

MICHAEL HOG

Die anthropologische
Ästhetik Arnold Gehlens
und Helmuth Plessners

Philosophische Untersuchungen

36

Mohr Siebeck

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von
Günter Figal und Birgit Recki

36



Michael Hog

Die anthropologische Ästhetik
Arnold Gehlens
und Helmuth Plessners

Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung

Mohr Siebeck

MICHAEL HOG, geboren 1977; 1998–2005 Studium der Philosophie und Germanistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und Humboldt-Universität zu Berlin; 2005–2013 Promotion im Fach Philosophie an der Humboldt-Universität; 2006–2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in der Kant-Arbeitsstelle.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

e-ISBN PDF 978-3-16-153716-5

ISBN 978-3-16-153559-8

ISSN 1434-2650 (Philosophische Untersuchungen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

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

Das Buch wurde von Gulde-Druck in Tübingen aus der Minion Pro gesetzt, auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Vorwort

Kein Werk ist das Werk eines einzigen Menschen. Meine Dissertation wäre nicht entstanden, hätten mich nicht zahlreiche Freunde, Verwandte, wissenschaftliche Mitstreiter und Institutionen unterstützt, von denen ich hier namentlich nur einige wenige nennen kann. Mein Dank gilt zunächst der Gerda Henkel Stiftung, die mir mit einem Stipendium das Leben eines Doktoranden erheblich erleichterte. Meinem Doktorvater Prof. Dr. Volker Gerhardt danke ich für die unablässige Inspiration und Ermutigung zum Philosophieren, seit ich an der Humboldt-Universität zu Berlin studierte. Dr. Patrick Wöhrle möchte ich vielmals für ein exzellentes Lektorat und all die ungezählten Stunden anregender Diskussionen danken, die meine Arbeit außerordentlich bereicherten.

Und schließlich gilt mein Dank ganz besonders meinen Eltern, die mich finanziell und ideell unterstützten, mir immer vertrauten und in jeglicher Hinsicht die Grundsteine für meinen Weg gelegt haben. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Berlin, im Dezember 2014

Michael Hog

Inhalt

Vorwort	V
1 Einleitung	1
1.1 Infelix aestheticus	1
1.2 Überblick über Plessners und Gehlens ästhetische Schriften	13
1.3 Blinde Flecken – zum Forschungsstand	14
2 Anthropologie und Ästhetik, Plessner und Gehlen – propädeutische Sondierungen bei Schwestern und Brüdern . .	21
2.1 Schwierigkeiten einer anthropologischen Ästhetik	21
2.2 Biographische und theoretische Fäden und Fehden	26
2.3 Zwei Leben mit der Kunst	34
2.4 Annäherung an Plessners und Gehlens Kunstverständnis	36
3 Das ästhetische Subjekt in anthropologischer Hinsicht	43
3.1 Plessners ästhesiologische Ästhetik	43
3.1.1 Kunst als Kultur der Sinne	43
3.1.2 Der Sinn der Sinne am Beispiel der Musik	48
3.1.3 Der Unsinn der Sinne am Beispiel der Malerei	56
3.1.4 Anthropologie der Sinne	61
3.2 Gehlens Ansätze einer anthropologischen Ästhetik	68
3.2.1 Physiologie der Kunst	68
3.2.2 Der Mensch als Phantasiewesen	74
3.2.3 Der ästhetische Urmensch	78
4 Das ästhetische Subjekt in soziologisch- kulturphilosophischer Hinsicht	87
4.1 Zur kulturphilosophischen Perspektive der <i>Zeit-Bilder</i>	87
4.2 Die vormoderne Kunst	93
4.2.1 Bildrationalitäten und außerkünstlerische Bezugssysteme	93
4.2.2 Überkunst	96
4.2.3 Die Kunst der Vergegenwärtigung	98

4.2.4 Die Kunst der unmittelbaren Darstellung	101
4.3 Die Kunst im Zeitalter des Subjektivismus	107
4.3.1 Subjektivität und Institutionen	107
4.3.2 Wissenschaft und Technik	113
4.3.3 Das reflexive Subjekt des Impressionismus	117
4.3.4 Das irrationale Subjekt der absoluten Anschauung	127
4.3.5 Das allgemeine Subjekt des Kubismus	130
4.3.6 Das emotionale Subjekt des Expressionismus	133
4.3.7 Das negierte Subjekt des Surrealismus	142
4.4 Plessners geschichtsphilosophische Version der Subjektivierung der Kunst	146
4.5 Plessners Ausweg aus der Formkrise	153
4.6 Die Kunst im Zeitalter des Posthistoire	160
4.6.1 Identitätsirritationen und neonaturalistische Experimente	160
4.6.2 Das Ende der Kunst – Kristallisationen im Posthistoire . .	166
4.6.3 Sekundäre Institutionalisierung	171
4.6.4 Doppel-Entlastung	176
4.6.5 Der stumme Narziss – die Freiheitsversprechen der abstrakten Kunst	181
4.6.6 Illusionen, Allusionen, Suspensionen	186
4.6.7 Das Ende der Kunst und der Persönlichkeit	193
5 Das Ende des Endes	205
Siglen- und Literaturverzeichnis	217
Siglenverzeichnis	217
Literaturverzeichnis	218
Schriften Gehlens und Plessners	218
Sonstige Literatur	220
Personenregister	255
Sachregister	259

1 Einleitung

»Schwierig ist das Schöne – wenn man es erfassen will.«

(Platon, *Kratylos*)

»Die Kunst aber wäre, Heimweh zu haben, ob man gleich zu Hause ist.«

(Kierkegaard, *Stadien auf dem Lebensweg*)

1.1 Infelix aestheticus

Ausstellungen, die mit den Begriffen »Mensch«, »Menschheit« oder »Menschenbilder« im Titel locken, haben Konjunktur.¹ Harald Szeemann, der 2001 eine Biennale-Sonderausstellung »Plateau der Menschheit« nannte, führt dies auf die Tendenz zurück, dass nach einer langen Phase ironischer Sensationskunst nun viele junge Künstler wieder um die menschliche Existenz besorgt seien:

Das Plateau als mehrdeutige Geschichte greift einfach alles auf, was zum Menschsein dazu gehört. Nämlich: Geburt. Tod. Krankheit. Schule. Das Baby-Sein. Der geheimnisvolle Junge am Anfang. Auch Homoerotik. Die Blutströme. Die Reinheit der Frau. Die Wundmale der Pubertät. Die soziale Umwelt. [...] In der Evokation »Plateau der Menschheit«, in der jedes menschliche Verhalten, aber nicht als Illustration zu finden ist, spricht sich totale Freiheit aus. (Szeemann in Jocks 2001: 49)

Der ungebrochene Erfolg von Künstlern wie Damien Hirst, Jeff Koons, Maurizio Cattelan oder Takashi Murakami und Kunstevents wie Höllers Rutschbahnen in der Londoner *Tate Modern* (vgl. Schmitz 2006) oder Dauer-Sprints durch die *Tate Britain*² lassen allerdings den Verdacht aufkommen, dass die nach dem 11. September 2001 vielfach postulierte Abkehr von der »Erlebniskunst«, die Rückkehr zur »real art« und die Einkehr in die »Postironie« (Hedinger 2012) allenfalls

¹ Exemplarisch seien für das Jahr 2011 nur folgende Ausstellungen genannt: »Auf Leben und Tod. Der Mensch in Malerei und Fotografie. Die Sammlung Teutloff« (Wallraf-Richartz-Museum Köln), »Menschenbilder. Ausgewählte Bilder aus der Sammlung Zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland« (Große Kunstschau Worpsswede) und »Menschenbilder« (Osnabrücker Kunsthaus 57).

² Martin Creeds 2008 realisiertes *Work No. 850* bestand darin, dass alle 30 Sekunden ein Läufer so schnell wie möglich durch den Hauptgang der Galerie rannte.

in einigen Nischenprodukten zu beäugen sind, sich in erster Linie aber der Phantasie und Strategie von Künstlerkuratoren und Kritikern verdanken (vgl. auch Ullrich 2003: 49–65). Mit hehren Hypothesen wurde die Kunst jedoch schon immer belastet, seitdem über ihre Funktion reflektiert wird – mithin lange bevor es überhaupt den einheitlichen Kollektivsingulär »Kunst« im heutigen Sinne gab: Sei es die Reinigung der Seele durch die Musik oder Tragödie (Pythagoreer, Aristoteles), die Erziehung der »jungen und zarten Wesen« (Platon 1991 [377a]: 161) oder die Verherrlichung Gottes im sinnlichen Abglanz.³ Doch erst mit der forcierten Autonomisierung des Kunstsystems und der Etablierung der Ästhetik als einer eigenständigen Teildisziplin der Philosophie im 18. Jahrhundert konnte Kunst geradezu Heilscharakter annehmen, als Kompensationsmedium oder Religionsersatz fungieren und der umfassenden Selbsterfahrung wie auch der Gesellschaftsspiegelung dienen.

Dabei war schon Hegel bewusst, dass die Deutung des Menschen, seiner Kultur, Gesellschaft und Geschichte im Medium der modernen Kunst nur noch partial möglich ist. Erst die zunehmende Entsinnlichung, Rationalisierung, Bürokratisierung und Dynamisierung aller Lebensbereiche stellten aber im 20. Jahrhundert *grundsätzlich* infrage, ob Kunst überhaupt noch als »Spiegel des menschlichen Lebens«, den bereits Alkidamas in der *Odyssee* erblickte (vgl. Aristoteles 1995 [1406b]: 176), oder als »geschichtsphilosophische Sonnenuhr« (Adorno 1951: 60) in Dienst zu nehmen war, zumal sie selbst in immer unverbindlicheren Spielereien und experimentellen Ausfäucherungen den Kontakt zur Lebenswelt verloren zu haben schien. Hans Sedlmayr konstatierte in seiner berühmten Schrift *Verlust der Mitte* (1948) in diesem Sinne eine sechsfache Störung des modernen Menschen: sein Verhältnis zu Gott, zu sich selbst, zu anderen Menschen, zur Natur, zur Zeit und zur »geistigen Welt« (vgl. Sedlmayr 1948: 167 f.). Dies alles schlug sich ihm zufolge als fortschreitende Dezentrierung des Menschen in der zeitgenössischen Kunst nieder:

Die Kunst strebt fort von der Mitte. [...] Die Kunst wird exzentrisch. Der Mensch will fort von der Kunst, die ihrem Wesen nach »Mitte« zwischen dem Geist und den Sinnen ist. Die Kunst strebt fort von der Kunst, an der sie ebensowenig Genüge hat wie der Mensch am Menschen.

³ Nach Aristoxenos beschrieb Theophrastos, ein Schüler des Aristoteles, die Wirkung der Musik wie folgt: »Die Musik heile viele seelische und körperliche Leiden, wie Ohnmacht, Anwandlungen von Furcht und langdauernde geistige Erregungen. Denn das Spielen auf der Flöte, sagt er, heilt Ischias und Epilepsie.« (Zit. nach Krueger 1983: 257) Zu einer ausführlichen Geschichte der antiken Ästhetik vgl. Tatarikiewicz (1979) und die umfassende Quellensammlung der antiken Auseinandersetzung mit Kunstphänomenen in Krueger (1983). Wie in der Antike gab es auch im Mittelalter keine Ästhetik im Sinne einer autonomen Wissenschaft, ästhetische Themen finden sich in dieser Epoche zumeist verstreut in philosophischen Kommentaren, den Summen der Theologen oder den Schriften der mittelalterlichen Musiker und Architekten. Vgl. hierzu das Standardwerk zur mittelalterlichen Ästhetik von de Bruyne (1947: 7), außerdem Tatarikiewicz (1980) sowie Eco (2004).

Indem sie zu einer Überkunst strebt, stürzt sie oft in Unterkünstlerisches ab. Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Maß. All diese Symptome aber sind *symbolischer Ausdruck* für analoge Tendenzen im Menschen überhaupt. (Sedlmayr 1948: 148)

Zwischen Sedlmayrs Befund einer Enthumanisierung der Kunst und Szeemanns Diagnose ihrer Rehumanisierung liegen mehr als fünfzig Jahre. In dieser Zeit hat auch die philosophische Ästhetik zahlreiche Kontroversen um ihren Aufgabenbereich, ja um ihre *raison d'être* durchlebt. Meinte Dahlhaus Ende der 1960er Jahre noch, dass sich die Ästhetik schon längst aufgelöst habe, indem sie in Historie, Technologie, Psychologie und Soziologie der Kunst übergegangen sei (vgl. Dahlhaus 1967: 9; außerdem Gehlen 1966: 77 f.), setzte in den 1980er und 1990er Jahren ein regelrechter Ästhetik-Boom ein. Getragen wurde dieser von einer doppelten Entgrenzung traditioneller Bestimmungen: Auf der einen Seite besann man sich auf die etymologischen Ursprünge der Ästhetik als *aisthesis* zurück und brachte gegen die übliche Verengung auf die Sphäre des Kunstschönen das breite Spektrum sinnlicher Phänomene, verschiedener Anschauungsmodi und ästhetischer Erfahrungsfacetten ins Spiel (vgl. u. a. Bohrer 1981; Jaufß 1982; Bubner 1989; G. Böhme 2001; Seel 2003). Damit einher ging eine Re-Lektüre der Ästhetik Baumgartens und Kants, denen höchste Aktualität auch gerade angesichts der modernen Kunst bescheinigt wurde (vgl. Esser 1995; Ortland 2001a; Zelle 2002). Auf der anderen Seite feierte (oder beklagte) man die Ästhetisierung von bisher kaum in den Blick genommenen Bereichen nicht nur der Lebenswelt, sondern auch der Mode, des Lifestylings, der Politik, der Wissenschaft und Ökonomie – Tendenzen, die den ästhetischen Utopien Hölderlins, Schellings, Schlegels und Novalis', vor allem aber Nietzsches Rechnung zu tragen schienen.⁴ Es war von der »Aktualität des Ästhetischen«⁵, einer »Dominanz ästhetischen Denkens« (Welsch 1989: 135) und der Ästhetik als »Schlüsselkategorie unserer Zeit« (Welsch 1993) die Rede, man verkündete ein »nouveau paradigme esthétique« (Guattari 1992: 137), eine neue »Ethik der Ästhetik« (Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994) und »Ästhetik der Ästhetik« (Barck 2000a: 311), man ernannte den Ästhetiker zu einem exklusiven »Vivisekteur« und »Trophäenjäger zweiter Ordnung«, der dichter an den Phänomenen operiere als jeder Wissenschaftler (vgl. H. Böhme 1995: 243 f.), und erhob schließlich den *homo aestheticus* zur neuen Leitfigur (vgl. Welsch 1996: 17–19; außerdem Zimmermann 2004).

Inzwischen ist die Euphorie wieder einer nüchterneren, ja bisweilen resignativen Betrachtung der Gegenwärtsästhetik gewichen. So konstatierte etwa Menke

⁴ Vgl. hierzu Welsch (1996: insbes. 9–14, 69–84), speziell zu Nietzsches »Ästhetik der Existenz« Gerhardt (1988a, 1988b) und Recki (2002). Die umfassende Ausdehnung der Ästhetik und ihre postmoderne Verflachung zu hedonistischer Lebensqualität hat Bohrer (1993) mit großem Nachdruck kritisiert.

⁵ So der Titel eines großen Kongresses, der 1992 in Hannover stattfand.

(2004: 186) auf der Tagung »Ästhetik – Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin?« an der Humboldt-Universität Berlin 2003 eine allgemeine Ermattung, die er auf die paradoxe Folge des Versuchs zurückführte, ihr einen speziellen Gegenstandsbereich im philosophischen Feld zu sichern, wohingegen Hirdina und Reschke (2004: 7, 228 f.) in der Diffusion, Inflationierung, Trivialisierung und Entdifferenzierung der ästhetischen Grundbegriffe die zentrale Ursache für die Aushöhlung ihrer analytischen und diagnostischen Kraft ausmachten. Zugleich wehrten sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung jedoch unisono gegen die drohende Selbstaufhebung der Ästhetik und empfahlen gegen die Orientierungslosigkeit und Kriterienarmut die – letztlich wenig originellen – Strategien, ihre konstitutive Unbestimmtheit und Unschärfe als Chance zu begreifen (vgl. Trebeß 2004: 239 f.), sich auf ihre historischen Ursprünge zu besinnen oder sie wieder als Legitimationswissenschaft zu profilieren (vgl. Hirdina 2004: 230 f.). Verheißungsvoller erschien da schon das Plädoyer, mit der viel beschworenen Interdisziplinarität endlich Ernst zu machen und nicht lediglich in den »Zwischenräumen« (Hirdina/Reschke 2004: 11) von Philosophie, Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaft zu siedeln, sondern die methodisch heikle Integration diverser Disziplinen zu wagen und Ästhetik als »*transversal* in Wissenskulturen operierendes und als *visionär* [...] formulierendes Denken« (Barck 2004: 250) auszubilden.⁶

Dass in diesem Zuge wieder vermehrt Rufe nach anthropologischer Schützenhilfe laut wurden (vgl. etwa Meinberg 2005), ist nicht überraschend, gilt die Anthropologie – gleich, ob sie als empirische, philosophische, historische, Sozial- oder Kulturanthropologie auftritt – doch seit je als integrative Wissenschaft (vgl. Marquard 1991: 152–154; Arlt 2001: 202 f.; Tanner 2004: 155–159), wenn auch unter ambivalenten Vorzeichen: Ihre interdisziplinäre Mission wandelt unvermeidlich auf dem schmalen Grat zwischen Metawissenschaft und Dilettantismus, zwischen generalisierender Anmaßung und synthesesüchtiger Anbiederung, zwischen erhellender Moderation und, so zumindest der Vorwurf Habermas' (1958: 87 f.), bloßer Verarbeitung. Zudem steht sie stets im Verdacht, unter dem Deckmantel scheinbar objektiver Faktenintegration neue Fiktionen über den Menschen überhaupt erst zu erschaffen und die Bedingungen des Menschseins so nicht aufzuschließen, sondern normativ zu fixieren.⁷ Denkt man an die

⁶ Die Aufforderung zu einer integrativen Ästhetik bzw. Kunsttheorie, die im Gegensatz zu den vorherrschenden Partialtheorien die Einheit individueller und institutioneller Prozesse sinnfällig macht, findet sich bereits bei Henrich (1982: 13–17), vgl. außerdem Bonnet (2004: 151–154) und Meinberg (2005: 101).

⁷ Diese Anschuldigung war bis in die 1970er Jahre vor allem aus dem Lager der Kritischen Theorie zu vernehmen, die Verächter der (philosophischen) Anthropologie stammen aber auch aus ganz anderer Provenienz, von Husserl über Heidegger bis Foucault, Lacan, Derrida und Luhmann, vgl. zu den beiden Erstgenannten die Synopse von Arlt (2001: 40–56), zu Letzteren Tanner (2004: 98–100).

Rassendiskurse des 18. Jahrhunderts und ihre politische Totalisierung im Nationalsozialismus, an die gesellschaftliche Exklusion oder gar Ermordung behinderter Menschen und an die Diskriminierung von Frauen und Homosexuellen, so ist offenkundig, dass eine Festschreibung scheinbar natürlicher Menschenmerkmale wohl auch in weniger extremen Formen leicht zu politischen Ideologien und inhumanen Praktiken führen kann.

Das berechtigte Misstrauen gegen essentialistische, konservative und machtabstabilisierende Implikationen anthropologischer Aussagen, das in Adornos berühmtem »Veto gegen jegliche [Anthropologie]« (Adorno 1966: 130) kulminierte, manövrierte die philosophische Anthropologie in den ersten Nachkriegsjahrzehnten auf ein akademisches Abstellgleis (vgl. Plessner GS VIII: 403 f.). Doch die Abgesänge, die verschiedentlich auch noch im neuen Jahrtausend zu hören waren (vgl. Arlt 2001: 9–10; Tanner 2004: 58–60), erwiesen sich als verfrüht, denn man ahnte auch in anderen Wissenschaften, dass auf eine anthropologische (Selbst-) Verständigung nicht gänzlich verzichtet werden kann. Es waren dabei vor allem die Arbeiten von Sonnemann (1969), Lepenies/Nolte (1971), Joas/Honneth (1980), Claessens (1965; 1980) und Rehberg (1981 u. a.), die – und sei es in negativer Dialektik – auch einer Annäherung zwischen Anthropologie und Soziologie Vorschub leisteten und nicht nur versteckte anthropologische Erdenreste in der Kritischen Theorie entlarvten, sondern ebenso auf die grundsätzliche Interdependenz beider Perspektiven aufmerksam machten.⁸

Inzwischen scheint die philosophische Anthropologie wieder weitgehend rehabilitiert, ja, man sieht in ihr vielfach geradezu wieder eine Schlüsseldisziplin, um für die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, die insbesondere aus den neuen Erkenntnissen und Techniken der Biowissenschaften erwachsen, ein Orientierungs- und Reflexionsforum zu schaffen, das sich den system- und forschungsnotwendigen Reduktionismen der Naturwissenschaften entgegenstemmt (vgl. hierzu Gamm 2006). Dabei gelang es ihr auch, gegen alle Klischeewiderstände das Stigma der Wesensfossilisierung abzuschütteln und deutlich zu machen, dass seit Pico della Mirandola die aufschlussreichsten anthropologischen Bestimmungen die Unbestimmbarkeit des Menschen in sich aufnahmen (vgl. Rentsch 2003; Gamm 2004; ferner J. Fischer 1995). Insbesondere Plessners »Prinzip der Unergründlichkeit«, das den Menschen als Macht und allzeit offene Frage, als *homo absconditus*, ausweist (vgl. Plessner 1969; 1931: 175–191; dazu

⁸ Anthropologische Einsprengsel und Filiationen vor allem der gehlenschen Anthropologie in den Theorien Habermas' und Luhmanns hat unlängst Wöhrle (2010: 248–335) nachgewiesen. Zu einem neuerlichen Plädoyer für die Verquickung soziologischer und anthropologischer Fragestellungen vgl. Lindemann (2006), die insbesondere in Plessners »reflexiver Anthropologie« und seiner Theorie personaler Vergesellschaftung produktive Anschlussmöglichkeiten für die Sozialtheorie ausmacht.

auch Schürmann 1997a und Eßbach 1994: 42–50), gab hier die maßgeblichen Fingerzeige:

Es muß *offenbleiben*, um der Universalität des Blickes willen auf das menschliche Leben in der Breite der Kulturen und Epochen, wessen der Mensch fähig ist. Darum rückt in den Mittelpunkt der Anthropologie die Unergründlichkeit des Menschen, und die Möglichkeit zum Menschen, in der beschlossen liegt, was den Menschen allererst zum Menschen macht, jenes menschliche Radikal, muß nach Maßgabe der Unergründlichkeit fallen. [...] Die Unergründlichkeit seiner selbst ist das um des *Ernstes* seiner Aufgaben willen verbindliche Prinzip seines Lebens und seines Lebensverständnisses. (Plessner 1931: 161)

Die Unergründlichkeit des Menschen scheint aber auch eine gewisse Unergründlichkeit der Anthropologie zu bedingen, die als »wolkige, polyseme, zwischen verschiedenen Bedeutungspolen schwankende Bezeichnung« (Tanner 2004: 18), als »austauschbares Etikett« und »Passepartout« (Arlt 2001: 6) verschrien ist. Da nun analog zur perennierenden Frage »Was ist Kunst?« inzwischen auch die Frage »Was ist Ästhetik?« ein breites Antwortspektrum heraufbeschwört (vgl. Barck 2000a: 308), scheint die Kopplung der Begriffe »Ästhetik« und »Anthropologie« mithin eine besonders labile Liaison darzustellen. Und weil natürlich alle philosophischen Themen auch in irgendeiner Weise den Menschen betreffen, was a fortiori für den Bereich des Ästhetischen gilt, steht eine anthropologische Ästhetik unter ganz besonderem Rechtfertigungsdruck, um nicht zum beliebigen Aufgabebcken oder begrifflichen Ornament zu verkommen.

Die oft behauptete Verwandtschaft zwischen Anthropologie und Ästhetik bedarf daher der näheren Klärung und Versicherung von ihren Anfängen bis zum aktuellen Postulat ihrer Wiedervereinigung. Die vorliegende Arbeit teilt dabei Meinbergs Auffassung, dass die »missionarisch verkündete ›Aktualität des Ästhetischen‹ solange unbegriffen [bleibt], wie das Anthropologische ausgeklammert oder unterschätzt wird« (Meinberg 2005: 102). Zugleich aber führt sie den Nachweis, dass das Ästhetische solange unverstanden bleibt, wie das Anthropologische *überschätzt* und das *Soziologische* ausgeklammert wird. Zentrale Grundlage der Untersuchung ist die Rekonstruktion der Ästhetiken Helmuth Plessners und Arnold Gehlens, die sowohl in der Ästhetik- als auch in der Plessner- und Gehlen-Literatur weitgehend ein Schattendasein fristen, obwohl sich beide Autoren zeitlebens mit ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragen beschäftigt sowie hierzu zahlreiche einschlägige Arbeiten veröffentlicht haben.⁹ Für das projektierte Vorhaben eignen sich diese beiden Werke nun insofern besonders gut, als ihre Verfasser unermüdlich als Grenzgänger zwischen Philosophie,

⁹ Zwischen ästhetischen und kunstgeschichtlichen bzw. kunstphilosophischen Aspekten wird aufgrund fehlender Trennschärfe im Folgenden nicht immer streng unterschieden. Ästhetik im weiten Sinne umfasst sowohl sinnestheoretische Momente wie auch künstlerische Phänomene.

Soziologie und Kulturanthropologie auftraten und im Spannungsfeld unterschiedlicher Diskurse operierten.

Die anthropologischen, soziologischen und kulturkritischen Aspekte beider Werke, die inzwischen recht gut erschlossen und kommentiert sind, kommen hier allerdings nur so weit zur Sprache, wie sie ästhetisches Terrain berühren oder zu dessen Verständnis unerlässlich sind. Angestrebt ist auch kein systematischer Vergleich der beiden Positionen, ebenso wenig ein akribischer Aufweis expliziter oder impliziter Bezugnahmen. Schon gar nicht soll es hier um einen Wettstreit um die »tieferen« oder »höheren« Einsichten gehen. Eine direkte Gegenüberstellung rückt nur auf die Agenda, wenn sie den im Fadenkreuz stehenden Sachverhalt oder Problemkomplex zu konturieren hilft oder von ideen- bzw. geistesgeschichtlichem Interesse ist.

Dies zieht eine weitere Selbstbescheidung nach sich: Die ästhetischen und kunsttheoretischen Arbeiten Plessners werden hier nur in skizzenhafter Zuspitzung analysiert. Dies ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass er keine systematische Ästhetik entwickelt hat und seine frühen Schriften ein enges idealistisch-neukantianisches Gewand tragen, das für den Fragehorizont der vorliegenden Arbeit nur begrenzt fruchtbar ist. Zum anderen berühren sich viele Reflexionen zur modernen Kunst mit entsprechenden, aber ungleich breiter angelegten Ausführungen Gehlens, denen hier mehr Platz eingeräumt wird. Während Plessners Schriften also nur selektiv beleuchtet werden, ist andererseits die Behauptung wohl nicht zu hoch gegriffen, dass hier zum ersten Mal Gehlens ästhetisches Hauptwerk, die *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960), ausführlich erläutert und seine verschlungenen Gedankengänge kritisch rekonstruiert werden. Erkenntnisleitend ist dabei die Frage nach der Bedeutung des ästhetischen Subjekts in anthropologischer und soziologischer Hinsicht, für das Kunst einerseits als Medium der »eigenartigen Steigerung unserer Lebenskraft« (GA I: 177, Anm. 27) und »Spiegelung der eigenen Existenz« (GS X: 49) fungiert, andererseits aber auch als »objektives Spiegelbild gesellschaftlicher Zustände« (ZB²: 231 f.) und »Bauplan einer Zeit, einer Gesellschaft und ihres Geistes« (GS X: 104).¹⁰

¹⁰ Zur Zitierweise: Zitate aus Plessners und Gehlens Hauptwerken sowie häufig genannten Schriften werden im Fließtext durch Siglen belegt (vgl. Siglenverzeichnis). Zu beachten ist dabei, dass die *Zeit-Bilder* vorrangig in der dritten Auflage (1986) zitiert werden (Sigle »ZB³«), für die Gehlen 1972 die Kapitel I, 1 und XII, 6 neu verfasst hat (vgl. auch die editorische Notiz in ZB³: 234). Auch in der zweiten Auflage (1965) gibt es vor allem im Schlusskapitel erhebliche Abweichungen von der ersten Auflage (1960). Sonstige Verweise auf Plessners *Gesammelte Schriften* bzw. Gehlens *Gesamtausgabe* erfolgen durch die Siglen »GS« bzw. GA« plus Bandangabe. Texte, die nicht in den Gesammelten Schriften bzw. der Gesamtausgabe erschienen sind, werden mit Angabe des Verfassers und ursprünglichem Erscheinungsjahr belegt, ebenso Schriften anderer Autoren und Autorinnen bzw. Herausgeber und Herausgeberinnen. Hervorhebungen der zitierten Texte erscheinen kursiv, eigene

Mit letzteren Bestimmungen scheinen sich Plessner und Gehlen ganz in den Bahnen Sedlmayrs zu bewegen, der Kunst als »Symptom und Symbol der Zeit«¹¹ ins Visier nahm. Doch teilen sie mit ihm nur die Grundausrichtung einer zeitdiagnostischen und kulturkritischen Perspektivierung der modernen Kunst, keineswegs aber sein vernichtendes Pauschalverdikt. Wenn Sedlmayr predigt, dass die Kunst »exzentrisch« geworden sei und von ihrer ursprünglichen Mitte wie auch dem Menschen wegstrebe (vgl. Sedlmayr 1948: 148), dann klingen zwar auch entfernt Formulierungen Plessners an – den jener m. W. nie erwähnt –, doch versteht dieser die »exzentrische Positionalität« des Menschen, seine konstitutive Heimatlosigkeit und permanente Gleichgewichtsstörung (vgl. SO: 288–346) als anthropologische Grundstruktur, nicht als Aussage über ihre moderne Ausfaltung.¹²

Auch Gehlen konnte den Dekadenztiraden und apokalyptischen Kassandrarufen Sedlmayrs, in dem man einen konservativen Bruder im Geiste hätte vermuten können, nicht viel abgewinnen.¹³ Zwar erwähnt auch er ihn oder dessen Schlagwort vom »Verlust der Mitte« in seinen veröffentlichten Schriften nur selten und dann eher parenthetisch (vgl. etwa ZB²: 229; GA 4: 357; GA 6: 249, 217, 673), doch in Briefen und Gesprächen hat er sich klar gegen ihn positioniert.¹⁴ In

Auslassungen und Einfügungen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Um einen besseren Lesefluss zu ermöglichen, werden gelegentlich bei Einzelwörtern und kürzeren Wendungen, die dem fortlaufenden Text eingefügt sind, die Flexionsformen des originalen Wortlauts dem jeweiligen Satzbau stillschweigend angepasst.

¹¹ So der Untertitel seiner Schrift *Verlust der Mitte* (1948).

¹² Pietrowicz (1992: 40 f.), Anacker (2004: 288) und Seitter (2004: 204 f.) lassen sich von Plessners eingängigen Begriffsprägungen allzu leicht täuschen und betonen vorschnell seine Nähe zu Sedlmayr, die am ehesten noch in Plessners Kulturkritik der 20er Jahre und, wie zu zeigen sein wird, in seiner eschatologischen *Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst* von 1918 zu konstatieren wäre. Eine grundsätzliche Differenz besteht aber nicht zuletzt auch in theologischer Hinsicht: Während Sedlmayr einen Verlust der Beziehung – und der künstlerischen Vermittlung – zwischen den Menschen und Gott beklagt, der zu einem »Absturz des Menschen ins Untermenschliche« (Sedlmayr 1948: 170) und chaotischer Kunst führe, ist bei Plessner zu lesen: »Letzte Bindung und Einordnung, den Ort seines Lebens und seines Todes, Geborgenheit, Versöhnung mit dem Schicksal, Deutung der Wirklichkeit, Heimat schenkt nur Religion. Zwischen ihr und der Kultur besteht daher [...] absolute Feindschaft. Wer nach Hause will, in die Heimat, in die Geborgenheit, muß sich dem Glauben zum Opfer bringen. Wer es aber mit dem Geist hält, kehrt nicht mehr zurück.« (SO: 342) Namentlich erwähnt Plessner Sedlmayr in seinen veröffentlichten Schriften nie, mehrfach aber seine berühmte Formel vom »Verlust der Mitte« – und zwar in unzweideutiger Missbilligung, gleich, ob er sie auf Rothackers Kulturanthropologie bezieht (vgl. PAP: 174) oder auf die Kommentare des Tachisten Mathieu (vgl. GS X: 272; vgl. auch textidentisch GS VII: 486). Dem entsprechend bezeichnet er seinen Beitrag »Zur Genesis moderner Malerei« in einem Brief an Rothacker auch expressis verbis als »Anti-Sedlmayr« (zit. nach Fischer 2008a: 307).

¹³ Zu Analogien und Differenzen zwischen Gehlen und Sedlmayr vgl. auch Rehberg (1997: 76–79, 97 f.). Allgemein zu Sedlmayrs kulturkritischer Kunsttheorie vgl. etwa Hofmann (1990) und Wyss (1985: 282–295).

¹⁴ So schreibt er am 26. Januar 1961 in einem von Mohler zitierten Brief noch gemäßigt: »Ich freue mich, daß Sie gerade die ›Zeit-Bilder‹ lesen, ich habe da versucht mit einem neuen Verfahren

einer Podiumsdiskussion im Jahr 1959, in der die beiden über die Bedeutung und Funktion der modernen Kunst debattierten und Sedlmayr einmal mehr die Ansicht vertrat, dass die neuere Kunst radikal mit der Vergangenheit gebrochen habe und ins Chaos abgedriftet sei, hat sich Gehlen schließlich auch in der Öffentlichkeit deutlich von dessen Antimodernismus distanziert.¹⁵ Dabei verwarf er auch seinen Vorschlag, bei den neueren Werken entweder ganz auf den Kunstbegriff zu verzichten oder sie als »Parakunst«, »Partialkunst« oder »Artismus« von der traditionellen Kunst abzugrenzen (vgl. Linfert 1960: 68–71) – wenngleich er grundsätzlich Sedlmayr beipflichtete, dass in der modernen Kunst etwas Singuläres vor sich gehe:

Soll man das noch Kunst nennen? Ich hätte keine Bedenken, ein anderes Wort zu nehmen, wenn ich eines wüßte, das keinen absprechenden Nebensinn enthält, wie er allerdings in dem Wort »Parakunst« mitschwingt. Parerga sind Nebenwerke. Wenn ich durch ein Museum aller Zeiten gehe und komme in die abstrakte Abteilung, habe ich allerdings den Eindruck, daß jetzt ein *aliud* beginnt, ein Anderes. Aber das Wort Kunst, das Literatur, Musik, Tanzkunst, Gartenkunst einschließt, ist so elastisch, warum soll man es nicht behalten, ich sehe kein Problem. Auf meinem Wege treffe ich dieses besondere Problem: »Ist das Kunst oder Parakunst?« gar nicht, sondern nur das andere Problem, ob man im wissenschaftlichen Gebrauch polemische Bezeichnungen überhaupt vermeiden soll. (Zit. nach Linfert 1960: 77)

Mit seiner süffisanten Polemik gegen Polemik weist Gehlen Sedlmayrs bemühte Begriffsprägungen souverän von sich. Gleichwohl scheint dessen Vorschlag in ihm noch länger fortgewirkt zu haben. In den *Zeit-Bildern* spricht er auf jeden Fall in auffälliger Ähnlichkeit selbst von »Aberkunst« und »Überkunst«. Unter letzterem Begriff versteht er historische Artefakte, die noch ganz in rituell-magische Praktiken eingebunden waren (vgl. ZB³: 17–22), während er mit »Aberkunst« eine Kunstform bezeichnet, »die zu Ende säkularisiert wurde« und in »ein anderes um[schlägt], für das es keinen Namen gibt« (ZB³: 44).¹⁶ Er verdeut-

der ›Kulturkritik von innen heraus‹ zu arbeiten, das ist besser, also ob man wie *Sedlmayr* von außen her polemisiert.« Am 22. Juli 1962 heißt es dann aber: »*Sedlmayr* ist mir, offen gestanden, in Fragen der neuen Kunst in keiner Weise kompetent, und seine auf alte Kunst bezüglichen Thesen sind überanstrengt (Krönungskathedralen – Straßburg als Königskirche von Richard von Cornwallis!), außerdem fand ich ihn bei einem öffentl. Diskussionsthema ausgesprochen unfair. Ich glaube, daß er über seine retractationes nicht hinwegkommt (›Verlust der Mitte‹), wie alle diese Leute, die Gepäck abwerfen, um den Omnibus nicht zu verpassen. Mir liegt nichts daran, ihn zu sehen, ich habe ihn nicht umsonst unerwähnt gelassen.« (Beide Briefe zit. nach Mohler 1994: 686).

¹⁵ Ausführlich ist die Podiumsdiskussion dokumentiert bei Linfert (1960), der auch die Diskussion moderierte.

¹⁶ Den Begriff »Aberkunst« bildet Gehlen wohl in Anlehnung an die Wörter »Aberglaube«, »Aberwille«, »Aberwitz« oder »Abersinn«, in denen »aber« die veraltete Bedeutung von »falsch« oder »schlecht« trägt. In den wichtigsten deutschsprachigen Wörterbüchern und Lexika ist der Ausdruck »Aberkunst« nicht verzeichnet, auch nicht im *Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm*, das immerhin Begriffe wie »Abergott« (Abgott), »Aberkaiser« (Nebenkeiser) oder »Aberweisheit« kennt. Für den Begriff »Überkunst« nennt das Grimmsche Wörterbuch eine Fundstelle aus dem frühen 17.

licht diesen Prozess anhand des Panoptikums, das von seinen antiken Ursprüngen sakraler und höfischer Ritualplastiken im 17. Jahrhundert zu entleerten, lediglich dem Wahrnehmungsvergnügen dienenden Reizobjekten des Jahrmarks und spezieller Kabinette absank. Gehlen ist von solchen Figuren, die er wohl aus *Madame Taussauds* kannte, ungemein fasziniert, weil sie ihm zufolge einen »tief verdeckten Komplex von Daseinsunsicherheit« ansprechen, bestreitet aber jeglichen ästhetischen Gehalt, da sie ohne »spezifische Kunstmittel« auskämen.¹⁷

Gehlen wendet den Ausdruck »Aberkunst« selbst nicht explizit auf die zeitgenössische Kunst an – doch auch in dieser erblickt er eine signifikante Entleerung und »Entkunstung«. Es ist dabei nicht nur in werkgeschichtlicher Hinsicht höchst interessant, sondern auch in zeitgeschichtlicher, wie sich Gehlens und Plessners Blick auf ihre jeweils aktuelle Gegenwartskunst wandelt, spiegeln sich doch in ihren Arbeiten zentrale wie auch abseitige Diskurse und Strömungen der Ästhetik von 1918 bis Anfang der 70er Jahre, angefangen mit der Infragestellung der formalistischen Ästhetik über die Auseinandersetzung mit der phänomenologischen Richtung bis zum Streit um die abstrakte Kunst in der Nachkriegszeit.

Damit wäre nun der Problemhorizont für die weitere Arbeit abgesteckt: Zwischen Überkunst und Aberkunst begibt sie sich auf die Suche nach dem *aliud* und dem ästhetischen Subjekt, dem *homo aestheticus absconditus*. Hierfür beleuchtet sie auf der Grundlage der Werke Gehlens und Plessners verschiedene anthropologische, kulturphilosophische und kunstsoziologische Facetten, die Aufschluss über die Bedingungen des *homo pictor* (Hans Jonas) und *felix aestheticus* (Baumgarten) geben, die in der Moderne bzw. sogenannten »Zweiten Moderne« nur allzu häufig eher als *homo perturbatus* (Cicero) und *melancholicus aestheticus* erscheinen. Die Arbeit ist dabei in zwei Hauptteile untergliedert: Im ersten stehen eher anthropologische Aspekte im Fokus, im zweiten eher soziologische und kulturkritische. Diese Aufteilung zieht eine etwas künstliche Scheidelinie, die werksystematisch ihre Probleme mit sich bringen mag, die aber für eine bessere Erschließungs- und Leseorientierung unabdingbar ist. Mit dieser Aufteilung soll daher nicht bestritten werden, dass sich die fraglichen Komplexe in vielen Schriften der beiden Autoren überschneiden und durchdringen, insbesonde-

Jahrhundert und eine bei Schlegel, doch auch bei Sedlmayr (1948: 148) findet er sich. Der Ausdruck bezeichnet in diesen Texten eine über das rechte Maß hinausgehende Kunst und damit also nicht jene künstlerische Vorstufen, die Gehlen im Sinn hat.

¹⁷ Inzwischen sind solche hyperrealistischen Plastiken aber längst im Kunstmuseum angelangt, von den Menschenplastiken Duane Hansons bis zu den Arbeiten Ron Muecks, den Szeemann auf der Biennale von Venedig 2001 effektiv ausgestellt hat. Seine Figuren sind dabei zumeist maßstabgerecht verkleinert oder vergrößert, so dass eine Verwechslung mit realen Personen von vornherein verhindert wird, während Hansons Nachbildungen tatsächlich immer wieder zu Irritationen der Museumsbesucher führten und führen. Zu Muecks Werken vgl. den Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung, die 2003 im Hamburger Bahnhof in Berlin gezeigt wurde (Bastian 2003).

re in jenen nach 1945, als beide auch institutionell das disziplinäre »Getrennt-Marschieren«¹⁸ aufbrachen und auf soziologische Lehrstühle wechselten.¹⁹

Nach einer kurzen Synopse über die ästhetischen Schriften Plessners und Gehlens sowie den Forschungsstand soll im *zweiten Kapitel* der skizzierte Problemhorizont weiter konkretisiert werden, wobei als Erstes ein Schlaglicht auf das Wechselverhältnis der anthropologischen und ästhetischen Disziplin seit ihrer Etablierung im 18. Jahrhundert geworfen wird. Der historische Exkurs lenkt dabei den Blick erneut auf die Schwierigkeiten einer anthropologischen Ästhetik und bildet für den weiteren Fortgang den theoretischen Rahmen für die Analyse der Werke Gehlens und Plessners in ästhetischer Hinsicht. Nach einer Skizze theoretischer Differenzen und persönlicher Animositäten zwischen den beiden, die in ihrer Leidenschaft für Kunst teilweise aufgehoben werden, rundet eine erste grobe Annäherung an ihr Kunstverständnis dieses einführende Kapitel ab, das deutlich machen soll, dass ästhetische Fragen in beiden Gesamtwerken nicht lediglich bildungsbürgerliche Sahnehäubchen darstellen, sondern ganz wesentlich

¹⁸ So kommentierte Nicolai Hartmann Plessners Pläne für ein neues Werk zur philosophischen Anthropologie (Brief an Plessner vom 10. März 1947, zit. nach Dietze 2006: 492).

¹⁹ Schon im Groninger Exil wurde Plessner zum besonderen Professor des für ihn – mehr oder weniger als Notlösung – neu gegründeten *Soziologischen Instituts* ernannt (vgl. PAP: 315), wo er auch an einigen sozialwissenschaftlichen Studien mitwirkte, ehe er 1952 ans Institut für Soziologie in Göttingen berufen wurde. Die Entscheidung für Göttingen beschreibt er rückblickend wie folgt: »Wieder sollte ich mich zwischen Philosophie und Soziologie entscheiden [...]. Rückkehr nach Hause bedeutete also offizielle Abkehr von der Philosophie, bot aber die Chance etwas Neues zu schaffen. Mit 58 Jahren nochmals umsatteln und zum richtigen Soziologen werden, hält der enragierte Fachmann natürlich unmöglich. Unter einem richtigen Soziologen stellt er sich [...] einen Nationalökonomem mit historischen und politischen Ambitionen vor. Dieser Typ war nahezu ausgestorben, weil die Ökonomie sich inzwischen mathematisiert hatte. Dafür gab es nach dem Zusammenbruch eine ganze Reihe von Philosophen, welche ihrer Herkunft abschworen und mit dem Eifer von Apostaten und Konvertiten aus den Enttäuschungen ihrer frühen Jahre die äußersten Konsequenzen totaler Entideologisierung ziehen wollten. Sie schienen unter ihrem philosophischen Training wie unter einem Minderwertigkeitskomplex zu leiden und kompensierten ihn mit einer Technik geistigen Atemanhaltens, die zu einem zweiten unconditional surrender unter die amerikanischen Methoden der Sozialforschung führte. [...] Für diese Kinderkrankheit war ich zu alt. Ich habe von keiner Methode mehr erwartet, als daß sie in einer bestimmten Hinsicht Ordnung gewährt. Ich habe auch von der Soziologie kein anderes Heil erwartet.« (PAP: 326; vgl. auch GS X: 337–340) Über Plessners Leben und Lehrtätigkeit in Groningen und Göttingen informiert ausführlich die hervorragende Biographie von Dietze (2006: 175–185; 351–352). Zu inhaltlichen Aspekten von Plessners soziologischen Arbeiten vgl. u. a. Ferber (1996), Rehberg (2002a), Bude (2002) und Thomas (2003). Gehlen, der nach dem Zweiten Weltkrieg gerne damit kokettierte, die Philosophie hinter sich gelassen zu haben (vgl. etwa GA 6: 746), hatte von 1947 bis 1961 einen Lehrstuhl für Soziologie und Psychologie an der Hochschule für Verwaltungswissenschaft in Speyer inne und war ab 1962 bis zur Emeritierung im Jahr 1969 Professor der Soziologie an der Technischen Hochschule Aachen. Seine ebenso anregende wie umstrittene Institutionentheorie, die er vor allem in seinem Werk *Urmensch und Spätkultur* (1956) ausarbeitete, gehört schon lange zu den Klassikern der neueren Soziologie und hat eine dementsprechend breite Resonanz gefunden, vgl. hierzu etwa Jonas (1966), Weiß (1971), Rehberg (1990a) und Wöhrle (2010).

in ihren Denkraumen verwoben sind und vor allem auch die *Zeit-Bilder* kein »unerwarteter Nebenweg« bilden, wie Haeffner (1995: 123) stellvertretend für viele behauptet.

Das *dritte Kapitel* fokussiert dann diverse anthropologische Facetten der erkenntnisleitenden Fragestellung zur Funktion und Bedeutung des ästhetischen Subjekts. Es hebt mit einer Analyse der ästhesiologischen Schriften Plessners an, in denen die kulturelle Leistung der Sinne und gattungstypologische Eigenlogiken der Musik und der bildenden Kunst in vorderste Front rücken, ehe ästhetischen Aspekten in den anthropologischen Arbeiten Gehlens nachgegangen wird. Der Bogen spannt sich dabei von frühgeschichtlichen Vorformen der Kunst über Umrisse einer physiologischen Ästhetik bis zur Bestimmung des Menschen als Phantasiewesen.

Im *vierten Kapitel* verschiebt sich der Fokus auf kulturphilosophische und kunstsoziologische Momente der ästhetischen Subjektivität, wie sie insbesondere in Gehlens *Zeit-Bildern* entfaltet werden. Einem Aufriss des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Kunst und ihrer zentralen Bezugsfelder, mit dem eine Intensivierung subjektiver Faktoren einherging, folgt eine eingehende Analyse, wie die Subjektivität auf breiter Ebene Eingang in die verschiedenen Kunstströmungen ab Ende des 19. Jahrhunderts vom Impressionismus bis Surrealismus fand und mit wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen Hand in Hand ging. Am Ende des Kapitels werden Gehlens Ausführungen analogen kunstgeschichtlichen bzw. geschichtsphilosophischen Überlegungen Plessners gegenübergestellt, der ebenfalls eine Potenzierung subjektiver Elemente von der Neuzeit bis zu ihrer vermeintlich haltlosen Entfesselung im Expressionismus nachzeichnet und sich schließlich für ein gemäßigtes Formideal ausspricht. Dies bildet alsdann den Ansatzpunkt für eine tiefere Betrachtung der Nachkriegskunst im letzten Unterkapitel. Im Vordergrund stehen dabei Gehlens kulturkritische Diagnosen, die er zwischen Entlastungsforderungen, einer Ausrufung des Endes der Kunst und der Trauer um den Untergang der Persönlichkeit aufspannt. Auf dieser Folie wird nach und nach transparent, weshalb Gehlens Blick auf die Moderne und ihre Kunst zutiefst gespalten ist und seine überraschende Versöhnung mit den produktiven Seiten der Subjektivität höchst prekär ist.

Im abschließenden *fünften Kapitel* wird schließlich das Hauptergebnis der Untersuchung resümiert und ein Ausblick auf neuere Entwicklungen im künstlerischen Feld gewagt.

1.2 Überblick über Plessners und Gehlens ästhetische Schriften

Plessner legt bereits als 26-Jähriger eine Arbeit zur »Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation« (1918) vor, in der er vor dem Hintergrund geschichtsphilosophischer Metareflexionen und einer »Philosophie der Stile« (GK: 18) die Entwicklung der Kunst von der Renaissance bis zu seiner Gegenwart skizziert. In den 20er Jahren verstärkt sich dann sein Interesse für sinnestheoretische und anthropologische Fragen, die schließlich in seinem ersten Hauptwerk *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923) erstmals ausführlicher entfaltet werden. Kern dieser, wie zu zeigen sein wird, teils innovativen, teils aber auch antiquierten Theorie ist der Aufweis struktureller Zusammenhänge zwischen diversen Anschauungs- und Sinngebungsformen, geistigen Ordnungsfunktionen und leiblich-motorischen Haltungen, die sich in verschiedenen kulturellen Erscheinungsformen manifestieren. Die Kunst weist Plessner dabei auf der Grundlage einer transzendentalphilosophisch-phänomenologischen »Kritik der Sinne« (ES: 16) als dritten konstitutiven Wertbereich neben der Wissenschaft und Sprache aus. Diesen Ansatz einer »ästhesiologischen« Ästhetik ergänzt und variiert er in mehreren Aufsätzen bis ins hohe Alter,²⁰ in dem er angesichts des »offensichtlichen Versagens unserer traditionellen Ästhetik gegenüber der künstlerischen Produktion der Gegenwart« (AS: 322) mit seiner *Anthropologie der Sinne* (1970) noch einmal neue Akzente in diese Richtung setzt. Daneben beschäftigt er sich auch mit kunstsoziologischen und medienästhetischen Fragen²¹ sowie speziellen kunstwissenschaftlichen Themen wie der »Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter« (1932) oder dem »Problem der Klassizität für unsere Zeit« (1936/37).

Gehlens Interesse für ästhetische und kunstgeschichtliche Themenkomplexe findet in seinen Schriften dagegen bis Mitte der 1950er Jahre nur ein gedämpftes Echo. Mit 21 Jahren hält und veröffentlicht er zwar bereits einen Vortrag über Hugo von Hofmannsthal, in dem er auch allgemeine ästhetische Fragen anschnidet, doch mit Ausnahme einer Studie über »Die Struktur der Tragödie« (1934) verfasst er lange Zeit keine weiteren einschlägigen Arbeiten. Ästhetische Aspekte werden auch in seinen anderen frühen Schriften zwar hin und wieder

²⁰ Zu nennen wären insbesondere seine Schriften »Über die Möglichkeit einer Ästhetik« (1925a), »Zur Phänomenologie der Musik« (1925b), »Hören und Vernehmen« (1925c), »Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique« (1936), dessen letztes Kapitel mit geringfügigen Änderungen in »Zur Anthropologie der Musik« (1951) auf Deutsch wiederabgedruckt ist, sowie »Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens« (1972a).

²¹ Vgl. hierzu insbesondere seine Aufsätze »Zur Genesis moderner Malerei« (1958) und »Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei« (1965), ferner seine Reflexionen zum »Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos« (1972b).

gestreift, bilden jedoch keinen systematischen Schwerpunkt.²² Dies gilt gleichermaßen für sein erstes anthropologisches Hauptwerk *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), das allerdings immerhin einige bedenkenswerte Überlegungen zum Ursprung der Kunst und dem menschlichen Phantasievermögen enthält. In seine zweite umfangreiche anthropologische Arbeit *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen* (1956) sowie seine viel gelesene kulturkritische Schrift *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft* (1957) fließen dann aber bereits in großem Umfang ästhetische und kunstgeschichtliche Aspekte ein. Die intensivierete theoretische Auseinandersetzung mit diesem Problemkomplex mündet schließlich 1960 in die *Zeit-Bilder* und eine Vielzahl von kleineren Aufsätzen und Vorträgen, die sich bis zu seinem Tod im Jahr 1976 speziellen kunsttheoretischen Themen und einzelnen Künstlern sowie Kunstströmungen widmen. Darüber hinaus versucht er in zwei Studien zu instinktresidualen Wahrnehmungsmechanismen, die Lustgefühle beim Anblick von symmetrischen Formen und auffälligen Farben physiologisch zu erklären.²³

1.3 Blinde Flecken – zum Forschungsstand

In Anbetracht der Fülle ästhetischer und kunsttheoretischer Arbeiten in beiden Gesamtwerken ist es einigermaßen verwunderlich, dass sie in der Forschung bislang recht stiefmütterlich behandelt wurden. Besonders überrascht dies im Hinblick auf die *Zeit-Bilder*, die schon lange als höchst anregender Beitrag zur modernen Malerei gelten und bereits früh eine Reihe wohlwollender, teilweise geradezu euphorischer Rezensionen erhielten.²⁴ Selbst Gadamer (1962: 22 f.) sieht sich einer »kundigen Führung anvertraut« und lobt das Werk trotz aller dezidierter

²² Zu ästhetischen Aspekten des Frühwerks vgl. ausführlicher den Überblick in Hog (2005: 111–113).

²³ Vgl. seine Aufsätze »Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens« (1950, = KV) und »Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen« (1961, = IA). Ersterer ist immerhin in den von Henrich und Iser herausgegebenen Sammelband *Theorien der Kunst* aufgenommen worden, der den Anspruch erhebt, »die wichtigsten Theoretiker der gegenwärtigen Kunsttheorie selbst zu Wort kommen zu lassen.« (Henrich 1982: 18).

²⁴ So erkennt etwa Hans Ryffel (1961: 278 f.) in ihnen einen gewichtigen Beitrag zur Ästhetik und neuesten Kunstgeschichte, der eine »Fülle großartiger, geistvoller und höchst pointenreicher Formulierungen« enthält. Ähnlich lobt Hermann Boekhoff (1962: 100) den »stilistischen Glanz« und das »erfreulich eigenständige Konzept«, während Carl Linfert (1961: 872) von dem »ungewohnten und umwälzenden Inhalt« schwärmt, der ihn zu einer kaum zu überbietenden Auszeichnung veranlasst: »Ich gehe so weit, zu sagen, daß es kein Buch eines Kunstkritikers, noch weniger eines Philosophen gibt, das der zeitgenössischen Malerei so nahe gekommen ist und das Wichtige an ihr so überlegen aufzufassen vermochte.«

Kritik als »ausgezeichnete Analyse der jüngeren Entwicklung der Malerei«. Auch von eher unerwarteter Seite war Zustimmung zu vernehmen: So entdeckte nicht nur Adorno zahlreiche Parallelen zu seinen eigenen Zeitdiagnosen und seiner Einschätzung der modernen Kunst,²⁵ sondern auch Lukács verweist in seiner vierbändigen *Ästhetik* mehrfach und meist affirmativ auf Gehlen, wenngleich nur auf dessen anthropologische Schriften.²⁶

Dementsprechend diente Gehlen mit seiner Ästhetik – wie schon mit seiner Anthropologie, Soziologie und Kulturkritik²⁷ – lange Zeit auch außerhalb der Gehlen-Philologie als beliebter Referenzautor, der bündige Thesen zu ästhetischen Kompensationsmodellen, der Rationalität und Kommentarbedürftigkeit moderner Kunst lieferte, der aber in diesem Feld wissenschaftlich nicht weiter beachtet und in obligatorischen Fußnoten abgehandelt wurde.²⁸ Erst in den 90er Jahren erschienen einige Aufsätze (vgl. u. a. Messelken 1994; Mohler 1994; Rehberg 1997; Seibold 1997a) und schließlich auch Monographien, die sich etwas ausführlicher mit den vermeintlichen ästhetischen »Nebenwegen« (Haefner) auseinandersetzten. Den Anfang machte Günter Seibold (1997b) mit seiner Habilitationsschrift über das viel beschworene Ende der Kunst, dem schließlich auch Gehlen das Wort redet, wobei Seibold den Akzent seiner Arbeit jedoch auf Adorno und Heidegger legt.²⁹ Im selben Jahr erschien die Dissertation von Volker Schmidt, in der Gehlens Ästhetik vornehmlich als verkürzte Negativfolie für andere anthropologische Entwürfe fungiert, die dem Autor zufolge wesentlich besser geeignet seien, um spezifische produktive, rezeptive und kommunikative Aspekte ästhetischer Selbst- und Weltverhältnisse als anthropologische Bedingungen der Möglichkeit von Kunst auszuweisen (vgl. Schmidt 1997: 27–48). Dieses Ergebnis verdankt sich allerdings einer sehr selektiven Lektüre und verzerrten Wahrnehmung des gehlenschen Gesamtwerks. Kaum ergiebiger ist die Dis-

²⁵ Vgl. Adornos Brief an Gehlen vom 2. Dezember 1960: »Mein Eindruck davon ist außerordentlich. Besonders berührt haben mich eine Reihe von Übereinstimmungen der unerwartetsten Art [...]. Sollte ich, auf einem Fuße stehend, sagen, was an Ihrem Buch so besonders mich berührt, dann ist es das, daß Sie mit der Sache der neuen Kunst sich identifizieren, ohne in Apologetik zu geraten und das Moment von Negativität zu verleugnen, das zur Sache selbst notwendig dazu gehört. Darauf, genau darauf kommt es aber an. Alles andere ist entweder Propaganda oder schlicht reaktionär.« (Zit. nach Rehberg 1997: 76, Anm. 5).

²⁶ Vgl. Lukács (1972, insbes. Bd. I: 118–124 und Bd. II: 17–21), dazu ausführlicher Rehberg (1993b). In einer anderen Studie weist Rehberg (2003: 46, Anm. 95) jedoch auch darauf hin, dass DDR-Autoren die *Zeit-Bilder* mehrheitlich eher ablehnend aufgenommen haben.

²⁷ Vgl. hierzu Wöhrle (2010), der Gehlen als »diskurspolitische Spielmarke« (ebd.: 23 u. ö.) bezeichnet, die von vielen Autoren zur Schärfung der eigenen Position oder zur Abgrenzung gegenüber Konkurrenztheorien eingesetzt wurde.

²⁸ Das wissenschaftliche Rezeptionsloch wurde schon mehrfach konstatiert, vgl. etwa Ottmann (1979: 148 f.), Messelken (1994: 639 f.) und Ullrich (1998: 305).

²⁹ Ein Kondensat seiner umfassenden Studie findet sich im Hinblick auf Gehlen und Adorno in seinem Aufsatz »Konstruktion der Moderne unter dem Menetekel ihres Endes« (Seibold 2000).

sertation von Beatrix Zug (2007), deren erklärtes Ziel es ist, Gehlens Ästhetik als Handlungstheorie begreiflich zu machen und Affinitäten zu Deweys Kunstphilosophie zu beleuchten. Dieser an sich vielversprechende Forschungsansatz erschöpft sich leider weitgehend in einer recht groben Rekonstruktion der ästhetischen Hauptgedanken und konturiert einen restringierten Begriff von Subjektivität, ohne die in den *Zeit-Bildern* zutage tretenden Ambivalenzen in den Blick zu nehmen.

Wesentlich aufschlussreicher ist die Doktorarbeit von Regine Anacker (2004), die in sehr guter Kenntnis von Gehlens Gesamtwerk zahlreiche Parallelen zu Gottfried Benns Schriften herausarbeitet und dabei auch ausgiebig die *Zeit-Bilder* auswertet. Zwar mündet ihr komparativ-literaturwissenschaftlicher Ansatz gelegentlich in eine etwas sprunghafte Ausdeutung von unverbundenen Einzelaspekten und in Zitatmontagen, doch insbesondere im Hinblick auf die Einbettung von Gehlens Ästhetik in sein Gesamtwerk sind ihre Ausführungen sehr instruktiv.

Die bislang elaborierteste (Doktor-) Arbeit stammt jedoch von Friedrich Ley (2009), der in Gehlens Schriften strukturellen Analogien zwischen der ästhetischen und religiösen Erfahrung nachspürt. Besonders lesenswert sind dabei seine subtilen Beschreibungen der Freisetzung optischer Sinndeutung durch den Eindruck von Reflexionskunst, die, so seine These, in ihrer unformulierbaren Offenheit spezifische Sinnwelten mit religionsäquivalenten Valenzen aufbaue. Anders als der Untertitel »Ritual – Institutionen – Subjektivität« vermuten lässt, finden sich bedauerlicherweise jedoch kaum tiefergehende Überlegungen zu einer spezifisch *ästhetischen* Subjektivität, so dass auch diese erhellende Studie letztlich nur einen begrenzten Blick auf Gehlens kunsttheoretische Schriften wirft.³⁰

Gleiches gilt für die neueste Arbeit zu Gehlens Ästhetik, in der Christine Magerski (2011) am Leitfaden des Avantgardismuskurses die kunstsoziologische Theoriebildung seit den 1960er Jahren nachzeichnet. Gehlen figuriert in diesem Panorama als Inaugurator einer kritischen Kulturwissenschaft, die die Avantgardebewegung für eine soziologische Analyse der Institutionalisierung des Kunstsystems dienstbar macht, wobei die Autorin Gehlen eine Sonderrolle im Quartett mit Bürger, Bourdieu und Luhmann zuweist, weil er den Angriff der historischen Avantgarde auf die Kunstinstitution als erfolgreiche Rettungsstrategie aufweise und stärker als seine Nachfolger die aktuellen ökonomischen sowie medienästhetischen Entwicklungen einbeziehe. Ob die *Zeit-Bilder* dabei wirklich eine bewusste Entscheidung gegen »Theorien aus einem Guss« (Magerski 2011: 13) darstellen und Gehlen als progressiver Befürworter der medialen »Kul-

³⁰ Hervorzuheben ist noch, dass Ley auch einen umfassenden aktuellen Überblick über die wichtigsten Forschungsarbeiten zu Gehlens anthropologischen, soziologischen und kulturkritischen Schriften liefert (vgl. Ley 2009: 3–20).

turrevolution« (ebd.: 149) nicht überinterpretiert ist, wäre zu diskutieren, insgesamt gelingt Magerski in ihrer Verdichtung auf Gehlens Avantgardismustheorie jedoch eine luzide Erörterung.

Bezeichnend für das gewachsene Interesse an Gehlens Ästhetik und Kunstsoziologie ist schließlich, dass ihnen die neue Gehlen-Einführung von Delitz (2011) ein eigenes Kapitel widmet, während die ältere Einführung von Thies (2000) sie nur an wenigen Stellen touchiert. Weitere Impulse sind von dem in Kürze erscheinenden neunten Band der Gesamtausgabe zu erhoffen, in dem die *Zeit-Bilder* und weitere Schriften zur Philosophie und Soziologie der Malerei versammelt werden.

Auch Plessners ästhetischen und kunsttheoretischen Schriften wird seit einigen Jahren größere Aufmerksamkeit zuteil, wenngleich die Forschungslage insgesamt ein noch dürftigeres Bild abgibt als bei Gehlen. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass Plessner, wie bereits erwähnt, keine systematische Ästhetik entwickelt hat, zum anderen mit dem Umstand, dass sein Gesamtwerk ohnehin erst in den 80er Jahren allmählich den wissenschaftlichen Forschungseifer geweckt hat. Seine sinnestheoretischen Arbeiten standen dabei schon immer – und stehen immer noch – im Schatten seiner anthropologischen, sozialkritischen und geschichtsphilosophischen Studien. Inzwischen liegen aber auch zu Plessners ästhesiologischen Schriften eine Reihe von Aufsätzen und Monographien vor, von denen insbesondere die Habilitationsschrift von Lessing (1998) hervorzuheben ist, der die *Einheit der Sinne* in akribischer Detailanalyse aufschlüsselt (vgl. außerdem u. a. Schneider 1989; Mühl 1997; Asiain 2006; Herzog 1995; Fischer 2000; Delitz 2006).³¹ Ästhetische Aspekte der Ästhesiologie werden in diesen Arbeiten zumeist auch mit thematisiert, doch beschränken sie sich größtenteils auf Überblicksdarstellungen oder vereinzelte Randbemerkungen. Die kunstspezifischen Implikationen fallen dabei zumeist ebenso aus dem Analyseraster wie Plessners genuin kunstgeschichtliche und kunstsoziologische Schriften.³² Es war bisher kleineren Aufsätzen vorbehalten, auch diese Momente eingehender zu beleuchten, sie für spezielle kunstwissenschaftliche und sozialtheoretische Problemhorizonte fruchtbar zu machen und ihre geistesgeschichtli-

³¹ Bei aller Kritik, die das Werk in der Forschung erfahren musste, sind auch seine fruchtbaren Leistungen anerkannt worden: So würdigt Schneider (1989) Plessners Rehabilitierung der Anschauungswelt, Redeker (1993) das Bemühen, das Problem der Sinnlichkeit von der Kultur aus anzugehen, und Lessing (1998) den Neuansatz einer verstehenden Naturphilosophie sowie ihren Ertrag für die philosophische Hermeneutik. Mühl (1997) sieht das zentrale Verdienst dieser Arbeit dagegen vor allem in dem Aufweis eines Prinzips, das die Intersubjektivität der menschlichen Welt zu deren Materialität in Beziehung setzt.

³² Als eine der wenigen Ausnahmen ist hier Pietrowicz (1992) zu nennen, der in seiner Gesamtschau an mehreren Stellen auch Plessners kunstgeschichtliche Texte berücksichtigt (vgl. insbes. S. 140–149).

che wie werksystematische Bedeutung herauszuarbeiten (vgl. u. a. Mühl 2001; Apostolopoulou 2003; Fischer 2007a; Bernhard 2007). Dem Ziel, Plessners ästhetische Anthropologie und anthropologische Ästhetik herauszuschälen,³³ verschrieb sich schließlich 2006 auch der III. Internationale Helmuth-Plessner-Kongress in Florenz, dessen Vorträge inzwischen in einem Sammelband vorliegen (vgl. Accarino/Schloßberger 2008).³⁴ In diesen Annäherungsversuchen wurde noch einmal deutlich, dass Plessners Beschäftigung mit ästhetischen und kunstgeschichtlichen Phänomenen tief in seinen anthropologischen Denkraumen eingelassen ist. Fischer (2007a: 241) ist gar der Ansicht, dass die Kunst »das geheime Zentrum von Plessners gesamter Denkbewegung und Werkbildung« darstellt, was in ähnlicher Weise auch Meinberg (2005: 102) und – mit gewissen Vorbehalten – Lessing (1998: 261) betonen. Fischers weiterer Befund, dass Plessners Kunsttheorie »im Ausgang des 20. Jahrhunderts möglicherweise einer der interessantesten Beiträge im Bilderstreit um die Interpretation und Bewertung der modernen bildenden Kunst« liefert (Fischer 2007a: 257; vgl. auch 242), kann in der vorliegenden Arbeit zwar nicht uneingeschränkt bestätigt werden. Dass sie jedoch ein großes Potenzial enthält, zeigen nicht zuletzt die anregende Auslegung, Fortschreibung und Transformation von Karpenstein-Eßbach (2004: 13–80) und insbesondere Krüger (1999).

Auch Paetzold (1990: 39–54) hat sich in seinem Entwurf einer *Ästhetik der neueren Moderne* eingehend mit Plessners Theorie beschäftigt und einige Anschlussmöglichkeiten sowie Grenzen ausgelotet, wobei er letztlich aber Gehlens Ästhetik für produktiver hält (vgl. ebd.: insbes. 57–74). Schmidt wiederum gibt in seiner bereits erwähnten Dissertation eindeutig Plessner den Vorzug (vgl. Schmidt 1997: 49–78), bei dem er im Kontrast zu Gehlens »vereinseitigenden Kultur- und Zeitdiagnosen« und »neokonservativer Funktionsbestimmung der Kunst« (ebd.: 76) eine geschmeidigere Konzeption und größere Offenheit gegenüber der modernen Kunst ausmacht (vgl. ebd.: 63). Dass eine solch tendenziöse Entgegensetzung allerdings den Blick davor verschließt, dass Gehlen zumindest in den 50er und 60er Jahren der Gegenwartskunst nicht minder aufgeschlossen gegenübersteht als Plessner, während dieser in seinen jungen Jahren nicht weniger eindringlich gegen den Expressionismus wettet und den »Tod des bildnerischen Bewußtseins« (GK: 49) ausruft, soll vorausblickend schon hier betont werden.

³³ Zu dieser doppelten Perspektive in Plessners Werk vgl. ausführlich Fischer (2007a), außerdem Meinberg (2005: 103 f.) sowie den Klappentext des VII. Bandes der Gesammelten Schriften.

³⁴ Neben den Beiträgen, die sich schwerpunktmäßig mit Plessners Theorie der Expressivität auseinandergesetzt haben, gab es auch drei Vorträge, die sich explizit mit kunstästhetischen Fragen beschäftigten, vgl. Delitz (2008), Seitter (2008) und Rehberg (2008), dessen Beitrag mit geringfügiger Varianz bereits an anderer Stelle erschienen ist (vgl. Rehberg 2007).

Was für enorme Verzerrungen eine solche ideologiekritische Blickverengung zeitigen kann, lässt sich gut an einem längeren Artikel von Michael Lüthy (1997) studieren, der über einige vernachlässigte soziologische Motive der *Zeit-Bilder* informieren möchte. Ausgehend von der an sich schon fragwürdigen Feststellung, dass bei Gehlen analog zum Menschen die Kunst als Mängelwesen konzipiert sei, nivelliert der Autor nicht nur Gehlens Differenzierung verschiedener Kunstepochen, sondern vor allem auch seine subtilen Nuancierungen im Hinblick auf diverse Strömungen des 20. Jahrhunderts. Von Gehlens unrühmlicher Biographie und fraglos konservativer Grundhaltung schließt Lüthy weiter auf dessen Verpflichtung der modernen Kunst auf »Dienst und Gehorsam«, die ihn an nationalsozialistische Säuberungsaktionen erinnert. Vollends entgeht ihm in seiner Durchdekliniation gängiger Gehlen-Stereotype mittels vorab festgezurrteter Kriterien schließlich, dass dieser in seiner Ästhetik eben gerade nicht, wie der Verfasser meint, die »Möglichkeit einer autonomen Stimme in Gestalt der bildnerischen Einbildungskraft« verdammt, sondern vielmehr die moderne Kunst an vielen Stellen geradezu als letzte Bastion der Freiheit und Sensibilisierung auszeichnet. Daher ist auch, wie weiter zu zeigen sein wird, die ästhetische Subjektivität nicht Gehlens absolutes »Feindbild« (Böhler 1991: 257), sondern eine vielschichtige Instanz, die sowohl produktive wie auch destruktive Entfaltungspotenzen enthält.

In der weiteren Analyse soll es nun nicht darum gehen, Gehlens Verstrickung in den Nationalsozialismus zu verharmlosen oder seine politische und kulturkritische Einstellung zu verteidigen. Sie wird hier auch keineswegs als unerheblicher Schatten ausgeklammert, der vielleicht vieles verdunkelt, aber keinen Einfluss auf seine ästhetischen Reflexionen hat. Ganz im Gegenteil: Viele Widersprüche in Gehlens Kunsttheorie sind nur im Lichte seiner ideologischen Maßstäbe aufzuklären. Doch ihr Einschluss darf eben nicht dazu führen, dass die Ambivalenzen vorschnell ausgehebelt werden und auf diese Weise viele fruchtbare Einsichten a limine verhüllt bleiben.

Dass eine Würdigung der scharfsinnigen und hellsichtigen Erkenntnisse Gehlens nicht notwendigerweise mit einer Vernachlässigung ihrer problematischen Schlagseiten bzw. Fundamente einhergeht, hat Rehberg, Gehlens letzter wissenschaftlicher Assistent, in vielen Aufsätzen und seinen Nachworten in der Gehlen-Gesamtausgabe demonstriert. Dabei geht er vielfach ebenfalls auf dessen Ästhetik ein, die er in einer Studie auch den entsprechenden Entwürfen Plessners gegenüberstellt – mit dem Ergebnis schließend, dass sich die beiden Kontrahenten in fast allen Aspekten hätten einigen können (Rehberg 2007: 284).³⁵ Diesen

³⁵ Ähnlich sah es Monika Plessner, die Rehberg gegenüber geäußert hat, dass sich die beiden angesichts der ästhetischen Konvergenzen eigentlich hätten blendend verstehen müssen (vgl. Rehberg 2007: 284).