

Ende der Kunst

Das Motiv vom E.d.K. ist bereits der neoklassisch geprägten antiken und neuzeitlichen Kunsthistoriographie inhärent, insofern der hier begründete Gedanke vom Fortschritt der Kunst Anfang und Ende, Blüte und Verfall voraussetzt. Explizit wird das E.d.K. erst in Hegels Philosophie erörtert, die den normativen, an der Antike orientierten Kunstbegriff revidiert und Kunst im klassischen Sinn für vergangen – abgelöst durch die wissenschaftliche Reflexion – erklärt. Das Paradigma vom E.d.K. prägt das Bewusstsein der künstlerischen Moderne und erfährt in Benjamins Theorie des Aura-Verlustes eine bis heute viel diskutierte Deutung. Benjamin wie auch Brecht werteten die Auflösung des traditionellen ›Kultwerts‹ der Kunst und ihrer kontemplativen Betrachtungsweise positiv im Sinne gesellschaftlicher Aufklärung, während etwa H. Sedlmayr in *Verlust der Mitte* (1948) sie als Zerfall humanistischer Werte schmähte. Im Nationalsozialismus wurde das E.d.K. zur pathologischen ›Entartung‹ gewendet und diente als Begründung für die Diffamierung moderner Künstler. Adorno entwickelte einen Kunstbegriff, der das E.d.K. in ihrem Widerspruch gegen sich selbst fasst. Im Zeichen von Postmoderne und Posthistoire ist das E.d.K. vornehmlich als ihre Entgrenzung und Dehierarchisierung aufgefasst und für eine Revision des stilgeschichtlichen Entwicklungsgedankens in Anspruch genommen worden.

Antike und Neuzeit

Erste Diagnosen eines Verfalls der Kunst stammen aus römischen Schriften, die aus dem Ideal der griechischen Klassik eine Reform der Kunstpraxis ableiten wollen. Im Rahmen seiner *Zehn Bücher über*

Architektur (7, 5) verurteilt Vitruv die zeitgenössische Wandmalerei mit ihren grotesken Mischgestalten, da sie von der naturgetreuen Darstellungsweise der Alten abweiche. Bei Plinius (*Naturalis historia*, 34, 51 f.) findet sich der Ausspruch, dass nach der 121. Olympiade die Kunst »zurückging« (*cessavit deinde ars*) und zwischen 156 und 143 v.Chr. »wiederauflebte« (*revixit*). Das E.d.K. entspricht somit dem Ende des 3. Jh. v.Chr., also der Blütezeit des Hellenismus, ihre Wiedergeburt dem Beginn der klassizistischen Bewegung, die zur Verherrlichung von Phidias und Praxiteles führte. Die Zeit nach Lysipp wird als Anfang der Dekadenz angesehen. Weiterhin führt Plinius (*Naturalis historia*, 35, 2f.) seiner Zeit das Ideal der Malerei vor Augen: »eine einst berühmte Kunst – damals als noch von Königen und Völkern nach ihr gefragt wurde –, welche auch jene anderen adelte, die der Nachwelt zu überliefern sie für würdig hielt; jetzt aber ist sie gänzlich von den Marmorarten, ja vom Gold verdrängt«. Die verloren gegangene Porträtkunst steht hier für die Idee einer kulturell wertvollen Nachahmung, deren Entwicklung und Vollendung im Weiteren an der griechischen Malerei beschrieben wird. Vasaris *Viten* entwerfen, in Orientierung an Plinius, ein dreistufiges Fortschrittsmodell, das die Wiedergeburt der Kunst nach ihrem Verfall im Mittelalter feiert. In der Kunst Michelangelos findet es den unübersteigbar idealen Zielpunkt, ohne dass das hier implizite E.d.K. zum Problem gemacht würde. In der neuzeitlichen, klassizistisch geprägten Kunstliteratur richtet sich Kritik am Verfall der Kunst einerseits auf die naturferne Formel (byzantinischer Stil, Manierismus), andererseits auf das Schönheit entbehrende naturalistische Abbild. Abstraktion und Realismus sollten in der Folge als unversöhnlich entzweite Qualitäten moderner Bildlichkeit das E.d.K. signalisieren.

Moderne

In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt es (25): »Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.« Da die Reflexion zuständig geworden sei für die Erfassung allgemeiner Gesichtspunkte, in der Kunst aber »das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke«, sei »die Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig« und bleibe »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«. Für Hegels Geschichtsphilosophie ist Kunst nicht die höchste Form des Geistes, sondern wird von der Wissenschaft

abgelöst. Auch die Wissenschaft von der Kunst, für die er ein Programm entwirft, entsteht somit als Reaktion auf das E.d.K. Im Gegensatz zum Historismus z. B. eines Rumohr, der ein gleichbleibendes Wesen der Kunst als Dokument ihrer Entstehungszeit voraussetzt, konzipiert Hegel eine Historizität der Kunst selbst im Ganzen der geschichtlichen Zeit. Die positivistische und die geschichtsphilosophische Verarbeitung des E.d.K. stehen sich seither konkurrierend gegenüber. Hegels These hat vor allem die Frage nach den Möglichkeiten der ›Kunst nach der Kunst‹ provoziert. Er selbst deutet sie schon im Begriff der ›romantischen Kunst‹ an, der die klassische Einheit von Begriff und Anschauung, gegeben etwa in der sinnlichen Konkretion der antiken Plastik, transformiert zum christlich fundierten Prinzip der Subjektivität, in dem – exemplarisch steht hierfür die Malerei – jene mythische Einheit zerbricht. Die »Auflösungsformen der romantischen Kunst« werden mit dem »Zerfallen der Kunst« identifiziert und zum einen in der »Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt«, auf der anderen Seite im »Freiwerden der Subjektivität« als einer »inneren Zufälligkeit« ausgemacht (II, 239). Zahlreiche Kritiker und Kunsthistoriker haben im 19. Jh. den Verlust der ›schönen Kunst‹ konstatiert, sowohl im Bezug auf die Malerei als auch im Bezug auf das neue technische Reproduktionsmedium der Fotografie. Ramdohrs Kritik an Friedrichs *Tetschener Altar* enthält den Vorwurf, der Künstler bediene eine ›pathologische Rührung.

Dieser Vorwurf antizipiert die Debatte des 20. Jh. über das E.d.K. anlässlich ihrer Nivellierung gegenüber den Massenmedien oder gar ihrer Ablösung durch sie. Was »im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura«, schrieb Benjamin 1936 (1991, 477). Film und Fotografie, aber auch die dadaistische ›Antikunst‹ bedeuteten für ihn »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe« (478), vor allem Revision der Echtheit als Inbegriff einer mythischen, im Ritual gründenden Autorität. Benjamin nahestehend kritisierte Adorno gleichwohl dessen positive Bewertung der technischen Medien und ihrer Entkunstung der Kunst. In seiner unvollendeten *Ästhetischen Theorie* (1990, 474) führt er, in kritischer Wendung der These Hegels, aus, dass das E.d.K. zugleich ihre Emanzipation sei. In der Tradition, zu der auch Hegel gezählt wird, sei die Rede vom E.d.K. die »Ideologie der geschichtlich niedergehenden Gruppen, denen ihr Ende als Ende aller Dinge dünkte. [...] Neu ist die Qualität, daß Kunst ihren Untergang sich einverleibt; als Kritik herrschaftlichen Geistes ist sie der Geist, der gegen sich selbst sich zu wenden vermag.« Die

Zertrümmerung der Aura ist für Adorno die Aura des gelungenen Kunstwerks selbst, das die Krise des Sinns und somit das E.d.K. reflektiert und nicht – im Sinne von Hegels These – »auf die unreflektierte, im abscheulichen Sinn realistische Bestätigung und Verdopplung dessen, was ist«, hinauslaufe (145). Während Adorno Hegels Vergangenheitslehre für eine Negation des tradierten Kunstbegriffs in der Kunst selbst in Anspruch nahm, wird das E.d.K. sonst weitgehend als Entgrenzung interpretiert, die den Kunstbegriff fragwürdig werden lässt.

W. Hofmann (*Grundlagen der modernen Kunst*, 1978, 42) hat Hegels Wort von der Ablösung der Kunst durch Kunstwissenschaft für die »Interpretation als Neuschöpfung« geltend gemacht. Im Einklang mit den modernen Künstlertheorien und mithilfe von K. Fiedlers Theorie der künstlerischen Tätigkeit thematisiert Hofmann deshalb nicht das E.d.K., sondern die »Kunst der Kunstlosigkeit«. Dadaisten und Surrealisten, die De Stijl-Gruppe, das Weimarer Bauhaus und auch die russischen Konstruktivisten »stoßen in Grenzbereiche vor, die das Kunstwerk nicht nur in Frage stellen, sondern sein Eigendasein aufheben. Ihr Ziel ist die Herstellung einer totalen Wirklichkeit, nicht bloß die Interpretation eines bestimmten Wirklichkeitsaspektes – ob dabei Kunstwerke entstehen, ist von sekundärer Bedeutung« (345). Eine neue Brisanz erhielt das Motiv vom E.d.K. im Sinne von Entgrenzung durch die Postmoderne. Gehlen (1965, 206) definiert das Posthistoire als »Synchretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten«. Die Künste, die mit dem einheitlichen Stilausdruck ihre ideale Aussagekraft verloren hätten, dienten durch ihre multiplen, die atomisierte Struktur der Industriegesellschaft spiegelnden Reize der psychischen Entlastung, ähnlich wie die Produkte der technischen Reproduktion. Während Gehlen die informelle Ästhetik der Nachkriegszeit im Blick hatte, bestimmt Danto (1996, 22) von Warhol aus das »posthistorische Zeitalter der Kunst«. Dessen *Brillo Box* weise keines der tradierten Unterscheidungsmerkmale mehr auf, die die Kunst vom Alltagsobjekt unterschieden, so dass seither Kunst nicht mehr aufgrund der Wahrnehmung zugänglicher Kriterien definierbar sei. Belting (1985 und 1995) verband die Frage nach dem E.d.K. mit der nach dem Ende der Kunstgeschichte, um den Begriff der autonomen, westlich geprägten Kunst zugunsten eines pluralen, multikulturellen Verständnisses zu verabschieden. Während der französische Poststrukturalismus das E.d.K. als Auflösung des Werks im Studium der Intertextualität realisierte, betonte H.-G. Gadamer die Gültigkeit des Werkbegriffs auf der Grundlage seiner Neubestimmung

durch Heidegger. Was der von Hegel verabschiedete Mythos geleistet habe – »Teilnahme an dem Gemeinsamen« (1985, 25) – sei auch in der Moderne möglich. Zwar könne die »ideale Deckungsgleichheit zwischen vertrauten Inhalten darstellender oder dichterischer Kunst und ihrer gestalteten Form [...] in unserer Epoche nicht mehr wie in traditionsgebundenen Zeiten erwartet werden« (32). Der kollektiv verbindliche Stil sei aber ersetzt worden durch die experimentell gesteigerte »Zumutung an den Aufnehmenden«, durch die der Künstler die abgestumpfte Empfänglichkeit des Publikums überwinde und ihm jene Erfahrung ermögliche. Der Rezipient verwirkliche das Kunstwerk – besonders Literatur und Architektur sind hier gemeint – durch das »Auffüllen« mit der eigenen subjektiv-privaten Erfahrungswelt.

→ Abstraktion; Klassik und Klassizismus; Postmoderne; Realismus; Ursprung und Entwicklung; World Art Studies

Literatur

PLINIUS d. Ä., Naturkunde, hg. v. R. KÖNIG/G. WINKLER, München u. a. 1973–2001. – VITRUV, Zehn Bücher über Architektur, hg. v. C. FENSTERBUSCH, Darmstadt 1964. – F.W.B. v. RAMDOHR, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt. In: C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. v. S. HINZ, Berlin ²1974, 134–151. – G.W.F. HEGEL, Vorlesungen über die Ästhetik I–III (Werke 13–15), hg. v. E. MOLDENHAUER/K.M. MICHEL, Frankfurt a. M. 1986 [zuerst 1832–1845]. – N. TARABOUKINE, Le dernier tableau: écrits sur l'art e l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe, 1. Du chevalet à la machine [1923], 2. Pour une théorie de la peinture [konzipiert 1916], hg. v. A. B. NAKOV, Paris 1972. – B. CROCE, La «fine dell'arte» nel sistema hegeliano. In: DERS., Ultimi Saggi, Bari ²1948, 147–160 [zuerst 1933]. – W. BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: DERS., Gesammelte Schriften, Bd. I/1, hg. v. R. TIEDEMANN/H. SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1991 [zuerst 1936]. – A. GEHLEN, Zeitbilder. Zu Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Bonn 1965. – O. BIHALJI-MERIN, E.d.K. im Zeitalter der Wissenschaft?, Stuttgart/Berlin 1969. – TH. W. ADORNO, Ästhetische Theorie. In: DERS., Gesammelte Schriften 7, hg. v. R. TIEDEMANN, Frankfurt a. M. ³1990 [zuerst 1970]. – W. KOEPEL, Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jh., Bonn 1975. – E.d.K. – Zukunft der Kunst. Mit Beitr. v. H. FRIEDRICH u. a., München 1985. – H. BELTING, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1985. – G. DIDI-HUBERMANN, Vor einem Bild, München/Wien 2000 [zuerst frz. 1990]. – D. PAYOT (Hg.), Mort de Dieu. Fin de l'art, Paris 1991. – A. C. DANTO, Kunst nach dem E. d. K., München 1996 [zuerst engl. 1992]. – A. GETHMANN-SIEFERT, Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik, Erlangen/Jena 1994. – H. BELTING, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995. – H. BREDEKAMP, Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes. In: H. KLOTZ (Hg.), Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe,

München 1997, 32–37. – G. SEUBOLD, Das E.d.K. und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik, Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht, Freiburg i. Br. u. a. 1997.

Regine Prange