



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Der Künstler als Held der Moderne: sechs Thesen

Früchtl, J.

**Publication date**

2008

**Document Version**

Final published version

**Published in**

Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Früchtl, J. (2008). Der Künstler als Held der Moderne: sechs Thesen. In G. Kohler, & S. Müller-Doohm (Eds.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts* (pp. 103-118). Velbrück Wissenschaft.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

# Josef Früchtl

## Der Künstler als Held der Moderne

### Sechs Thesen

#### I

Den Künstler als Helden zu entwerfen, ist eine Erfindung der Moderne. Es ist, genauer gesagt, eine Erfindung der bürgerlichen Moderne, wie sie sich mit der Französischen Revolution etabliert hat. So blutig und kriegerisch ihre Durchsetzung ist, so blutleer, tatenarm und langweilig erscheint sie den Nachgeborenen. Die Helden der Revolution und der Napoleonischen Kriege sind in den Augen derer, die von den Ereignissen nur noch aus Erzählungen und Bildern wissen, nicht nur auf den Barrikaden und Schlachtfeldern gestorben, sondern die Spezies des Helden selbst scheint mit ihnen ausgestorben.

Dass der Bürger nicht zum Helden geschaffen ist, ist eine unbehagliche Einsicht, die seitdem das ganze 19. und noch das 20. Jahrhundert bedrängt.<sup>1</sup> In der Ästhetik hat Hegel sie ausgearbeitet, der sich auch unter diesem Aspekt somit als tonangebender Philosoph der Moderne erweist. Ein Held ist für ihn, wer künstlerisch die Einheit von Individualität und Allgemeinheit in mythischen (aber auch in modern-kriegerischen und revolutionären) Zeiten verkörpert. Am ausführlichsten hat er sich über den Helden in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* geäußert, und das mit gutem Grund, denn dieser Kontext legt eine erste Bedeutungsschicht fest: Der Platz der Helden ist in der Kunst. Das bedeutet nicht nur, dass wir unser Wissen von Helden zunächst allein aus der Kunst beziehen, nämlich aus dem antiken Epos und der Tragödie, sondern mehr noch, dass Kunst und Heldentum formal darin übereinstimmen, die Einheit von Individualität und Allgemeinheit in der Form der ›Unmittelbarkeit‹ zu realisieren. Das heißt für die Kunst: in der Form der Sinnlichkeit und Anschaulichkeit. Und für den Helden heißt es: in der Form des ›Charakters‹ und ›Gemüts‹. Wie das Kunstwerk als einzelnes exemplarisch Allgemeingültiges präsentiert, verkörpert der Held dieses

<sup>1</sup> Ausführlich und mit Literaturverweisen lege ich das im zweiten Kapitel meines Buches *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, dar. Ich stütze mich dabei vor allem auf Ute Frevert, »Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert«, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien u. a.: Böhlau 1998, S. 323-344.

Allgemeingültige als einzelner. Beide aber gehören ihrem Ideal nach der Vergangenheit an, die Kunst der griechischen Antike und der Heros dem sogenannten ›mythischen‹ Zeitalter. Ihm stellt Hegel kontrastiv das ›prosaische‹, das bürgerliche Zeitalter gegenüber und entfaltet dies in verschiedenen Begriffspaaren: Arbeits- und Gewaltenteilung vs. ganz auf sich gestellte Selbständigkeit, Rechtsstaat vs. individuell usurpierte Gesetzesverkündung, Freiheit vs. Schicksal, Strafe vs. Rache, Wort vs. Tat, Unterordnung vs. Todes- und Opferbereitschaft, Psychologie vs. Mythologie.

Der Kontrast zwischen Bürger und Held ist aber nicht nur eine Erfindung Hegels. So ist etwa den Konversationslexika des frühen 19. Jahrhunderts das Stichwort ›Held‹ fremd, und unter dem Eintrag ›Heroen‹ sieht man sich auf Homer und ›Männer der frühen Vorzeit‹ verwiesen. In der dramatischen Dichtung und im Roman hebt man derweil Napoleon auf den Heldenthron. Das sich selbst erschaffende Ich, personifiziert im sich selbst krönenden Kaiser, steht in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* aus dem Jahr 1831 gegen das einlullende Mittelmaß des Biedermeier. Ebenfalls zu Beginn der dreißiger Jahre setzt Stendhal in *Rot und Schwarz* Napoleon als Ideal von kultureller Größe und gesellschaftlichem Aufstieg ein literarisches Denkmal, allerdings mit der in unsere Zeit vorausweisenden tragikomischen Pointe, dass dem ›Helden‹ nun die Karriere und die Liebe zum Schlachtfeld werden. Aus der Gesellschaftstheorie läßt sich Tocqueville hinzuziehen, der 1835 von den ›kleinen und gewöhnlichen Freuden‹ zu berichten weiß, mit denen sich die Menschen im Amerika des demokratischen Zeitalters offenbar zufrieden geben. In England hält etwa zur selben Zeit, 1840, der Kulturkritiker Thomas Carlyle flammende Reden *Über Helden, Heldenverehrung und das Heroische in der Geschichte*, die das gesamte Jahrhundert hindurch in vielfacher englischer und amerikanischer Auflage erscheinen und in nahezu alle europäischen Sprachen übersetzt werden. Die bürgerliche Epoche mit ihrer Trivialität und ihrem juristischen Formalismus steht auch hier dem Helden abweisend gegenüber, dennoch läßt sie ihm in der Gestalt des königlichen Herrschers (auch Carlyle nennt Napoleon) und des Schriftstellers (Rousseau ist diesbezüglich der berühmteste Vertreter) einen Aktionsraum. Ganz anders sieht das Marx. Seine Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* aus dem Jahr 1851/52 setzt bekanntlich mit Hegels Bemerkung ein, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen, fügt aber sogleich bissig hinzu: ›das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.‹ Denn es sind zwei Staatsstrieche, die Marx vor Augen hat, denjenigen Napoleons mit der Kaiserkrönung am 18. Brumaire des Jahres VIII nach dem französischen republikanischen Kalender und denjenigen Louis Bonapartes, Napoleons III., am 2. Dezember 1851. Für Marx bedarf es zwar des

Heroismus, um die strukturell unheroische bürgerliche Gesellschaft durchzusetzen, aber bereits dieser Heroismus ist aus der Sicht des Dramatikers, die Marx hier einnimmt, immer auch Theater, die die Helden in Schauspieler verwandelt. Walter Benjamin entwickelt aus diesem polemischen Gedanken von Marx eine modernitätstheoretische These. Für ihn firmiert Baudelaire als Kronzeuge, denn dieser hat sein Bild vom Künstler in dem vom Helden verklärt. Gegen den *ennui* seiner Zeit bietet er den Dichter, den Dandy, den Flaneur, auch die Lesbierin, und andere Außenseiter der Gesellschaft als moderne Heroen auf. Doch Benjamin erblickt in ihnen auch den Rollencharakter, den sie aus notwendiger Charakterschwäche annehmen, erkennt, dass der moderne Heros nicht Held, sondern ›Heldendarsteller‹ und eben darin ›Spießgeselle‹ des Bürgers ist.<sup>2</sup> Diese zwiespältige Sicht ist auch gegenüber jenem Künstler angebracht, der wie kein zweiter im 19. Jahrhundert die Verschmelzung von Künstler- und Heldenfigur durchgeführt hat: Richard Wagner. Bei ihm verbündet sich die Konzeption des Gesamtkunstwerks, in dem die romantische Hoffnung auf die gemeinschaftsstiftende Kraft des Mythos wieder aufersteht, mit der ebenfalls romantischen Wiederentdeckung des Mittelalters und dem spezifisch deutschen Mythos um die Nibelungen, der bezeichnenderweise Anfang des Jahrhunderts, 1807, ins Neuhochdeutsche übertragen wird, ein Jahr nach der Niederlage Preußens auf den Schlachtfeldern von Jena und Auerstedt, die den Traum von einer Wiederauferstehung der deutschen Nation mit ins Leben ruft. Siegfried, der Unbezähmbare aus dem Nibelungen-Drama, ist für Wagner die Inkarnation des Künstlers, der Künstler im Umkehrschluss der zeitgemäße Held, eine Identifikation, angesichts derer es Adorno dann, zeitgleich mit Benjamin, leicht fällt, den in sich gespaltenen Bürger im Künstler-Helden zu entlarven, den aufbegehrenden ›Rebell‹ im Revolutionär, der ›den eigenen Untergang als einzige Rettung (träumt)‹ und am Ende versöhnend nur sein Pferd zurücklässt; ›Pferde sind die Überlebenden der Helden‹ heißt das orakelnde Motto zu Adornos *Versuch über Wagner*.<sup>3</sup>

Mit Wagner ist der Scheitelpunkt der romantisch angetriebenen Identifikation von Künstler und Held erreicht. In der Folge setzt sich

<sup>2</sup> Walter Benjamin, ›Das Paris des Second Empire bei Baudelaire‹, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2: *Abhandlungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 582 u. 600, vgl. auch S. 570, 575, 594.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien: Wagner. Mahler. Berg*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 124 u. 133; zum Motto vgl. auch ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 277. Stellen wie diese, an denen bei Adorno Tiere als Zeichen von Versöhnung stehen, gibt es immer wieder in seinem Werk.

eine Identifikation durch, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts ebenfalls bereits präsent und dem populären Verständnis ohnehin vertraut ist: diejenige zwischen Held und Krieger. Die ›Popularisierung‹ des Heldenkults (Frevert) setzt ein, sei es durch die immens zunehmenden Individualdenkmäler im öffentlichen Raum oder durch Bestseller-Autoren wie Gustav Freytag, dessen Helden nichts natürlicher finden, als Bürger zu sein. Ende des 19. Jahrhunderts ist die semantische Verknüpfung von Held und Krieger, Held und Vaterland bzw. Nation nahezu perfekt. Die vollkommenste Ausprägung erhält sie aber in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Kampf und Krieg erscheinen nun nämlich, wie Ernst Jünger es formuliert, als ›inneres Erlebnis‹, als in sich selber sinnvolle Lebensform. Der Krieger im Helden erklärt damit einerseits dem Bürger definitiv den Krieg, seinem Krämergeist, seinem Besitzdenken, seiner Saturiertheit, seiner Durchschnittlichkeit, seinem Bildungsphilistertum, seiner Moralverkütschung, seinem moderaten und alles zeredendenden Politikverständnis. Aber der Krieger führt andererseits auch Krieg gegen sich selber, sozusagen einen Bürgerkrieg im essentiellen Stil, an dessen Ende er sich selber ineins mit dem Helden auslöscht. Denn am Ende stehen die totalitären Staats- und Gesellschaftsformen. Und sie treiben eine Entwicklung auf die Spitze, die man als historisch-ironische ›Demokratisierung‹ (Frevert) des Heldentums bezeichnen kann. Mit der seit Beginn des 19. Jahrhunderts geltenden allgemeinen Wehrpflicht und dem damit ermöglichten Volks- oder Nationalkrieg werden nämlich nicht nur Generäle und berühmte Feldherren der Erinnerung für wert gehalten, sondern jeder einzelne männliche Bürger, der sein Leben dem Vaterland opfert. Auch die Idee zu sogenannten Denkmälern des unbekanntenen Soldaten kommt bezeichnenderweise um 1800 auf. Nach 1871 wird sie von den mitgliederstarken Kriegervereinen fortgeführt. Und mit jedem Krieg gibt es mehr tote Soldaten zu verzeichnen. Der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg überbieten dies noch einmal und führen eben dadurch die Auflösung des Heldenstatus herbei. Indem allen Männern als Wehrmachtssoldaten, SS-Angehörigen oder ›Soldaten der Arbeit‹ und gar der ganzen ›Volksgemeinschaft‹ die Aureole des Heldenhaften verliehen wird, verliert diese ihren heraushebenden Wert. Wenn es nur noch Helden gibt, gibt es keinen Helden mehr. Diese ungewollte Konsequenz ereilt auch die internationale sozialistische Arbeiterbewegung und die ›realsozialistischen‹ Staaten nach sowjetischem Modell. Wenn nach dem Krieg die ›Helden des Aufbaus‹ und die ›Helden der Arbeit‹ ausgerufen werden, geht auch hier dieser Ruf in der Masse der Ordensempfänger unter.

Der Künstler als Held ist also eine Erfindung der Moderne, mit der diese auf die sich etablierende bürgerliche Ordnung reagiert und einen Konflikt in Szene setzt, der zunächst nationalistisch zugunsten der konkurrierenden Konzeption vom Krieger als Helden entschieden wird und

sich schließlich mit dem Heldenkonzept insgesamt in demokratischer Konsequenz auflöst.

## II

Die konflikthaft vorangetriebene und in ihrer Konsequenz ambivalente Auflösung des Heldenkonzepts wiederholt sich in der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Die Moderne setzt sich damit auf ästhetischer Ebene erneut in Szene.

Diese These dürfte zunächst schon deshalb nicht überraschen, weil der Begriff der Avantgarde bekanntlich eine ursprünglich militärische Bedeutung innehat – er meint eine kleine Truppe, die dem Hauptteil der Armee vorausseilt, um die Lage zu sondieren – und erst in der Zeit nach der Französischen Revolution sowohl verallgemeinert als auch speziell auf die Kunst übertragen wird, nämlich im Rahmen saint-simonistischer und fourieristischer Sozialutopien; im »großen Unternehmen« der Einrichtung des »öffentlichen Wohls«, heißt es etwa bei Saint-Simon, »ebnen die Menschen der Einbildungskraft den Weg; sie verkünden die Zukunft der menschlichen Art.« Heute bezeichnet man mit dem Begriff der künstlerischen Avantgarde spezifisch jene Kunst, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts, augenfällig in der Malerei, in geradezu rastlos aufeinander folgenden Ismen (Kubismus, Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, Surrealismus usw.) präsentiert, wobei die genannten inzwischen zur ›historischen Avantgarde‹ zählen, während mit den fünfziger und vor allem sechziger Jahren ›neoavantgardistische‹ Richtungen einsetzen.<sup>4</sup>

Diesem *kunsthistorischen* Avantgardebegriff steht eine ›idealtypische‹ Fassung zur Seite, nach der zur Bestimmung der Avantgarde drei Elemente gehören<sup>5</sup>: erstens der Elitismus, der es den Künstlern erlaubt, sich an die Spitze einer gesamtgesellschaftlichen Bewegung zu stellen, sie aber auch zur Loslösung von ›der Masse‹, anders gesagt: zur Einsamkeit zwingt; zweitens der Progressivismus, ein Fortschrittsdenken, das die geschichtsphilosophischen Theorien der Aufklärung beerbt, Innovation zur Parole erklärt und die asoziale, soliare Existenz erträglich, da zu einem bloß vorübergehenden Phänomen macht; drittens schließlich der Individualismus, mit dem die Kunst zum Ausdruck des Ich und der Künstler zum Maß von Individualität aufsteigt.

<sup>4</sup> Vgl. Karlheinz Barck, Art. »Avantgarde«, in: ders. u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 544 f.; zum Zitat von Saint-Simon vgl. Luc Ferry, *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1992, S. 240.

<sup>5</sup> Vgl. Ferry, *Der Mensch als Ästhet*, a. a. O., S. 241 ff.

## III

Mit diesem Element erweist sich die künstlerische Avantardebewegung am deutlichsten als Erbin der *Romantik*. Denn es ist die Romantik, die Rousseaus und Kants Rede von der inneren Stimme der Vernunft eine radikal veränderte Bedeutung gibt, indem sie das künstlerische Schaffen als die einzige vollkommen selbstbestimmte Aktivität des Menschen bestimmt und dadurch einlöst, was Rousseau und Kant auf den Weg gebracht haben: die Emanzipation des Menschen von der Bestimmung durch eine Macht außerhalb seiner selbst, sei es die Natur oder Gott oder die soziale Herrschaft. Der Künstler ist Modell der Selbstbestimmung, da er sich nicht mehr an etwas Äußeres anpasst. Etwas Äußeres vorauszusetzen, hieße, es als ein Voraus zu setzen, als etwas, was man entdecken kann wie einen Kontinent, der immer schon da war, aber noch nie wahrgenommen wurde. Es hieße, in der Sprache der Ästhetik, das Vorgegebene zu imitieren und zu kopieren, hieße, in der Sprache Platons und Aristoteles', auf eine Ontologie festgelegt zu sein, die das Werk des Künstlers als bloße Mimesis der Idee konzipiert oder als Nachahmung der Natur, also alles dessen, was überhaupt möglich ist. Die Romantik setzt dagegen das Paradigma der Schöpfung durch. Der Künstler erschafft etwas, er erfindet, indem er sich selber, seine ›Natur‹ ausdrückt, bzw. er drückt sich selber aus, indem er erschafft. Natur als innere ›Quelle‹ und ›Expressivismus‹ bedingen einen neuen Individualismus, der sich ästhetisch seiner selbst versichert. Er wird, wie Charles Taylor herausgearbeitet hat, zu einem »Eckpfeiler« der modernen Kultur, der »in macher Hinsicht an die Stelle der Religion getreten ist« und in mancher Hinsicht, etwa in der Ehrfurcht vor künstlerischer Originalität und Schöpferkraft, selber religiöse Züge angenommen hat.<sup>6</sup> Die Romantik erhebt den schöpferischen Menschen zum Universalmodell. Mit der Verherrlichung von jedermanns Kreativität leitet sie eine stille, aber äußerst erfolgreiche Revolution in der europäisch geprägten Kultur ein, eine Revolution, die von der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts lautstark fortgeführt wird und ebenfalls auf eine ironische Demokratisierung des Heldenkonzepts hinausläuft. Wer auf den Spuren Arnold Gehlens behauptet, der avantgardistische Bruch mit der Tradition sei »die erfolgreichste jener Revolutionen, die nichts verändert haben,« unterschätzt enorm die tiefgründigere, romantisch

<sup>6</sup> Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 655; vgl. ders., *Das Unbehagen an der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 7ff.; vgl. auch Isaiah Berlin, »Revolution der Romantik«, in: *Lettre International*, H. 34 (1996), S. 76ff.

initiierte Stoßrichtung unterhalb der Kunstgeschichte und ihrer wahren oder vermeintlichen Innovationen.<sup>7</sup>

Die Doppeldeutigkeit dieser gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung kann daher nicht überraschen. Das »Unbehagen«, das die Moderne erzeugt, besteht wesentlich in der einseitigen Ausprägung ihrer Ideale, zu denen auch der Individualismus gehört. Im sozialen Atomismus, amoralischen Egoismus und Narzißismus zeigt er seine »dunkle Seite«. Manche bevorzugen dafür den Begriff des »Ultra-Individualismus«. Doch auch er verabschiedet nicht, um zum ästhetischen Avantgardebegriff zurückzukommen, die klassische Tradition. So narzisstisch sich Künstler der Avantgarde auch geben mögen, vom alten Topos, das Wesen der Dinge darzustellen, wollen sie nicht lassen. Wohl geht es, mit Taylor genauer gesagt, nicht mehr um jene romantischen Epiphanien, die von der schnöden, mechanistischen Welt befreien, indem sie in positiver Intention eine spirituelle Wirklichkeit hinter der Alltagswirklichkeit aufscheinen lassen, aber doch um »indirekte«, »subtilere« Epiphanien, die etwas bedeuten, zu verstehen geben, auf etwas hinweisen, was sich direkt nicht bedeuten, konstativ nicht sagen lässt. Sicherlich zeichnen sich auch Bilder von C. D. Friedrich und Constable oder Gedichte von Wordsworth durch diese Subtilität aus, aber sie wird doch überdeckt von einer ungebrochenen seinsmetaphysischen Intention, die den Riss zwischen dem Sein und dem Zeichen noch nicht ernst genug nimmt.<sup>8</sup>

## IV

Die militärische Ursprungsbedeutung holt den Begriff der Avantgarde aber noch auf eine andere, spezifischere Weise ein, nämlich in dem Element der *Gewalt*. Die Erklärung der Entstehung der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts kann verschiedene Punkte anführen, ja muss dies tun, wenn sie sich nicht antiquiert und hypertroph auf ein monokausales Schema stützen will. Sie wird historisch-soziologisch auf den Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaftsordnung und der Fortschrittsideologie auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs verweisen und technologiehistorisch auf die Entstehung einer neuen Kunstform wie den Film und die Entwicklung neuer Kunsttechniken

<sup>7</sup> Henning Ritter, zit. in: Gustav Seibt, »Canaletto im Bahnhofsviertel. Das Neue in der Kunst«, in: *Merkur*, 55. Jg. (2001), H. 9/10: »Zukunft denken – Nach den Utopien«, S. 912; vgl. Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt: Ritter 1995 (am. Orig. 1993), S. 48f.

<sup>8</sup> Vgl. Taylor, *Quellen des Selbst*, a. a. O., S. 789 ff.; zum »Ultra-Individualismus« vgl. Luc Ferry, *Der Mensch als Ästhet*, a. a. O., S. 276f.

wie der Fotomontage. Sie wird aber auch, auf der Folie von Philosophie und Soziologie, kunsthistorisch ansetzen und nachzeichnen, wie sich die Autonomie der Kunst im Laufe des 19. Jahrhunderts immer deutlicher herausgebildet und im Ästhetizismus schließlich vollendet hat. Diese Vollendung als Ende bewusst gemacht zu haben, als Grenze, über die hinaus es kein Weitermachen mehr geben kann, ist dann die Leistung der Avantgarde, die damit definitiv beginnt, das künstlerische, aber auch das allgemeine politisch akzentuierte Selbstverständnis zu prägen. Peter Bürger hat in seiner *Theorie der Avantgarde* zu Recht die These vertreten, dass, systemtheoretisch gesprochen, »das gesellschaftliche Teilsystem Kunst« mit der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts in das Stadium, mit Marx gesprochen, der »Selbstkritik« eingetreten ist. Der Dadaismus als »radikalste« Bewegung dieser Avantgarde kritisiert nicht mehr bestimmte Kunstrichtungen, sondern die, wie Bürgers Terminus lautet, »Institution Kunst«, also den »kunstproduzierenden und -distribuierenden Apparat« einerseits, die »zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst«, wir würden heute sagen: den Kunstdiskurs, andererseits. Diese Selbstkritik kann aber erst einsetzen, nachdem am Ende des 19. Jahrhunderts die Kunst das *l'art pour l'art* auf ihre Fahnen geschrieben hat. »Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich »rein« entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar.«<sup>9</sup> Philosophisch wird dies allerdings, wie auch Bürger konzediert, schon wesentlich früher erkannt, bei Hegel klarerweise, der solche Zweiseitigkeiten mit dem Konzept der Dialektik methodisch entwickelt. Seine viel diskutierte These vom Ende der Kunst spricht der Kunst ja bereits in den 1820er Jahren zu, was von eben dieser Kunst laut Bürger erst knapp hundert Jahre später selbst vollzogen wird: die Einsicht, dass Autonomie zwar Freiheit von außerästhetischen Ansprüchen und Imperativen, aber auch außerästhetische Wirkungslosigkeit bedeutet. Außerhalb der Institution oder des Systems Kunst sind Folgen, »Irritationen«, wie man im Kontext Luhmanns und der jüngeren Ästhetik sagt, nur noch kontingenterweise möglich.

In Marxens methodologisch fungierender Konzeption der Selbstkritik, die Bürger für seine Theorie der Avantgarde fruchtbar macht, steckt das Moment der Gewalt in der historischen Dialektik, nach der eine Gesellschaft oder eine gesellschaftlich ausdifferenzierte Sphäre (wie die Religion, die Wissenschaft oder, noch weiter differenziert, eine bestimmte wissenschaftliche Theorie) erst dann zur Selbstkritik fähig ist, nachdem sie ein anderes gesellschaftliches Sein oder, bezüglich der

<sup>9</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 28 f.; vgl. S. 34; vgl. Barck, Art. »Avantgarde«, a. a. O., S. 559 f.

ausdifferenzierten Sphären, ein anderes Organisationsprinzip (im Falle der Wissenschaft ein Paradigma) aus sich selbst hervorgetrieben hat, das in der Folge in einem mehr oder weniger gewaltsamen Akt an ihre Stelle treten wird. Im Falle der bürgerlichen Gesellschaft ist das das Proletariat, im Falle der Politischen Ökonomie die Kritik dieser Wissenschaft. Und im Falle der Kunst ist es die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Selbstkritik aber heißt auch und vor allem für sie, dass sie ihre eigene Sphäre, diejenige der Kunst, von innen her aufsprengt. Der Schock ist, so gesehen, ein notwendiges Resultat, ein zwingender Effekt der Entwicklung der Kunst selber. Er richtet sich als aggressiver Akt nicht (so sehr) gegen »die Gesellschaft«, ihre herabgewirtschafteten Werte, sondern gegen sich selber. Genauer gesagt, handelt es sich dann um einen autodestruktiven Akt, mit dem die Kunst noch einmal versucht, das Ganze des gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozesses wenn nicht zu wenden, so doch enden zu lassen. Die Rache dafür, ins gesellschaftliche Abseits gedrängt worden zu sein, besteht in der öffentlichen Selbstauslöschung.

Am Ende des 20. und dem Beginn des 21. Jahrhunderts lenkt eine solche Beschreibung der Avantgarde die Aufmerksamkeit auf eine fatale Konnotation. Denn nun erscheint in (nicht: mit) der Avantgarde auch wetterleuchtend die Figur des Selbstmordattentats und damit der »Schatten des Terrors, der die Modernisierung im Westen begleitet.« So hat es vor kurzem Luca di Blasi in feuilletonistisch zugespitzter Form beschrieben. Avantgardisten sind, mit der distanzierenden modalen Einschränkung versehen: »so könnte man meinen«, dann »nichts anderes als halbherzige, verhinderte Terroristen.« Freilich kann man die avantgardistische Kunst, wie di Blasi sogleich hinzufügt, »auch anders verstehen«, und auch hier wieder in konditionaler Einschränkung ausgedrückt, als einen Raum nämlich, »in dem ein anarchistisches Souveränitätsbedürfnis gemeinverträglich ausgelebt werden kann.« Avantgardisten wären dann, psychoanalytisch korrekt ausgedrückt, sublimierte Anarchisten und – beides ist ja nicht dasselbe – Terroristen, glückliche Besitzer einer produktiv verwertbaren Neurose, denen die Umlenkung ihrer aggressiv-destruktiven Triebenergie in einen konstruktiven Akt der Produktion innerhalb eines kulturell prinzipiell anerkannten Bereichs gelingt. Läßt man die Psyche der Künstler bei Seite und lenkt die Aufmerksamkeit stattdessen hin zur Struktur des Kunstwerks, so kann man ergänzen, dass kein Kunstwerk, auch nicht das schockierendste, jener Ontologie des Als-ob entkommen kann, die der Ästhetik seit Kant vertraut ist. Die Gewalt, die es darstellt oder in der Rezeption ausübt, versucht zwar immer wieder, die distanzierende Schranke der Rezeption zu überspringen, in Filmen der Marke Hitchcock etwa oder in wüsten Performances; sie versucht also, die Schranke zwischen Fiktion und Realität zu durchstoßen, kann aber das, *was* sie real (in Raum und Zeit der

Rezipienten) vorstellt, zugleich immer nur *als* real vorstellen. Nicht die Wahrnehmung der Realität steht unter einem Fiktionsvorbehalt, wohl aber die wahrgenommene Realität. Diese verpflichtet den Rezipienten nicht und ist insofern nicht ernst zu nehmen. Schwenkt man aber noch einmal zurück zum Feuilleton und seinem forcierten Sprachspiel aus beiläufiger Relativierung und grob verallgemeinernder These, so stellt sich noch ein Umkehrschluss ein: Nicht nur drängt sich, psychologisch und kunstsoziologisch gesehen, der Avantgardist als verhinderter Terrorist auf, sondern der Terrorist vice versa auch als »verhinderter Künstler«. Diese These allerdings ist di Blasi dann doch »zu schmeichelhaft«. Dem *cynical chic* eines Boris Groys, der in Bin Laden den Videokünstler sieht, möchte er sich nicht hingeben. Er zieht vielmehr eine andere Konsequenz. Mit dem Einbruch des »Megaterrorismus« sieht er die Zeit der Avantgarde abgelaufen, die ihr Selbstverständnis aus dem Akt der gewalttätigen Zertrümmerung bezieht. Die einstürzenden Zwillingstürme von New York stehen insofern symbolisch »für das Ende einer zwischen Apokalyptik und Euphorie hin- und herpendelnden Betrachtungsweise.« In Zeiten des Cyberspace und der globalisierten Kommunikation laute die neue Kunstparole nüchtern: »stören statt zerstören«. <sup>10</sup>

## V

Adorno hat und hätte derlei Thesen über die Wahlverwandtschaft zwischen moderner Kunst und terroristischer Gewalt nie in den Mund genommen. Nicht deshalb, weil sie zu jener Rubrik des eleganten Unsinn gehörten, die man im Feuilletons gerne anzutreffen pflegt, sondern weil sie zu undifferenziert und sensationslüstern auftreten. Das Delikate dieser ästhetisch-terroristischen Affinität ist aus Adornos Sicht durchaus nicht zu leugnen, es bedarf aber einer trennschärferen und hochgradig ambivalenten Perspektivierung. Sie sieht, in wenigen markanten Strichen nachgezeichnet, folgendermaßen aus:

Zunächst einmal vollzieht die ästhetische Avantgarde in der Tat die Dialektik der Aufklärung nach der Logik von Selbsterhaltung durch Selbstvernichtung. Sie unterliegt also einer Form der falschen Selbstaufhebung. Dies trifft um so mehr zu, als sich nach Adornos gesellschaftstheoretischer, hegel-marxistisch, aber auch lebensphilosophisch, in einem einzigen Namen zusammengezogen: von Lukács bestimmter These das Problem der bürgerlichen Gesellschaft seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, also mit Beginn der ästhetischen Moderne verschärft. Seit dieser Zeit – Adorno nennt sie auch die des »Hochkapitalismus«

<sup>10</sup> Luca di Blasi, »Die besten Videos drehte al-Qaida«, in: DIE ZEIT Nr. 34 v. 14. August 2003.

– ist jene Kategorie, die wie keine zweite der ästhetischen Avantgarde ihr Pathos verleiht, die Kategorie des Neuen nämlich, »zentral«. <sup>11</sup> Dies aber ist sie, weil sie gesellschaftlich gerade nicht zentral ist. »Im Kultus des Neuen und damit in der Idee der Moderne wird dagegen rebelliert, daß es nichts Neues mehr gebe.« <sup>12</sup> Denn das gleichzeitig dichter und abstrakter werdende »Netz der Vergesellschaftung«, das die Einzelnen immer enger und undurchsichtiger aneinander bindet, und die »Immergleichheit der maschinenproduzierten Güter«, macht das Neue um so mehr, mit Marx und Freud gesprochen, zum »Fetisch«, je weniger es real existiert. Das »Modell« des Neuen, das Vorbild, nach dem es gebildet wird, ist daher »der Fetischcharakter der Ware«, der den Menschen ein gesellschaftlich produziertes Verhältnis in verdinglichter Form, ein Gemachtes als nicht gemacht erscheinen läßt. Die Ware ist um eines anderen, um des Gebrauchs willen gemacht, vermittelt aber den Anschein, als wäre sie um ihrer selbst willen. Und diese »Paradoxie« ist auch »der Lebensnerv neuer Kunst« <sup>13</sup>, nicht nur, weil sie, wie Adorno immer wieder betont, extern der Spannung zwischen Autonomie und gesellschaftlicher Determinierung nicht entfliehen kann, sondern auch, weil sie intern, in diesem Fall produktionsästhetisch, der Spannung nicht ausweichen kann, dass das Neue, das sie produzieren will, eben insofern sie es will, kein wahrhaft Neues mehr sein kann. Dieses wäre vielmehr ein nicht Gewolltes, Intentionsloses, das dem künstlerischen Akt zufällt, sich also einem glücklichen Zufall verdankt, einer »Gunst«, wie Kant dies wegweisend beschrieben hat.

Lassen wir einmal beiseite, dass Adorno hier die konzeptuelle Lösung, die Kant und ihm folgend Schelling für die genannte Paradoxie bereitgestellt haben, variiert und negativ-dialektisch radikalisiert, ebenso, dass er, wie Peter Bürger kritisiert hat, »den geschichtlich einmaligen Traditionsbruch, den die historischen Avantgardebewegungen markieren, zum Entwicklungsprinzip der modernen Kunst überhaupt« macht <sup>14</sup>, dass er also zu wenig historisch spezifizierend denkt und sich zu sehr mit Lukács auf die Deduktion aus der Warenstruktur verläßt. Für die ästhetische Avantgarde hat sein Ansatz jedenfalls zur Folge, dass sie, wie ich in der ersten These bereits am Falle Wagners zitiert habe, »den eigenen Untergang als einzige Rettung träumt«. Selbsterlösung durch Selbstvernichtung lautet hier, bei Wagner evident, die Parole.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 36.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 316 (Aph. 150).

<sup>13</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 41; zu Kant vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 5.

<sup>14</sup> Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a. a. O., S. 83 f.



Das immer auswegloser erscheinende gesellschaftlich-mythische Netzwerk – für die Sphäre der Kunst ist es auch und vor allem die durch zunehmende Autonomie selbst geschaffene Ausweglosigkeit – lässt in dieser Perspektive nur noch den selbstdestruktiven Befreiungsschlag zu, dessen Modell Adorno im sozialen Alltagsverhalten erkennt und geschichtsphilosophisch verallgemeinert. So mutmaßt er in den *Minima Moralia* unter der plakativen Überschrift »Extrablatt«, dass über die, mit Benjamin gesprochen, »Urgeschichte der Moderne« die Analyse des Bedeutungswechsels belehren könnte, der sich mit dem Wort »Sensation« (engl. *sensation*, franz. *sensation*) ereignet hat.<sup>15</sup> Während es bei Locke die einfache, unmittelbare Wahrnehmung meint, wird später, bei Baudelaire – neben Wagner und Poe der wichtigste Zeuge für den Einsatz der ästhetischen Moderne – daraus »das große Unbekannte«, *l'inconnu*, »eine unbekannte Drohung, der das Subjekt sich anvertraut, und die in schwindelndem Umschlag Lust verheißt.« Und schließlich meint Sensation nur noch »das massenhaft Erregende, destruktiv Berausende, der Schock als Konsumgut.« Im Faschismus sieht Adorno diese Bedeutung zu sich selbst gekommen: »Faschismus war die absolute Sensation«, »gierig-gelähmt« kauften die Menschen, »die prospektiven Opfer« des Regimes, die Zeitungen, »in denen die Maßnahmen standen, die ihnen selber den Untergang ankündigten.« Der Faschismus erregt die Massen, berauscht sie, und zwar destruktiv. Noch der Schock, für den diese Politik in unüberbietbarer, absoluter Weise steht, lässt sich genießen. Adorno eröffnet hier eine Hypothese, die einzulösen er selber sich nicht instande sieht, denn »Begriffe wie Sadismus und Masochismus«, die sich ihm zur Erklärung anbieten, »reichen nicht mehr zu.« Die Lust am Untergang ist, gerade wegen ihrer Ubiquität, ein erklärungsbedürftiges Phänomen. Denn für die künstlerische Avantgarde lässt sich in diesem Kontext ebenfalls anfügen, dass auch sie der Tendenz nicht entgeht, den Schock zum Konsumgut zu machen und damit zur bloßen Sensation zu verkommen, eine Tendenz, die durch die Herleitung aus der Warenstruktur bereits naheliegt: »Nouveauté«, das Neue als sich anpreisende Neuheit, versehen mit dem Chic der Mode, »ist die von Kunst appropriierte Marke der Konsumgüter, durch welche sie vom immergleichen Angebot sich unterscheiden.«<sup>16</sup>

Den eigenen Untergang als einzige Rettung zu träumen, aus der Hingabe an die unbekannte Drohung Lust zu ziehen, kennzeichnet mithin, zum Guten wie zum Bösen, den bürgerlichen Sozialcharakter wie die künstlerische Avantgarde. Ob es zum Guten oder zum Bösen ausschlägt, hängt an minimalen Differenzen. Etwa daran, ob die »Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands« sich affirmativ

gibt oder »sich selbst als negativ (reflektiert).« Modern, auf der Höhe der Zeit ist Kunst jedenfalls nur »durch Mimesis«, durch Hingabe »ans Verhärtete und Entfremdete.«<sup>17</sup> Daher kann die »wahre«, die, wie Adorno stets sagt, »authentische« künstlerische Moderne nicht nach einem logischen oder bürgerlich-sozialen Reinheitsgebot von der falschen geschieden sein. Sie kann mit ihrem entstellten Doppelgänger nicht nicht verwechselt werden. Die richtige Selbstaufhebung der Avantgarde operiert mit all den Elementen, die auch der falschen zur Verfügung stehen, gewichtet sie aber anders. Sie weiß, durch Nietzsche aufgeklärt, dass Gewalt, Grausamkeit und Herrschaft dem künstlerischen Akt schon als Formgebungsakt zugehören, weil, vorsichtiger formuliert: sofern etwas zu formen heißt, es aus Elementen zusammzusetzen, die anderen Zusammenhängen entnommen, aus ihnen »herausgerissen« sind. Sie reagiert nicht im Sinne der Moral, »die grausam die Grausamkeit ahndet.«<sup>18</sup> Grausam die Grausamkeit zu strafen, führt, wie auch wiederum Nietzsche, dieses Mal aber in der neutestamentarischen Tradition, und ihm folgend Freud betonen, aus dem Zirkel der Rache und des Hasses, der im Innersten ein Selbsthass ist, nicht heraus. Die Kunst steht vielmehr zu ihrer moralischen Schwäche, weil sie Bedingung ihrer ästhetischen und, wie Adorno meint, gesellschafts-utopischen Stärke ist. Die Avantgarde weiß auch, nun speziell auf die Kunst der Moderne bezogen, dass »Explosion eine ihrer Invarianten (ist)«<sup>19</sup>, dass das Sprengen und Bersten der Tradition, und zwar nicht nur der je spezifischen, sondern jeglicher Tradition also just ihre Tradition ist und es ihr nicht gelingen kann, diesem performativen Widerspruch zu entkommen. Aber sie zieht ihn jenen Widersprüchen vor, in die sie sich verstrickt, wenn sie demjenigen der Traditionsgenerierung durch Traditionsnegation entkommen will. Es geht, getreu dem obersten Prinzip der *Minima Moralia*, darum, das Schlechteste kennenzulernen, um dann das weniger Schlechte wählen zu können. Und das ist gewiss ein einsichtiges rationales Prinzip.

Dennoch: So einsichtig Adorno unter gewissen Punkten die differenzia specifica zwischen selbstdestruktiver und konstruktiv-destruktiver Avantgarde machen kann, so sehr bleiben seine Ausführungen doch im Dualismus von Apokalyptik und Utopie, überhaupt im Schema des dualistischen Denkens gefangen, auf das die Dialektik, und zwar gerade als erklärtermaßen negative, nur reagiert, ohne ein anderes Paradigma anbieten zu können, das es einem erlauben würde, dieses Denken einfach beiseite zu legen. Dass das Subjekt heute verschwindet, »das Verschwindende« aber »als wesentlich zu betrachten«, die Spur des zukünftigen Besseren also allein am Subjekt als untergehenden zu entdecken und

<sup>15</sup> Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 316 ff. (Aph. 150).

<sup>16</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 39.

<sup>17</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 38 f.

<sup>18</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 80.

<sup>19</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 41.



aufzugreifen sei<sup>20</sup>, ist gewiss hegelianisch gemeint; im Untergehenden kündigt sich ein Übergehendes an. Es spricht daraus aber auch ein resignativer, ja masochistisch bürgerlicher Zug, der sich, wie in der ersten These vorgestellt, schon am Heldenkonzept generell beobachten lässt. Auch ein jüdisch-religiöser Zug ist in diesem Zusammenhang nicht zu leugnen, die Konzeption von Erlösung als Einbruch der Transzendenz in die Geschichte.<sup>21</sup> Adornos Philosophie ist fraglos, um diesbezüglich kein Missverständnis aufkommen zu lassen, eine der Versöhnung, des gewaltlosen und friedvollen Umgangs mit Menschen und Dingen. Doch zumindest das Modell dieser Versöhnung, das Kunstwerk, kann die Gewaltlosigkeit nicht rein realisieren. Die »Synthesis« durch das Kunstwerk ist seinen Elementen »nicht bloß angetan«, sondern »wiederholt, worin sie miteinander kommunizieren.«<sup>22</sup> Die ästhetische Synthesis ist also gewiss nicht nur, aber doch immer auch ein subjektiv auferlegter Akt, die Utopie einer gewaltlosen Kommunikation vom Makel des Gewalttätigen nicht frei. Die Doppelung von Zwanglosigkeit und Zwang, die nach Habermas das gute, überzeugende Argument auszeichnet, kennzeichnet insofern auch die Kunst. Die Verschränkung von Gewalt und Versöhnung, Untergang und Rettung, Tod und Erlösung, Apokalyptik und Utopie ist bei Adorno ein Signum der Kunst der Moderne, nicht weniger zwiespältig als die Moderne selber.

## VI

Adornos Theorie der Kunst der Moderne im Zeichen der Avantgarde lässt aber auch eine andere Konsequenz zu, dann nämlich, wenn man die Beschreibung des Künstlers als eines Rebellen erneut aufgreift und mit Benjamins These vom modernen Künstler als Heldendarsteller verknüpft. Als Rebell ist der Künstler, der im religiös-romantischen Sinn den »Kultus« des Neuen durchsetzt, ein zurückgestauter Revolutionär, einer, der den großen Aufstand nicht mehr wagt, ihn aber unentwegt in seinem Banner führt. Dass er sich wie ein Held in die Schlacht gegen die bürgerlich verfestigten Konventionen stürzt und kämpft, bis er seinen »Durchbruch« erreicht hat, ist vielmehr Teil einer Mythologie, die der ästhetische Diskurs der Moderne parallel zur bürgerlichen Gesellschaft etabliert. Die Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft ist definitorisch in der Geschichtswissenschaft umstritten<sup>23</sup>, relativ unstrittig aber ist, dass

<sup>20</sup> Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 9 (Zueignung).

<sup>21</sup> Vgl. Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 133.

<sup>22</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 19.

<sup>23</sup> Vgl. Jürgen Kocka, »Das europäische Muster und der deutsche Fall«, in:

sie seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ihre Aussagekraft vehement verliert. Und das schreibt man nicht nur der Politik des Totalitarismus zu, die Europa überzogen hat, sondern auch jener massiven sozialen und kulturellen Veränderung, die den Siegeszug der Massenkonsumgesellschaft und der Unterhaltungsindustrie ankündigt. Für die künstlerische Avantgarde bedeutet dies, dass ihr der Widerpart abhanden kommt. Sie ist nun nicht mehr Gegner, sondern Ausdruck einer Gesellschaft, die, mit Max Weber gesprochen, ihr protestantisches Arbeitsprinzip zugunsten des Hedonismus, also zugunsten des alten Gegenprinzips eintauscht. Der »Modernismus«, der Kultus des Neuen funktioniert zwar weiterhin, aber nur noch auf der kulturellen Ebene, losgelöst von der sozialen, der er seine Wirkung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der Konstellation von Weltkrieg, Wirtschaftskrise und gesellschaftlich-politischer Revolution, wesentlich mit verdankt.<sup>24</sup> Für den Künstler bedeutet dies, dass sein (Selbst-)Bild als Heros der Moderne sich nun als das zu erkennen gibt, was es von Anfang an war: ein »Image«, ja, dass dieses Image nun sogar wichtiger wird als das Werk. Der Künstler-Held wird zum »Simulant«, zum Darsteller seiner selbst als eines Bildes seiner selbst, und die besten Repräsentanten dieser Entmythologisierung, die zugleich eine Remythologisierung ist – denn auch als Heldendarsteller bleibt der Künstler als Imago ein Held –, sind natürlich Andy Warhol und Joseph Beuys.<sup>25</sup>

Diese Transformation der Heldenfigur vollzieht sich im übrigen aber nicht nur auf der Ebene der Kunst, sondern der Kultur allgemein. Das, was wir heute »Pop-Kultur« nennen, ist eine auf das Image fixierte Kultur: die Inszenierung, die Erscheinung der Protagonisten wird wichtiger als das, was sie können: Musik machen, Tennis spielen, Konzerne leiten. Ob Manager, Sportler oder Popmusiker – alle bieten und verkaufen sie nicht nur ein Produkt, sondern die illusionäre, über die Massenmedien ermöglichte Teilhabe an einer Lebensform. In der populären Musik verkörpert Elvis Presley diesen Wandel. Er macht Mitte der 1950er Jahre aus der Revolte einen Stil<sup>26</sup> und dadurch aus der populären die Popmusik. »Pop« im allgemeinen Sinne ist, wer oder was über ein mas-

ders. (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Band I: Einheit und Vielfalt Europas*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1995, S. 9 ff.

<sup>24</sup> Vgl. Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: dtv 1998 (engl. Or. 1994), S. 629, 633 ff.; Daniel Bell, *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt/New York: Campus 1991 (amerik. Or. 1974), bes. S. 30.

<sup>25</sup> Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt: Ritter 1995 (amerik. Or. 1993), S. 15 u. 51; vgl. S. 13, 63, 135 ff., 174 ff..

<sup>26</sup> Vgl. Dick Pountain/David Robins, *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*, London: Reaction Books 2000, S. 12, 49.

senwirksames (und entsprechend verwertbares) Image verfügt, und das Image speziell der Popmusik ist das der stilisierten Rebellion.

Von den drei idealtypischen Elementen der Avantgarde: Elitismus, Progressivismus und Individualismus bleibt so allein letzteres zurück, und auch dieses in einer gewandelten, imagefixierten Form. Die ironische Demokratisierung, die das Heldenkonzept spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts ereilt, findet in der Kunst und der (Populär-)Kultur ihre Bestätigung. Und sucht man innerhalb der philosophischen Theorie nach einem Paradigma, das diesen neuen demokratischen Gegebenheiten am besten entspricht, so wäre es meines Erachtens dasjenige des Pragmatismus. Wie es generell dazu verhilft, das dualistische Denkschema beiseite zu legen, auf Neubeschreibungen zu setzen und einen historisch-situativen Wechsel der (gesellschafts-)kritischen Perspektive einzunehmen, so verhilft es speziell auch dazu, das zwischen Apokalypse und Utopie schwankende Heldenkonzept auzunüchtern. Das muss manchmal allerdings noch gegen erklärte Pragmatisten selber geschehen. Wenn also Richard Rorty den Künstler-Dichter und revolutionär-utopischen Politiker als ›Helden‹ einer ästhetisch-liberalen Kultur feiert, weil beide dafür stehen, dass, wie es auch bei Saint-Simon heißt, Phantasie, nicht Vernunft, das zentrale menschliche Vermögen sei<sup>27</sup>, muss man dem romantischen Element der Kunst-Mythologisierung darin entgegenwirken, indem man stets und immer wieder das demokratische stärkt, das in diesem Zusammenhang zuerst Hegel, in seiner *Ästhetik*, ausgeführt hat: Als Kinder der Moderne ›beugen wir vor der Kunst nicht mehr die Knie‹, allerdings auch nicht mehr, wie hinzuzufügen ist, vor den anderen Formen des Geistes, der Philosophie, der Wissenschaft, der Religion. Sie alle gelten prinzipiell nur, mit einer anderen Metapher, deren sich wiederum nicht nur Rorty bedient, als *eine* ›Stimme‹ im demokratischen Diskurs, und welche von ihnen sich für eine bestimmte Zeit als leitend durchsetzt, lässt sich nicht a priori, sondern nur historisch-situativ nach dem Kriterium konstatieren, welche von ihnen jeweils, in qualitativer wie faktischer Hinsicht, am meisten zu sagen hat.

27 Vgl. Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie, Solidarität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 21, 28, 98, 109; zu Hegel vgl. dessen *Vorlesungen über die Ästhetik*, *Werke* 13, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 142.