

Ist die Kunst tot? — Über die Möglichkeit der “Neuen Mythologie”

KAMBAYASHI Tsunemichi

1. Ende der Kunst/Hegels Prophezeiung

Erst im 19. Jahrhundert beginnt der Ausdruck “Kunst” seinen engeren und eindeutigen Sinn zu gewinnen, nämlich das zu bezeichnen, was man früher als die “schöne Kunst” von den anderen menschlichen Künsten, dem Kunsthandwerk als der mechanischen Kunst, ausdrücklich unterscheiden mußte. Gerade zu diesem Zeitpunkt, von dem aus die moderne Kunst sich entwickeln sollte, erklärte Hegel das “Ende der Kunst” und diskutierte ihren Vergangenheitscharakter. Auf den ersten Blick sieht seine Erklärung merkwürdig aus, aber man muß zuerst die systematische Stellung der Kunst in seiner Philosophie verstehen. In Hegels philosophischem System gilt die Kunst als eine Stufe von der Entfaltung des absoluten Geistes. In diesem Stadium verwirklichte die klassische Kunst der Antike das höchste Ideal der Kunst, die Vereinigung der Idee mit der sinnlichen Form, aber seit jener Zeit bis heute wurde die Vereinigung immer wieder aufgelöst. In der Moderne ist “das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine für diesen Stoff passende Darstellung” für die Kunst nicht mehr zwangsläufig. Mit anderen Worten gesagt, hat die Wissenschaft des Begriffs als “Philosophie” die Form der Kunst überholt und eine höhere Form der geistigen Bewußtheit geschaffen. Bisher wurde die Kunst mit dem geschichtlichen Gang der Kulturen unauflösbar verbunden als Symbol der Weltanschauungen verstanden, aber jetzt ist sie “nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes” geworden.

Außer dieser systematischen Auffassung vom “Ende der Kunst”, kann man so manche prophetischen Einsichten in die zukünftigen Künste entdecken, die schon die geschichtliche Entwicklung der kommenden Kunst vorskizziert haben. Ein gutes Beispiel für die Auflösung der Form und Idee in der modernen Kunst, die Hegel in der damaligen Kunstsituation gezeigt hat, kann man im Baustil des Historismus im 19. Jahrhundert erkennen. Dieser Stil erschien am Ende des letzten gemeinsamen Baustils der abendländischen Zivilisation, des Barock und seines Aufläufers, des Rokoko. “Seitdem gibt es kaum noch mehr etwas ebenso allgemein Verbindendes und für eine ganze Epoche Verbindliches, das in der Baugesinnung sich bekundet und als Baustil herrscht.” Als Ersatz dafür stehen eine Vielfalt von Bauformen und Baustilen: der Klassizismus, die Neue Gotik oder die Neo-Renaissance usw., nebeneinander.

Hegel kommentiert die zeitgenössische Kunst folgendermaßen: “der Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine für diesen Stoff passende Darstellung” ist nicht zwangsläufig, sondern “etwas Vergangenes, und die Kunst dadurch ein freies Instrument”. Jetzt könne der Künstler die Kunst als ein solches Instrument für sich selbst und im Hinblick

auf "das Substantielle seines Bewußtseins" gebrauchen. Weiter entwickelt Hegel das Problem in bezug auf die Moderne in der Kunst und erwähnt "die Wirkung und den Fortgang der Kunst selber". "Es ist die Wirkung und der Fortgang von Kunst selber, welche, indem sie den ihr selbst inwohnenden Stoff zur gegenständlichen Anschauung bringt", durch "jeden Fortschritt einen Beitrag liefert, sich selber von dem dargestellten Inhalt zu befreien". Wenn "der Gehalt erschöpft ist", und die Symbole in der kunstgeschichtlichen Entwicklung ohne Rest ausgeformt sind, so "verschwindet das absolute Interesse", und die Kunst ist ihren "Gehalt los geworden". Zu diesem Zeitpunkt setzt die kommende Kunst unter einer anderen formalistischen Ästhetik im Widerspruch gegen die bisherige "Inhaltsäthetik" ihre künstlerische Aktivität wieder neu ein ¹⁾.

Wenn man unter diesem frisch gewonnenen Gesichtspunkt Hegels ästhetische Gedanken neu auslegt, so findet man in seiner Erklärung über das "Ende der Kunst" oder den "Vergangenheitscharakter der Kunst" eine Konzeption der neuen Kunst, die zur heutigen "Modernen Kunst (Modern Art)" führt. In diesem Sinne können wir die Hegelsche Erklärung über das "Ende der Kunst" ohne weiteres als eine große Prophezeiung der zukünftigen Kunst betrachten. J. Ritter erläutert diesen "Vergangenheitscharakter der Kunst" in Hegels Ästhetik auf folgende Weise: "Der Vergangenheitscharakter der Kunst in ihrer höchsten Bestimmung bedeutet so, daß das Kunstwerk — zu ästhetischer Gegenwart gebracht — nicht mehr in dem religiösen und geschichtlichen Zusammenhang steht, aus dem es hervorgeht. Es wird zum Kunstwerk verselbständigt und absolut." Damit gewinnt die moderne Kunstreflexion eine neue Qualität. "Die universal präsente Kunst ist ... zur ästhetischen Kunst geworden ... Die ästhetische Gegenwart der Kunst ist ihre Vergangenheit" ²⁾.

Man kann in der Bewegung von "der Wirkung und dem Fortgang von Kunst selber" die neue Richtung der modernen Kunst verfolgen, die nach dem "Ende der Kunst" immer klarer geworden ist. Es ist die Autonomie oder die Absolutheit der Kunst, die oben kommentiert wurde. Im allgemeinen wird die künstlerische Bewegung des Pariser Impressionismus in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts für den entscheidenden Wendepunkt der modernen Kunst gehalten, und manchmal als Koordinatenachse gebraucht, um die Moderne in der Kunst zu messen. Daraus entstand die formalistische Ästhetik, die die Kunst zur rein ästhetischen Form zu abstrahieren versuchte.

2. Autonomie der Kunst/Kant und die Moderne

Es ist Kants "Kritik der Urteilskraft" (1790), die zuerst theoretisch die These von der "ästhetischen Autonomie oder Autonomie der Kunst" begründet hat. In Opposition zur formalistischen Nachahmung der antiken Kunst des akademischen Klassizismus hat Kant das Prinzip der künstlerischen Schöpfung in der freien Erfindung des Künstlers, die seit der Sturm- und Drang-Zeit als das "Geniale" bezeichnet wurde, anerkannt. Wie Alfred Baeumler zeigt, liegt das überaus moderne Charakteristikum der Kantschen Ästhetik — oder im allgemeinen die Moderne der Ästhetik — darin, daß Kant das künstlerische Prinzip nicht im objektiven Gesetz,

1) G.W.F.Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. von H.G.Hotho (1835, 1842, 1953), II, S.232f.

2) J.Ritter im: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band I, 1971, S.576.

abstrahiert aus den antiken Kunstwerken, sondern im inneren subjektiven Schöpfergeist des Künstlers, als "exemplarischer Originalität" bezeichnet, gesucht hat³⁾.

Kant bestimmte dieses "Genie" als "Vermögen ästhetischer Ideen", aber zugleich mußte er ergänzend dieses Vermögen erklären: "Der Geschmack ist so wie die Urteilskraft überhaupt die Disciplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen"⁴⁾. Sicher wird die Kunst durch die nicht von Zwang beengte Erfindung des Genies hervorgebracht, aber insofern solche Kunst sich nur in der Grenzen der Willkür eines Genies bewegt, kann man sie nicht für echt erklären. Selbst der Glanz des Genies sollte durch die "schöne Kunst" auf unseren "Geschmack" Rücksicht nehmen. Was Kant hier mit "Genie" und "Geschmack" meint, ist das unlösbare Problem der Antinomie zwischen der künstlerischen Schöpfung und dem ästhetischen Genuß. Wir können die neue Kunst oder die Moderne Kunst (Modern Art) seit der Hegelschen Erklärung als die Kunst der Genialität, die die Autonomie der Kunst öffentlich propagiert, bezeichnen. Die meisten Künstler vom Ende des letzten Jahrhunderts bis zum Anfang dieses Jahrhunderts scheinen mir ihre ganze Kraft auf "die Wirkung und den Fortgang der Kunst selber" zu konzentrieren. In dieser radikalen Kunstbewegung, die man "Avantgarde" nannte, scherten sich die Künstler ganz selten um das Problem des Geschmacks oder ästhetischen Genusses. Und in jener Zeit hielt man die stolze Einsamkeit des Genies, das keinen weltlichen Ruf suchte, für ein Zeugnis des echten Künstlers.

Eigentlich enthält das Wort "Avantgarde" die Bedeutung der revolutionären Spitze der kommenden Gesellschaft, die das Publikum aufklärt und es zur idealen Staat führt. Aber zu diesem Zeitpunkt entstand ein Riß zwischen den Künstlern und dem Publikum, und der ist Schritt für Schritt größer geworden. Jetzt zeigte sich die ehemalige Kantsche Antinomie von Genie und Geschmack im Inneren des Künstlers als Gegensätzlichkeit von Elite-Kultur (High Culture) und Massenkultur (Mass Culture) unserer Gesellschaft. Diese künstlerische Krise nennt Andreas Huyssen "the Great Divide"⁵⁾. Aber noch früher, in den dreißiger Jahren, hat Walter Benjamin diese soziale Erscheinung bemerkt, und die mögliche Popularisierung der Kunst in seinem Aufsatz "Über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) erläutert.

Kehren wir jetzt zu Hegels Ästhetik zurück und prüfen wir von einem anderen Standpunkt aus das Problem der "Auflösung der Form und Idee", die "the Great Divide" verursachte. Nach dem Hegelschen systematischen Gedanken entstand diese Auflösung der Form und Idee aus der logischen Folge, daß der moderne Geist die Form der Kunst überholte. Aber Hans-Georg Gadamer hat unter seinem eignen Gesichtspunkt, der auf der damaligen geschichtlichen Situation gegründet ist, erneut die künstlerische Idee erläutert. Gadamer hat diese Idee als "Mythos" bezeichnet, der uns an die antike homerische Welt erinnert. Mythos bezeichnet das Gemeinsame einer Gesellschaft oder einer Zeit, in dem wir

3) Vgl. A.Baeumler: Das irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis Kritik der Urteilskraft, Halle an der Saale, 1923.

4) I.Kant: Kritik der Urteilskraft, Kants Werke V (Akademie-Textausgabe), S.319.

5) Vgl. A.Huyssen: After the Great Divide (Modernism, Mass Culture, Post-modernism) Indiana University Press, 1986.

uns selbst-verständlich wiedererkennen und dem wir uns verbunden fühlen, und zwar macht er die geistige Grundlage aus, die immer eine solche Gesellschaft schützt. Im Mythos herrscht Übereinstimmung von Gedanken und Gefühle, und es ist die Sprache der Kunst, die solcher Übereinstimmung Ausdruck gibt. Unter dieser Erläuterung bedeutet das "Ende der Kunst" von Hegels Ästhetik den Verlust der "Mythos", der uns früher eng miteinander verband. Gadamer sagt: "Es ist jedenfalls etwas entscheidend Neues, das damals im 19. Jahrhundert aufkam und den Fortgang der Kunst bestimmt hat: es war das Ende der großen Selbstverständlichkeit der christlich-humanistischen Tradition"⁶⁾.

3. Verlust der Mitte/Deutsche Romantik und ihre "Neue Mythologie"

Es war die deutsche Romantik, die die Krise der Auflösung der Idee, die die geistige Grundlage für die traditionelle Gesellschaft in Europa geschaffen hatte, ernst genommen hatte. Im Gebiet der Kunstwissenschaft wurde sie von Hans Sedlmayr als die Krise vom "Verlust der Mitte" bezeichnet. Auch in solch gefährlicher Situation glaubten die Denker der deutschen Romantik noch an eine Möglichkeit der Erlösung, die unter einer neuen Kunst-Idee das gespaltene Individuum wieder einen könnte. Deshalb versuchten die Romantiker die Idee der "Neuen Mythologie" zu entwickeln. Aber wer hat diese programmatische Idee der frühen Romantik vorgebracht? In bezug auf dieses Problem gibt es von Anfang an verschiedene Meinungen. Wir können das Wort "Neue Mythologie" in Schellings "System des transzendentalen Idealismus" und in Fr.Schlegels Aufsatz im "Athenäum", d.h. im "Gespräch über die Poesie", finden, die beide im gleichen Jahr, 1800, erschienen sind. Am Anfang dieses Jahrhunderts fand man jedoch die handschriftliche Fragmente von Hegel, später "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus" (1796/1797) genannt, das als Entwurf der "Neuen Mythologie" verstanden werden kann. Damit entstand das Problem, wem diese ursprüngliche Idee zugeschrieben werden könnte. Bisher wurde Schelling oder Hölderlin aus Hegels Tübinger Kreis angenommen. Neulich versuchte O.Pöggeler Hegel selbst den Entwurf der systematischen Idee zuzuweisen. Aber hier sollten wir, ohne uns um das Problem der Zuschreibung zu kümmern, die geschichtlich wichtige Tatsache bemerken, daß schon vor Hegels entscheidender Erklärung oder der Bewegung der Romantik die jüngere Generation in Tübingen mit vollem Bewußtsein die damalige geistige Krise zu überwinden suchte. Gerade in der Idee der "Neuen Mythologie" wurden ihre Bestrebungen zum Ausdruck gebracht.

Eine auf diese Weise erlangte Mythologie ist keine willkürliche Dichtung. Diese "Neue Mythologie" muß vor allem "im Dienste der Idee stehen, sie muß eine Mythologie der Vernunft werden". Aus der Krise der Auflösung der Idee oder aus der Krise des "Verlusts der Mitte" in der modernen Welt wurde diese Idee der "Neuen Mythologie" geboren, um die Rolle zu übernehmen, die Menschen erneut in Übereinstimmung zu bringen. Und dafür wurde die "Ich-Philosophie" des deutschen Idealismus, die das Wesentliche der deutschen Moderne ausdrückte, als selbstbewußte Grundlage betrachtet. In bezug auf die Möglichkeit

6) H.-G.Gadamer: Ende der Kunst? im: Ende der Kunst - Zukunft der Kunst (Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste), München, 1985, S.71.

der "Neuen Mythologie" müssen wir zu allererst folgendes bemerken:

"Ehe wir die Ideen ästhetisch, d.h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse; und umgekehrt ehe die Mythologie vernünftig ist, muß sich der Philosoph ihrer schämen. So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muß philosophisch werden, um das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen. Dann herrscht ewige Einheit unter uns"7).

Die Idee der "Neuen Mythologie" muß vernünftig begründet werden, aber dann gehört sie nur der Minderheit einer aufgeklärten Elite der Gesellschaft oder, wie hier in diesem "Systemprogramm" bezeichnet, der "Philosophen". Damit diese "Neue Mythologie" allen Leuten gehören könnte, verlangt sie, daß sie auch der Mehrheit der Unaufgeklärten, dem "Volk", passend, sinnlich und ästhetisch dargestellt werde. Mit diesem Ideal versuchte die jüngere Generation durch die Kunstpraxis der Romantik die neue Möglichkeiten der ästhetischen Kultur zu entwickeln.

Heute können wir einige künstlerische Erfolge, die die Romantiker kraft der Idee der "Neuen Mythologie" hervorbrachten, anführen, aber im ganzen gesehen, kann man kaum zu sagen, daß ihr Entwurf und ihre Bewegung wirklich gelungen sind. Denn eigentlich hat Fr.Schlegel, der Wortführer der "Neuen Mythologie", klugerweise schon sehr bald diesen Entwurf verlassen, da er die Unmöglichkeit seiner geschichtlichen Entwicklung eingesehen hatte. Und auch Schelling hat gesehen, daß die gegenwärtige Kunst zu zwei Extremen neigt: Sie unterliegt der "Rohheit des Stoffs" oder bewegt sich nur im Ideellen. Später versuchte Fr.Schlegel, unter der Mitwirkung der "Nazarener", die frühere Idee der "Neuen Mythologie" mit der mittelalterlichen Idee der katholischen Gemeinschaft zu vertauschen. Aber einen solchen geschichtlich rückgängigen Entwurf hat Hegel entschlossen abgelehnt, denn: "Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder" anzueignen. In diesem Sinne können wir Hegels Erklärung vom "Ende der Kunst" als seine letzte scharfsichtige Einschätzung der künstlerischen Bewegung im 19. Jahrhundert anerkennen.

4. Polarisierung der künstlerischen Elemente/Kandinsky und Duchamp

Zu dem Zeitpunkt, als die künstlerische Bemühung der deutschen Romantik um die kommende Gemeinschaft sich als mißlungen erwies, wandte sich die moderne Kunst notwendigerweise nach der individuellen Darstellung des Inneren. Von anderer Seite der "Wirkung und des Fortgangs der Kunst selber" neigte sich der Ausdruck der neuen Kunst unter der Behauptung der "Autonomie der Kunst" immer mehr nach der Reinigung der ästhetischen Kunstformen. Es war die Malerei des französischen Impressionismus, die den selbstbewußten Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte der "Modernen Kunst (Modern Art)" gemacht hat. Die Verwirklichung dieser Ästhetik des "reinen Sehens" oder der "reinen Sichtbarkeit" gipfelte im Bestreben der abstrakten Kunst von W.Kandinsky, die damals "Ungegenständliche Malerei" oder "Gegenstandslose Malerei" genannt wurde.

7) F.Rosenzweig, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaft, Heidelberg, 1917.

Kandinsky hat die "Gegenstandslose Malerei" auch als "Große Abstraktion" bezeichnet, die die von aller Gegenständlichkeit freigesetzte künstlerische Form oder das "Reinkünstlerische" erreicht hat. Zusammen mit Franz Marc und Gabriele Münther gründete Kandinsky die Künstlergruppe der Expressionisten in München, den "Blauen Reiter". Kandinsky, der die Schrift "Über das Geistige in der Kunst" (1912) verfaßte, wurde zum Fürsprecher dieser avantgardistischen Bewegung. Er faßte die Erscheinung von solch neuer Kunst, die er selbst die "Große Abstraktion" genannt hat, als ein Symptom der künstlerischen Krise seit der Hegelschen Erklärung auf.

Nach Kandinsky kommt die heutige Orientierung auf das "Reinkünstlerische" in der Modernen Kunst eigentlich vom "Zerbrechen der idealen Waage" her, bei der Form und Inhalt in der Kunst sich im Gleichgewicht halten. Früher wurde die Kunst als "Schöne Künste (fine arts, beaux-arts)" bezeichnet, und man hat ihre Form gebraucht, um das Gegenständliche als ihren Stoff oder Inhalt zu verschönern. Dagegen durch die Darstellung des Gegenständlichen ist die Kunst erst inhaltreich geworden. "Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das <Reinkünstlerische> und das <Gegenständliche> zu bezeichnen waren". Doch sind die in der Vergangenheit vereinigten Elemente in der Gegenwart isoliert voneinander wirkend, also ist der sie notwendigerweise verbindende Hebel der Waage nicht mehr vorhanden.

Aus dieser "anarchistischen" Lage haben sich die zwei Wege der gegenwärtigen Kunst, die "Große Abstraktion" und die "Große Realistik", entwickelt. Von der wenig später auftauchenden "Großen Realistik" erwartete Kandinsky, daß sie die einseitige Entwicklung der "Großen Abstraktion" ergänzen sollte⁸⁾. Abgesehen von seiner eigenen Erwartung, können wir die Verwirklichung der "Großen Realistik" eher im meta-künstlerischen Versuch von Marcel Duchamp, der damals als "Anti-Kunst" bezeichnet wurde. Duchamps "objet trouvé" kritisiert die Moderne der Kunst, die auf der schöpferischen Kraft eines Genies beruht, und er erweitert die Grenzen der Kunst, indem er das Entdeckungsmoment des Künstlerischen dem Betrachter zu überlassen versucht.

Wenn wir unter der These von der "ästhetischen Autonomie" die künstlerische Entwicklung seit Hegels Erklärung vom "Ende der Kunst" überschauen, so können wir auf zwei Symptome für die Moderne in der Kunst hindeuten: den "künstlerische Gegensatz zwischen Elite-Kultur und Massenkultur" und die "Polarisierung der künstlerischen Elemente".

5. Kunst und Wahrheit/Schelling und Heidegger

Es ist Heideggers Schrift "Der Ursprung des Kunstwerks" (1935/1936), die solche "ästhetische Betrachtung" kritisiert. Wir können auf dieselbe Orientierung auch in Gadammers Kunstphilosophie hinweisen, die der sogenannten "ästhetischen Autonomie" ablehnend gegenübersteht. In der Behauptung dieser Ästhetik sieht Gadamer den Mangel an sozialer und lebendiger Funktion, die die Kunst eigentlich in sich enthalten sollte. Die beiden Philosophen fassen die Kunst als Ort der Wahrheit auf. Für Heidegger verspricht nur

8) W.Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. von M.Bill, 1963, S.31.

die Kunst die Antwort auf die Aporie seit "Sein und Zeit", wenn man in der Kunst die "ins Werk gesetzte Wahrheit" erkennt. Das Kunstwerk wächst über die Grenzen einer bloß ästhetischen Betrachtung und Bewertung hinaus.

Die Wahrheitsfrage, die Heidegger in seiner Lehre vom Kunstwerk versucht, erinnert uns sofort an Schellings Bestimmung der Kunst als das "einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie". Erst in seiner späten Phase nach der "Kehre" interessierte sich Heidegger für die Kunst, aber schon früher behandelte Oskar Becker in "Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers" (1929) das Thema der ästhetischen Existenz. Dabei hat Heideggers "Sein und Zeit" Becker zu dieser Arbeit veranlaßt. Zu diesem Zeitpunkt fehlte es aber Heidegger an der positiven Betrachtung über die Natur, und so hat Becker, um diesen denkerischen Mangel auszugleichen, Schellings "System des transzendentalen Idealismus" verwendet. Dort können wir den ersten Schritt der neuen Einschätzung der Ästhetik der deutschen Romantik finden.

Wie entstand diese Wahrheitsfrage der Kunst? Sie muß eine nochmalige Frage über das Wesentliche der Kunst sein, die der zweiten Krise der Kunst in der Moderne gegenübersteht. Gegenüber der hermeneutischen Auffassung, die auf der klassischen Kunstan-schauung beruht, orientiert sich die Wahrheitsfrage der Ideologiekritik in der Kunst an der idealen Einheit der kommenden Kunst. Aber dabei müssen wir uns an folgenden Satz in Adornos "Ästhetischer Theorie" (1970) erinnern: "Ästhetik ist keine angewandte Philosophie, sondern in sich philosophisch"⁹⁾.

Das Konzept der "philosophischen Ästhetik" zielt auf die erneute Bestimmung des Wesens in der Kunst und zugleich auch auf die neue Identifizierung der Philosophie durch die Kunst. Wenn auch diese Philosophie der Kunst die bisherige "ästhetische Autonomie" nicht immer aberkennen will, sind dadurch doch die Grenzen zwischen Philosophie und Kunst undeutlich geworden. Auch die heutigen verschiedenen meta-künstlerischen Versuche gehen in diese Richtung. In dieser Situation schlägt R.Bubner vor, daß man zum Ausgangspunkt der Ästhetik oder "ästhetischen Erfahrung" zurückkehren und noch einmal die in ihr enthaltene Problematik prüfen sollte. Er schreibt, "Die Analyse ästhetischer Erfahrung hält sich strikt an die Wirkung, die von ästhetischen Phänomenen ausgeht und in der allein <Kunst> zum Bewußtsein kommt, und sie bleibt allen weitergehenden Annahmen gegenüber abstinent." Und es ist Kants "Kritik der Urteilskraft, die diese Analyse ästhetischer Erfahrung vorbildlich geleistet hat. Darin erkennt Bubner die Bedeutung und die Aktualität der Kantischen Ästhetik wieder¹⁰⁾.

6. Anti-Kunst und Un-Kunst/Dada und Pop Art

Nochmals: was ist Kunst? Hier möchte ich, verfolgend dem historischen Entwicklungsprozeß der modernen Kunst und ziehend den jetzigen Zustand der Kunst in Betracht, wieder

9) Th.W.Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1970, S.140.

10) R.Bubner: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt am Main, 1989, S.34f.

die Herkunft dieser Frage erörtern. Wie schon gezeigt, betonte die avantgardistische Kunst mit dem Anspruch der "Autonomie der Kunst" immer stärker ihre Neigung als Selbstzweck oder "l'art pour l'art". Duchamps Versuch der "Großen Realistik", manchmal bezeichnet als "Anti-Kunst", wird für scharfe Kritik an der idealistischen Neigung der Moderne in der Kunst gehalten. Gegen die "Kunst für Kunst" rebellierte Duchamp durch die Darstellung des realen Gegenstands als solchen, des sog. "objet", und damit warf er die Zweifel an der Kunst auf.

In der Strömung der gegenwärtigen Kunst findet man neben einer Richtung der künstlerischen Reinigung noch eine andere Richtung der meta-künstlerischen Reflexion, die wiederholt gefragt hat, was Kunst ist. Wir stehen am Ende einer langen Herausforderung, die mit dem aufreizenden Versuch der "Anti-Kunst" beim Dadaismus anfang und durch surrealistische Verrätselung und durch den Neo-Dada-Akt der Nachkriegszeit zum resoluten Bildzweifel der heutigen Konzeptkunst geführt hat. In dieser Lage gibt es nicht mehr die Möglichkeit, die Funktion der Kunst vor der Hegelschen Erklärung oder die Idee der "Neuen Mythologie" der deutschen Romantik wiederzubeleben?

Das Wort "Avantgarde" hat der französische utopische Sozialist Saint-Simon zuerst gebraucht, und er schrieb dabei dem Künstler die Rolle als Vorhut zu, die das Utopia und das neue Goldene Zeitalter der Zukunft zum Publikum vorstellbar machte. Heutzutage fassen wir das Wort nur im Sinne der "kunst-internen Avantgarde" auf, die keine Beziehung mehr zur sozialen oder politischen Tatsache hat. Die radikale Entwicklung der avantgardistischen Kunst, die sich selbst zur künstlerischen Reinheit zu reduzieren versuchte, hat die äußerste Grenze da erreicht, wo man nur die weiße Leinwand in der Malerei oder das absolute Stillschweigen in der Musik finden kann.

In den sechziger Jahren hat man nach und nach vom zweiten "Ende der Kunst" oder "Postmoderne" geredet, und gerade in dieser Zeit entstand eine neue künstlerische Phase. Die "Pop Art", die auf der Sinnlichkeit des Publikums beruhte, begann allmählich zur Geltung zu kommen. Früher hielten die Künstler, die an das Dogma der "Theologie der Kunst" — z.B. "schöner Schein" oder "interesseloses Wohlgefallen" — glaubten, solche Kunst für nur gemeine "Un-Kunst". Zu diesem Zeitpunkt begann solche "Un-Kunst" der Massenkultur wie auch ehemalige "Anti-Kunst", die Rolle zu spielen, die intellektuelle "Kunst" der Elite-Kultur als "the Establishment" zu kritisieren.

Einst betrachteten die meisten Kunstkritiker die "Pop Art" nur als eine Scheinblüte, oder sie erklärten sie als eine Art Realismus, die optimistisch die Zustände der reichen Massen- und Konsumgesellschaft in Amerika der fünfziger Jahren und sechziger Jahren nur spiegelte, oder sie erklärten sie für eine ironische Darstellung der gegenwärtigen Sitten durch kitschige Bilder der Massenmedien. Aber seit den siebziger Jahren ist diese Kunst, parallel zur Anti-Vietnamkrieg Bewegung, zum Widerstand der Studenten nach dem Pariser Mai und der Bürgerrechtsbewegung, nicht als bloße Unterkultur, sondern als Symbol der Gegenkultur bezeichnet und gebraucht geworden. Also konnte die elitäre Minderheit diese allgemeine Neigung der künstlerischen Popularisierung als unleugbare soziale Wirklichkeit nicht mehr verspottend unbeachtet lassen. Hier muß man wieder die Frage stellen, was

Kunst ist. Jetzt erst erscheint die andere neue Gegensätzlichkeit zwischen "Kunst" und "Un-Kunst" als die frühe Gegensätzlichkeit zwischen "Kunst" und "Anti-Kunst".

7. Kunst und Lebenswelt/Wiedergeburt der "Neuen Mythologie"

Wie schon gesagt, wurde die "Große Abstraktion", die Kandinsky selbst in seinem Werk verwirklicht hatte, nach seiner Prophezeiung mit der zu kommenden "Großen Realistik" ergänzt, und wir haben im Versuch der "Anti-Kunst" gegen die "Kunst" die Realisierung der "Großen Realistik" anerkannt. Können wir jetzt nach der weiteren Erläuterung die Grenze der "Anti-Kunst" als Gegenpol zur "Kunst" bis zur "Un-Kunst" erweitern? Daraus entsteht die neue Möglichkeit der Kunst, geöffnet zur Sinnlichkeit des Publikums, die die gegenwärtige Lage der künstlerischen Popularisierung aufzunehmen versucht. Die Bemühung der letzten Kunst, manchmal die frühere strenge Grenze zwischen dem Heiligen und dem Gemeinen in einer Einheit zu verschmelzen, deutet einerseits eine neue Neigung der heutigen Kunst an, und andererseits dürften wir daraus ein Unternehmen, die eigene Funktion der einst zum Tode verurteilten Kunst aufzuerwecken, ablesen. Heutzutage ändert die "Moderne Kunst" ihren Idealismus seit dem "Ende der Kunst" gerade in Richtung Realismus.

Es war der Entwurf der "Neuen Mythologie", der dem anarchischen Zustand der modernen Kunst, die ihre Mitte verloren hat und sich aufgelöst hatte, wieder das Moment für die Einheit zu geben und dadurch die Allgemeinheit des neuen Geschmacks zu stützen versuchte. Wie die Romantik, die auf die Einrichtung der neuen idealen ästhetischen Gesellschaft zielte, versuchte Benjamin auch als Marxist, demselben sozialen Ideal nachzustreben. Als wirksames Mittel dafür erkannte er die Wirkung der sich damals rasch entwickelnden Massenmedien "im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit". Aber es dauerte noch mehr als ein Vierteljahrhundert, bis seine Erwartung der Popularisierung der Kunst wirklich erreicht wurde. Doch wenn man diese Idee der künstlerischen "Popularisierung" im Sinne von der bloß gemeinen "Verweltlichung" der Kunst erläutert, mißdeutet man die wahre Bedeutung der "Neuen Mythologie", die die Romantik als Ideal vorgeschlagen hat.

Hier erinnern wir uns noch einmal an die schon zitierten Worte im folgenden: "So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muß philosophisch werden, um das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen." Gegen die sechziger Jahren, als die künstlerische Moderne nicht weiter kam, wurden die neu erfundenen verschiedenen künstlerischen Experimente, "Performance", "Event", "Happening" und "Installation" u.s.w., eifrig aufgeführt oder dargestellt. Wir können diese Aktionen als experimentelle Unternehmen betrachten. Dadurch wagten die Künstler die Mauer, die bisher das gemeine "Publikum" aus der heiligen "Kunst" aussperrte, von innen zu zerstören, und im neu geöffneten "Topos" erwarteten sie die produktive Mitwirkung des Publikums an der Kunstschöpfung. Hier ahnen wir das Auftreten oder die Wiedergeburt der "Neuen

Mythologie”.

Wenn das Wort, “Popularisierung” der Kunst, leicht Mißverständnisse verursacht, braucht man besser oder passender den Begriff, die Durchdringung der Kunst mit der “Lebenswelt”. In der geschichtlichen Entwicklung der modernen Kunst bis zur Gegenwart kann man den herausfordernden Versuch der “Anti-Kunst” vom Dada als frühes Experiment, das erstmals die Bahn zur heutigen künstlerischen Bewegung brach, und dann das Auftreten der “Un-Kunst”, genannt Pop Art, als selbstbewußten Wendepunkt, der unmittelbar zu solcher Veränderung der Lage führte, bezeichnen. Aber unsere Lebenswelt, auf der die heutige Kunst gegründet ist, hat zeitlich und räumlich die größere Ausdehnung und die vielschichtige Struktur, und sie ist kaum mehr unvergleichbar mit der Welt der früheren Pop Art, die in den fünfziger oder sechziger Jahren als städtischen Realismus bezeichnet wurde.

Am Ende der Moderne oder zweiten Ende der Kunst, fragt man erneut, was Kunst ist. Und um diese Frage zu beantworten, analysiert man von verschiedenen Seiten theoretisch den jetzigen künstlerischen Zustand und fragt auch durch die selbstkritische Metakunst nach dem Wesentlichen in der Kunst. Aber alle diese Fragen führen schließlich zum Problem der Wiedergeburt der “Neuen Mythologie” oder ihrer Möglichkeiten, von dem in diesem Referat die Rede war.