar. Wir können für ihre Beschreibung Hegels Begriffe anwenden: Am Ende der Epoche der symbolischen Kunstform

„faßt der Mensch sich (...). in seiner *Unwürdigkeit* gegen Gott“ (I, 485). Zu Beginn der modernen Kunst fasst er sich in seiner *Unwürdigkeit* gegenüber sich selbst und Seinesgleichen. Das Böse, das Übel und die Sünde haben ebenso wie „der Schmerz und das Negative überhaupt“ *keinen von einer göttlichen Ordnung bestimmten Ort* (ebd.). Es fällt jetzt den Menschen, insbesondere der Kunst zu, über sie zu urteilen und sie als sinnvoll oder als sinnlos zu bestimmen, als zur menschlichen Natur gehörig, als menschliche Möglichkeiten oder als Störungen des Menschlichen. Die Unterscheidung von Gut und Böse und „die Entscheidung für das eine oder das andere (wird) in das Subjekt selbst verlegt“ (ebd.). Der Künstler besitzt die Freiheit der ästhetischen Wahrnehmung und der Gestaltung seines Werks. Den Betrachtern wird überlassen, welche Haltung sie gegenüber dem Werk einnehmen: ob sie das Böse und Verwerfliche in ihrer Rezeption reizvoll finden (wie Baudelaire), ob sie das moralische Urteil suspendieren (wie Samuel Beckett), ob sie die Mächte, die das individuelle Schicksal bestimmen, für undurchschaubar halten (Kafka). Oder ob sie nach dem Vorbild der US-amerikanischen Philosophie literarische Werke als Modelle moralischen Verhaltens und Urteilens interpretieren. In der Linie Nietzsche lässt sich eine Ästhetik der Erschütterung entwerfen. Sie kann den Menschen in einer zerrissenen Welt zu einer illusionslosen Sicht auf sich selbst ermutigen und zu einer Rückkehr zu sich selbst führen. In der von der Kunst ausgelösten emotionalen Bewegtheit erkennt Nietzsche eine Antriebskraft zur Höherentwicklung der menschlichen Spezies in Richtung auf einen „Übermenschen“: ein weiter entwickelter Mensch, der die Widersprüche der Welt aushalten kann.

Angesichts einer von Gott abgekoppelten Welt und des Scheiterns der Hegelschen (wie auch der Marxschen) Geschichtsphilosophie ist kein Ende der Kunst abzusehen, ebenso wenig wie ein Auftrag, ein Zweck und ein Ziel der Kunst. Durch die Loslösung vom Absoluten ist es zur Aufgabe des Menschen geworden, das, was die außer-weltlichen Vorstellungen geleistet haben, selbst zu entwerfen und an dem Bild eines autonomen Individuums zu arbeiten, wie Nietzsche es versucht hat, allerdings mit dem unglücklichen Begriff des Übermenschen, dem er alle diese Aufgaben auf die Schultern packte.

Hegels Rede vom „Ende der Rolle der Kunst“ ist nicht eingetreten. Stattdessen erleben wir das Ende der absoluten Autorität, der Verbindlichkeit der Ordnung, Normen und Werte in der Kunst. Was ich als Öffnung und Befreiung dargestellt habe, haben andere als „Verlust der Mitte“ (Sedlmayr, Plessner) gesehen. In der von Autoritäten gestützten älteren Kunst wurden die drei mimetischen Prozesse eng miteinander verbunden und die Konstitution des Sinns von Kunstwerken streng von Normen geführt. In meiner Sicht hat sich nach dem Ende der außer-weltlichen Autorität eine ungeheure Vielfalt an Möglichkeiten für die Künstler wie für die Rezipienten eröffnet. Damit ist der Anspruch von Kunst nicht aufgegeben worden. Es sind vielmehr neue Aufgaben für die Künstler und ihre Interpreten entstanden. Die Kunst ist – nach Nietzsche – an neuen Entwürfen der menschlichen Existenz beteiligt. Das heißt auch: Sie ist anstrengender geworden.

Literatur

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bde. I - III, in: *Werke*, Bde. 13 - 15, Frankfurt: Suhrkamp 1986.

Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, Berlin/New York: de Gruyter 1988.

Paul Ricœur: *Temps et récit*, Bd. 1, Paris: Seuil, 1983.