

Eva Geulen **Das Ende der** **Kunst**

Lesarten eines Gerüchts
nach Hegel
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1577

Seit Hegel kursieren verschiedene Varianten eines Endes der Kunst. Eine Antwort auf die Frage, wie sich dieses Gerücht so hartnäckig halten konnte, gibt die systematische Rekonstruktion des Topos »Ende der Kunst« bei Hegel, Nietzsche, Benjamin, Adorno und Heidegger. Neben die allgemeinverständliche Darstellung der wichtigsten Theoretiker des Endes der Kunst tritt der Versuch, die latente Reflexion nachhegelscher Kunstphilosophie auf das Verhältnis von Tradition und Moderne am Fallbeispiel des Endes der Kunst freizulegen. Trotz unterschiedlicher Positionen geht es in der Rede vom Ende der Kunst immer um das, was die Moderne fortlaufend produziert, aber ihrem Selbstverständnis nach nicht sein darf: Tradition.

Eva Geulen
Das Ende der Kunst

Lesarten eines Gerüchts
nach Hegel

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2002
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1577

© Suhrkamp Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29177-1

Inhalt

Vorbemerkung	7
1. Das Ende in der Zwischenzeit	9
2. Hegel ohne Ende	36
3. Rückläufige Bewegung: Nietzsche	61
4. Widerspiel: Benjamin	88
5. Nachspiel: Adorno	117
6. Dasselbe Ende und der andere Anfang: Heidegger	143
7. Epilog: »Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu«	176

Für Tim

Vorbemerkung

Diese Arbeit wurde 1998 in Berlin während eines von der Alexander von Humboldt-Stiftung gewährten Forschungsaufenthaltes begonnen. Der Stiftung schulde ich ebenso Dank wie Professor Hartmut Böhme, meinem großzügigen Gast- und Ratgeber in dieser Zeit. Abgeschlossen wurde die Arbeit in den folgenden Sommern in New York. Bei Andrea Dortmann, Elke Siegel und Kirk Wetters bedanke ich mich für ihre Hilfe bei der Einrichtung des Manuskripts. Für ihr Interesse, Gespräche und Lektüren früherer Fassungen danke ich sehr herzlich Christoph Brecht, Rüdiger Campe, Peter Fenves, Christian Geulen und Anselm Haverkamp.

New York, im Januar 2002

»I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway. All lies.« (Samuel Beckett)

I. Kapitel

Das Ende in der Zwischenzeit

I.

Das Ende der Kunst ist ein Gerücht. Solange von einem Ende die Rede ist, bleibt das Verhältnis der Rede zu ihrem Gegenstand ein gespaltenes und unzeitiges, kommt die Rede entweder zu früh oder zu spät. Mit verwandten Final-Dicta wie dem Ende der Natur, der Welt, der Metaphysik oder der Geschichte teilt jede Rede vom Ende der Kunst das Schicksal, sich selbst widersprechen zu müssen, denn entweder hat das Ende schon stattgefunden oder es steht erst noch aus. In der Zwischenzeit, die das Ende vorläufig oder rückläufig auf schiebt, kursiert die berüchtigte Rede vom Ende: »Kommt, reden wir zusammen, wer redet, ist nicht tot.«¹ Obwohl unzeitgemäß, ist das Ende der Kunst immer auf der Höhe der Zeit, denn an jedem Punkt kann es nah oder schon geschehen sein. Was immer das Ende der Kunst sonst noch sein mag, es ist stets auch Mutmaßung. Daß es sich beim Ende der Kunst leider oder glücklicherweise bisher immer auch um Rede und Rhetorik gehandelt hat, um einen Topos jedenfalls und vielleicht sogar um einen Diskurs, hat seine Dringlichkeit nicht beeinträchtigt.

Wenigem ist so viel Nach- und Überleben beschieden wie der Rede vom Ende der Kunst, die sich seit der »Querelle des Anciens et des Modernes« nicht mehr auf das Ende *einer* bestimmten Kunstpraxis oder Kunstepoche bezieht, sondern seither immer radikaler und sozusagen endgültiger das Ende der Kunst überhaupt betrifft, sich infolgedessen immer gründlicher in ihre Widersprüche verstrickt und die semantischen Unterschiede immer nachdrücklicher der Beliebigkeit ausliefert.² Ob von der Kunst gesagt wird, daß sie in ihrer philo-

1 Gottfried Benn, »Kommt –«, in: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. Bruno Hillebrand, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 467.

2 Zu dieser Vorgeschichte aus literarhistorischer Perspektive vgl. die begriffsgeschichtliche Rekonstruktion von Hans Robert Jaufß, »Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal«, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 107-143; vgl. auch Jutta Kalckenbrock-Netz, *Fabrikation. Experiment. Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*, Heidelberg: Winter 1981 (insbesondere das Kapitel »Das Diktum vom Ende der Kunst und die Krise der Ästhetik im 19. Jahrhundert«). Eine überzeugende philosophiegeschichtliche Rekonstruktion der Funktion des Endes der Kunst

sophischen Reflexion zu Ende kommt oder als politisches Programm, im spektakulären Gesamtkunstwerk kulminiert oder im wehmütigen Rückblick auf vergangene Kunstperioden erinnert wird, ob sie in den Alltag, den totalen Staat oder das Medienzeitalter erlöst oder aufgelöst wird, verliert gegenüber der Konstanz und Omnipräsenz der Denkfigur zunehmend an Bedeutung. In der Zwischenzeit, die vergangen ist, seit Hegel den Topos vom Ende der Kunst philosophisch fixierte, hat er derart viele Aktualisierungen erlebt, pathetische und melancholische, reaktionäre und revolutionäre, philosophische und ästhetische, daß man behaupten darf, was Kunst bisher gewesen ist, wäre ohne die Rede vom Ende der Kunst nicht vorstellbar. Das Ende der Kunst – ein Gründungsmythos der Kunst, eine privilegierte Selbstbeschreibung des Kunstsystems.³

Dieses Dilemma ignoriert und immer wieder ein neues Ende verkündet zu haben, diesen Vorwurf kann man dem modernen Selbstverständnis *nicht* machen. Man hat ja längst und nur zu gut um die eigenen Aporien gewußt. Was Marx vom Dilemma der Revolutionen sagte, gilt auch von der Kunst und ihren Revolutionen im Zeichen des Endes: »Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen

im Idealismus zwischen Schelling und Hegel bei Odo Marquard, »Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik«, in: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1989, S. 100-112.

3 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. Zum Ende der Kunst vor allem das Kapitel »Selbstbeschreibung«, S. 393-507. Für die anhaltende Irritierbarkeit durch das Ende der Kunst gibt er selbst ein Beispiel ab, denn Luhmann kann nicht ausschließen, daß das Ende der Kunst, sofern es »Einschluß der Selbstnegation ins System« (S. 472) bedeutet, nicht auch an sein Ende gekommen sein könnte, daß die liminalen Möglichkeiten »inzwischen schon ausgereizt« (S. 479) sind. Freilich hat keiner so scharf wie er gesehen, daß es sich bei der Geschichte der Selbstbeschreibungen des Kunstsystems stets um dasselbe handelt: »Die moderne Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems von der Romantik über die Avantgarde bis zur Postmoderne läßt sich unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen – als Variation zu einem Thema. Es geht in all diesen Fällen um die Behandlung der Vergangenheit in einem autonom gewordenen Kunstsystem« (S. 489). In der Tat. Dem Leser wird die Lektüre dieser Variationen in dieser Studie auch zugemutet, weil die systemtheoretische Maschine einen um die Differenzen bringt, auf die doch schließlich auch für Luhmann und die Systemtheorie alles ankommt. Zum Versuch, die Geschichte der Ästhetik systemtheoretisch heimzuholen, vgl. Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant zu Hegel*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. Zu Hegels Ende der Kunst vor allem S. 300-355.

Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.«⁴ Einsicht in die zerrüttende Logik des Dramas vom Ende der Kunst, daß wir, wie Bruno Latour formuliert hat,⁵ noch nie modern gewesen sind und insbesondere dort nicht, wo das Ende der Kunst beschworen wird, war schon manchem Avantgardist ein alter Hut: »Diese Moderne, die aufrührerisch sich gebärdet, arbeitet im Grunde reaktionär und ist der späte Erbe des uralten Idealismus«, heißt es bei Carl Einstein.⁶ Vielleicht hat die Einsicht in den Zusammenhang von Originalität und Wiederholung ihren bislang bündigsten Ausdruck in der Tatsache gefunden, daß Marcel Duchamp, der die Verschränkung von moderner Innovationslogik und Ende der Kunst mit seinen Ready Mades auf eine erste Spitze trieb, späterhin Musterkoffer mit kleinformatigen Reproduktionen derselben anlegte.⁷ Im theoretischen Bereich stammt der pointierteste Versuch, die Rolle des Endes der Kunst für das Fortleben der Moderne zu bestimmen, von Paul de Man. Die »temptation of modernity to move outside art«⁸ verdankt sich der Erkenntnis, daß die Selbstversicherungen aller Modernen strukturell aporetisch sind: »When they assert their own modernity, they are bound to discover their dependence on similar assertions made by their literary predecessors, their claim to being a new beginning turns out to be the repetition of a claim that has always already been made.«⁹ Gerade das Ende der Kunst als Ausbruchstrategie und Pathosformel der Moderne verstrickt sie in die Widersprüche, von denen sie freilich lebt: »The continuous appeal of mod-

4 Karl Marx, »Der 18. Brumaire des Louis Napoleon«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, hrsg. Iring Fetscher, Frankfurt a. M.: Fischer, Bd. IV, S. 33-119, hier: 33.

5 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

6 Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, hrsg. Sibylle Penkert, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1972, S. 21.

7 Francis M. Nauman, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Ghent: Ludion Press 1999. In einem strikten Sinn gilt von Duchamps Urinal, daß es allein in seiner Reproduktion zugänglich ist. Hierzu das vorzügliche Buch von Thierry de Duve (*Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1999 (1996)), für den Duchamps Urinal gerade nicht der Bruch mit der Tradition ist. Im Gegenteil validiert Duchamp die Tradition, indem er sie zum ersten Male sichtbar macht. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Sina Najafi.

8 Paul de Man, »Literary History and Literary Modernity«, in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press ²1983, S. 142-165, hier 158.

9 Paul de Man, a.a.O., S. 161.

ernity, the desire to break out of literature toward the reality of the moment, prevails and, in its turn, folding back upon itself, engenders the repetition and continuation of literature. Thus modernity, which is fundamentally a falling away from literature and a rejection of history, also acts as the principle that gives literature duration and historical existence.«¹⁰

Für die jüngere Zwischenzeit unserer Zeitgenossenschaft scheint aber zu gelten, daß die so lange produktive Rede vom Ende der Kunst ihrem eigenen Ende entgegengeht. Mit der Banalisierung und Trivialisierung der Denkfigur droht einem der erfolgreichsten Krisendiskurse der Moderne selbst die Krise. So umfassend ist das Ende der Kunst zu einem Gemeinplatz geworden, daß die Rede davon selber schal wirkt. Als die sechziger Jahre die Avantgarde wiederholten, konnte Octavio Paz die mangelnde Originalität der Bewegung noch einmal als Ende der Idee moderner Kunst verstehen,¹¹ aber heute gehört es längst zum guten Ton, das Ende der Kunst als Ladenhüter der Moderne zu enttarnen.¹² Aus den einsamen Höhen philosophischer

- 10 Paul de Man, a.a.O., S. 162. Daß sich daraus, trotz Anleihen bei der Psychoanalyse, noch kein Modell von Literaturgeschichte ergibt, wie Harold Blooms *Poetics of Influence* es will, hat de Man in seiner Bloom-Kritik nachdrücklich gezeigt. *Blindness and Insight*, a.a.O., S. 267-276. In einer Reflexion über das »Scheitern« im Selbstverständnis der Moderne radikalisiert Werner Hamacher (*Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 280) de Mans Einsicht, indem er die Theoretiker der Moderne beschuldigt, es sich wohlsein zu lassen bei der Vorstellung, daß Zerfall ein Erhaltungsmodus ist: »Tritt sie unter den Aspekt ihrer Selbstdefinition, dann ist es also der Moderne mit dem Scheitern nicht ganz ernst. Nicht ernst ist es ihr, solange sie sich unter das Prinzip des Wissens stellt und die Erfahrung des Zerfalls an das Gesetz vorstellender Erkenntnis bindet«. Der als Wissen verfügbaren Dialektik von Ende und Anfang, alt und neu, Gelingen und Scheitern in den Theorien der Moderne stellt Hamacher emphatisch die »Praktiker« gegenüber. Nicht ganz überraschend fällt es Kafka (und Benjamin) zu, das Scheitern zum Scheitern des Scheiterns zu radikalisieren.
- 11 »Die Avantgarde von 1967 wiederholt die Taten und Gesten derjenigen von 1917. Wir erleben das Ende der Idee moderner Kunst.« Octavio Paz, »Baudelaire als Kunstkritiker«, in: *Essays II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 329. Zum Ende der Kunst 1968 vgl. Karl Markus Michel, »Ein Kranz für die Literatur«, in: *Kursbuch*, hrsg. Hans Magnus Enzensberger, 15, 1968, S. 169-166 und im selben Heft Hans Magnus Enzensberger, »Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend«, S. 187-197.
- 12 Zum Beispiel bei Wolfgang Welsch, »Ach, unsere Finaldiskurse ... Wider die endlosen Reden vom Ende«, in: *Zukunft oder Ende. Standpunkte, Analysen, Entwürfe*, hrsg. Rudolf Maresch, München: Boer 1993, S. 23-28. Im Bereich der Kunstgeschichte vgl. Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 2000. Lange bevor Peter Bürger und andere das Altern der Moderne ausriefen, hat es bei Konservativen Überlegungen in dieser Richtung gegeben: Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: Horizon

Spekulation bei Hegel ist das Ende der Kunst in die sumpfigen Niederungen der Phrase abgewandert. Aus dem Gerücht ist manifestes Geschwätz geworden. Ein Beispiel aus dieser Sphäre zeigt, daß dem so sein mag und warum es sich dennoch um kein Ende des Endes handelt.

Vom *Spiegel* aus Anlaß der Documenta X über den Zustand zeitgenössischer Kunst befragt, ließ sich der französische Philosoph Jean Baudrillard Äußerungen entlocken, die das Ende der Kunst im Zeitalter digitaler Vernetzung beschwören: »Es kam zu einem Kollabieren der wirklichen Welt in die Kunstwelt. Durch Simulation ist die ganze Banalität der Welt in die Kunst getragen worden.«¹³ Das utopische Ziel der historischen Avantgarde, die Differenz von Kunst und Leben aufzuheben,¹⁴ ist am Ende des kurzen 20. Jahrhunderts technisch realisiert und damit profanisiert worden. Immun gegen die banale Indifferenz, die die Unterschiede zwischen Kunst und anderen Wirklichkeiten folgenlos absorbiert, erweist sich jedoch der Topos selbst, den Baudrillard hier noch einmal ohne Rücksicht darauf bemüht, daß dem Novum des Medienzeitalters – sofern es denn ein Novum ist – der vergreiste Topos des Endes der Kunst kaum gerecht werden dürfte. Nach Baudrillard ist alles der Banalität verfallen, die totale Simulation hat Differenzen und Niveauschwellen eingeebnet, alle Geheimnisse und Abenteuer der Kunst sind medial entzaubert, aber das Ende der Kunst wirkt immer noch neu und authentisch. Mit anderen Worten: Banalisierung droht dem Topos eben gerade nicht; sie ist nicht die jüngste, aber zwischenzeitlich dominante Weise, das Ende der Kunst zu aktualisieren.¹⁵

Press 1959; Wyndham Lewis, *The Demon of Progress in the Arts*, London: Methuen 1954; Hans Sedlmayer, *Die Revolution der modernen Kunst*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1955.

13 *Spiegel*, Kultur Extra, Heft 7, Juli 1997.

14 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

15 Ähnlich auch Henning Ritter, »Immergleiches Spiel der Überraschungen. Die erschöpfte Freiheit der Kunst«, in: *FA.Z.* vom 17.1.98. In dem Versuch von Boris Groys, die Innovationslogik der Moderne als Kulturökonomie aufzufassen, ist Banalisierung dagegen keine späte, sondern die einzige Logik. Der ökologischen Perspektive, daß wir heute einer Profanisierung der Profanisierungslogik und damit dem Ende der Innovation gegenüberstehen, begegnet Groys mit dem Argument, daß diese Vorstellung voraussetzt, daß es »es zwischen der Kultur und dem profanen Raum, der als Leben, Natur, spontane Volkskultur usw. verstanden wird, von vornherein einen festen Unterschied gibt, so daß der gesamte profane Raum von der Kultur ausgefüllt und in Besitz genommen werden kann (...) Doch der Unterschied zwischen der valorisierten Kultur und dem profanen Raum ist positionsgebunden und verändert sich deshalb ständig.« *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, Wien: Hanser 1992, S. 115.

Auch der Befund, die Denkfigur selber sei ubiquitär und trivial geworden, bewegt sich noch im Einzugsbereich der Rede vom Ende der Kunst. Die Beliebighkeitsdiagnose datiert nun einmal auf Hegel, der über das »Ende der romantischen Kunst« in den *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) schrieb, die Kunst sei nun »ein freies Instrument« geworden, und es gebe nichts, was »über dieser Relativität stände«. ¹⁶ Was bei Baudrillard Simulation heißt, verstand Hegel unter »Dramatik«. ¹⁷ Seinem Appell an den »neuen Heiligen den *Humanus*« ¹⁸ zum Trotz kann kein Zweifel sein am wesentlichen Leerlauf und an den bloß noch dramaturgisch inszenierten Effekten aller postromantischen Kunstprojekte: »Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt.« ¹⁹ Freilich glaubt Baudrillard im Unterschied zu Hegel, der davon ausging, daß kein »Dante, Ariost oder Shakespeare (...) in unserer Zeit hervortreten« ²⁰, aus dem Ende noch einmal dialektischen Mehrwert schlagen zu können. Am Schluß des Interviews gelingt Baudrillard der Bogen vom absoluten Ende der Kunst zur Wiederauf-erstehung des Abenteuers Kunst aus dem Geist der totalen Technik: »Vielleicht gelingt es einem Produkt der reinen Simulation, daß es zu einer Verführung wird, einer Konfrontation mit dem anderen, zur Illusion.« ²¹ So wird das Ende der Kunst noch einmal in eine Dialektik gespannt, die es auf Gründung, Festigung oder Modifikation eben der Sphäre der autonomen Kunst verpflichtet, die sich mit der Ästhetik

16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, hrsg. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 14, S. 235.

17 Freigelegt und bis in die letzten Konsequenzen verfolgt, nicht bloß für die Kunst, sondern das Problem von Selbstbewußtsein und seiner sprachlichen Verfassung überhaupt hat diesen Sinn von Dramatik im weiteren und Komödie im engeren Sinne Werner Hamacher in seinem Aufsatz »Das Ende der Kunst mit der Maske«, in: *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, hrsg. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 121-156. Vgl. auch Christoph Menkes *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

18 Hegel, a.a.O., S. 237.

19 Hegel, a.a.O., S. 235.

20 Hegel, a.a.O., S. 238.

21 Unter direkter Berufung auf Hegel und in Anlehnung an Odo Marquards Kompensationstheorem schreibt ganz ähnlich Wolf Lepenies: »Die Kunst, die so lange nur die Entzauberung der Welt kompensieren mußte, muß nun mit dem möglichen Ende der Welt fertigwerden. Die Kunst muß uns Überraschungen und Alternativen vorspielen, sie muß an Vergangenes erinnern und uns glauben machen, daß es eine Zukunft noch gibt.« Wolf Lepenies, »Das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte«, in: *Aufstieg und Fall der Intellektuellen in Europa*, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992, S. 73-95, hier: 94.

Baumgartens und in der »Querelle« abzeichnete, und deren Beschluß bei Hegel widerrufen zu wollen, die Moderne immer wieder zwang, auf den Topos vom Ende der Kunst zurückzugreifen.²² Aber die kritische Absetzung von und Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Idealismus – solange sie im Namen eines Endes der Kunst formuliert wird, und bisher ist sie nicht anders formuliert worden – validiert diese Tradition in genau dem Maße, wie sie deren Ende bekräftigen möchte.

Deshalb involviert die Frage nach dem Ende der Kunst stets auch die nach der Beendbarkeit der Ästhetik, die uns das Ende der Kunst hinterlassen hat und die sich in dem Maße behauptet, wie ihr Ende angestrebt wird. Das ist die Ästhetik Hegels, deren berühmtes Ende der Kunst die Moderne widerrief, bevor sie noch begonnen hatte, und *ineins* damit dafür gesorgt hat, daß immer wieder auf das Ende der Kunst gesetzt wurde. Der anti-ästhetische Affekt bleibt freilich eine Rede vom Ende der Kunst, die den Dialektik-Verdacht nicht abschütteln kann und sich fragen lassen muß, ob die Neubegründung eines trans-ästhetischen Kunstbegriffs, sofern sie mit dem Ende der Kunst spekuliert, nicht doch bloß eine Variation auf die Hegelsche Ästhetik bleibt.

An Beispielen für Versuche, einen neuen Kunstbegriff jenseits der Vorgaben der idealistisch-ästhetischen Tradition zu installieren, fehlt es nicht.²³ Im Gegenteil: der anti-ästhetische Impuls ist der Konsensus jüngerer Theorie seit de Man und Derrida. Die raffinierteren die-

22 Pathetisch aufgeladen, aber wesentlich die gleiche Figur beschließt auch das in den frühen sechziger Jahren erfolgreiche Buch von Wladimir Weidlé, *Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1958. Und noch ein so erstaunliches Buch wie Giorgio Agambens *The Man Without Content* beschließt seine eigenwillige Analyse des ästhetischen Urteils mit einer verwandten, Heidegger entlehnten Figur, die am Ende im Ende die Ursprünglichkeit entdeckt: »According to the principle by which it is only in the burning house that the fundamental architectural problem becomes visible for the first time, art, at the furthest point of its destiny, makes visible its original project.« Stanford, California: Stanford University Press 1994, S. 115. (Da keine deutsche Übersetzung vorliegt, wird der Verständlichkeit und Zugänglichkeit wegen die englische Übersetzung zitiert.)

23 So gewinnt etwa Günther Seibold aus einer doppelten Lektüre Adornos und Heideggers das Begriffsmonster einer »generativ-destruktiven Ästhetik« in: *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg, München: Alber 1997. Überzeugender dagegen Jay M. Bernsteins Überlegungen zur ästhetischen Entfremdung in *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge: Polity Press 1992.

ser post-ästhetischen Kunsttheorien versuchen den Hegelschen Geist des Endes abzuschütteln, indem sie die Formlosigkeit des Endes hervorheben, zum Beispiel durch radikale Verzeitlichung des Endes. Hegels arrogant dekretiertes Diktum läßt sich ausspielen gegen das unendliche Ende in den Kunstwerken. Mit Blanchot zu reden: »Die Literatur geht auf sich selber zu, auf ihr eigentliches Wesen, das in ihrem Verschwinden besteht.«²⁴ Oder man versucht, das Ende anti-ästhetisch als Unterbrechung und Abbruch zu deuten.²⁵ Vielleicht darf man die faszinierte Wiederentdeckung des Erhabenen im Anschluß an Lyotard in den 80er Jahren als Versuch verstehen, mit dem Erhabenen der ästhetischen Tradition ihre anti-ästhetischen Impulse abzurufen. Mit der Grenzkategorie des Erhabenen erweist sich das Ende als eine spezifisch anti-ästhetische Gegen- und Eigenlogik der Kunst.²⁶ Im Rahmen solcher Strategien heißt das Ende der Kunst auch »Abschied«.²⁷ Polemisch verkürzend darf man diese Versuche Radikalisierungen des Endes nennen. Sie sind den Finalisierungen,

24 Maurice Blanchot, »Der Literaturschwund«, in: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München: Hanser 1962, S. 265-274, hier: 265.

25 So etwa Karl Heinz Bohrer's emphatisches Plädoyer für die moderne Ästhetik der Plötzlichkeit in *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. Heroisch heißt es dort: »Lassen wir uns nicht von der Philosophie das Schöne legitimieren. Starren wir vor allem nicht bei jeder besseren Diskussion auf das Verdikt Hegels über das Ende der Kunst« (S. 86). Andererseits insistiert Bohrer aber scharfsinnig auf dem Grenzcharakter des spezifisch modernen ästhetischen Scheins, den er gegen philosophische oder ideologiekritische Übergriffe schützen möchte. Wenn es sich beim ästhetischen Schein um eine Grenzerfahrung handelt, ist Heteronomie ihm aber wesentlich. Zu Ende und Abbruch vgl. Hans Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

26 Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH Humaniora 1989; Hans-Thies Lehmann, »Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses«, in: *Merkur*, 487-88, September-Oktober 1989, S. 751-764. Über den Zusammenhang von Avantgarde und Erhabenem Jean-François Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 424, 1984, S. 151 ff.

27 Marianne Schuller, »Versuch zum Abschied«, in: *Moderne. Verluste*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997; Reinhard Baumgart, *Addio. Abschied von der Literatur. Variationen über ein altes Thema*, München: Hanser 1995, der freilich vom Phantasma eines real drohenden Todes der Literatur umgetrieben wird. Ungleich eleganter dagegen Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. An Präzision und Radikalität kaum zu überbieten die Überlegungen zur Literatur als Abschied in dem Aufsatz von Werner Hamacher, »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: *Kontroversen, alte und neue, IX: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung; Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*, hrsg. Albrecht Schöne et al., Tübingen: Niemeyer 1985, S. 5-15.

den Versuchen, das Ende des Endes der Kunst einzuläuten,²⁸ allemal vorzuziehen. Aber auch Radikalisierungen, die Hegels Diktum gleichsam zu überbieten versuchen, bleiben in dem double bind, das (Hegelsche) Ende der Kunst immer dort wiederholen zu müssen, wo es darum geht, jenseits dieser ästhetischen Tradition Fuß zu fassen.²⁹ Zu zeigen ist aber, daß auch Radikalisierungen nur Möglichkeiten aufnehmen, die Hegels Ende der Kunst bereitgestellt hat, und daß, was weiterführende Radikalisierung scheint, unter Umständen und recht besehen die Bewegung einer Rückkehr vollzieht. In diesem Sinne schreibt Rodolphe Gasché: »Rather than radically breaking with aesthetics, might all the (evidently necessary) attempts to reach beyond traditional aesthetics be elaborations of limit-possibilities that open up within the traditional discipline itself?« Und er setzt hinzu: »art speaks of itself in the aftermath of Hegel's own categorization of

28 Schon 1980 in seiner berühmten Adorno-Preis-Rede hat Jürgen Habermas diese Option verfolgt und allen Versuchen, Kunst aufzuheben, ihr Dilemma aufgewiesen. Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: *Kleine politische Schriften 1-4*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 444-464. Daß sein Plädoyer für den therapeutisch dosierten Umgang mit Kunst und Literatur, wie er am Schluß seines Aufsatzes anhand von Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* exemplifiziert wird, sich mit der konservativen Spielart desselben Modells in Odo Marquards Verständnis von Kunst als »Exile der Heiterkeit« überschneidet, mag als Indiz dessen zureichen, daß sich der Diskurs des Endes der Kunst nur um einen hohen Preis zensieren läßt. Odo Marquard, »Exile der Heiterkeit«, in: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, a.a.O., S. 47-63. Kritische Einwände gegen Radikalisierungs- und Finalisierungsstrategien bei Thierry de Duve, a.a. O., S. 427-462. Die Ironie und Pointe seiner Archäologie der Moderne anhand eines einzelnen Kunstwerks (Duchamps Urinal) ist, daß das Absehen von Radikalisierungsstrategien (für ihn vor allem repräsentiert in der »conceptual art«) die Kunst gleichsam wieder freigibt und die Ästhetik, nicht nur die Hegelsche, sondern die ältere Kants, in das Recht ihrer Jurisdiktion zurücksetzt.

29 Ist dieses Dilemma einmal anerkannt, kann man unterschiedlich darauf reagieren. Man kann, wie Alexander García Düttmann im Ausgang von Adorno, die Aporie im Zusammenhang mit dem Ende philosophisch begründen und artikulieren (*Kunst-ende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000). Aber unter der Bedingung der philosophisch inthronisierten Widersprüchlichkeit und Nicht-Identität eines jeden Endes gibt es auch keine Geschichte des Endes mehr, die etwas anderes (gewesen) sein könnte als die wiederholte Entfaltung des konstitutiven Selbstwiderspruchs. Darf man aber ausschließen, daß dem Ende im Laufe seiner Zwischenzeit etwas geschehen sein könnte, daß es sich in den Geschichten, die von ihm erzählt werden, den Gerüchten, die über es kursieren, den Erfahrungen, die mit ihm gemacht werden, verändert hat? Man kann aber auch versuchen, die Radikalisierungsbemühungen noch zu verschärfen, wie es zum Beispiel Jean-Luc Nancy und Werner Hamacher je anders akzentuierend tun. Vgl. dazu das Kapitel »Hegel ohne Ende«.

the forms of art after art, in ways that remain more often than not tributary to these categorizations.«³⁰ Eine und vielleicht die zentrale dieser Kategorien ist das Ende der Kunst.

Zu den jüngsten überbietenden Radikalisierungen des Endes der Kunst gibt es inzwischen eine gegenläufige Alternative. Sie lautet: Kunst statt Ende, also die programmatische Rehabilitierung der Ästhetik und sogar des Schönen. Wenn diese Gegenbewegung zur Radikalisierung tatsächlich ansteht, dann wäre diese zirkelhafte Rückkehr die ironischerweise gelungene Probe auf die These, daß Ästhetik und Anti-Ästhetik verschränkt und aufeinander verwiesen bleiben. Am Ende des Endes der Kunst, am Ende der Radikalisierungen stehen die wieder schönen Künste.³¹ Die unter Umständen anstehende Rehabilitierung der Ästhetik als Tendenz nachweisen oder gutheißen zu wollen, liegt nicht im Interesse dieser Studie. Nicht jenseits, sondern diesseits von Radikalisierung des Endes der Kunst einerseits und Rehabilitierung des Kunstschönen oder der Ästhetik andererseits geht es um die Rekonstruktion einiger, entscheidender Stationen dieser Denkfigur nach Hegel, zwischenzeitlich und vorläufig.

Es geht also nicht um das Ende der Kunst als ein Ende unter anderen, sondern um das Ende der Kunst seit Hegel in einem vielfältigen, aber doch so spezifischen Sinne, daß man sich weitere Verweise auf die enorme Masse an Überlegungen zum Ende in der Moderne überhaupt schenken darf. Es geht nicht um Typologien des Endes,³² nicht um das Ende als anthropologische Konstante der Sinnstiftung,³³ nicht um das Ende der Kunst als Funktion der Säkularisierung oder Restbestand apokalyptischer Tradition, nicht um Aktualisierung, Radikalisierung oder Finalisierung des Endes. Statt dessen: Analyse der Bedingungen, die solche Vielfalt immer wieder möglich und vielleicht sogar notwendig gemacht haben. Auch und gerade nach dem von Lyotard verkündeten Ende der sogenannten großen Erzählungen

30 Rodolphe Gasché in *L'esprit createur*, Sonderheft »Beyond Aesthetics?«, hrsg. Rodolphe Gasché, Bd. 35, Nr. 3, Herbst 1995, S. 3-4, hier: 4.

31 So hat z. B. Elaine Scarry jüngst eine neoplatonische Apologie des Schönen vorgelegt mit dem sprechenden und gleichsam vor-kantischen Titel *On Beauty and Being Just*, Princeton: Princeton University Press 1999.

32 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press 1987.

33 Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press 1967; Sonderheft der *Yale French Studies*, »Concepts of Closure«, 1986; Christiaan Hart Nibbrig, *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

stellt sich die Frage, ob sich vom Ende (der Kunst) Geschichten erzählen lassen. Daß dies nicht möglich sein soll, ist paradox, denn seit Aristoteles ist das Ende eine Funktion der Erzählung, auch der vom Ende der Erzählung.³⁴ Vielleicht steht es ja so, daß erst das Erzählen, von einem Anfang bis zu einem Ende, verschiedene Modalitäten eines Endes, einschließlich der Sterblichkeit, in den Blick rückt. Wir erzählen nicht, weil wir sterben müssen, sondern weil wir erzählen können, wird etwas als Ende begreifbar.³⁵ In diesem Zusammenhang gebührt dem Ende der Kunst vielleicht doch ein Privileg vor anderen Finalsätzen. Wenn es sich bei allen Bestimmungen eines Endes vorrangig um Formfragen handelt, dann ist das Ende in der Kunst gleichsam zu Hause. Denn die Kunst, die Ästhetik, einschließlich der Frage ihrer Überbietbarkeit, Überwindbarkeit oder Obsoleszenz, ist der Bereich, in dem Fragen nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Einheit und Abschluß, Ende und Anfang, Gelingen und Scheitern als *Formfragen* verhandelt worden sind, und nirgends ausführlicher als bei Hegel,³⁶ der das Gerücht vom Ende der Kunst in Umlauf gesetzt hat.

Wenn im Folgenden das Ende der Kunst als Gerücht im Sinne einer Erzählung, einer Aussage, eines Sprechaktes verstanden und auf seine narrativen Formen und rhetorischen Techniken hin befragt wird, dann hat das keinen denunziatorischen Sinn. Eben weil über das Ende der Kunst nur Gerüchte kursieren können, ist nicht auszuschließen, daß es tatsächlich so etwas wie ein Ende der Kunst gibt, gegeben hat oder geben könnte. Aber einer Interpretation, die weder Letztgültiges zum Paradox des Endes an sich zu sagen hat, noch auch selbst ein Ende der Kunst, sei es inszenieren, sei es dementieren möchte, bleibt nur übrig, eine Formenlehre dieses Gerüchts anzustreben.

34 Karlheinz Stierle, »Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen«, sowie Reinhart Herzog, »Vom Aufhören. Darstellungsformen menschlicher Dauer im Ende«, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München: Fink 1996, S. 578-599, S. 283-349.

35 Zu den damit angeschnittenen Problemen vgl. Dieter Thomä, *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem*, München: Beck 1998.

36 Der Literaturwissenschaftler und Formgeschichtler Wolfgang Preisendanz hatte in seinem Buch *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des Poetischen Realismus*, München: Fink 1976, die Behauptung riskiert, »daß Hegels Ästhetik wohl noch immer die tragfähigste Grundlage einer Rechtfertigung des seitherigen ›Bildens und Gestaltens‹ bleibt« (S. 122), denn sie ist der »großartige Ansatz zu einer Formgeschichte« (S. 122). Ausführlicher auf das Verhältnis von Formgeschichte und Ende der Kunst gehe ich ein in »Wiederholte Spiegelungen: Formgeschichte und Moderne. Kommerell und Preisendanz«, in: *DVjs*, (2), Juni 2002.