

GÜNTER SEUBOLD

# Kunst als Enteignis

Heideggers Weg zu einer  
nicht mehr metaphysischen Kunst

Zweite Auflage



Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek  
Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

ISBN 3-935404-24-7

© *DenkMal* Verlag

Zweite, durchgesehene Auflage Bonn 2005

(1. Auflage Bouvier Verlag 1996)

[www.denkmal-verlag.de](http://www.denkmal-verlag.de)

Einbandgestaltung: WachterDesign (Schwetzingen) & Jens Blinne (Bonn)

Satz: Satz-Studio Alfter/Salzgitter-Bad

Printed in Germany

# INHALT

VORWORT 11

ERSTER TEIL: Die These vom Ende der Kunst 13

I. „Daneben und trotzdem“: Die Isolation der Kunst 14

1. Im Schwerefeld Hegels 14
2. Umdeutung der Hegelschen Belegstellen 15
3. Selektive Lesart 17
4. Ästhetische Ende-Kriterien bei Heidegger? 19
5. Hegel-Kongruenz 22
6. Hegel-Divergenz 22

II. Im Sog der „Technik“: Die „Auflösung“ der Kunst 24

1. Ästhetisierung 26
2. Erschöpfung der Möglichkeiten und Umkehrung? 28
3. Eingeschlossenheit, Auflösung in den „Bestand“ 29

III. Die Notwendigkeit eines „Ursprünglicheren als Kunst“ 31

1. Abschied 32
2. Disjunktive Optionen 33
3. Das ganz andere Element 35
4. Denkerische und künstlerische Besinnung:  
kunst-lose Geschichte 35

ZWEITER TEIL: Zu neuem Ge-birg: Vom „Ursprung des Kunstwerkes“ zu dessen „Pendant“ – Der Denkweg in Sachen Kunst 39

I. Was spricht für die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit eines „Pendants“ zur Schrift „Der Ursprung des Kunstwerkes“? 40

1. Überlieferte Äußerungen 41
2. Selbstkritik 41
3. Die dritte Phase des Denkweges 42

II. Die „Pöggeler-v. Herrmann-Kontroverse“ 43

1. Kunst *oder* Sein? 43
2. Romantische Position? 44

3. Keine Distanzierung vom Kunstwerkaufsatz? 46
4. *Philosophie* der Kunst? 46
5. Dritte Phase des Denkweges? 47

### III. Das Bergen der Kunst in ein ursprünglicheres Verhältnis 50

1. Das Zurückdenken des Wahrheitsgeschehens des Kunstwerkes in das „Ereignis“ (Die Kritik der „Beiträge“ und der Randbemerkungen von Heideggers Handexemplaren zum Kunstwerkaufsatz) 50
2. Die Überwindung der „ontologischen Differenz“ (Cézanne-Interpretation) 52
3. „Darstellen“: von der Kritik der abendländischen Ästhetik zur Kritik der abendländischen Kunst 54
4. Von der „Kunst als Ursprung“ zu „etwas Ursprünglicherem als Kunst“ 55
5. Ein „anderes Her-vor-bringen“ (Klee-Notizen) 58
6. Das Bild als „Hinderung“ und „Ent-hinderung“ (ostasiatische Kunst) 58
7. Von „Der Ursprung des Kunstwerkes“ zu „Die Kunst und der Raum“ 60
8. Von der „geschichtebildenden Kraft“ zur „Gestalt der Wahrheit“ 62

### **DRITTER TEIL:** Schwer nur verläßt man seinen Ursprung:

Das Verhältnis zur modernen Kunst 65

#### I. Dichtung 66

1. Hölderlin, Trakl 66
2. George, Rilke 67
3. Rimbaud, Char 67
4. Benn, Celan, Kaschnitz 68

#### II. Architektur, Plastik 70

1. Le Corbusier 70
2. Chillida 71
3. Heiliger 72

- III. Malerei 73
  - 1. Van Gogh 73
  - 2. Klee 75
  - 3. Cézanne 77

- IV. Musik 78
  - 1. Wagner 78
  - 2. Strawinsky 80
  - 3. Webern 81
  - 4. Exkurs: Musik und Wort 83

**VIERTER TEIL: Drei Gipfel im Blick: Ostasiatische Kunst, Cézanne, Klee 87**

- I. Abschied von allem „Es ist“ – Die Berührung mit der ostasiatischen Kunst 87
  - 1. Begriffsumfang „ostasiatischer“ Kunst und Interpretationsziel 88
  - 2. Die Wesensbestimmung ostasiatischer Kunst durch Absetzung von der abendländischen 91
    - a. Darstellung, Bildhaftes, Gegenständliches 91
    - b. Symbolisches, Sinnbildliches 92
  - 3. Die ostasiatische Kunst als Weg in das gewährende Nichts 94
    - a. Durchbruch zum Nichts: das Bild als Hinderung 95
    - b. Anlaß für die Bewegung zum Nichts: das Bild als Enthinderung 96
  - 4. Die Interpretation ostasiatischer Kunst im Horizont der Spätphilosophie 99
  - 5. Das einräumende Nichts (Ereignis): am Indifferenzpunkt der Kulturen? 101
  - 6. Der *generelle* Gedanke der Spätphilosophie und die Unumgänglichkeit der *spezifischen* Analyse 103
- II. „Verwindung“ des Gegenstands – Die Cézanne-Interpretation 106
  - 1. Quellenlage 107
  - 2. Der Horizont der Interpretation 111

- 3. Die gemalte Überwindung von Anwesendem und Anwesenheit 113
- 4. Einwände 120
  - a. Philosophie oder Kunst? 120
  - b. Singularität Cézannes? 121
  
- III. „Urbildliches“ und „Ereignis“ – Die Klee-Interpretation 123
  - 1. Zwischen gewesener und heutiger metaphysischer Kunst: das Werk Paul Klees; Kritik am Kunstwerkaufsatz 124
  - 2. Der Wandel der Kunst 126
    - a. Das Vor-bildliche und die Seinsvergessenheit 127
    - b. Das Ur-bildliche und das Ereignis 128
    - c. Bildsamkeit von Welt; Her-vor-bringen; „Sehen“ 130
    - d. Nicht Bilder, sondern Zustände 136
    - c. Das Sichtbare und das Unsichtbare 138

LITERATURVERZEICHNIS 142

## VORWORT

Martin Heidegger – ein Zeichen ist er, noch immer; gedeutet zwar, aber noch lange nicht zureichend. Zeihen ihn die einen der metaphysikkritischen Unterwanderung der abendländischen Rationalität, so ist er anderen nicht radikal genug und deswegen zu „dekonstruieren“; wieder andere versuchen mit dem „Skandal“ seines Denkens fertig zu werden, indem sie ihn totsichweigen.

Insbesondere Heideggers Verhältnis zu Kunst und Ästhetik liegt im dunkeln. Hier bestimmt nach wie vor die Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“, die auf 1935/36 gehaltene Vorträge zurückdatiert, die Rezeption. Aber sollte er, der doch sein Denken als „Weg“ erfuhr, auf dem Gebiet der Kunst und Ästhetik bis zu seinem Tod, also 40 Jahre lang, auf der Stelle getreten sein? Die Verwunderung wächst, wenn man die Versuche gewahrt, moderne Kunst im Lichte dieses „Kunstwerkaufsatzes“ zu interpretieren: Stehen diese Bemühungen doch quer zu Heideggers – glaubwürdig überliefertem – Wort, er müsse nach der Erfahrung der Kunst Klees einen zweiten Teil bzw. ein „Pendant“ zu diesem Kunstwerkaufsatz schreiben.

Dies hat er bekanntlich nicht getan, und die Spuren, die er dahin gelegt hat, sind – auch für geübte Waldläufer und Fährtenleser – un- deutlich genug. Aber es gibt sie denn doch. Wollte man sie übersehen, müßte man sich, kein vernichtenderes Urteil ließe sich über einen Ästhetiker fällen, den Vorwurf unzureichender Wahrnehmung gefallen lassen. Um diesem Vorwurf zu entgehen, läßt sich der Verfasser der vorliegenden Schrift auf eine Interpretation der kryptischen Versuche des späten Heidegger über Kunst und Ästhetik ein.

Der ERSTE TEIL thematisiert Heideggers – im Gefolge Hegels aufgestellte, aber doch spezifisch modifizierte – These vom Ende der Kunst: Ist auf der einen Seite die auch heute noch gültige Kunst vom geschichtlich-gesellschaftlichen Geschehen vollständig isoliert, so ist auf der anderen Seite die Kunst unter Verlust ihres Wahrheitsmoments gänzlich ins gesellschaftliche Leben integriert und „erfolgreich“ zum Amüsierbetrieb degeneriert. Von solcher „Kunst“ kann sich der um die Kunst bemühte Philosoph nur verabschieden – indem er nach „etwas Ursprünglicherem“ als der bisherigen abendländisch-metaphysischen Kunst Ausschau hält. Will Kunst noch etwas von ihrem einstigen Anliegen in die Zukunft retten, so ist sie gezwungen, sich zu

„wandeln“: Sie muß ihr Fundament tiefer legen. Daran hat der Philosoph mitzuarbeiten – indem er sich selbst auf den Weg begibt. Von diesem „Denkweg in Sachen Kunst“ handelt der ZWEITE TEIL, in dem Heideggers Weg vom „Kunstwerkaufsatz“ (1935/36) zu dessen „Pendant“, den Versuchen des späten Heidegger, erörtert wird. Der DRITTE TEIL sucht Licht auf Heideggers „Verhältnis zur modernen Kunst“ zu werfen. Und obgleich Heideggers Thematisierung moderner Kunst unter modernitätsspezifischem Aspekt nicht zu überzeugen vermag, so hat er doch, dies soll im VIERTEN TEIL dargelegt werden, mit der Thematisierung der ostasiatischen Kunst und der Malerei Cézannes und Klees Spuren gelegt, die nicht mehr verloren werden dürfen – Spuren, denen nachzugehen sich lohnt und von denen eine künftige Kunstphilosophie, ist man Heidegger auf die Spur gekommen, ihren Ausgang wird nehmen können.

\*\*\*

Teile dieser Studie sind eingegangen in meine größer angelegte Abhandlung: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. 1. und 2. Auflage: Verlag Karl Alber 1997 und 1998, 3. Auflage: DenkMal Verlag 2005. Für alle, die unter postmetaphysischen Bedingungen an systematisch-ästhetischen Fragen interessiert sind, könnte diese Schrift relevant sein.

Bonn, im Mai 2005

Günter Seibold

## ERSTER TEIL

### Die These vom Ende der Kunst

Die Rede vom „Ende der Kunst“ ist – unabhängig davon, ob diese Losung bejaht oder verneint wird – konstitutiv geworden für die gegenwärtige Kunstdiskussion, ja Kunstproduktion. Wenn selbst ein durch eigene Kunstproduktion, durch Kunst-, Kultur- und Zeitkritik ausgewiesener Fachmann wie Hans Magnus Enzensberger in den Produkten deutscher Lyrik der achtziger Jahre die bloße „Wiederaufbereitung ausgebrannten Materials“<sup>1</sup> erblickt und sich deshalb fragt: „Historische Erschöpfung? Postmoderne Wurstigkeit? Sekundäres Analphabetentum?“<sup>2</sup>; wenn der international wohl bekannteste Vertreter der „Neuen Musik“, Karlheinz Stockhausen, konstatiert, daß in „Westdeutschland . . . die Neue Musik seit etwa 1970 langsam aber sicher quasi zu Ende gegangen“ sei,<sup>3</sup> dann darf man vermuten, daß die Klagen über die gegenwärtige Erschöpfung der Potentiale und das Ende der Kunst, welche derzeit und seit längerem schon in Monographien nicht weniger als in den Feuilletons und Kultursparten der Medien geführt werden, nicht ganz aus der Luft gegriffen sind. Die Innovationen blieben aus, die Kunst wiederhole sich selbst, alles wirke abgestanden. Wiederbelebungsversuche seien zwecklos „zu einem Zeitpunkt . . . , wo ihre (der Kunst, G.S.) Möglichkeiten im Grunde ausgereizt und erschöpft sind“<sup>4</sup>. Man konstatiert die „skrupellose Wiederholung vergangener Kunstgebärden“<sup>5</sup>. Und zynisch stellt man fest: „Aus dem Tief der siebziger Jahre sind die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, alle zwei Jahre in Darmstadt veranstaltet, längst wieder hinaus. Das einstige Mekka der Avantgarde und Geburtsort der seriellen Musik hat sich in einen offenenen Markt verwandelt, auf dem potentiell jeder Komponist seinen Stand errichten kann, ob er nun mit exotischen Früchten, Käse, Abgehangenem oder Rohkost handelt.“<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. 3. 1989, Literaturbeilage, 2.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Die Zeit, Nr. 49 (1989), 74.

<sup>4</sup> Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. 6. 1989, Wochenendbeilage.

<sup>5</sup> Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10. 10. 1989, Literaturbeilage, 10.

<sup>6</sup> Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. 8. 1988, 23.

Derartige Stimmungen wird man in der Philosophie nicht als schnell wechselnde Mode abtun können – läßt sich diese „Ende der Kunst“-These doch bereits aus Hegels Ästhetikvorlesungen herauslesen.

Auch Martin Heidegger glaubte, nachdem er die Kunst idealiter auf Höchstes verpflichtet hatte, nämlich auf das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (UK 33), für die reale geschichtliche Situation seiner Zeit von einer „Kunst-losigkeit“ und „kunst-losen Geschichte“ (65, 505)<sup>7</sup> sprechen zu müssen.

Sinn und Tragweite dieser Heideggerschen These zu eruieren und ventilieren soll Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

## I. „Daneben und trotzdem“: Die Isolation der Kunst

### 1. *Im Schwerefeld Hegels*

Erstaunlich, daß Heidegger, dem die Dialektik zeitlebens eine, wenn auch „echte“, „philosophische Verlegenheit“ (15, 400) war, die Hegelsche These vom „Ende der Kunst“ wohlwollend-zustimmend zitiert, und zwar in der Nietzsche-Vorlesung „Der Wille zur Macht als Kunst“ vom Wintersemester 1936/37 und im „z. T. später geschriebenen“ (UK 5) Nachwort zur Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“, die auf 1935/36 in Freiburg und Frankfurt gehaltene Vorträge zurückdatiert. Folgende Belegstellen führt Heidegger an:

„Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“ (WW. X, 1, S. 134) „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“ (ebd. S. 135) „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“ (X, 1, S. 16)“ (UK 92) Das letzte Zitat wird auch in der Nietzsche-Vorlesung angeführt und durch zwei weitere ergänzt: „... . . so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er [der Stoff] von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde.“ (Bd. X 2, S. 235) „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene

---

<sup>7</sup> Bei Zitation aus der Heidegger-Gesamtausgabe (GA) gibt die erste Zahl den Band, die zweite die Seite an. Geläufige Einzelschriften bzw. Schriften, die noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen sind, werden mit Siglen zitiert; Siglenverzeichnis am Ende der Schrift.

Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.' (Bd. X 1, S. 15 f.)" (43, 99)<sup>8</sup>

## 2. Umdeutung der Hegelschen Belegstellen

Es ist interessant, ja erstaunlich, wie Heidegger diese These Hegels vom Vergangenheitscharakter („Ende“) der Kunst für seine eigene Interpretation der „kunst-losen Geschichte“ aufnimmt. Denn alle Belegstellen, die Heidegger anführt, sind vom Hegelschen Systemdenken geprägt und nur durch dieses zureichend verständlich. Die argumentativ tragenden Worte dieser Belegstellen – höchste Weise, höchstes Bedürfnis, höchste Bestimmung, absolutes Bedürfnis – sind ohne die Lehre von den Weisen der Selbsterkenntnis des Geistes, also ohne die Hegelsche Konstruktion „absoluter Geist“, nicht zu verstehen.

Heidegger blendet nun den gesamten Zusammenhang von Dialektik, System und absolutem Geist aus und reduziert diesen Hegelschen Komplex letztlich auf die Aussage – die bisweilen auch im Gewand der Frage erscheint –, daß die Kunst ihre „geschichtsbildende“ (N I 94) Kraft verloren hat bzw. keine „maßgebende Gestalt der Wahrheit mehr zu sein vermag“ (Heb 23).<sup>9</sup>

Der Kunst fällt, zusammen mit der Religion, Politik und Philosophie, die Aufgabe zu, so hatte es Heidegger 1936 entworfen, das Sein zu eröffnen, um geschichtliches Handeln zu ermöglichen. (Heidegger wird dies dann freilich noch radikalisieren: Der Politik wird er diese Eröffnung absprechen,<sup>10</sup> der Philosophie „das Ende“<sup>11</sup> und dem Christentum „absterbenden Geist“<sup>12</sup> bescheinigen.) Das war idealiter gesprochen, und gesprochen beinahe zur selben Zeit, als er in den – erst

---

<sup>8</sup> Vgl. auch Petzet (1983), 157: „Im Anschluß daran wird der schon mehrfach zitierte Satz Hegels, daß die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes sei, erörtert. Heidegger bejaht den Satz, fügt aber hinzu: eben dies müsse man erst zeigen.“

<sup>9</sup> Vgl. auch UK 89: „Die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, daß sie Geschichte gründet./Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen.“

<sup>10</sup> Vgl. z. B.: Buchner (1989), 192: „Von der Politik und Wirtschaft ausgehend, kommen wir nicht weiter.“

<sup>11</sup> Vgl. den 1964 gehaltenen Vortrag „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens“ (in: ZSD 61–80).

<sup>12</sup> Storck (1989), 60. Vgl. auch N II 144: „... wie entschieden das Christentum seine mittelalterliche, *geschichtsbildende* Kraft eingebüßt hat.“ Vgl. auch das Gedächtnisprotokoll von Tezuka (1989).

posthum veröffentlichten – „Beiträgen zur Philosophie“ eine der schwärzesten Diagnosen zur Kunst des 20. Jahrhunderts niederschrieb – all denen ans Herz gelegt, welche die „Kunst“ genießen und erleben“ und die gerade dadurch „zu blind“ und „zu schwach“ seien, die „kunst-lose“ Geschichte und „Kunst-losigkeit“ der Zeit zu erkennen (65, 503–506).

Doch auch das „z. T. später geschriebene“ (UK 5) Nachwort zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“ präsentierte dem Leser jenes im Haupttext versuchten idealischen Höhenfluges vom weltstiftenden Charakter der Kunst illusionslos die Rechnung. An einem Satz aus diesem Nachwort läßt sich auch sehr anschaulich studieren, wie Heidegger Hegels These – bewußt oder unbewußt – umdeutet, indem er die spezifisch Hegelschen Begriffe „höchstes“, „absolutes Bedürfnis“ („höchste Bestimmung“, „höchste Weise“) durch „wesentlich“ und „notwendig“ ersetzt. Der Satz folgt auf den Einwand, daß Hegels These doch schon allein dadurch widerlegt sei, daß nach 1828/29 noch viele neue Kunstwerke und Kunstrichtungen entstanden sind: „Allein die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“ (UK 92)<sup>13</sup>

Kunst wird in der Neuzeit ein Bereich für sich. „Dichtung und bildende Kunst . . . werden . . . in Gebiete aufgeteilt. . . . Jene Gebiete werden Felder freier Betätigung, die sich selbst . . . ihre Maßstäbe setzt. . . . Dichtung um der Dichtung, Kunst um der Kunst . . . willen.“ (EiM 36) Dieser Vorgang ist sehr oft – positiv und enthusiastisch – als „Autonomisierung“ der Kunst gefaßt und beschrieben worden. Doch Heidegger vergleicht Verlust und Gewinn und stellt einen Saldo zuungunsten der Kunst fest. Und unter dem für Heidegger alles entscheidenden Aspekt „geschichtsbildend“ und „Gestalt der Wahrheit“ ist das nur allzu verständlich. Nicht das Abarbeiten von Heteronomie, nicht die Befreiung aus den Fesseln der Religion und Gesellschaft wird dann gefeiert, sondern Gettoisierung, Sektoralisierung und bleiche Selbstbezüglichkeit der Kunst werden beklagt. Sehnsüchtig denkt Heidegger an die große Zeit der Griechen, da die

---

<sup>13</sup> Vgl. auch den Brief an Petzet vom 17. 5. 72, in: Petzet (1983), 148. Bezug zu Hegel und Absetzung von Hegel werden angesprochen bei Faden (1986), 147–149.

Kunst noch „fromm, *promos*, d. h. fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit“ war. Diese Kunst war – im Gegensatz zur Kunst der Neuzeit – „noch nicht Sektor eines Kulturschaffens“ (VA 42).

So weit hat es die Kunst der Neuzeit gebracht: Sie hat ihre Nische gefunden. Durch diese Sektoralisierung wird die Kunst unbrauchbar für die Wahrheitsgestaltung, harmlos für die geschichtliche Situation. – *Littérature engagée*, Politisierung der Kunst? Das sind nach Heidegger grobe Mißverständnisse des geschichtsbildenden, wahrheitsstiftenden Wesens der Kunst: Nicht in der „Umsetzung“ in die „Praxis“, nicht im Hineinpumpen eines politischen „Gehaltes“ in die „Form“ besteht die praktische Relevanz der Kunst; die praktische Relevanz der Kunst beruht, viel ursprünglicher, darin, daß die Kunst, als Eröffnen des Seins, ein Handeln, *das* elementare, allem Tun vorweggehende Handeln zu sein vermag und bisweilen auch war.

### 3. *Selektive Lesart*

Doch Heidegger deutet nicht allein die Hegelsche These um. Allem zuvor schon ist die Heideggersche Auswahl der Belegstellen, somit seine Lesart der Hegelschen These vom „Ende der Kunst“, selektiv. Er nivelliert deren Komplexität. Denn „Ende der Kunst“ – bei Hegel durchaus keine plakative These – hat bei Hegel einen zweifachen Sinn. „Ende“ wird einmal verstanden als: die Kunst ist nicht mehr höchstes Bedürfnis des Geistes (bereits mit dem Heraufkommen des Christentums und der Ablösung der Kunstreligion durch die Schriftreligion eingetreten: der Übergang von der „klassischen“ zur „romantischen Kunstform“), zum anderen aber bedeutet „Ende“ die romantische Selbstüberschreitung der Kunst („Auflösung der romantischen Kunstform“). Im Anschluß an diese Differenzierung nötigt hermeneutische Redlichkeit den Interpreten geradezu, die Kriterien, die Hegel für das „Ende der Kunst“ angibt, zweizuteilen, nämlich in Kriterien, die der Hegelschen Systemkonstruktion entspringen, und in Kriterien vergleichsweise systemunabhängiger, d. h. innerästhetisch-kunsthistorischer Art.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Doch zeigt auch die Hegel-Literatur, nach Heidegger, nur wenig Neigung, Hegels These vom Ende der Kunst in dieser Hinsicht zu differenzieren und zu diskutieren. Immerhin rettet es die Ehre der Heidegger-„Schule“, daß es vor allem Gadamer ist, der „Ende“ in zweifachem Sinne versteht und auch getrennt zu thematisieren sucht. Vgl. Gadamer (1986), hier vor allem 220 („Der Verangenheitscharakter der Kunst, wenn er  $\emptyset$  verstanden ist . . .“, Her-

Alle Heideggerschen Belegstellen entstammen dem ersten Komplex. Dies mutet zunächst erstaunlich an. Warum zitiert Heidegger nicht die systemisch unbelasteten oder doch weniger belasteten Kriterien ästhetischer und kunst-historischer Art?<sup>15</sup> Ist das Zufall? Hat Heidegger dies übersehen, oder kann man hier einen tieferen Grund angeben? Gibt es bei Heidegger – neben der These, daß die Kunst ihre Wirkungsmöglichkeiten in der geschichtlichen Situation eingebüßt hat – eigene, über Hegel hinausweisende kunstimmanente Kriterien für das „Ende der Kunst“? Immerhin waren seit Hegels Vorlesungen mehr als 100 Jahre vergangen. Nicht auszuschließen also, daß die Lage der Kunst – die ja inzwischen ein neues, für Hegel noch nicht vorstellbares Terrain (Gegenstandslosigkeit, Atonalität, antigrammatische Sprache etc.) erobert hatte – der philosophischen Analyse auch neue Kriterien abverlangte.

---

vorhebung G. S.) und 221 („*Dieses* Ende . . .“, Hervorhebung G.S.). – Vgl. auch Morawski (1964), 63: „. . . daß Hegel nicht nur das Zerfallen der Kunst aus seinen apriorischen historiosophischen Voraussetzungen schlußfolgerte, sondern daß er ebenfalls ein scharfsichtiger und begeisterter Zeuge des damaligen künstlerischen Schaffens war.“ – Wird diese Ende-Differenzierung bei Hegel nicht oder zu wenig beachtet, so kann es zu Behauptungen wie der Oelmüllers kommen, daß Hegel „lediglich vom Ende der höchsten Bestimmung der Kunst, . . . jedoch an keiner Stelle vom Ende der Kunst überhaupt“ spreche (1965/66, 87). Dieser Satz Oelmüllers gilt nur für das Ende im Sinne von: Ablösung der Kunstreligion durch geoffenbarte Religion und Philosophie (also für den Übergang „klassische Kunstform“ – „romantische Kunstform“), nicht aber für das Ende im Sinne von: Auflösung der romantischen Kunstform; denn hier spricht Hegel tatsächlich von der „Zerfallenheit und Auflösung der Kunst selbst“ (Ästh. I 551). – Zur Rezeption der Hegelschen „Ende“-These im 20. Jahrhundert vgl. auch Koepsel (1975), 85–143.

<sup>15</sup> Diese lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Kunst wendet sich der prosaischen, der „gemeinen“ und nicht mehr idealen Wirklichkeit zu; sie stellt damit das „absolute Scheinen“ der Dinge dar – ohne den substantiellen Gehalt des Absoluten; die Kunstfertigkeit der Künstler, das Machenkönnen, verabsolutiert sich; die Mittel der Darstellung werden Selbstzweck; alle geschichtlichen Formen und Inhalte der Kunst-Geschichte sind für den modernen Künstler – da nicht mehr substantiell für einen erst herauszubildenden Inhalt lebend – frei verfügbar; Kunst kehrt am Ende, durch das Auseinanderfallen von Bedeutung und Gestalt, zum Anfang, zum Symbolischen, zurück; aber im Gegensatz zum Anfang gibt es nun „nichts Dunkles“, kein „Geheimnis“ mehr; die Kunstwissenschaft vermag allen Inhalt der Kunst „denkend zu begreifen“. (Vgl. hierzu vor allem das Kapitel: Das Ende der romantischen Kunstform, in: Ästh. I 576–584.)

#### *4. Ästhetische Ende-Kriterien bei Heidegger?*

Man könnte vermuten, daß der Sentenz aus dem posthum veröffentlichten „Spiegel-Gespräch“ von 1966, die heutige Literatur und Kunst sei – im negativen Sinne – „destruktiv“ und des Stiftens von „Heimat“ nicht mehr fähig,<sup>16</sup> ein ästhetisches Kriterium zugrunde liegt. Die Kunst verweigert sich, so Heidegger, der geschichtlich anstehenden Aufgabe und willfahrt stattdessen dem Kulturbetrieb. Daher ist sie am Ende. Was genauer unter „destruktiv“ zu verstehen ist, worauf sich diese Kennzeichnung bezieht, ob auf Inhalt oder Form der Werke oder gar auf beide, wird in diesem Gespräch nicht deutlich. Auf kritische Nachfragen der Gesprächspartner Wolff und Augstein nimmt Heidegger das Wort schließlich zurück.

Explizit Bezug auf eine ästhetische Kategorie unter dem Aspekt des „Endes der Kunst“, nämlich die des „Stils“, nimmt Heidegger bei Erörterung der Kunst und Ästhetik Richard Wagners in der Nietzsche-Vorlesung von 1936.<sup>17</sup>

Heidegger geht auf Kunst und Ästhetik Richard Wagners im Horizont der Hegelschen These vom „Ende der Kunst“ ein. Er möchte wissen, warum im 19. Jahrhundert, und als herausragender Repräsentant des 19. Jahrhunderts gilt ihm Wagner, die Kunst ihre „Macht zum Absoluten, ihre absolute Macht“ (N I 101) verloren hat. Und Heidegger schließt sich in diesem Zusammenhang Nietzsches Interpretation einer „Mißachtung des inneren Gefühls und des eigentlichen Stils bei Wagner“ (N I 106) an. Diese Mißachtung des „eigentlichen Stils“ bedeutet für Heidegger – wiederum in Anlehnung an Nietzsche – die „Auflösung alles Festen in das flüssig Nachgiebige, Eindrucksempfängliche, Schwimmende und Verschwimmende; das Ungemessene, ohne Gesetz, ohne Grenze, ohne Helligkeit und Bestimmtheit, die maßlose Nacht des reinen Versinkens“ (N I 104).

Hier nun könnte man meinen, daß der – „falsche“ – Stil, d. h., daß ästhetische Kriterien schuld daran sind, daß das Ende der Kunst auch durch Richard Wagner nicht hatte aufgehoben werden können.

---

<sup>16</sup> Jetzt in: Neske/Kettering (1988), 99 u. 110 f.

<sup>17</sup> Vgl. auch den Brief vom 26. Okt. 48 an E. Blochmann, in dem Heidegger von einem „dichterischen Stilvermögen“ spricht. (Storck (1989), 87) – Von höchstem Interesse, aber an dieser Stelle nicht zu erörtern, ist hier auch das Kapitel 31 der „Beiträge zur Philosophie“: „Der Stil des anfänglichen Denkens“.

Dies zu folgern wäre nicht falsch. Aber es ginge nicht auf den Grund der Dinge. Denn letztlich gelingt nach Heidegger das Werk Wagners nicht, weil in ihm die Musik die Sprache dominiert. Bei Wagner sei „die Herrschaft der Kunst als Musik . . . gewollt“ (N I 103), blieben „Dichtung und Sprache . . . ohne die wesentliche und entscheidende gestalterische Kraft des eigentlichen Wissens“ (N I 102f).<sup>18</sup>

Diese Musik-Dominanz ist die Kristallisation – auch hierin folgt Heidegger Hegel – einer zunehmend subjektiven – „ästhetischen“ – Beziehung des Menschen zur Kunst als Ganzem: „Daß Richard Wagners Versuch scheitern mußte, liegt nicht nur an der Vorherrschaft der Musik vor den anderen Künsten. Vielmehr: daß die Musik überhaupt diesen Vorrang übernehmen konnte, hat bereits seinen Grund in der zunehmend ästhetischen Grundstellung zur Kunst im Ganzen; es ist die Auffassung und Schätzung derselben aus dem bloßen Gefühlszustand und die zunehmende Barbarisierung des Gefühlszustandes selbst zum bloßen Brodeln und Wallen des sich selbst überlassenen Gefühls.“ (N I 105)

In der Erstarkung der Musik hatte Hegel den Zug der Kunst zu Subjektivierung und Verinnerlichung bestätigt gesehen, diesem Umstand

---

<sup>18</sup> So sind auch folgende Sätze der Kritik des Wagnerschen Gesamtkunstwerks als Kritik der Musik-Dominanz zu lesen: „Der Absicht nach sollte die Musik ein Mittel sein, das Drama zur Geltung zu bringen; in Wirklichkeit aber wird die Musik in der Gestalt der Oper zur eigentlichen Kunst.“ (N I 102) Heidegger scheint sich mit „der Absicht (Wagners, G. S.) nach“ auf Wagners Ausführungen in „Oper und Drama“ zu beziehen, wonach das Orchester – unabhängig vom Drama – „gar nicht gehört“ werden, sondern nur „Mittel des Ausdrucks“ des Dramas sein soll (Wagner (1983), Bd. 7, 364; vgl. zur Mittel(Musik)-Zweck(Drama)-Relation auch die Einleitung zu „Oper und Drama“, a. a. O., 18 f.; Heidegger erwähnt „Oper und Drama“ in N I 101). Drama ist hier, das bemerkt Heidegger (N I 102) richtig, als Handlung, als szenische Aktion zu verstehen, in der die Sprache nur ein Moment ist. – Wie C. Dahlhaus dargelegt hat, wird die „Oper und Drama“ (1850/51) bestimmende Ästhetik durch Wagners Schopenhauer-Lektüre (seit 1854) wie durch kompositionstechnische Erfahrungen am „Ring“ und am „Tristan“ erschüttert und gerät in der Schrift „Beethoven“ (1870) in Konfusion, so daß eher umgekehrt gilt: Nicht die Musik drückt das Drama aus, sondern das Drama die Musik. Zur Lösung dieser innerästhetischen Widersprüche schreibt Dahlhaus Wagner einen zweifachen Musikbegriff zu: einen ästhetisch-metaphysischen und einen kompositionstechnisch-empirischen. Vgl. hierzu vor allem das 3. Kapitel „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ der Abhandlung „Wagners Konzeption des musikalischen Dramas“, (1971), sowie die „Einleitung“ zu „Richard Wagners Musikdramen“, (1988a).

durch die Betonung des „engen Zusammenhangs“ (Ästh. II 333) der Musik mit der „romantischen Kunstform“ Rechnung getragen und ihn ästhetisch legitimiert. Heidegger vermag dies für die Musik nicht. Er macht ihr vielmehr den Prozeß. Zunächst sieht es so aus, als beziehe er sich dabei nur auf die Musik Wagners. Doch er meint die Musik als solche. Man mag zunächst noch stutzen, daß er als „fast . . . reine Gegenwelt zu Wagner“, sich auf Nietzsche beziehend, Stifters „Nachsommer“ nennt (N I 106)<sup>19</sup> und nicht, was ja mit Nietzsche nähergelegen hätte, Bizet und insbesondere Bizets „Carmen“.<sup>20</sup> Verständlich wird dieses Vorgehen, wenn man liest: „Die Aufsteigerung in das Wogen der Gefühle mußte den fehlenden Raum für eine gegründete und gefügte Stellung inmitten des Seienden ersetzen, wie sie nur das große Dichten und Denken zu schaffen vermag.“ (43, 103)

Es liegt bei Heidegger – und nicht nur 1936 – eine klare Präferenzierung der Sprach-Kunst vor. Und wenn man bei Heidegger ästhetische – und nicht nur gesellschaftlich-geschichtliche – Kriterien für das Ende der Kunst namhaft machen will, dann sieht man sich allein an seine Kritik verwiesen, daß andere Künste – wie exemplarisch in Wagners Gesamtkunstwerk die Musik – die Sprach-Kunst dominieren.<sup>21</sup> Andere ästhetische Kriterien, differenziertere, konkretere, auf einzelne Werke bezogene, finden sich bei Heidegger nicht. Im Gegenteil: Heidegger verneint sogar explizit, daß der Verfall der „großen“ Kunst darin bestehe, daß „die ‚Qualität‘ geringer und der Stil kleiner wird“ (N I 100).<sup>22</sup> Und von der Dichtung sagt Heidegger gar – in Absetzung ge-

---

<sup>19</sup> Stifters „Nachsommer“ verschenkte Heidegger an Elisabeth Blochmann; dies zeigt, daß der Geschmack des „lebensweltlichen“ Heidegger durchaus den Analysen des Philosophieprofessors entsprach. Vgl. hierzu den Brief an Blochmann vom 20. Dez. 31, in: Storck (1989), 45 f.

<sup>20</sup> Folgt doch Heidegger in seiner Wagner-Kritik Nietzsche – häufig bis in die Terminologie – Schritt für Schritt. Nietzsche nennt *Bizets Musik* (und nicht Stifters „Nachsommer“) „das Gegenstück zu Wagner“ (Werke [ed. Schlechta] II 905), die „ironische *Antithese* gegen Wagner“ (III 1347).

<sup>21</sup> Zum idealtypisch entworfenen Verhältnis von Sprachkunst und übriger Kunst vgl. UK 83–85.

<sup>22</sup> Und noch in der Spätzeit bekundet Heidegger angesichts der Frage, warum Strawinskys Werke „Psalmensymphonie“ und „Perséphone“ nicht mehr den Ort zu stiften vermögen, „an den sie gehören“: „Die Frage meint nicht eine Grenze der Kunst Strawinskys. Sie betrifft vielmehr die geschickhafte Bestimmung der Kunst als solcher, d. h. des Denkens und Dichtens.“ (13, 181)

gen das verfallende „Philosophie-Werden des Denkens“ –, sie sei „der Stätte ursprünglichen Auf-gehens nicht abtrünnig geworden“ (15, 284).

### 5. Hegel-Kongruenz

Worin nun liegt die Kongruenz der Heideggerschen Ende-These mit der Hegels? – Zunächst negativ: Daß die Kunst am Ende ist, liegt nach Heidegger und Hegel nicht daran, daß die künstlerischen Produktionen, daß der Kunstbetrieb und die Kunstrezeption eingestellt werden oder auch nur an Niveau verlieren. Die Kunst in diesem Sinne wird weitergehen. Auf höchstem Niveau ist dies möglich, und selbst Steigerungen sind nicht auszuschließen: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde . . .“,<sup>23</sup> so Hegel; und Heidegger konzidiert „die Ausübung vollendeter Fähigkeiten aus der vollständigsten Beherrschung der Regeln sogar nach den höchsten bisherigen Maßstäben und Vorbildern . . .“ (65, 505).

Das Ende der Kunst liegt vor, weil die Kunst ihre Wesensbestimmung, die bei Heidegger und Hegel freilich unterschiedlich gefaßt wird, verloren hat. So läuft die Kunst weiter – „oberflächlich“ und selbstläufig und sich selbst genug –, schreitet gar qualitativ und quantitativ voran; sie hat aber ihre elementare Funktion verloren.<sup>24</sup> Mögen die Werke auch noch so vortrefflich sein – „unser Knie beugen wir doch nicht mehr“<sup>25</sup>. Geschichtlich herrscht allenthalben „die Kunstlosigkeit“ innerhalb einer „ständig zunehmenden ‚Kunsttätigkeit‘“ (65, 506).

### 6. Hegel-Divergenz

Geht Heidegger mit Hegel darin einig, daß „Ende“ der Kunst nicht deren faktisches Absterben und Aufhören, sondern Verlust ihrer Wesensfunktion meint, so liegt in der *Bewertung* dieses so verstandenen

---

– Zum Verhältnis von Musik und Wort bei Heidegger vgl. DRITTER TEIL, IV. 4.: Exkurs: Musik und Wort.

<sup>23</sup> Ästh. I 110.

<sup>24</sup> Um dieses so verstandene „Ende“ der Kunst vor Mißverständnissen zu bewahren, schlägt Dahlhaus in bezug auf Hegel die Wendung „Substanzverlust der Kunst“ vor (1988, 238). Oelmüller (1965/66) redet mit Vorliebe vom „Ende der höchsten Bestimmung der Kunst“.

<sup>25</sup> Ästh. I 110.