

der Institutionen zum Kernstück von Gehlens Sozialphilosophie. Ihre Geburt aus dem Geist eines Aktivismus des Dienens blieb an ihr stets haften. Arnold Gehlen hat gegen libertäre und individualistische Ideale, zumal jene von 1968 und danach, nur halb recht gehabt. Recht hatte er gegen die politische Naivität aller, die die Gesellschaft institutionenfrei haben möchten, gegen das Spontium, welches vergisst, was Gehlen nie vergass: «Institutionen machen so verkehrte Dinge wie Freiheit und Bildung erst lebensfähig.»

Unrecht möchte man ihm geben, wo seine Lehre umkippt ins Totalitäre. Möglich wäre ja durchaus eine liberale Interpretation. Der Liberale begrüsst das Vorhandensein von Institutionen, weil sie dem Einzelnen Handlungschancen eröffnen, die er anders in der Massengesellschaft nicht mehr wahrnehmen könnte. Aber so, besorgt um die Autonomie der Individuen, hat Gehlen nie gedacht. Ein reifes moralisches Ich liess sein Verständnis nicht zu, woraus sich als Konsequenz ergab: Die Institutionen garantieren dauerhafte Ordnung, soziales Miteinander und kulturelle Selbststeigerung der Menschen nur um den Preis

vollständiger Entäusserung und Unterwerfung. Ausgerechnet 1969, in «Moral und Hypermoral», als ringsum die Sekundärtugenden ins Gerede kamen, legte er zum Aktivismus des Dienens sein unbeirrtes Bekenntnis ab: «Sich von den Institutionen konsumieren zu lassen gibt einen Weg der Würde für jedermann frei, und wer seine Pflicht tut, hat ein Motiv, das von jedem anderen her unbestreitbar ist.»

¹ Jetzt in: Arnold Gehlen, Gesamtausgabe, Band 1: Philosophische Schriften I (1925–1933). Hrsg. von Lothar Samson. Vittorio-Klostermann-Verlag, Frankfurt am Main 1978. 464 S., Fr. 59.–

² Vgl. dazu Gesamtausgabe, Band 2: Philosophische Schriften II (1933–1938). Hrsg. von Lothar Samson. Klostermann 1980. 474 S., Fr. 99.–

³ Gesamtausgabe, Band 3: Der Mensch. Seine Natur und Stellung in der Welt. Textkritische Edition unter Einbeziehung des gesamten Textes der 1. Auflage von 1940. Hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg. 2 Bände. Klostermann 1993. 1020 S., Fr. 148.–

⁴ Jetzt in: Gesamtausgabe, Band 4: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre. Hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg. Klostermann 1983. 538 S., Fr. 69.80.

Die innere Galerie der Freiheit

Zu einigen Motiven in Arnold Gehlens «Zeit-Bildern»

Von Michael Lüthy

Im Vergleich zu Arnold Gehlens anthropologischen Schriften fand das 1960 erschienene kunstkritische Werk «Zeit-Bilder» wenig fachwissenschaftliche, dafür um so breitere feuilletonistische Beachtung. Ob das an der theoretisch oft wenig ambitionierten Kunstwissenschaft oder eher an der «sonderbar verschlüsselten Beweisführung» (Hans-Georg Gadamer) des Buches selbst liegt, bleibe dahingestellt. Karriere machte hauptsächlich die These von der «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst. Dagegen wurde bereits Verschiedenes vorgebracht, zuletzt von Walter Grasskamp in der «Zeit» (22. 11. 96). Die Rezeption konzentrierte sich allerdings auf die ästhetische Argumentation des Buches. Die fragwürdigen soziologischen Thesen hingegen blieben ausgespart, obschon «Zeit-Bilder» den Untertitel «Zur Ästhetik und Soziologie der modernen Kunst» trägt. Darauf soll hier der Blick gelenkt werden.

DIE KUNST ALS FÜHRUNGSELEMENT

In seinem Hauptwerk «Der Mensch» (erstmalig erschienen 1940) definiert Gehlen den Menschen als «Mängelwesen», das, um sich im Dasein zu halten, rechtlicher, religiöser und sittlicher «Institutionen» bedarf. In den «Institutionen» als gesellschaftlichen Tatsachen verkörpern sich die massgeblichen «Führungsideen» einer Kultur oder einer Gesellschaft. Sie geben dem Menschen die nötige Orientierung und «entlasten» ihn vom Daseinsdruck. Gleichzeitig dienen sie dazu, seine «Antriebsenergie» so zu lenken, dass sie nicht ziellos oder sogar gefährlich wird. – Die Kunst steht für Gehlen im Dienst dieser Führungsstruktur. Ihr kommt die doppelte Aufgabe zu, die herrschende Macht zu repräsentieren und zugleich die Auffassungen jedes Einzelnen zu bestimmen. So heisst es in «Zeit-Bilder»:

«Keine Macht, welche sich zur Herrschaft im unterschiedenen Sinn berufen fühlt, kann darauf verzichten, das Bewusstsein des Menschen zu besetzen, und die Endgültigkeit ihres Anspruchs drückt sich darin aus, dass sie dieses Bewusstsein vollständig bestimmt: also bis in die Anschauungen hinein. Was daher, vom einzelnen Menschen her gesehen, als Aussenhalt des Inneren erscheint, stellt sich von den Institutionen aus als Repräsentation dar; denn sie verkörpern sich in sichtbaren und daseinsmächtigen Symbolen, unter denen die Künste stets einen hohen Rang einnehmen.»

Die Kunst hilft also tätig mit, das Innere des Menschen mit dem Anspruch der Macht in Übereinstimmung zu bringen. Wenn das gelingt und die «Institutionen» sich im Innern des Einzelnen spiegeln, dann herrscht die «Fraglosigkeit des Normnatürlichen». Der Mensch befindet sich im «normativen Gleichgewicht».

Indem Gehlen die Kunst als Stütze der gesellschaftlichen Stabilität versteht, weist er ihr einen eindeutigen Zweck zu. Das Ästhetische an der Kunst bezeichnet er als «folgenlos». Relevant wird die Kunst erst, sobald sie nicht *l'art pour l'art*, sondern *l'art pour le roi* oder *pour l'église* ist. Ihren Zweck kann sie also nur erfüllen, wenn sie sich «dienend» verhält. In ihrer höchsten Form lebt sie als «prachtvoller Parasit der Herrschaft», der sich «in Gehorsam, im Hören» übt. So ist die Kunst in doppelter Weise auf das Geltende verpflichtet: als dessen normierte Spiegelung und als dessen normierende Festschreibung zugleich. Sie entspricht damit den übrigen Elementen des «Führungssystems», die ebenfalls gleichzeitig «auf Aneignung und Kontrolle der Wirklichkeit hin gezeichnet» sind.

Es gehört allerdings zur Eigenart von Gehlens Kunstauffassung, dass die Kunst nicht nur als Element der Führung auftritt, sondern selbst führungsbedürftig ist. Denn sie stellt, analog zum Menschen, ein «Mängelwesen» dar. Ihr Mangel liegt in ihrer «fundamentalen Begriffslosigkeit», so dass ihre Ausdrucksweise, die bildnerische Gestaltung in Form und Farbe, «ein irrationales blosses Datum» bleibt. Um der Irrationalität zu entkommen und rational zu sein – und «Rationalität» ist die Hauptforderung Gehlens an die Kunst –, muss sie sich an ausserbildlich vorgeprägte Gehalte «anlehnen».

Aus der Perspektive des Logos-Mangels heraus entfaltet Gehlen die Geschichte der Kunst als Ge-

schichte der jeweiligen «Lösung» ihres grundlegenden «Problems». In der Feudalgesellschaft gelingt es ihr, indem sie sich für grosse heroisch-historische Auftritte zur Verfügung stellt, in der Renaissance durch die Ausrichtung auf die mathematisch-geometrischen Wissenschaften, im bürgerlichen Zeitalter schliesslich durch die realistisch korrekte Mimesis der alltäglichen Dingwelt.

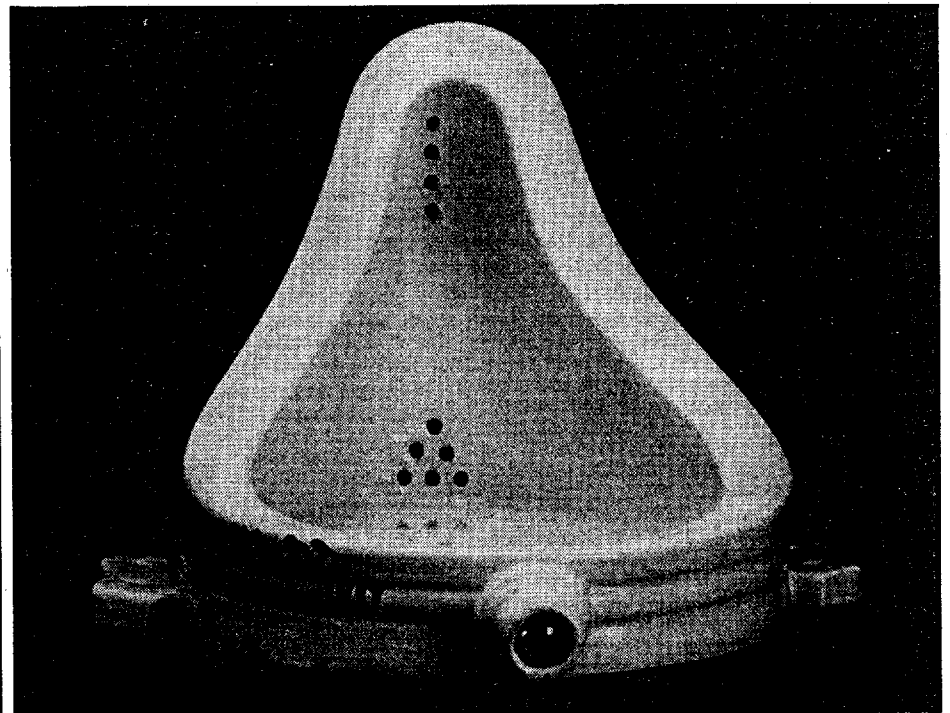
In der «nachbürgerlichen Industriegesellschaft» der Moderne verflüchtigen sich die Möglichkeiten der «Anlehnung». Die Photographie löst die Aufgabe der Realitätsdarstellung besser, die Wissenschaft wird unanschaulich und damit der künstlerischen Imagination unzugänglich, die Natur bildet nicht mehr die selbstverständliche Umgebung des Menschen, und schliesslich lässt die «unaufhaltsame Demokratisierung» die repräsentative Funktion der Kunst «leerlaufen». Dem freigesetzten Künstler ohne jeden «Aussenhalt» bleibt nur der Weg ins Innere seiner Subjektivität. Kreuzwege für diese Wendung ist die Abstraktion, die den letzten Bezug zur Wirklichkeit, die Darstellung wiedererkennbarer Gegenstände, aus sich ausstösst und auf diese Weise den «roten Faden der Bildlogik» verliert. Ohne Halt in der begrifflichen Rationalität wird das Bild zurückgeworfen auf die reine Form, d. h. auf das zweck- und folgenlose Ästhetische. Es bleibt nichts an ihr, «was in Moral, Erziehung, Dienst am Volke oder Weltanschauung umgesetzt werden könnte».

Damit hat die moderne Kunst ihre Daseinsberechtigung verwirkt. Sich dem möglichen Einwand zuwendend, wie das dennoch anhaltende, ja sogar wachsende Interesse der Öffentlichkeit an der Kunst zu verstehen sei, erklärt Gehlen, dieses könne auch dem schon Abgestorbenen gelten, darin liege der Unterschied von Natur und Kultur: «Scheintot ist eine biologische, scheinlebensfähig eine kulturelle Kategorie.»

Indem Gehlen die Kunst auf eine Aussensteuerung festlegt, durch die sie erst einen Sinn und einen Zweck erreicht, verwehrt er ihr gleichzeitig jede Freiheit und Autonomie, zudem jede Expressivität oder Emotionalität. Bildnerische Ausdrucksform, Subjektivität und Irrationalität werden gleichgesetzt. So kann Gehlen eine Kunst als «sinnleert» und «abgestorben» bezeichnen, die sich, wie angeblich die Moderne, der blossen Subjektivität verschreibe. Doch bereits die vor-moderne Kunst Michelangelos oder Rubens' bleibt missverstanden, wenn deren eigentliche, weil «rationale» Leistung in der Unterordnung unter das ausserbildlich Geltende gesehen wird, während die künstlerische Formulierung, die einen Rubens erst zu einem Rubens macht, als «irrationales blosses Datum» abgetan wird.

Wie die Konzeption des Menschen als «Mängelwesen» Probleme aufwirft, so auch die entsprechende Auffassung der Kunst. Wenn die Kunst tatsächlich an einem derart fundamentalen Mangel litte, wie ihn Gehlen in der Begriffslosigkeit und der daraus folgenden Irrationalität erblickt, dann wird unverständlich, warum sie nicht längst untergegangen ist. Ihr hartnäckiges Fortbestehen in immer neuer Gestalt und unter immer neuen Bedingungen gibt vielmehr Anlass, ein eigenes, von nichts anderem zu leistendes Vermögen zu bestimmen. Doch dieses besteht genau in dem, was Gehlen ihr nicht zubilligen will: in der Möglichkeit einer autonomen Stimme in Gestalt der bildnerischen Einbildungskraft, die als ursprüngliches Vermögen keiner «Anlehnung» bedarf. Es kann sich nur entfalten, wenn die Kunst sich nicht auf die Mimesis des normativ Geltenden reduzieren lässt. Erst indem die Kunst über die Abhängigkeit von ihrem Entstehungszusammenhang reflektiert, gelingt ihr das Transzendieren der alltäglichen Bedingtheiten, das sie unvorhersehbar und ereignishaft werden lässt. In der immer neu formulierten Beziehung zur Wirklichkeit und im Schwebezustand zwischen Realitätsgebundenheit und Autonomie liegt das eigentliche Potential der Kunst.

Gehlen hingegen sieht die Autonomie – wörtlich die Eigengesetzlichkeit –, mit der die Kunst sich zur Wirklichkeit ins Verhältnis setzt, allein negativ als die «Abtrennung vom Bedingungslosen». Auf diese Weise bleibt ihm die ästhetische Bedeutung der Kunst verschlossen – und auch die



Marcel Duchamp: Fountain, 1917/1964. – «Er legte Distanz um sich und wurde in stiller Weise destruktiv.» (Arnold Gehlen über Duchamp in «Zeitbildern».)

gesellschaftliche: Denn der Anspruch an den Betrachter, in einem Akt der Interpretation die Balance von Autonomie und Wirklichkeitsbezug, die das jeweilige Werk charakterisiert, nachzuvollziehen und zu deuten, erzeugt nicht nur die Lust der Betrachtung in ihrer Mischung aus Wirklichkeitserkenntnis und Verführung. Dieser Anspruch erschliesst dem Betrachter zugleich die aufklärerische und emanzipatorische Dimension der Kunst. Das Verstehen des Kunstwerks bedeutet nämlich, auch das eigene Verhältnis zur Realität und den eigenen Realitätsbegriff ins Spiel zu bringen und revidierbar zu halten. Davon aber kann Gehlen, der von der Kunst wie vom Menschen die Unterwerfung unter die «Fraglosigkeit des Normnatürlichen» verlangt, nichts wissen wollen.

Es ist weder plausibel noch erkenntnisfördernd, die Analyse und die Geschichte der Kunst von einem angeblichen Mangel her anzugehen. Doch das Mangelargument erfüllt eine strategische Funktion. Aus dem vorausgesetzten Mangel folgt auf «natürliche» Weise, dass die Kunst sich nicht aus sich selbst begründen kann und erst in der Ausrichtung auf das ausserhalb ihrer Geltende den nötigen «Aussenhalt» findet, der ihr prekäres Dasein stabilisiert. Erst das Mangelargument bereitet den Boden für die sonst unbegreiflich bleibende Forderung nach Dienst und Gehorsam.

Auf dieser Basis wird nun mit dem modernen Künstler, der seine Rolle im «Führungssystem» nicht mehr erfüllt, abgerechnet. Hier offenbart sich die eigentliche Intention des Buches, zudem zeigt sich das reaktionäre und autoritäre Denken seines Autors in aller Deutlichkeit. Gehlen beginnt mit der Vermutung, die Freiheit, die sich der moderne Künstler errungen habe, sei gar nicht wirklich gegeben, sondern er werde nur in einer neuen Weise «eingeschnürt». Da der Künstler keine Aussenbedingungen der Malerei mehr anerkennt – z. B. Naturähnlichkeit, Tradition oder Ikonographie –, muss ihm notwendig das Bild selbst zur Inspirationsquelle werden. Es etabliert sich eine zirkuläre Kommunikation zwischen dem Künstler und seinem Produkt.

«Die ganze Produktion strebt tangential ins nicht Nachvollziehbare weg, das Sicheinwühlen in eine abgeschnürt-immanente Entwicklung ist nicht mehr anzuhalten, es gibt für sie keine inneren Kontrollinstanzen mehr, geschweige denn äussere (...) Das weder von aussen, von den Regeln der Gesellschaft und der Kunst, noch von innen her mehr kontrollierbare Innere findet seine eigenen Zwangsabfolgen, es verschlingt seine Geburten selbst und erzeugt sie bis ins Unendliche neu. (...) Das ist es, was auf den hohen Ebenen von der gerühmten Freiheit des Künstlers übrig bleibt: die innere Galerie.»

Was Gehlen hier beschreibt, ist das Abgleiten des Künstlers in den einsamen Wahn oder, wie es an anderer Stelle deutlicher heisst, in die «Psychopathie». Zeugen eines solchen Prozesses sind Künstler wie Cézanne, Kandinsky oder Picasso. Mondrian kommt als «Verschrobener» vergleichsweise gut weg, besondere Ablehnung trifft die expressionistischen «Normvernichter» und «Selbstverbrenner». Solche Künstler verletzen nicht nur jedes moralische Gefühl, sondern brechen selbst die «biologisch vorgegebenen Gestaltungsgesetze des Auges».

Wenn der moderne Künstler so massiv gegen alles vorgeht, was «natürlich» ist, verkehrt sich die systemstabilisierende Funktion der Kunst in ihr Gegenteil. Der moderne Künstler provoziert nicht nur seine eigene «Pathologisierung», sondern legt gleichzeitig «Sprenghladungen an die kulturellen Grundmauern und Stützpfiler». In einer solchen Situation aber entsteht Handlungsbedarf. «Wenn sich so etwas durchsetzt, gibt es Ausstrahlungen: Das Verrückte wird verständlich und das Abnorme normalisiert, ganz allgemein und weit verbreitet gelangt das, was früher als widernatürlich, verschrieben, hemmungslos oder sonstwie als tangential beurteilt worden wäre, zur Eingewöhnung, und so wird es «Natur». (...) Wenn in breiten Bereichen das Normale und das Abnorme durcheinandergerinnen und innerhalb des letzteren wieder die echte und die unechte Abnormalität ununterscheidbar werden; wenn

der Standpunkt fester Abgrenzungen als «konventionell» schon fortgleitet, weil die «neue Natürlichkeit» die Psychopathen, Träumer und Infantilen einschliesst, dann wird die Frage der Anwesenheit der Psychopathie in der Kunst gar nicht mehr behandelbar (...) Und gerade innerhalb dieser Konstellation erreicht heute die Kunst eine Originalität und Normentbundenheit, eine Bewegungsfreiheit und Penetration wie kaum je zuvor.»

Die Gefährlichkeit dieser Argumentation ist bekannt, sie hat bereits einmal ihre Durchschlagskraft bewiesen. Als die Nationalsozialisten zur Säuberung der Kunst von ihren «entarteten» Elementen ansetzten, war der Vorwurf an die Künstler in den wenigsten Fällen politisch oder rassistisch begründet, sondern ging dahin, die gesamte Moderne als irr, verkindet und amoralisch zu diffamieren, und die Liquidierung geschah mit der Begründung, das Volk sei, um seiner Gesundheit willen, vor den Auswüchsen dieses kranken Geistes zu schützen.

STETIGKEIT DES DENKENS

Gehlen ist selbst biographisch und wissenschaftlich in den Nationalsozialismus verstrickt. Er distanzierte sich später nie von seinem damaligen Denken, sondern strich aus seinen Texten lediglich die kritischen Passagen. Es liegt auf derselben Linie, wenn er noch 1960 mit Argumenten hantiert, die 1937 die Säuberung der Kunst zu legitimieren hatten. Der Ton klingt sachlicher, Völkisches fehlt, und die schlimmsten Anwürfe werden nicht auf bestimmte Künstler, sondern auf eine eigentümlich anonyme Moderne bezogen, die irgendwo zwischen dem Impressionismus und der eigenen Gegenwart schwebt.

Gehlen begegnet der modernen Kunst mit einer Aggressivität, die vermuten lässt, die Kunst habe hier wie so oft Ressentiments aufzufangen, die sich gegen anderes richten. Was Gehlen an der Kunst kritisiert, meint denn auch die Gesellschaft im ganzen: die angebliche Nivellierung nach unten, die Inflation der Subjektivitäten, das Schwinden des Gehorsams, der allgemeine Sittenverfall. Und der Künstler wird angegriffen als derjenige, in dem das Haltlose des modernen Menschen beispielhafte Gestalt gewinnt. Das Indirekte der Attacke gehört ebenfalls zur «sonderbar verschlüsselten Beweisführung» (Gadamer) des Buches, und vielleicht gibt dies die Erklärung dafür, warum sich hier Passagen von einer Drastik finden, die Gehlen gewöhnlich meidet. Um so seltsamer mutet es an, dass die «soziologische» Seite der «Zeit-Bilder» so wenig Widerspruch hervorrief. Gehlens Argumentation darf jedoch auch dann nicht ausgeblendet werden, wenn nur die diskutabel erscheinende These von der «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst aufgegriffen wird. Zu dicht ist diese These mit dem Ganzen des Buches verwoben.

Der wissenschaftlichen Qualität und dem Denkstil der «Zeit-Bilder» ist es angemessen, zwar der populären Kulturkritik Schlagworte geliefert zu haben, jedoch nicht in den Kanon moderner Ästhetik und Kunstwissenschaft aufgenommen worden zu sein. Insofern haben sich die «Zeit-Bilder» nicht «institutionalisiert». Gehlen aber wusste selbst, dass «die Überlebenszeit einer Gesinnung, der die Aussenstützung durch Institutionen entzogen ist, eine messbare Dauer von höchstens zwei bis drei Generationen hat».

Mitarbeit an dieser Beilage:

Prof. Dr. Hartmut Binder, Pädagogische Hochschule Ludwigsburg.

Prof. Dr. Micha Brumlik, Universität Heidelberg.

Antonio Fian, Schriftsteller, Wien.

PD Dr. Norbert Frei, Institut für Zeitgeschichte, München.

Joachim Güntner, Publizist, Hannover.

Karl-Markus Gauss, Publizist, Salzburg.

Prof. Dr. Franz Haas, Universität Udine.

Michael Lüthy, Kunsthistoriker, Basel.