

**Sic et Non. Kunst [www.sicetnon.org]****Andreas Hetzel*****Peinture conceptuelle* – Arnold Gehlens Deutung des Kubismus**

In seiner 1960 unter dem Titel *Zeit-Bilder* erschienenen Ästhetik der bildenden Kunst fragt Arnold Gehlen nach den Bedingungen der Möglichkeit moderner Malerei – nach der Möglichkeit von Produktion und Rezeption bildender Kunst in einer von Gehlen als „nachbürgerlich“ und „nachtraditional“ charakterisierten Gesellschaft. Diese Möglichkeit ist nicht selbstverständlich gegeben. Gehlen könnte problemlos den Satz unterschreiben, mit dem Adornos *Ästhetische Theorie* anhebt: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“<sup>1</sup>. Gehlen und Adorno knüpfen mit ihren kunstphilosophischen Konzeptionen kritisch an die Hegelsche Einsicht vom möglichen Ende der Kunst an.<sup>2</sup> Ausgehend von der philosophischen Ästhetik rekonstruieren sie Wege, auf denen die künstlerische Produktion der Moderne ihrem von Hegel prognostizierten Ende zu entrinnen trachtet. Beide sehen Perspektiven für ein Überleben moderner Kunst immer genau dort angelegt, wo Kunst die Möglichkeit ihres Endes (und damit die Bedingungen ihrer Möglichkeit überhaupt) selbst zu reflektieren beginnt, wo sie sich im Angesicht der Möglichkeit ihrer Unmöglichkeit neu aus sich selbst heraus zu begründen vermag. Ein „Bedürfnis nach Selbstvergewisserung“, das Jürgen Habermas als zentrales Signum der philosophischen Moderne ansieht<sup>3</sup>, kann insofern auch als Signum der modernen Kunst gelten. Moderne Kunst zeichnet sich für Gehlen wie für Adorno durch eine ihr eigentümliche Reflexivität aus. Beide Autoren stellen in ihren Analysen konkreter Kunstwerke konsequent heraus, was Martin Seel als einen „Gemeinplatz der modernen Ästhetik“ bezeichnet: „daß Kunstwerke Zeichen sind, deren Bedeutung es ist, zu zeigen, wie sie zeigen, was sie zei-

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, 9.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen*, Freiburg/München 1997; zum Verhältnis Adorno/Gehlen vgl. ferner Christian Thies, *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen*, Reinbek bei Hamburg 1997.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, „Das Zeitbewußtsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung“, in: ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1985, 9-33.

gen.“<sup>4</sup> Nur als *peinture conceptuelle* kann Malerei für Gehlen in einer nachtraditionalen Moderne überleben. Als Motto der gehlenschen *Zeit-Bilder* könnte vor diesem Hintergrund ein von Daniel-Henry Kahnweiler zitierter Satz des Kubisten Juan Gris dienen: „Malen können setzt voraus, daß man die Möglichkeiten der Malerei kennt“<sup>5</sup>.

Als selbstreflexive Kunst par excellence begreift Gehlen insbesondere den Kubismus. Die Bilder von Braque, Gris und Picasso zeigen in privilegierter Weise, „wie sie zeigen, was sie zeigen“. Darüber hinaus begleiten die Kubisten ihre künstlerische Praxis mit theoretischen Reflexionen bzw. Programmschriften und finden in ihrem Galeristen und Freund Daniel-Henry Kahnweiler einen kongenialen Hofästheten. Im Folgenden möchte ich zunächst auf die anthropologischen Prämissen der gehlenschen Ästhetik eingehen; erst diese Prämissen erklären, warum Gehlen dem Kubismus im Rahmen seiner Kunstphilosophie einen zentralen Stellenwert einräumt. In einem zweiten Abschnitt beschreibe ich dann, wie Gehlen den Kubismus in der Geschichte der bildenden Kunst verortet und wie er seine interne Entwicklung rekonstruiert. In einem dritten Abschnitt frage ich abschließend kurz nach den Grenzen einer anthropologischen Fundierung der Ästhetik; ausgehend von Georges Bataille und Gilles Deleuze werde ich hier zeigen, dass ein anderer anthropologischer Ausgangspunkt auch zu anderen kunstgeschichtlichen Gewichtungen führt.

## **1. Zum anthropologischen und zeitdiagnostischen Hintergrund der Gehlenschen Apologie einer *peinture conceptuelle***

Das dritte Kapitel der *Zeit-Bilder*, „Das Rätsel des Kubismus“, beginnt mit allgemeinen Erwägungen zur *peinture conceptuelle*. Bei allen entscheidenden Ereignissen der modernen Malerei – für Gehlen sind das der Kubismus, Klee und Kandinsky – „gehört die systematische theoretische Reflexion unmittelbar in den Prozeß der Bildentstehung hinein, sie ist in keinem Sinne sekundär und keine nachherige Zutat“<sup>6</sup>. Dieses Sich-Selbst-Reflektieren des Malens im Malen charakterisiert Gehlen als *peinture conceptuelle*. Den Terminus übernimmt er von Daniel-Henry Kahnweiler, welcher ihn wiederum Guillaume Apollinaire zu-

<sup>4</sup> Martin Seel, „Kunst, Wahrheit, Welterschließung“, in: Franz Koppe (Hg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M. 1991, 36-80, hier: 61.

<sup>5</sup> Juan Gris, *Schriften*, in: Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Leben und Werk*, Stuttgart 1969, 194-204, hier: 197.

schreibt; sowohl Kahnweiler als auch Apollinaire waren wichtige, malereiexterne Geburtshelfer und Vordenker des Kubismus. Gehlen verwendet den Ausdruck in dem Sinne, dass „peinture conceptuelle eine Bildauffassung bedeuten soll, in die eine Überlegung eingegangen ist, welche erstens den Sinn der Malerei, ihren Daseinsgrund gedanklich legitimiert und zweitens aus dieser bestimmten Konzeption heraus die bildeigenen Elementardaten definiert“ (75). Die konzeptuelle Malerei reflektiert über ihren „Daseinssinn“ und über die Mittel, die ihr zur Realisierung desselben zur Verfügung stehen; Gehlen nennt letztere auch die „kunsteigenen Ausdrucksmittel“ (75). Ein konzeptuelles Gemälde bildet nicht einfach nur eine vorgegebene Natur ab, wie es noch im Verständnis realistischer Kunst beschlossen liegt, sondern stellt darüber hinaus auch ein Abbild seines Abbildens selbst dar. Es leistet nicht nur einen einfachen Akt der Welterschließung, sondern gleichzeitig auch eine Erschließung seiner eigenen Art und Weise, Welt zu erschließen. Gehlen antizipiert hier eine Grundeinsicht der neueren analytischen Ästhetik, die darin besteht, dass Kunstwerke „zusätzlich zu dem, daß sie über irgendetwas sind, auch darüber sind, wie sie über dieses Etwas sind –, daß sie sozusagen Inhalte erster und zweiter Ordnung haben.“<sup>7</sup>

Für Daniel-Henry Kahnweiler, den großen, vom Neukantianismus inspirierten Theoretiker des Kubismus, auf den sich Gehlen immer wieder zustimmend beruft, leistet die moderne Malerei nicht mehr eine Bestandsaufnahme der Welt, sondern eine „Bestandsaufnahme der Wahrnehmungswelt“. Dieser Perspektivenwechsel hängt aufs engste mit einem neuen Verständnis von Welt überhaupt zusammen:

„die Bestandsaufnahme der Wahrnehmungswelt [...] führte [...] zu den Strömungen in der Malerei von 1860 bis 1920, vom Impressionismus bis zum Kubismus. Im Kubismus begann sie sich in ihr Gegenteil zu verkehren: Zum Äußersten vorangetrieben, zerstörte sie schließlich den Glauben an die materielle Existenz der Außenwelt, deren Studium sie dienen sollte“<sup>8</sup>.

Im Selbstreflexiv-Werden der Malerei, das sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Impressionisten und ihren Vorläufern ankündigt, liegt die Abkehr von der Nachahmung der Natur, welche die Kubisten in ihrer sogenannten „synthetischen Phase“ um 1915 dann vollends vollziehen, schon keimhaft beschlossen.

Als ersten Klassiker der modernen, selbstreflexiven Malerei behandelt Gehlen Georges Seurat. Dieser beginnt sich „an die inneroptische Intellektualität intellektuell heranzutas-

<sup>6</sup> Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1986, 74 (Die Seitenzahlen im Text beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe).

<sup>7</sup> Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. v. Max Looser, Frankfurt a.M. 1984, 227.

ten“ (58). Seurat malt nicht mehr nur Gegenstände, sondern stellt auf seinen Bildern, indem er den einzelnen Farbflecken eine gewisse Autonomie zukommen lässt, gleichzeitig auch das Wahrnehmen und Malen dieser Gegenstände selbst dar. Die allen Bildern, also auch denen einer „realistischen Kunst“, zugrunde liegende „unterirdische Rationalität“ oder „unartikulierte optische Intelligenz“, von der Gehlen im Kapitel I seines Buches spricht (vgl. S. 9), wird von Seurat ans Tageslicht geholt und malerisch explizit gemacht. In diese hiermit von Seurat eröffnete Tradition malerischer Selbstreflexivität stellt Gehlen auch die drei großen Kubisten Picasso, Braque und Gris.

Bevor ich Gehlen in seiner Darstellung der Gemälde und kunsttheoretischen Reflexionen der Kubisten folge, möchte ich zeigen, dass es für Gehlen auch noch andere als rein innerästhetische Gründe dafür gibt, einen Begriff von *peinture conceptuelle* in den Mittelpunkt seiner kunstphilosophischen Betrachtungen zu stellen und als Maßstab für die Beurteilung moderner Kunst zu operationalisieren. Diese Gründe sind, so lautet meine These, im wesentlichen anthropologischer und soziologischer Natur. Schon im Untertitel seines Buches definiert Gehlen seinen Zugang zur Kunst als einen doppelten, als „Ästhetik“ und „Soziologie“ der modernen Malerei. In dieser doppelten Perspektive zeigen sich wieder Affinitäten zum Denken Adornos, der vom „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social“<sup>9</sup> und von Kunst als „gesellschaftlicher Antithesis zur Gesellschaft“<sup>10</sup> spricht. Das Soziale wird von Gehlen und Adorno nicht nur als etwas von außen an die Kunstwerke Herantretendes oder diese Umgebendes, sondern auch als etwas den Werken Immanentes gedacht. Beide Autoren lesen Kunstwerke immer auch als Spuren umfassenderer gesellschaftlicher Zusammenhänge. Das Aufkommen einer *peinture conceptuelle* wird deshalb von Gehlen nicht nur als Resultat kunstimmanenter Entwicklungen verstanden, sondern auch als Reaktion auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen.

Im Kapitel I der *Zeit-Bilder* unterscheidet Gehlen drei historisch aufeinander folgende Typen von Bildrationalitäten: die „ideelle Kunst der Vergegenwärtigung“, die „realistische Kunst“ und die „abstrakte Kunst“. Jede dieser kunstgeschichtlichen Epochen ordnet er einer korrespondierenden gesellschaftsgeschichtlichen Epoche zu. Die „ideelle Kunst der Vergegenwärtigung“ interpretiert er als ein Kind der feudalistisch und klerikal strukturierten Gesellschaft des Mittelalters. Die „realistische Kunst“ wird erst innerhalb einer (im Sinne Max Webers) rationalisierten, bürgerlich gewordenen Gesellschaft möglich. Die im

---

<sup>8</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, a.a.O., 94.

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 16.

weitesten Sinne „abstrakte“ Malerei und somit auch der Kubismus, der an ihrer Schwelle steht, wird von Gehlen schließlich einer Gesellschaftsform zugeordnet, die er als „nachbürgerliche Industriegesellschaft“ kennzeichnet. So wie sich ein mittelalterliches Gemälde dem Interpreten nur von seiner Funktion innerhalb seiner sozialen und religiösen Kontexte erschließt, die es über kodifizierte Symbole und Allegorien konnotativ „vergegenwärtigt“, kann auch ein modernes Bild nur dann wirklich verstanden werden, wenn man sich Rechenschaft über die Funktion der Kunst in der nachbürgerlichen Industriegesellschaft ablegt und auf diese selbst reflektiert. Einen solchen Versuch unternimmt Gehlen im Kapitel XI, „Kunst und Industriegesellschaft“. Bevor ich auf Gehlens Charakterisierung dieser Industriegesellschaft eingehe, möchte ich einen kurzen Blick auf seine Anthropologie<sup>11</sup> werfen, die im Hintergrund sowohl seiner Ästhetik als auch seiner soziologischen Zeitdiagnose steht.

Im Anschluss an Herder bestimmt Gehlen den Menschen als Mangelwesen. Der Mensch bewohnt keine spezielle ökologische Nische, sondern ist plastisch und unspezialisiert. Mit Engels könnte man sagen, der Mensch habe die Hände frei, oder mit Scheler, der Mensch ist weltoffen. Als offenes, aufrecht gehendes Tier, dessen Handeln nicht mehr von den Instinkten reguliert wird, ist der Mensch aber gleichzeitig konstitutionell gefährdet. Dem Vorteil des aufrechten Ganges korrespondiert der Nachteil des ungeschützt präsentierten Bauches. Das Mangelwesen Mensch muss den Verlust seiner Instinkte durch neue Mechanismen der Handlungsregulierung kompensieren, durch Ordnungen, die es sich selbst schafft und auferlegt. Solche Ordnungen, Gehlen nennt sie Institutionen, entlasten den Menschen vom permanenten Druck des Überlebenskampfes. Dieses grob skizzierte anthropologische Modell lässt sich natürlich nicht ohne weiteres zur Erklärung der Moderne, also der „nachbürgerlichen Industriegesellschaft“, heranziehen. Spätestens die Erfahrung des Faschismus wird Gehlen gelehrt haben, dass die Institutionen ihre Entlastungsfunktion nicht mehr zu erfüllen vermögen. In der Gestalt des modernen Staates wird die Institution vielmehr selbst zur primären Belastung für das Individuum. Der Staat vermag sich in der Moderne nicht mehr, wie noch in der Feudalgesellschaft des Mittelalters, aus einer universal konsentierten, theologisch-metaphysischen Ordnung zu legitimieren, sondern nur noch aus sich selbst. Im Kapitel XI der *Zeit-Bilder* spricht Gehlen von einem allgemeinen „Trend zur Machbarkeit der Sachen“ und vom „Selbstzweck des Machbaren“, der „sich in

---

<sup>10</sup> A.a.O., S. 19.

den Künsten ähnlich auslebt wie auf den anderen Feldern der industriegesellschaftlichen Realität“ (189). Die von sinnstiftenden ethisch-religiösen Legitimationsdiskursen abgekoppelten gesellschaftlichen Institutionen funktionieren nach dem Modell sich selbst erhaltender Systeme.

Was Gehlen 1960 „Selbstzweck des Machbaren“ nennt, bezeichnet Niklas Luhmann 1969 als „Legitimation durch Verfahren“<sup>12</sup> und Jean-François Lyotard 1979 als „Legitimierung durch Performativität“<sup>13</sup>. Die Formen gesellschaftlicher Organisation legitimieren sich nicht mehr aus einer übergreifenden Ethik, sondern aus ihrer puren Faktizität, aus ihrem Funktionieren. Die Kehrseite dieser Entwicklung, also die Aporien, in die die als weltgeschichtliche Rationalisierung gedachte Modernisierung mündet, wurde schon von Max Weber beschrieben. Der Verlust einer übergreifenden metaphysischen Ordnung führt zu einem „neuen Polytheismus“<sup>14</sup> und dieser wiederum zu einem allgemeinen „Sinnverlust“, den Gehlen als „Haltlosigkeit“ bezeichnet:

„Die altchinesische Malerei oder Kierkegaards Schriften, irgendeine der Reinkarnationen Picassos, die narkotischen Rhythmen Rilkes, Christian Science, die wuchtigen Bände der phänomenologischen Schule, dazwischen am Rundfunk der sonore Bass Hindenburgs, der zur Einheit aufrief, alles und tausenderlei schien, je für sich betrachte, voller Sinn und Geltungsrecht, doch blieb jeglicher Zusammenhang unherstellbar. [...] Unmöglich, die einzelnen Bestandteile noch von irgendeinem Gesichtspunkt aus zu organisieren, doch um so stärker das Bedürfnis nach einem Halt“ (204).

Diesen gesellschaftlichen Zustand jenseits jeglicher ethischen und theoretischen Verbindlichkeit charakterisiert Gehlen mit dem Terminus „Posthistoire“. In Bezug auf die (um 1960) zeitgenössische Kunst schreibt er:

„Mit einer irgendwie sinnlogischen Kunstgeschichte ist es vorbei [...], die Entwicklung ist abgewickelt und was nun kommt, ist bereits vorhanden: der Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten, das Posthistoire“ (206).

Was Gehlen hier über die Kunst aussagt, dehnt er an anderer Stelle unter dem Schlagwort „kulturelle Kristallisation“<sup>15</sup> auf alle anderen gesellschaftlichen und kulturellen Bereiche aus. Die gesellschaftlichen Teilsysteme gerinnen zu etwas, was Max Weber als „stahlharte Gehäuse“<sup>16</sup> bezeichnet, zu Systemen, die die Lebenswelten der Individuen totalitär über-

<sup>11</sup> Vgl. hierzu umfassender: Karl-Siegbert Rehberg, *Arnold Gehlens Beitrag zur „Philosophischen Anthropologie“*. Einleitung zur Studienausgabe seiner Hauptwerke, Wiesbaden 1986.

<sup>12</sup> Niklas Luhmann, *Legitimation durch Verfahren*, Neuwied 1969.

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986, 123ff.

<sup>14</sup> Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. J. Winckelmann, Tübingen 1968, 603f.

<sup>15</sup> Arnold Gehlen, „Über kulturelle Kristallisation“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, 133-143.

<sup>16</sup> Max Weber, *Die protestantische Ethik*, hg. v. J. Winckelmann, Bd. 1, Heidelberg 1973, 187ff.

formen oder mit Habermas „kolonialisieren“<sup>17</sup>. Neben dem Sinnverlust führt die weltgeschichtliche Rationalisierung also auch zu einem massiven Freiheitsverlust. Auch in dieser Diagnose folgt Gehlen Max Weber: „Der Staat liegt [...] wie ein Gebirge auf uns, der Sozialdruck ist wie der atmosphärische so gewaltig, daß er in den Eigenzustand [des Menschen] eingeht“ (222). Da der Staat und die gesellschaftlichen Institutionen das Handeln der Menschen nicht mehr entlasten, sondern im Gegenteil eine neue Belastung darstellen, wird in der Moderne eine Entlastung zweiter Ordnung notwendig, die die Belastung des Einzelnen durch den Staat kompensiert. Diese zweite Entlastung oder Kompensation soll, so Gehlen, die Kunst leisten:

„Für phantastische, hochgetriebene Appetite, für großherzige Dummheiten, künstliche Paradiese, für die Räusche genialer Vereinsamung und die Sorglosigkeit breiter Naturen ist in der Gesellschaft kein Platz mehr, in der die Demokratie sich mit Organisation und praktischem Dogmatismus verbündet – so entsteht gerade in den durchbürokratisierten Gesellschaften eine Sehnsucht nach Außenseitern und Nonkonformisten, das Publikum liebt es, wenn ihm das als erreichbar vorgeführt wird. Und nur in der Kunst (und in der Literatur) kann man noch die Freiheitsgrade und Reflexionswachheiten und Libertinismen vorschweben lassen, die im öffentlichen Leben gar nicht unterzubringen wären; so wird sie Faszination und Sehnsuchtstraum, Freizügigkeit und Atemholen, gerade weil sie die ‚existentiellen‘ Appelle nicht mehr enthält. Sie wird der Halt für Bewußtseinsexkursionen, denen der Platz sonst überall zugestellt ist.“ (222)

Schon vorher spricht Gehlen von der Kunst als einer „Freiheitsoase“, die sich bemüht „sich unter dem allgegenwärtigen Druck der riesigen Gesellschaften auszudehnen. Stichwort: Entlastung“ (16). Die Funktion der Kunst in der modernen Gesellschaft bestimmt Gehlen also ganz ähnlich wie Joachim Ritter und Odo Marquard (und auch aus ähnlichen Motiven) als Kompensation.<sup>18</sup>

Es ist nun wichtig hervorzuheben, dass nicht jede beliebige Art von Kunst eine Entlastung oder Kompensation im Sinne Gehlens gewähren kann, dass nicht jedes beliebige Gemälde seinem Betrachter einen entlastenden Halt bietet. Nur ein gleichsam in sich selbst entlastetes Gemälde vermag auch in der Rezeption zu entlasten: ein Werk, das (mit Kant gespro-

<sup>17</sup> Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1987, 470ff.

<sup>18</sup> Vgl. Joachim Ritter, „Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft“, in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974, 105-140; ferner Odo Marquard, „Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989, 64-81; in kritischer Perspektive zu Gehlen, Ritter und Marquard vgl. Herbert Schnädelbach, „Was ist Neoaristotelismus?“, in: Wolfgang Kuhlmann (Hg.), *Moralität und Sittlichkeit. Das Problem Hegels und die Diskursethik*, Frankfurt a.M. 1986, 38-63.

chen) frei wäre von „Reiz und Rührung“ und das „ohne alles Interesse gefällt“<sup>19</sup>. In seinem Aufsatz *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens* schreibt Gehlen:

„Alle freien, experimentierenden und sich selbst ausbauenden Umgangsbewegungen, die über Hand, Auge und Sprache laufen, teils in Spiel, teils in Technik übergehen und in denen die Menschen so mühelos kommunizieren – sie setzen die Entlastung vom Bedürfnisdruck, ein wenigstens vorübergehendes Ruhen der Not und des Dranges voraus. [...] die Intelligenz befreit sich an der entlasteten Variation und Verlagerung des Anschaulichen“<sup>20</sup>.

Entlastung finden Produzenten und Rezipienten von Kunstwerken nicht im dionysischen Rausch, sondern in apollinischer Reflexionswachheit, die nur eine *peinture conceptuelle* hervorzurufen vermag. Naiver Ausdruck von Gefühlen, Expressionismus, Tachismus, Aleatorik, Actionpainting und vergleichbare Strömungen erweitern nicht die „Freiheitsase“ der modernen Kunst, sondern greifen in ihrer schlecht-abstrakten Freiheit die Möglichkeit einer freien Kunst gerade an; die moderne Kunst ist, wie Gehlen sagt, „in die Freiheit verstrickt“ (157). Wie ein Reflex darauf liest sich folgende Äußerung aus der *Ästhetischen Theorie* Adornos: „Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde“<sup>21</sup>. Hegels Diktum von der „Freiheit als Einsicht in die Notwendigkeit“ gilt aus der Sicht Adornos und Gehlens auch für die moderne Kunst. Ihrem Ende kann sie nur entrinnen, indem sie reflexiv Einsicht in die Bedingungen ihrer Möglichkeit nimmt.

Gehlen selbst stellt die Entlastungsfähigkeit und die Reflexivität moderner Kunst in einen engen Zusammenhang:

„[...] der Reiz und der wirkliche, nicht mit Phrasen aufgedonnerte Sinn der Malerei und der anderen Künste könnte ja [...] gerade damit zusammenhängen, daß sie uns mit Daseinsmächtigkeit verschonen, könnte also in der *Entlastung* liegen. Natürlich Emotionen und Gefühle, aber gefiltert und durchbelichtet und in Destillaten gelöst, und natürlich Gedanken, aber ineinander und in sich selbst gespiegelt, und doch nicht etwa ‚Urimpulse‘, wo gibt es denn das, die Subjektivität ist das Bezugssystem, und nicht mehr die alte, große tötende und heilende Natur. Dann soll uns die Kunst die freie, beherrschte Durchformung unserer wirklichen, alltäglichen Bewußtseinsverfassung ver-

<sup>19</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1983, 116ff. (B 6 ff.).

<sup>20</sup> Arnold Gehlen, „Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens“, in: ders., *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied 1963, 64-78, hier: 74.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 10.

mitteln [...]. Genau mit dieser weltanschaulichen Neutralisierung und mit der Freizügigkeit des Folgenlosen gelingt ihr vielleicht die Einregelung in die Verfassung einer Menschheit, die vom Kampf ums Mitkommen abgewetzt ist, die in der tempobeschleunigten Erledigung den Modus der Kristallisation findet, in der Benommenheit von der nächsten Zukunft die Form des ‚post-histoire‘.“ (165)

Gehlens Konzeption einer beherrschten, durchbelichteten, durchformten, von Daseinsmächtigkeit verschonenden, kurz: reflexiven Kunst als partiellem Korrektiv zu einer unreflektierten, blind vor sich hinlaufenden Gesellschaft liest sich wie eine ernüchterte, in ihrem Anspruch minimalisierte Transformation der ästhetisch-geschichtsphilosophischen Utopie einer „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“<sup>22</sup>, einer Korrektur der Dialektik der Aufklärung durch die Kunst. Mit der „Subjektivität als Bezugssystem“ der modernen Kunst meint Gehlen im obigen Zitat nicht Erlebnisse, Emotionen oder Privatmythologien, sondern im Gegenteil Reflexivität. In Bezug auf den Impressionismus schreibt er: „Die Wendung ins Subjektive bestand anfangs nur darin, daß der Betrachter [...] zur Reflexion auf sein eigenes Sehenkönnen gebracht wurde“ (57). Die Wendung der nachnaturalistischen Malerei war also keine Wendung weg von der Intellektualität oder Rationalität des Bildes, sondern gerade eine Wendung hin zur Reflexion der Bildrationalität. Diese Wendung führte über die Impressionisten, Seurat und Cezanne zum Kubismus.

## **2. Zur Bedeutung und Entstehungsgeschichte des Kubismus nach Gehlen**

Gehlen rekonstruiert die Geschichte der bildenden Kunst als „ideale Reihe“ von drei Typen historischer Bildrationalitäten. In jedem dieser drei Typen steht eine der drei von Gehlen unterschiedenen Bildschichten im Vordergrund. Der „ideellen Kunst der Vergegenwärtigung“ entspricht ein Primat des sekundären Motivs, der Konnotationsschicht des Bildes. So rufen etwa weiße Lilien in einem mittelalterlichen Bild die Vorstellung von der Jungfräulichkeit Marias auf. Die „realistische Kunst“ des bürgerlichen Zeitalters stützt sich demgegenüber auf das primäre Motiv des abgebildeten Gegenstandes, also auf die Denotationsschicht des Bildes. Die „abstrakte Malerei“ unserer Zeit schließlich stellt die „Mittel und Effekte“ des Malens selbst, also die formale Schicht des Gemäldes, in den Mittelpunkt ihres Interesses. Die Entwicklung von der „ideellen Kunst der Vergegenwärtigung“ zur

---

<sup>22</sup> Vgl. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart 1986.

„abstrakten Malerei“ begreift Gehlen insgesamt als „Reduktionsprozeß des Bildgehaltes, [als] die einleuchtende Folge von Abtragung der Schichten der Bildrationalität“ (16). Der Kubismus markiert innerhalb dieser Entwicklung die Schwelle zwischen der realistischen und der abstrakten Kunst. Noch diesseits der Schwelle steht der sogenannte analytische Kubismus, schon jenseits dagegen der synthetische Kubismus nach 1915.

Schon bei den Impressionisten und Nachimpressionisten beginnen sich die künstlerischen Mittel, zum Beispiel die Farben, vom obsolet werdenden Zweck der künstlerischen Darstellung zu emanzipieren und sich somit selbst als neuen künstlerischen Zweck zu konstituieren. Vom Impressionismus zum Kubismus wurde das Bild in immer stärkerem Maße zweischichtig:

„Bei der neuen Verflächungstechnik erhält jeder Bildfleck einen doppelten Stellenwert: Er ist als Teil eines Gegenstandes und als Teil der Bildoberfläche zu lesen, der Gesamteindruck war sehr lange der einer Unnatürlichkeit, er war befremdend. [...] Dieser subjektive Zustand als chronische Befindlichkeit entspricht ohnehin der modernen Zivilisation.“ (73)

So wie die Natur als Erfahrungsraum hinter dem Horizont des modernen Großstadtbewohners verschwindet und so wie die modernen Naturwissenschaften die Idee einer anschaulichen Natur ein für alle Male verabschieden, so verschwindet die Natur auch nach und nach von der Leinwand. Die Leinwand muss deshalb selbst in die freigewordene Lücke springen, muss sich selbst zur eigenen Natur werden. Die künstlerischen Mittel werden zu künstlerischen Gegenständen, das Malen selbst wird zum Motiv. Die nachtraditionale Gesellschaft verkörpert für Gehlen auch eine Gesellschaft nach der Natur: „Die Gegennatürlichkeit aller Erscheinungen würde dann gerade ihre Natur ausmachen“ (176). Und weiter: „Der Künstler schafft die Gegennatur“ (180). Wiederum bietet sich ein Blick in die *Ästhetische Theorie* Adornos an, der das Verhältnis von moderner Kunst und Natur ganz ähnlich bestimmt: „Das Kunstwerk, durch und durch *thesei*, ein Menschliches, vertritt, was *physei*, kein bloßes fürs Subjekt [...] wäre. [...] Kunst vertritt Natur durch ihre Abschaffung in effigie.“<sup>23</sup>

Der Umschlag zwischen dem Abbilden einer vorgegebenen Natur auf der einen Seite und dem autonomem Kreieren einer Gegennatur auf der anderen Seite vollzieht sich für Gehlen auf der Schwelle vom analytischen zum synthetischen Kubismus. Die Geschichte des Kubismus werde ich nun im Anschluss an Gehlen in drei Abschnitten rekonstruieren, die den

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 99 u. 104.

Frühkubismus, den analytischen Kubismus und den synthetischen Kubismus zum Inhalt haben sollen.

## 2.1. Frühkubismus

Der Kubismus entsteht im Jahre 1908 unabhängig voneinander in den Ateliers von Braque und Picasso. Braque, der vom Fauvismus kommt und sich von diesem zu distanzieren sucht, malt im Sommer 1908 Landschaften in L'Estaque bei Marseille. Picasso malt im gleichen Sommer ebenfalls Landschaften, aber auch Portraits und Stillleben. Die Ähnlichkeiten in der Malweise sind verblüffend und lassen sofort erkennen, dass beide Maler an identischen Problemen arbeiteten. Die Freundschaft zwischen Braque und Picasso beginnt nach Kahnweiler im Winter 1908. Der Name „Kubismus“ diente zunächst seinen Gegnern als Schimpfwort, wurde dann aber von Braque und Picasso positiv aufgenommen. Geprägt wurde er im Jahre 1909 von Matisse und dem Kunstkritiker Louis Vauxelles anlässlich einer Ausstellung der Bilder Braques im Salon Kahnweiler.

Als direkte Vorläufer für die neue Malweise nennt Gehlen Paul Cézanne und die afrikanische Skulptur. „Kahnweiler [berichtet,] man habe in Cézanne den Meister der unerschütterlichen Architektur des Bildganzen gesehen, des Werkes als [...] Eigenwelt.“ (77) Cézanne bildete für Kahnweiler schon nicht mehr einfach nur Dinge ab, sondern Ideen von Dingen. Den Zweck der Cézanneschen Kunst definiert Kahnweiler so: „Uns sehen zu lehren, uns die Augen zu öffnen.“<sup>24</sup> Bei aller Kontinuität zwischen Cézanne und den Kubisten besteht aber auch ein wesentlicher Unterschied, auf den Gehlen hinweist:

„Cézanne hatte [...] das in sich selbst existierende Kunstwerk, das Bild als Gebilde eigenen Rechts aus den feinsten Artikulationen der Farbe heraus entstehen lassen, und gerade hierin folgte ihm der Frühkubismus keineswegs; Braque und Picasso haben vielmehr in jener ersten Zeit nur die oberflächlichen stilistischen Umrisse der Spätwerke Cézannes zu geradezu kantigen, voluminösen Blöcken verfestigt.“ (77)

Das Problem der Formgebung drängt sich immer weiter in den Vordergrund des Interesses der Kubisten und degradiert die Farbe zum bloßen Hilfsmittel. In dem Maße, in dem sich das Bild aus dem Raum auf die Fläche der Leinwand zurückzieht, zieht es sich auch von der Vielfarbigkeit in die unbunte Einfarbigkeit zurück.

---

<sup>24</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Gegenstand der Ästhetik*, München 1971, 56.

Für das Zurückbiegen der Gegenstände auf die Fläche und ihre Geometrisierung, ihre partielle Auflösung in Formelemente, macht Gehlen neben dem Einfluss Cézannes vor allem den Einfluss der afrikanischen Plastik geltend, deren „Lapidarismus“ und „Selbstgenügsamkeit“ auf den Kubismus abfärbt. „Wir lesen daher die frühkubistischen Bilder als einen Versuch, die Gebilde-Selbständigkeit des Kunstwerkes durch etwas wie eine Kreuzung von Malerei und Plastik zustande zu bringen.“ (77/78) Braque und Picasso finden in den Plastiken der Afrikaner so etwas wie Gesinnungsgenossen ihrer eigenen Bilder, da es sich auch bei den afrikanischen Plastiken um nicht-naturalistische, zweischichtige Gebilde handelt. Die Kubisten verstehen sich also nicht als Schüler, sondern als Wahlverwandte der Afrikaner. Darauf weist auch Kahnweiler in seinem Aufsatz „Negerkunst und Kubismus“ hin:

„Auch an dieser Stelle muß ich wieder der Behauptung eines unmittelbaren Einflusses der afrikanischen Kunst auf [...] Picasso und Braque entgegenreten. Es handelt sich nicht um Einfluß, sondern um Konvergenz [...], man sucht Bestätigung, indem man anderswo in Zeit und Raum jene neuen Tendenzen wiederfindet, zu denen man sich bekannt hat.“<sup>25</sup>

Erst vom Standpunkt eines schon artikulierten kubistischen Selbstverständnisses aus konnten Braque und Picasso die afrikanischen Skulpturen überhaupt als Kunstwerke und nicht als ethnologische Dokumente wahrnehmen. In seinem Buch über Juan Gris drückt Kahnweiler das sehr pointiert aus: „Gewiß, die Künstler sammelten Negerskulpturen, aber erst hinterher.“<sup>26</sup> Die afrikanische Plastik konnte also den Kubismus erst beeinflussen, nachdem sie von kubistischen Gemälden aus unter rein ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden konnte.

## 2.2. Analytischer Kubismus

Der erwiesene Einfluss Cézannes und der afrikanischen Skulptur erklärt für Gehlen noch nicht das spezifisch Kubistische am Kubismus, welches er in der Flächen- und Facetten-technik, im „Geometrisierenden des Stils“ (78) sieht. Mit einem Hinweis auf mögliche Vorläufer lässt sich das „Rätsel des Kubismus“ nicht lösen. Den eigentlichen Grund und Ausgangspunkt für die kubistische Verflächung und Facettierung sieht Gehlen im Anschluss an Kahnweiler in der unvermeidlichen Deformation des abgebildeten Gegenstandes

<sup>25</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, „Negerkunst und Kubismus“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, XIII. Jahrgang 1959, Heft 138, 722-730, hier: 723.

im zweischichtig gewordenen Bild. Diese Deformation wollen Picasso und Braque gerade überwinden, was zunächst vielleicht befremdlich klingen mag. Zur Überwindung der Deformation, die dem abgebildeten Gegenstand bei einer Autonomisierung der abbildenden Mittel zwangsläufig widerfährt, kann es nur zwei mögliche Wege geben: einen regressiven und einen progressiven. Der regressive Weg bestände im freiwilligen Verzicht auf die seit dem Impressionismus erreichte Autonomisierung der darstellerischen Mittel, also in der Rückkehr zu einem naiven Realismus. Diesen Weg konnten die Kubisten natürlich nicht einschlagen. Ihnen blieb also nur der umgekehrte Weg: Sie mussten die Autonomisierung der formalen Bildebene bis an ihr Ende treiben:

„Aus dieser ganz eindeutig definierbaren Problematik half sich [...] Picasso im Jahre 1910 durch die Erfindung des ‚analytischen Kubismus‘ heraus, indem er mit einer der radikalen Grundsatzrevisionen, wie sie in diesem Jahrhundert auch manchem Wissenschaftler Weltruhm verschafft haben, auf die Wiedergabe der Erscheinungswelt überhaupt verzichtete, also der Gegenstände als gesehener und nur gesehener – mithin zugleich ‚von einem gegebenen Standpunkt aus‘ darzustellender Dinge.“ (81)

Aus Scheu vor der Deformation der Gegenstände verzichteten Braque und Picasso ganz auf den Versuch, sie so wiederzugeben, wie sie uns erscheinen. Aus dieser Abkehr vom traditionellen Mimesisprinzip folgt für die Kubisten aber immer noch nicht der Schritt in die Abstraktion. Der Bezug zum Gegenstand bleibt dem Bild erhalten. Er wird allerdings zu einem anderen als einem abbildenden Bezug. Picasso fasste den Entschluss, von nun an „die wesentlichen, dauernden Qualitäten der Dingwirklichkeit wiederzugeben, nicht also nur das ‚Erscheinende‘.“(81) Der analytische Kubismus wollte also

„die Wiedergabe der Außenhaut, der Körperoberfläche, überhaupt preisgeben, eben um jene ‚wesentlichen‘ Eigenschaften der Dinge in einer anderen Sprache aussagen zu können, als der bisher in der Malerei verwendeten. Diese neuen Sprachelemente sind die berühmten Kuben, besser die Flächenstücke oder Facetten, die jetzt in der Periode des ‚analytischen‘ Kubismus ab 1909 oder 1910 auftraten. Diese ‚Durchbrechung der geschlossenen Form‘ stellt Kahnweiler als den eigentlich entscheidenden Schritt dar.“ (81/82)

Die Gemälde des analytischen Kubismus bilden keine Gegenstände mehr ab, sondern bezeichnen sie mit Hilfe von selbstgeschaffenen Emblemen. Das kubistische Malen nimmt somit partiell Schriftcharakter an. Kahnweiler bemerkt:

„Um ein ‚Glas‘ vollständig zu bezeichnen, stellen [die Kubisten] gleichzeitig mehrere Embleme des ‚Glases‘ dar, von denen eines ‚Glas von vorn‘, das andere ‚Glas von der Seite‘, ein drittes ‚Glas im Schnitt‘ und ein viertes ‚Glas von oben‘ bedeutet. Diese

---

<sup>26</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, a.a.O., 113.

Darstellungsweise wurde ‚analytischer Kubismus‘ genannt, eine Bezeichnung, die [...] von Gris stammt.<sup>27</sup>

In ihrer analytischen Phase malten die Kubisten also nicht mehr eine Erscheinung des Dinges, sondern versuchten gleichsam, das „Ding an sich“ als Summe seiner möglichen Erscheinungen zu malen. Die Gegenstände wurden nicht mehr naturalistisch von einem gegebenen und somit beschränkten Standort aus gemalt, sondern von mehreren möglichen Standpunkten aus gleichzeitig. Das Gemälde des analytischen Kubismus ist also nicht eigentlich perspektiven- und raumlos, sondern präsentiert mehrere mögliche Perspektiven, aus denen ein Gegenstand gesehen werden kann, auf einmal. Dieses Gesamt mehrerer Perspektiven wird von den Malern auf eine Fläche projiziert und in verschiedenen Facetten auf der Leinwand nebeneinander gesetzt.

### 2.3. Synthetischer Kubismus

Der nächste entscheidende Schritt in der Entwicklung des Kubismus ist der Übergang vom analytischen zum synthetischen Kubismus, den so Kahnweiler und Gehlen, Juan Gris um 1915 vollzogen hat. Im synthetischen Kubismus verzichtet Gris nicht nur auf die Abbildung, sondern auch auf die Darstellung von Gegenständen. Er lässt diese von nun an erst sekundär, als zufälliges Nebenprodukt aus der Arbeit mit Formen und Farben entspringen.

„Kahnweiler ist geneigt, die ‚Grenzlinie der Kunstgeschichte‘ durch das Jahr 1915 zu legen, denn jetzt kam es bei Juan Gris wiederum zu einer neuen Bildidee. Sein Verfahren des ‚synthetischen Kubismus‘ bestand darin, auf der Bildfläche Formen und Farben a priori anzuordnen, ohne Rücksicht auf ihre Herkunft aus der Erfahrung, und aus diesem frei komponierten Flächensystem heraus die Gegenstände abzuleiten, sie in einem logisch zweiten Arbeitsgang auszugliedern. Jetzt war in der Tat das zustande gekommen, was Malraux später die ‚vollkommene Umkehrung der Beziehung zwischen Objekt und Bild‘ nannte, nämlich die Unterordnung des Objektes unter das Bild.“ (92)

Die formale Schicht des Bildes hat sich vollends zum Souverän über das primäre Bildmotiv aufgeschwungen, ohne freilich völlig auf ein solches Motiv zu verzichten. Gris selbst schreibt: „Nicht das Bild X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Gegenstand, sondern der Gegenstand X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Bild.“<sup>28</sup> Dieses neue Verständnis der Malerei spiegelt sich in einer Veränderung des künstlerischen Produktionsprozesses. Kahnweiler berichtet, dass Braque, Picasso und Gris von 1915 an nicht mehr

---

<sup>27</sup> A.a.O., 118.

vor Modellen und Motiven malten, sondern nur noch in ihrem Atelier. Interessant ist vielleicht des weiteren die Tatsache, dass Picasso, Braque und Gris von ungefähr 1910 an ihre Bilder und Zeichnungen nicht mehr auf der Vorder-, sondern auf der Rückseite signieren. Von der souverän gewordenen Leinwand verschwindet also nicht nur die dargestellte Natur, sondern auch der darstellende Künstler. Diese Emanzipation des Kunstwerkes vom produzierenden Künstler steht für eine der Grundideen der künstlerischen Moderne. So schreibt zum Beispiel Mallarmé, auf dessen Poetologie sich die Kubisten unmittelbar beziehen:

„Das reine Werk läßt die Beredsamkeit des Dichters verschwinden, es überläßt den Wörtern die Initiative, die aus dem Zusammenprall ihrer Verschiedenartigkeit entsteht; so entzündeten sich die Wörter an wechselseitigen Reflexen wie Juwelen unter Feuerblitzen und ersetzen den lyrischen Atemhauch von einst und die persönliche Anleitung, die sich für den Satz begeistert hatte.“<sup>29</sup>

Ganz ähnlich äußert sich Juan Gris, der diese Passage zitiert, selbst: „Ich liebe die Maler, die im Partizip Präsens malen“<sup>30</sup>, die also nicht sagen würden, „ich male“, sondern „malend“. Die beiden Zitaten zugrunde liegende performative Deutung künstlerischer Produktivität hat auch Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* zum Ausdruck gebracht: „Das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt ist kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren.“<sup>31</sup>

Geht der analytische Kubismus noch induktiv vom Gegenstand aus, so verfährt der synthetische Kubismus seinem eigenen Selbstverständnis nach deduktiv:

„Ich versuche, das Abstrakte zu konkretisieren, ich schreite vom Allgemeinen zum Besonderen, das heißt, ich gehe von einer Abstraktion aus, um zu einer wirklichen Tatsache zu gelangen. Meine Kunst ist eine Kunst der Synthese, eine deduktive Kunst. [...] Cezanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich, ich gehe von einem Zylinder aus, um ein Einzelwesen eines bestimmten Typus' zu schaffen, aus einem Zylinder mache ich eine Flasche.“<sup>32</sup>

Gris' Konzeption eines synthetischen Kubismus liest sich wie ein Versuch, die Grundgedanken von Edgar Allan Poes 1846 erschienener *Philosophy of Composition* vom Felde der Literatur auf das Feld der Malerei zu Übertragen. Poe, der Vater der literarischen Moderne, schildert in seinem poetologischen Text die Entstehung seines Gedichtes *The Raven* als Beispiel für einen neuen, spezifisch modernen Modus des Schreibens. Poe gibt vor, bei der

<sup>28</sup> Juan Gris, *Schriften*, a.a.O., 196.

<sup>29</sup> Stéphane Mallarmé, zitiert nach Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, a.a.O., 132.

<sup>30</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, a.a.O., 132.

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 250.

<sup>32</sup> Juan Gris, *Schriften*, a.a.O., 195.

Abfassung von *The Raven* nicht von irgendeiner realen Emotion, nicht von einem realen Ereignis oder Erlebnis ausgegangen zu sein, sondern von der Idee, ein möglichst vollkommene Gedicht schreiben zu wollen. Die inhaltlichen Motive des Gedichtes, also die nächtliche Szene, der Tod der Geliebten und der Rabe mit seinem sich refrainartig wiederholenden „*nevermore*“ gewinnen ihre Notwendigkeit ausschließlich aufgrund poetologischer Reflexionen über das Schöne und Erhabene. Poe bezeichnet es als seine Absicht, mit der *Philosophy of Composition* darzutun, „daß nichts in diesem Gedichte dem Zufall oder der Intuition zuzuschreiben ist, und daß das Werk mit der Genauigkeit und starren Logik eines mathematischen Problems Schritt für Schritt entstand.“<sup>33</sup> Die Dichtung der Moderne formiert sich hier als *poesie conceptuelle*. Charles Baudelaire, der Übersetzer der *Philosophy of Composition* ins Französische, kommentiert Poes Unternehmen: „Man hat uns gelehrt, die Poetik sei nach den poetischen Werken gemacht. Nun wohl, hier ist ein Poet, der behauptet, daß er sein Poem nach seiner Poetik gemacht habe.“<sup>34</sup> Auch die Kubisten haben ihre Bilder nach bestimmten „poetologischen“ oder besser „piktologischen“ Konzepten gemalt. Ihre Verfahren und Reflexionen bieten sich insofern als privilegierter Bezugspunkt einer Ästhetik wie derjenigen Arnold Gehlens an, die Kunst auf die Reflexion der Bedingungen ihrer Möglichkeit festlegt.

### 3. Anthropologische Ästhetik?

Wir haben gesehen, dass Gehlen ausgehend von bestimmten anthropologischen und zeitdiagnostischen Prämissen eine reflektierte, geometrisierte, ausbalancierte und gleichsam kristallklare Kunst bevorzugt. In Bildern wie *Hauptweg und Nebenweg* (1929) von Paul Klee, *Komposition mit Rot und Schwarz* (1936) von Piet Mondrian oder *Ein Konglomerat* (1943) von Wassily Kandinsky, die Gehlen in seinen *Zeit-Bildern* wiedergibt, findet das Auge des posthistorischen Menschen den Halt und die Entlastung, die die gesellschaftliche Wirklichkeit ihm vorenthält. Gehlen lässt letztlich nur eine Kunst gelten, die sich konsequent der Piktologie des Kubismus verschreibt und dessen Programm einer *peinture conceptuelle* aufgreift. Der konzeptualistischen Reduktion werden insbesondere alle qualitati-

<sup>33</sup> Edgar Allan Poe, „Philosophie der Komposition“, in: ders., *Gesammelte Schriften in sechs Bänden*, Bd. 1, Dreieich 1986, 260-280, hier: 264.

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, zitiert nach: Edgar Allen Poe, *Philosophie der Komposition*, a.a.O., 260.

ven und expressiven Dimensionen des Bildes geopfert: Farbe, Energie und Emotion. Was bleibt, ist eine Kunst ohne Atmosphäre, eine Gedankenkunst, ein Ideal reiner Form. Andere künstlerische Bewegungen wie etwa der Expressionismus, Dadaismus oder Surrealismus, denen es nicht um Entlastung sondern um Irritation und Provokation, nicht um die Befriedung von Affekten sondern um deren Evozierung zu tun ist, werden von Gehlen marginalisiert. Ein Künstler wie Francis Bacon, dessen *Magdalena* (1945/46) in der zweiten Auflage der *Zeit-Bilder* reproduziert wird, findet nur als abschreckendes Beispiel Erwähnung. Gehlen wirft Bacon die Verwendung „terroristischer Pointen“ und „abstoßender Deformationen des Menschlichen“ (194) vor.

Ausgehend von einer anderen Anthropologie, wie sie etwa von Bataille und Deleuze vertreten wird, ließen sich diese Wertungen umkehren. Für beide Autoren gilt der Mensch, was hier nur angedeutet werden kann, gerade nicht als Mangelwesen, dessen „Mängel“ durch Institutionen kompensiert werden müssten. So sieht Bataille das menschliche Leben durch einen Überfluss an Kräften und Energien ausgezeichnet, die immer wieder rückhaltlos verschwendet werden müssen.<sup>35</sup> Nur in der Transgression und im erotischen Exzess, der den bürgerlichen Zwang zur Selbsterhaltung sprengt, scheint das, was der Mensch eigentlich ist oder zumindest sein könnte, auf. Mit den *Tränen des Eros* hat Bataille im Jahre 1961 eine faszinierende Ästhetik der Malerei vorgelegt, die als eine Art feindlicher Bruder der *Zeit-Bilder* Gehlens interpretiert werden könnte. Batailles Geschichte der bildenden Kunst reicht von der Venus von Willendorf zum Satyr-und-Mänaden-Genre griechischer Vasen, von frühneuzeitlichen Darstellungen der Hölle und des Jüngsten Gerichts zu Goya, von André Masson (mit dem Bataille eng befreundet war) zu Balthus und Francis Bacon. Bataille privilegiert eine Malerei, die vom Eros und Tod Rechenschaft ablegt. Kunst bindet sich für ihn nicht an Reflexion, sondern an Transgression. Sie führt uns weg „von den Kindereien der Vernunft. Der Vernunft, die nie verstand, ihre Grenzen auszumessen.“<sup>36</sup>

Auch Gilles Deleuze wendet sich in seiner Anthropologie gegen eine Bestimmung des Menschen als Mangelwesen. Er löst das Konzept des Menschen auf in ein Spiel von zirkulierenden und nomadisierenden Energien und Intensitäten. Die Epistemologie und Metaphorik der „Maschine“ im *Anti-Ödipus*<sup>37</sup> dient dem Versuch, die Grenzen von Mensch und

<sup>35</sup> Vgl. Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, übers. v. Traugott König, Heinz Abosch u. Gerd Bergfleth, hg. v. Gerd Bergfleth, München 1985.

<sup>36</sup> Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*, hg. v. Gerd Bergfleth, München 1981, 22.

<sup>37</sup> Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1977.

Natur sowie von Mensch und Technik zu unterlaufen. Der Mensch selbst erscheint hier als besonderer Typus einer Maschine: als Wunschmaschine. Deleuze begreift den Menschen der traditionellen Anthropologie als Herrschaftseffekt, der von einer kapitalistischen Ökonomie produziert und ökonomisiert wird. Seiner Ökonomisierung vermag er sich nur über eine Dehumanisierung zu entziehen, als „Schizo“, der den „Bruch von Mensch und Natur hinter sich“ lässt: „Nicht Mensch noch Natur sind“ dann „mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln. Überall Produktions- und Wunschmaschinen, die schizophrenen Maschinen, das umfassende Gattungslieben: Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen wollen nichts mehr besagen.“<sup>38</sup>

Deleuze formuliert vor dem Hintergrund dieser anthropologischen oder postanthropologischen Position eine Ästhetik der Malerei, deren Gegenstand das Oeuvre eines einzigen Malers bildet: Francis Bacon.<sup>39</sup> Dieser malt aus der Sicht von Deleuze posthumane Sujets: das Trübe und Entstellte, das Gestaltlose und Verkrampfte, Fleisch und Organe jenseits der geschlossenen Einheit von Körpern. In Bacons Bildern materialisieren sich genau die Affekte, die von einer *peinture conceptuelle* ausgeschlossen werden.

Dieser kurze Hinweis auf Bataille und Deleuze mag genügen, um auf eine Gefahr anthropologischer Fundierungen philosophischer Ästhetik hinzuweisen: Unterschiedliche anthropologische „Fundamente“ bringen unterschiedliche, wenn nicht sogar konträre Kriterien ästhetischen Gelingens mit sich. Für anthropologische Ästhetiken gilt mithin das gleiche wie für geschichtsphilosophisch ausgerichtete: Sie können allenfalls eine lokale Geltung beanspruchen. So wie sich Ernst Blochs Ästhetik des Vor-Scheins, die vor dem Hintergrund eines messianisch-eschatologischen Geschichtsbildes formuliert wird, hervorragend eignet, utopische Gehalte in Manifestationen der Populärkultur auszumachen und insofern eine Ästhetik des Alltags vorbereitet, lassen sich ausgehend von Adornos Ästhetik der Negativität, die vor dem Hintergrund einer radikalen Entfremdungsgeschichte zu lesen ist, Zugänge zu den hochkomplexen Stücken Becketts, zur Prosa Kafkas und zur atonalen Musik finden. So wie bestimmte geschichtsphilosophische Prämissen die impliziten Wertungen und Kanonisierungen ästhetischer Theorien beeinflussen, so ließe sich zeigen, dass auch mit anthropologischen Prämissen vergleichbare Weichenstellungen verbunden sind. Damit plädiere ich allerdings nicht für eine „reine“ Ästhetik, die sich von allen geschichtsphilosophischen und anthropologischen Voraussetzungen frei machte. Eine solche Position halte ich für il-

---

<sup>38</sup> A.a.O., S. 8.

<sup>39</sup> Vgl. Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München 1995.

lusionär. Die Fragen nach der Kunst und dem Schönen beziehen sich immer auch auf unser Menschenbild und auf unser Selbstverständnis als geschichtliche Wesen.

So kann Gehlens Ästhetik zwar nicht beanspruchen, das Feld der Malerei der Moderne, geschweige denn das der bildenden Kunst überhaupt, abzudecken. Seine Ästhetik hat nur eine regionale Geltung. Für den Kubismus und die sich daran anschließende konzeptuelle Malerei hat Gehlen allerdings eine Deutung geliefert, die bis heute unübertroffen bleibt.