

Odo Marquard

Gesamtkunstwerk und Identitätssystem

Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik

Aus: Szeemann Harald: Der Hang zum Gesamtkunstwerk.

Sauerländer Verlag, Frankfurt am Main, 1983. S. 40 – 49.

Dies alles gibt es also: die Gesamtausgabe (I), den Gesamtbetriebsrat, den Gesamtdrehimpuls, die Gesamthandsgemeinschaft, die Gesamthochschule, den Gesamtkatalog, die Gesamtschuld, die Gesamtschule, die Gesamtstrafe, die Gesamtstreitkräfte, den Gesamtverband und etliches Einschlägige mehr; und als echte Teilmenge dieses Gesamtgesamt gibt es das Gesamtkunstwerk: was ist das?

Eine Definition ist schwierig. Kriterien aber – im Sinne „besonderer Kennzeichen“ seines Steckbriefs – kann man angeben. Dabei scheint es nützlich, als besonderes Kennzeichen des Gesamtkunstwerks nicht allein die multimediale Verbindung aller Künste in einem einzigen Kunstwerk gelten zu lassen, sondern vor allem auch noch eine andere Verbindung: die von Kunst und Wirklichkeit; denn zum Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität. Im übrigen hat – wenn ich es richtig sehe – die Karriere des Gesamtkunstwerks mindestens drei historische Voraussetzungen.

Die erste Voraussetzung ist, dass – durch Trennung vom „mechanischen“ Artefakt – das *Kunstwerk* emphatisch und ästhetisch wird: das ist ein moderner, ein Vorgang des ästhetischen Zeitalters. Man kann – für jene Gegenden, in denen seit 1750 die philosophische Ästhetik erfunden wurde – diese ästhetische Emphatisierung des Kunstwerks (unter anderem) verstehen als Rettung der Werkgerechtigkeit unter Bedingungen des Protestantismus: seit durch das „sola gratia“ und „sola fide“ der Reformatoren die Heilsrelevanz der „guten Werke“ in Zweifel gezogen war, mussten die guten Werke aus dem religiösen Territorium in das ästhetische Territorium emigrieren, um Heilsrelevanz zu behalten. Dabei wurden die guten Werke – alsbald ihrerseits gratial interpretiert als Werke des durch die „Naturgnade“ des „Genies“ „begrnadeten Künstlers“ mit dem Pensum menschlicher Selbsterlösung durch Kunst – nun zu schönen Werken, eben zu Kunstwerken: zu guten Werken der schönen Künste und schließlich auch – in der weiteren Entwicklung – der „nicht mehr schönen Künste“: der erhabenen, sentimentalischen, interessanten, romantischen, dionysischen, avantgardistischen Kunst und Antikunst.

Die zweite Voraussetzung ist, dass ein neuer Begriff des *Gesamten* Karriere macht. Er wird – etwa gleichzeitig mit der ästhetischen Emphatisierung des Kunstwerks, vor allem jedoch im 18. Jahrhundert – philosophisch dort erforderlich und zentral, wo der Begriff Gottes und seiner Schöpfung als Begriff für das Gesamte in Zweifel gerät, wo aber zugleich an den Menschen als realen Gesamtschöpfer seiner Gesamtwirklichkeit – als Gesamtbeherrscher der Natur, als Gesamttäter der Geschichte – wegen berechtigter Zweifel an seiner Allmacht nicht wirklich geglaubt wird. Dort musste ein Begriff fürs Gesamte herbei, den diese Unentschiedenheit – Gott oder Mensch – nicht störte, weil er gegenüber beiden Gesamtsichten und Gesamttäterkonzeptionen neutral blieb: das war – als ein neuer Begriff des Gesamten – der Begriff des „Systems“, der nun – vor allem in der Philosophie des deutschen Idealismus – seine große Erfolgszeit hatte.

Die dritte Voraussetzung ist, dass die erste und die zweite Voraussetzung fusionieren: dass das System zum Kunstwerk und das Kunstwerk zum System wird. Das lag nahe. Wo die Realschöpfer – Gott und Mensch – mit dem Gesamtsystem Schwierigkeiten haben (und das Regiment des Systembegriffs ist ja eben das Indiz dafür, dass sie Schwierigkeiten haben), treten die phantastischen Schöpfer auf den Plan: die Künstler; sie springen dann ein als Gesamtleute für das Gesamte, so dass das Gesamte – das System – nun ästhetisch als Kunstwerk definiert wird und, schließlich, dann – in der Folge – auch konkret nach jenem Kunstwerk gesucht wird, das das Gesamte ist. Das geschah zuerst bei Schelling, der erklärte: „der eigentliche Sinn, mit dem diese“ – seine – „Art der Philosophie aufgefasst werden muss, ist also der ästhetische, und eben darum die ... Kunst das wahre Organon der Philosophie“ (III 351). Das ist der Ursprungsaugenblick der Idee des

Gesamtkunstwerks. Darum meine ich, so riskant dies sein und so abenteuerlich es klingen mag: die Idee des Gesamtkunstwerks beginnt mit dem „ästhetischsten“ System des deutschen Idealismus, dem „Identitätssystem“ (IV 113; X 107) von Schelling; und die Kritik an der Idee des Gesamtkunstwerks beginnt mit Hegels Kritik an Schellings Identitätssystem.

Nicht bestritten ist damit: durchgesetzt hat das Konzept des Gesamtkunstwerks Wagner mit seinen Musikdramen, auch wenn er seinerseits das Wort „Gesamtkunstwerk“ eher beiläufig gebraucht (III 12, 29, 159) und niemals programmatisch. Aber: „erinnern wir uns“ – schreibt Nietzsche im *Fall Wagner* –, „dass Wagner in der Zeit, wo Hegel und Schelling die Geister verführten, jung war“ (II 924): in dieser Zeit eben fing – postabsolutistisch, nachbarock – an, was dann seit Mitte des 19. Jahrhunderts zur ästhetischen Konkretion drängte: die Idee des Gesamtkunstwerks. Mein – als These gemeinter – Vorschlag besteht also darin: Hegels Schellingkritik zu lesen als die erste Kritik der Idee des Gesamtkunstwerks, und also Schellings Identitätssystem – das von Hegel kritisierte – einzurücken in die Geschichte der Idee des Gesamtkunstwerks. Ich versuche das hier in folgenden fünf Abschnitten: 1. Ein Text und eine Frage; 2. Endlichkeit der Emanzipation; 3. Ermächtigung der Illusion; 4. Fusionen, Diffusionen, Konfusionen; 5. Prekäre Kompensationen.

1. (Ein Text und eine Frage). – Heutzutage sind „System“ und „Identität“ zu philosophischen Imponierwörtern geworden: erfolgreich, unausweichlich, jede von beiden zuzusagen ein transzendentaler Hit. Aber wenn man sie hört, gibt es Augenblicke des Unbehagens. Auch darum ist es gut, ein Mitglied der philosophischen Branche, das von Identität und System etwas verstand, nämlich Hegel, erneut nach seinen Bedenken zu fragen gegen jene Philosophie von Schelling, die – zwischen 1800 und 1805 – Identität und System verband zum Identitätssystem.

Der Text, auf den ich mich dabei beziehe, ist allgemein bekannt: er ist berühmt, berüchtigt und von Hegel; er steht in der Vorrede seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807; vgl. III 11-67). Ich rufe diesen Text – zitatenhaltig, kurz, verkürzend – in Erinnerung: Hegel streitet dort im Namen der „Anstrengung“ und „Arbeit des Begriffs“ (56,65) gegen jenes „Philosophieren, das sich zu gut für den Begriff und durch dessen Mangel für ein anschauendes ... Denken hält“ (64): für „intellektuelles Anschauen“ (vgl. 23) der „absoluten Identität“ (51). „Irgendein Dasein“ – schreibt Hegel – „wie es im Absoluten ist, betrachten, besteht in nichts anderem, als dass davon gesagt wird, es sei zwar jetzt von ihm gesprochen worden als von einem Etwas; im Absoluten, dem $A = A$, jedoch gebe es dergleichen gar nicht, sondern darin sei alles eins“ (22). Auch die identitätssystematische „Konstruktion“ (49) des Verschiedenen – meint Hegel – missachte die Verschiedenheit des Verschiedenen: durch „Unmethode ... der Begeisterung“ (48) plus „naturphilosophischen Formalismus“ (49) bringe sie „die wissenschaftliche Organisation zur Tabelle herab“ (48), „zum leblosen Schema, zu einem eigentlichen Schemen“ (ebd.). Es „mag“ – schreibt Hegel – „hierüber die Unerfahrenheit in ein bewunderndes Staunen geraten“ und „darin eine tiefe Genialität verehren“ (50); doch – sagt er – „der Pfiff einer solchen Weisheit ist so bald erlernt, als es leicht ist, ihn auszuüben ... Das Instrument dieses gleichtönigen Formalismus ist nicht schwerer zu handhaben als die Palette eines Malers, auf der sich nur zwei Farben befinden würden, etwa Rot und Grün, um mit jener eine Fläche anzufärben, wenn ein historisches Stück, mit dieser, wenn eine Landschaft verlangt wäre“ (50): aber sogar dieser Unterschied einer roten Geschichte und grünen Natur – meint Hegel – soll identitätssystematisch sub specie absoluti nicht gelten, so „dass“ – sagt er – „sich diese Manier zugleich zur einfarbigen absoluten Malerei vollendet, indem sie ..., der Unterschiede des Schemas sich schämend, sie als der Reflexion angehörig in der Leerheit des Absoluten versenkt, auf dass die reine Identität, das formlose Weiße hergestellt werde“ (51), jenes absolut Weiße, das als das Weiße absolut ist, dass es absolut ununterscheidbar wird vom Schwarz: darum ist in diesem Identitätsdenken – schreibt Hegel, und diese Formulierung ist berühmt – „sein Absolutes ... die Nacht, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind“ (22): dadurch aber ist es – sagt er – „die Naivität der Leere an Erkenntnis“ (ebd.). Mit all diesem meint, trotz allem, was einschränkend gesagt werden kann und muss, Hegel – ohne dort den Namen zu nennen – Schelling und sein Identitätssystem.

Auch ich war lange der Meinung, hier sei Hegel ungerecht gewesen gegen seinen jüngeren Freund. Aber man muss Hegels Einsprüche – auch den gegen das Identitätssystem – immer ernstnehmen. Aufgrund dieser Maxime ergibt sich hier die Frage der weiteren Überlegung: wo lag – wenn man doch Schelling verteidigen könnte durch den schlichten Hinweis, dass da im Identitätssystem trotz allem viel natürliche und geschichtliche Wirklichkeit begriffen und viel Unterschied beachtet ist – wo also lag der eigentliche Grund für Hegels Bedenken? Oder anders gefragt: was war Schellings Identitätssystem, so dass Hegel es bedenklich finden konnte und musste?

2. (Endlichkeit der Emanzipation). Diese Frage – was ist es? – fragt nach seiner Identität: der Identitätssystem-Identität. Auch diese ist – wie Identitäten sonst – definierbar durch eine Geschichte, die hier als kurze Geschichte erzählt werden muss: als philosophische Kurzgeschichte. Ich beginne sie – indem ich zunächst die Frage erzähle, auf die das Identitätssystem die Antwort ist – bei Kant, denn Schellings Identitätssystem war die Replik auf Fichtes Wissenschaftslehre, Fichtes Wissenschaftslehre war die Replik auf Kants Transzendentalphilosophie. Kants Transzendentalphilosophie aber – was immer sie sonst noch war und tat – unterschied nachdrücklichst den Menschen von Gott, das endliche Wissen vom absoluten Wissen: diese Bescheidenheit – durch die das endliche Wissenschaftswissen unbeschränkte Neugierlizenzen erhielt, weil es aufhörte, häresiefähig, d. h. an theologisch absoluten Relevanzgesichtspunkten messbar zu sein – machte Kants Philosophie zur eigentlichen Philosophie der Neuzeit. Fichtes Wissenschaftslehre war das Ende dieser Bescheidenheit und insofern – vielleicht kann man das sagen – der Anfang der Gegenneuzeit: wenn der Mensch – so überlegte Fichte – nicht absolut weiß, dann weiß er auch nicht absolut, was er tut und was er tut, wenn er weiß; das aber – meinte Fichte – darf nicht sein; und also – schließt er messerscharf – kann es nicht sein: darum muss der Mensch – durch intellektuelle Anschauung – absolut wissen. Aber kann er das? Er kann, denn er soll; im Gegenwartsjargon: er ist kontrafaktisch kompetent; alles andere ist eine kantianisch faule, eine positivistisch halbierende Ausrede: sobald nur das Menschen-Ich absolut tut, tut es schon absolut, als ob es absolut weiß, und dies reicht; denn – das meint Fichtes Wissenschaftslehre – dadurch bringt es die Wirklichkeit schlechthin zur Emanzipationsräson, indem es sie verpflichtet, unbedingt – d. h. zu Bedingungen des Ich – solidarisch zu sein mit dem Ich. Alles soll für das Ich d. h. nichts soll gegen das Ich sein und darum vorsichtshalber auch nichts ohne das Ich. Das wird garantiert, indem alles durch das Ich ist, sozusagen – aufgrund kontrafaktischer Kreativekompetenz des Ich – durch Egofaktor. Dabei muss in einem ständigen Prozess der Solidaritätskontrollen sichergestellt werden, dass das, was durch das Ich ist, auch hinlänglich unbedingt für das Ich ist. Diesem Prozess hält nichts stand: alles wird in ihm schließlich zum Angeklagten und moralisch Verurteilten, nur das Ich selber ist dabei immer schon eins weiter, nämlich Ankläger und moralischer Richter, und dadurch ist das Ich (und sind seine Parteigänger) stets absolut vorn; das Ich macht also seinen Weg, indem es beständig aus dem Status des Diskriminierten in den Status des Diskriminierers überläuft; dieses Überlaufen – eine Flucht nach vorn, die später Dialektik heißt – ist die Geschichte: die „pragmatische Geschichte des menschlichen Geistes“, wie Fichte sie nennt (I 222), die Emanzipationsgeschichte der Autonomie des menschlichen Ich.

Der junge Schelling – der, wie er sagte, „damals nur Fichtes System erklären“ wollte (X 96) durch „Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre“ (I 343 ff.) – hat dies alles mitgemacht und befördert: die transzendente Karriere der Emanzipationsgeschichte des Ich, der „Geschichte des Selbstbewusstseins“, wie er sie nennt (I 382, III 398 f.). Jedoch – und hier weist man gewiss mit Recht auf die Wirkung des Schicksals der französischen Revolution hin, als deren Parallelaktion auch Schelling (etwa in seiner Rede zum Tode Kants: IV 4 f.) die deutsche Autonomiephilosophie verstand – Schelling hat in den scheinbar unaufhaltsamen Aufstieg dieser Philosophie der Emanzipationsgeschichte alsbald eingebracht die Formulierung einer Enttäuschungserfahrung: dieser Geschichte fehlt die Allmacht, sie stößt an Grenzen; das sich setzende Ich muss sich entsetzen; es wird „depotenziert“ (IV 85): das ist der 1801 zum bloßen Methodenbegriff verharmloste Ausdruck Schellings für diese Enttäuschung der emanzipatorischen Naherwartung; die Emanzipation – darauf läuft diese Erfahrung hinaus – die Emanzipation ist endlich. Schelling hat – innerhalb des Transzendentalystems von 1800 im fünften Hauptabschnitt,

außerhalb desselben in den naturphilosophischen Schriften seit 1797 – diese Grenze, dieses Ende der emanzipatorischen Egofaktor benannt: er nannte es die „Natur“. Dies – nota bene – unterscheidet Schelling von Hegel, bei dem nicht mehr die Nichtgeschichte Natur, sondern die Geschichte selber als Grenze dieser Emanzipationsgeschichte erkannt wird: die Herkunftsgeschichte als Grenze der Zukunftsgeschichte. Für Schelling aber kommt es aus dieser Ohnmachtserfahrung der „Geschichte des Selbstbewusstseins“ angesichts ihrer von Schelling benannten Grenze – der Natur – zur Frage: wie kann die Emanzipationsgeschichte mit ihrer Endlichkeit leben?

3. (Ermächtigung der Illusion). – Das Identitätssystem ist die Antwort auf diese Frage: und es antwortet – grundsätzlich – folgendermaßen: die Emanzipationsgeschichte muss ihre Endlichkeit vergessen. Vergessen werden muss, dass die Geschichte anders ist als die Natur; vergessen werden muss, dass die Natur die Geschichte limitiert. Als das System dieses in der Maske der Anamnese auftretenden Vergessens ist das Identitätssystem der schnelle Marsch in die Illusionen.

Darum hat Schelling folgerichtig – wie es im sechsten Hauptabschnitt seines *Systems des transzendentalen Idealismus* schon vorbereitet war und etwa in den *Fernerer Darstellungen aus dem System der Philosophie* von 1802 ausgeführt ist – mit diesem Vergessen jenes Organ betraut, das für Illusionen zuständig ist: die Kunst; genauer; die „intellektuelle Anschauung“, die zur „ästhetischen“ und dadurch zur „absoluten“ wird (vgl. IV 339 ff.); denn jetzt – identitätssystematisch im Zeichen des Vergessens und der Illusion – kommt es darauf an, die Gesamtwirklichkeit ästhetisch anzuschauen: nicht mehr nur *in* Kunstwerken, sondern *als* Kunstwerk (vgl. V 368). Zweifellos waren – gemessen an Schelling – diejenigen bloße Stüchwerkästheten, die bei einer Triennale in Mailand dort eingesetzte Polizisten zu Kunstwerken erklärten; denn Schelling erklärte die ganze Wirklichkeit zum Kunstwerk: zum gesamtsten aller möglichen Gesamtkunstwerke. Das Identitätssystem ist eine Ästhetik der Gesamtwirklichkeit; und diese soll darum dann auch ästhetisch parieren und sich wie ein Kunstwerk benehmen: „das Verhältnis“ – schreibt Schelling – „der einzelnen Teile in dem geschlossenen und organischen Ganzen ... ist wie das der verschiedenen Gestalten in einem vollkommen konstruierten poetischen Werk“ (V 107). Das bedeutet unter anderem, dass Natur und Geschichte nicht mehr als prozessformbezogen additive Parallelaktionen gedacht werden, sondern als integrierte Gesamtwirklichkeit: zwischen ihren „Potenzen“ und Unterpotenzen – die durch ihre „Stelle“ im System definiert werden (vgl. V 373); das Identitätssystem ist Stellenwertphilosophie – werden die Barrieren scheinbar absoluter Unterschiede abgebaut, und jeder Abbau erzeugt neue spekulative Pfünden für Identitätsagenten. Was das menschliche Ich betrifft, so erspart ihm das Identitätssystem kunstvoll, das Absolute zu sein, ohne zunächst – vor der Lehre vom „Abfall“ (1804: VI 38) – mit seinem Unterschied zum Absoluten ernstzumachen: dadurch wurde es, was in diesem System – absolut betrachtet – ohnehin alles ist: die Indifferenz. Auch sonst wurde – durch ästhetische Gleichschaltung – alles identisch: Allgemeines und Besonderes, Gleichheit und Unterschied, Harmonie und Konflikt, Egalität und Profil, Konformismus und Kritik, und so fort. Ich habe hier nicht zu prüfen, wie sehr – oder gar ab wann – Platon und die Seinen dabei zu tauglichen oder gar willigen Helfershelfern wurden. Denn mir kommt es hier wesentlich darauf an, zu betonen, dass das Identitätssystem in die Geschichte der Idee des Gesamtkunstwerks gehört: eben weil es die Wirklichkeit stricte dictu zum Gesamtkunstwerk erklärt.

Was ist Schellings Identitätssystem, so dass Hegel es bedenklich finden musste? Meine vorläufige Antwort ist also: das Identitätssystem war – in der so nur angedeuteten Weise – die Ermächtigung der Illusion, und zwar in einer Weise, die es einrückt in die Geschichte der Idee des Gesamtkunstwerks.

Die identitätssystematische Ausführung dieser Idee misslang bei Schelling. Darum zog sie sich alsbald auf eine separierte ästhetische Wirklichkeit zurück. Schelling selber hat diese Möglichkeit auf den Schlussseiten der Schlussphilosophie seines Identitätssystems – der zwischen 1802 und 1805 zweimal gehaltenen Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* – bereits erwogen (V 735 f.): nach dem Zusammenbruch der identitätssystematischen Deutung der Gesamtwirklichkeit als Kunstwerk beginnt – zum Ersatz – die Suche nach jenem konkreten Kunstwerk, das das Gesamte ist zumindest dadurch, dass es – wenn schon nicht die Wirklichkeit – alle Künste (sie potenzierend oder destruirend) in-

tegriert und dadurch das Kunstwerk wirklicher machen will. Schelling schreibt: „Ich bemerke nur noch, dass die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die komponierteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Stil von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrierenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte“ (V 736): man kann das als die Ankündigung von Wagner lesen. Just dort also, wo das Identitätssystem – das die gesamte Wirklichkeit zum Kunstwerk erklärte – an sein Ende kommt und zerbricht, provoziert dies – mit elegischem Enthusiasmus für die Verbindung zwischen Kunst und „öffentlichem Leben“ nebst „Gottesdienst“ (ebd.) sowie durch kritische Bezugnahme auf die „Oper“ – bereits bei Schelling die Suche nach jenem Kunstwerk, das alle Künste in einem Kunstwerk vereinigt und gerade dadurch die Trennung von Kunst und Wirklichkeit mildert: die Suche nach dem Gesamtkunstwerk.

4. (Fusionen, Diffusionen, Konfusionen). – Die Ermächtigung der Illusion wird also jetzt gewissermaßen umgedreht: nicht mehr die Wirklichkeit selber ist das Kunstwerk, sondern das Kunstwerk seinerseits will die Wirklichkeit werden. Dazu nimmt es die Kraft aller Einzelkünste – hilfsweise die Kraft der Zerstörung aller Einzelkünste – zusammen. In diesem Sinne hatte das Gesamtkunstwerk – das gewissermaßen das in ein besonderes Kunstwerk emigrierte Identitätssystem ist – mehrere Ausprägungen. Nicht ihre Historiographie, sondern allenfalls ihre Typologie ist hier beabsichtigt. Es scheint – mindestens – folgende vier Gesamtkunstwerksorten zu geben. – Da ist:

- a) das **direkte positive Gesamtkunstwerk**: es ist jenes, das alle Einzelkünste in einem Kunstwerk *verbindet*, um dadurch die Dignität der Wirklichkeit zu gewinnen. Das war jenes Gesamtkunstwerk, das Richard Wagner suchte. Gemessen am Identitätssystem war es eine Einschränkung und überdies einseitig: ein theatralisches Bündnis der Kunst mit dem Kult. Es begann – um 1848 – mit der Revolution, die zur Revolution der Kunst wurde schließlich im Zeichen Schopenhauers: „Wagners Pessimismus“ – meint Adorno (XIII 134) – „ist die Haltung des übergelaufenen Rebellen.“ Erneut sucht die revolutionäre Naherwartung nach ihrer Enttäuschung Trost im Gesamtkunstwerk. Dort soll zumindest der „Egoismus“ der Künste durch ihren „Kommunismus“ besiegt werden (Wagner, *Die Kunst und die Revolution* 1849; III 5) im *Kunstwerk der Zukunft* (1859: III 42ff., vgl. 67). Weil – meint Wagner – seit dem Zusammenbruch des griechischen Gemeinsinns „das große griechische Gesamtkunstwerk“ (III 29), „das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandteile“ sich aufgelöst hat (III 12) und gegenwärtig das „Drama“ zur „Oper“ heruntergekommen ist (*Drama und Oper*, 1851), muss es nun endlich wiedergeboren werden aus dem Geist der Musik: jetzt freilich nicht mehr als bloß „hellenische“, sondern jetzt als „menschliche Kunst“ (III 62) durch „Wiedervereinigung“ aller Kunstarten (Tanzkunst, Tonkunst, Dichtkunst: III 67 ff.; mit Hilfe von Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei: III 123 ff.) zum „wahren Drama“ (III 150), dem „großen, gemeinsamen Kunstwerk der Zukunft“ (III 63), durch das „der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstarten Kunst“ werden (III 67) in „freier Genossenschaft der Künstler“ (III 160 ff.), zu der schließlich alle Menschen gehören, „das Volk“ (III 169). So kann – meint Wagner – dieses Gesamtkunstwerk der Zukunft „unmittelbarer Lebensakt“ sein und „Werk des Lebens selbst“ (IV 88). Dabei nimmt – scheint mir – Wagner unbewusst Schellings weltalterphilosophischen Mythos auf von dem Gott, dessen Ich es mit seinem Es so schwer hat, dass ihm der – dabei autonom werdende – Mensch bei seiner Erlösung helfen muss, und gibt ihm in seinen Musikdramen – extrem im „Ring“ – jene Gestalt, in der er nach Schopenhauer möglich bleibt: als Mythos vom „traurigen Gott“ (Wapnewski). Das Gesamtkunstwerk wird zum Gottesdienst dieses endsüchtigen Gottes, „die lebendig dargestellte Religion“ (III 63), der Kult der „neuen Religion“ (III 123), der „Religion der Zukunft“ (III 63). So nimmt das direkte positive Gesamtkunstwerk die Kraft

aller Künste zusammen, um selber die Wirklichkeit zu werden: als Artistenversion eines neomythisch religiösen Kults. – Da ist:

- b) das **direkte negative Gesamtkunstwerk**: es ist jenes, das alle Einzelkünste in einem Antikkunstwerk *zerstört*, um dadurch die Dignität der Wirklichkeit zu gewinnen. Das war jenes Gesamtkunstwerk, das im Einzugsgebiet von Futurismus, Dadaismus und Surrealismus gesucht wurde und wird. Gemessen am Identitätssystem ist es ebenfalls eine Einschränkung und überdies einseitig: ein theatrales Bündnis der Kunst mit der politisierten Strasse. Auch dabei – meine ich – spielt der Mythos eine Rolle: der, den Georges Sorel in seinen *Réflexions sur la violence* (1908) geltend machte, der „Mythos des Generalstreiks“: denn hier handelt es sich um die generelle Bestreikung der Einzelkünste zugunsten der Wirklichkeit. Diese Form des Gesamtkunstwerks begann spätestens zu Anfang unseres Jahrhunderts mit den ästhetisch-anarchistischen Provokations-Happenings der Futuristen und Dadaisten. Es geht darum, mit den – gattungshaft-etablierten – Einzelkünsten die Trennung von Kunst und Wirklichkeit zu zerschlagen. Das wollte auch Yvan Goll mit seinen „Überdramen“ (*Die Unsterblichen. Der Ungestorbene*: 1918, Berlin 1920), der erklärt: „Die Bühne ... wird „überreal“ und „enorm“ (65), denn „ein schwerer Kampf ist entsponnen zum neuen Drama, zum Überdrama“ (64), das das Normaldrama persifliert. Die subversive Sprengung aller Künste – die als subversive Sprengung der herrschenden Wirklichkeit wirkt – etabliert die revolutionäre Wirklichkeit. Dabei spielt bei den Surrealisten zunächst das Unbewusste – die freie Assoziation des Automatismus und der Traum – den Opponenten gegen die Sonderkünste und das herrschende Realitätsprinzip: „Ich glaube“ – schreibt 1924 Breton im ersten *Manifest des Surrealismus* – „an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität“ (18). Dabei engagieren sich die Surrealisten in unterschiedlichem Maße marxistisch-politisch, vor allem Aragon; insgesamt proklamieren sie – wie Elisabeth Lenk herausgearbeitet hat – „den Kommunismus des Genies“ (59). Es kommt ihnen „nicht so sehr darauf an, Kunstwerke zu produzieren: vielmehr wird die Gruppe sich selber zum Kunstwerk, die Kunst zu einer kollektiven Angelegenheit, deren stets fluktuierendes Resultat die surreale Gesellschaft wäre“ (74). Dieses Konzept lebt heute fort im „Psychodrama“ der „Selbsterfahrungsgruppen“ und hat – wie schon Da-Da, der kürzeste Stabreim der Weltgeschichte – Ähnlichkeit mit Intentionen Wagners, der 1849 im *Künstlertum der Zukunft* schrieb: „das Genie wird nicht mehr vereinzelt dastehen, sondern alle werden am Genie tätig teilhaben, das Genie wird ein gemeinsames sein“ (135): alle Menschen werden Künstler, das gehört also auch hier zur Artisteneschatologie des Gesamtkunstwerks, zum System der Identität von Avantgarde und Heilsarmee. Und wo heute noch ein Einzelner dieses negative Gesamtkunstwerk zustandebringen will, indem er alles kann und alles durchstreicht, was er kann, muss er zumindest durch Kleidungsrituale suggerieren, kein Einzelner zu sein: darum ist – etwa – Joseph Beuys (dieses Ein-Mann-Heer für Pazifismus und Nichtuniformierung) der disziplinierteste und exzessivste Uniformträger der Gegenwart: der standhafte Sinn-Soldat. Sonst aber regieren einschlägig die Gruppen: gerade auch dort, wo die Politik „karnevalisiert“ wird durch jene revolutionären Happenings, zu denen man zuweilen reist wie die Etablierten zu den Festspielen nach Bayreuth; es sind Polit-Saturnalien, deren Szenarien Strassen sind oder – jüngsthin – jene anderen grünen Hügel, auf denen die barocke Pastorale wiederkehrt: denn die heutigen Umweltschutzdemonstrationen sind – zumindest auch – die Schäferspiele der spätbürgerlichen Welt. Das alles – und vieles andere mehr – gehört zu jenem direkten negativen Gesamtkunstwerk, bei dem – zur Erschütterung der vorhandenen Gesellschaft – alle etablierten Kunstarten gesamtästhetisch durch einen großen Anti-Akt zerstört werden, um die politisch-revolutionäre Wirklichkeit zu gewinnen. – Da ist:
- c) das **indirekte extreme Gesamtkunstwerk**: es ist jenes, das nicht auf wirklichkeitsjenseitige Kunstwerke aus ist, sondern auf die Wirklichkeit selber, aber nur einen *Teil* dieser Wirklichkeit ästhetisch sieht oder inszeniert, und zwar tendenziell den extremen, den *Ausnahmezustand*. Gemessen am Identitätssystem ist das e-

benfalls eine Einschränkung: denn hier wird gerade nicht die ganze Wirklichkeit ästhetisiert, sondern ein Teil, wenn auch der, der zur totalen Wirklichkeit werden will. Was Siegfried Kracauer 1927 – im Blick auf die Revuen der Tiller-Girls und die Menschenmassen-Arrangements der „Stadion-Sterne“ – als *Das Ornament der Masse* beschrieb (50-63), hat 1935 Walter Benjamin im Aufsatz *über Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in seine schrecklichen Dimensionen verfolgt: „In den großen Festaufzügen, den Monsterversammlungen, den Massenveranstaltungen sportlicher Art und dem Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht ... Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerichtig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Mit D'Annunzio hat die Dakadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“ (I. 2 467). Benjamin zitiert aus „Marinettis Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg“ („Der Krieg ist schön ... Dichter und Künstler des Futurismus ... erinnert Euch dieser Grundsätze der Ästhetik des Krieges“) und schließt folgendermaßen: „So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst“ (I. 2 468/469), was freilich – worauf Arnold Gehlen in den *Zeit-Bildern* hingewiesen hat (150ff.) – von Anfang an recht dialektisch verlief; denn zur kommunistischen Politisierung der Kunst gehörte – seit den 20er Jahren permanent – die politische Ächtung der ästhetischen Avantgarde, die politisch als unzuverlässig galt, und die – als fortan „entpolitisierte Revolution“ – durch diese Ächtungen unfreiwillig „in die bloße Kunststimmannenz hineingezwungen wurde“. Darum wurde die kommunistisch politisierte Kunst zugleich nicht-avantgardistisch: sie nahm jene Tendenzen – für deren nationalsozialistische Inszenierungen etwa Albert Speer repräsentativ wurde – in sich auf, die Benjamin am Faschismus kritisiert hatte, und wurde ihnen schließlich zum Verwechseln ähnlich; freilich, an die Stelle der Ästhetisierung des Krieges tritt die Ästhetisierung des Bürgerkrieges. – Da ist:

- d) das **indirekte nichtextreme Gesamtkunstwerk**: es ist der Trend zum neuen Identitätssystem als Versuch, seinen transitorischen Beschränkungen zu entkommen und erneut die *gesamte* Wirklichkeit zu ästhetisieren, und zwar gerade die nicht-extreme, also ihren *Normalzustand*. Dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“, konnte der frühe Nietzsche (I 14, vgl. 40, 131) auch deswegen sagen, weil Schopenhauer, von dem er herkam, in seiner pessimistischen Variante des Identitätssystems seinerseits schon die ganze Wirklichkeit ästhetisiert hatte: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) interpretiert die Erscheinungswelt als Theater; denn die Welt ist insgesamt „Vorstellung“ (performance) d. h. als „Ding an sich“ zugleich Ding-durch-Inszenierung: „der Wille führt das große Trauer- und Lust-Spiel auf eigene Kosten auf und ist auch sein eigener Zuschauer“ (I 453). In dieser „Vorstellung“ namens Welt spielen wir unsere „Rollen“ und werden dadurch immer ausschließlicher zu dem, „was einer vorstellt“ (IV 377, 421 f.), wie es dann die derzeitige Rollen-Soziologie behauptet: „All the world's a stage, and all the men and women merely players“, zitiert Ralf Dahrendorf in seinem *Homo sociologicus* Shakespeare (17). So leben wir im Zeitalter der Vorstellung – schon Tocqueville hat die Affinität zwischen moderner Demokratie und Theater betont (565-569) – und darum auch im Zeitalter der Ausstellung: im 19. Jahrhundert entstehen – als Ausstellungen der vergangenen Geschichte – die Museen und seit 1851 – als Selbstdarstellungen auch ihres Zukunftswillens – die Weltausstellungen, deren Kleinformen die großen Messen werden, die ihr eigenes Design entwickeln. Gleichzeitig entsteht – konträr zum Einzelhandel – der Gesamthandel: mit der Losung „alle Waren unter einem Dach“ reüssiert parallel zum Gesamtkunstwerk das Kaufhaus, das Zola als „Paradies der Damen“ (*Au bonheur des dames*, 1883) beschreibt. Auch das sind „künstliche Paradiese“ (Baudelaire): zur Welt als Wille und Vorstellung gehört die Welt als Pille und Ausstellung. Weil in all diesen Formen die moderne Gesamtwirklichkeit seit langem unemphatisch

durchästhetisiert ist, sind es auch – seit die Wirklichkeit immer mehr geplant wird – ihre Planungen und deren Szenarios. Das wurde vorgeübt in den ästhetischen Planspielen und Architekturträumen der utopischen Sozialisten und bei denen, die ihre Nachfolger wurden. Gerade durch diese Ästhetik der Planung entkommt das identitätssystematische Programm – die Initialform der Idee des Gesamtkunstwerks – seinen transitorischen Beschränkungen heutzutage in die großen integrierten Gesampläne, die – gescholten als Technokratie und gelobt als Reformperspektiven – in Wahrheit Ästhetiken der Wirklichkeit sind, die erneut die gesamte Wirklichkeit zum integrierten Gesamtkunstwerk machen wollen. Ihre Protagonisten wiederholen – indem zwischen ihnen und dem Absoluten sozusagen nur die Finanzminister und ihre knappen Budgets stehen, zwischen ihnen und der Endlichkeit zuweilen nur die Aussicht auf Karriere – die Verfassung der Indifferenz. Wo ihnen die Realität zu bloßen occasio für Programme wird, denkt man zuweilen nostalgisch an jene Zeiten, in denen es noch möglich war, derartige Kommunikationsgemeinschaften – auch die von Gesamtplanästhetikern – zu Akademien zu adeln, um ihre Wirksamkeit durch Ehre zu vereiteln. Jedenfalls wird – angesichts der Geschichte des Gesamtkunstwerks vom Identitätssystem bis zu den Gesamtplänen und ihren absoluten Regisseuren – klar, dass Fichtes Intentionen womöglich dort am meisten triumphierten, wo Fichte durch Schelling scheinbar ästhetisch überwunden wurde, und es wird – angesichts dieser Geschichte – klar, dass das Ästhetische gar nicht – wie seine vehementesten Kritiker meinten – dadurch problematisch wird, dass es zu unwirklich ist; es wird nämlich – ganz im Gegenteil – dort unerträglich, wo es *zu wirklich* wird: wo das identitätssystematische Programm, das des Gesamtkunstwerks, Kunst und Wirklichkeit identisch setzt – konvertibel macht – und dadurch beiden seine Identitäten absolut aufzwingt: die Identität von Nichtkunst und Kunst, von Ernst und Unernst, von Verantwortungsbewusstsein und Leichtsinn, von Wirklichkeit und Schein. Wo identitätssystematische die Kunst – die Illusion – eins wird mit der Wirklichkeit, bekommt die Wirklichkeit selber die Verfassung der Illusion; dann hat zwar die Kunst mit der Wirklichkeit alles, aber die Wirklichkeit selber hat dann nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun.

5. (Prekäre Kompensationen). Darum – weil er diese Implikationen und Konsequenzen spürte – hat Hegel Einspruch erhoben gegen Schellings Identitätssystem, eben weil es war: die Ermächtigung der Illusionen; und durch diesen Einspruch – der grimmig, erfolgreich und berechtigt war – hat er mitgetroffen, was mitgetroffen werden musste: einige Weiterungen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Ansatz mit Schwächen diese Schwächen durch weitere Schwächen zu kompensieren versucht. Justement so – scheint es – war es bei Schellings Identitätssystem, und zwar in Formen, die für den Problemkomplex Gesamtkunstwerk nicht ohne Bedeutung blieben. Meine Überlegung schließt mit Kurzhinweisen auf zwei einschlägige Phänomene. Das eine Phänomen ist die Überkompensation des identitätssystematischen Differenzdefizits. Das Identitätssystem – so sieht das auch Hegel – verdrängt im Namen der Identität den Unterschied. Dieser verdrängte Unterschied rächt sich für seine Verdrängung durch seine prekäre Wiederkehr: als das *Esoterische*. Denn das Esoterische ist emphatisch Unterschied: zum Gewöhnlichen, zum Alltäglichen, zum Allgemeinen. „Die Philosophie“ – schreibt Schelling im *Bruno* – „ist notwendig ihrer Natur nach esoterisch“ (IV 232). Diesen philosophischen Esoterismus des Identitätssystems – den Hegel kritisierte – hat das Gesamtkunstwerk (trotz seiner Tendenz zum Kommunismus des Genies, zum Menschheitlichen und Kollektiven) in all seinen Formen artistisch fortgesetzt: es gibt – gewissermaßen als identitätssystematisches Erbe – im Gesamtkunstwerk einen *latenten Esoterismus*. Das andere Phänomen ist die Überkompensation des identitätssystematischen Geschichtsdefizits. Das Identitätssystem – so sieht das auch Hegel – verdrängt im Namen des Systems die Geschichte. Diese verdrängte Geschichte rächt sich für ihre Verdrängung durch ihre prekäre Wiederkehr: als das *Mythische*; denn das Mythische ist das prekär Geschichtliche. „Wir müssen eine neue Mythologie haben“, forderte Schelling (wenn er es denn wirklich war) im *Ältesten Systemprogramm*. Identitätssystematisch erklärt er in der Kunstphilosophie die „Mythologie“ zum „Stoff der Kunst“ (V 388 ff.) und – das kritisierte Hegel – zum Schöpfungspensum nicht nur der Dichter (V 444), vielmehr: jeder soll „von dieser noch

nicht nur der Dichter (V 444), vielmehr: jeder soll „von dieser noch im Werden begriffenen (mythologischen) Welt ... sich seine Mythologie schaffen“ (V 445, vgl. 446). Zwar bricht Schelling selber seinen weltalterphilosophischen Versuch einer neuen Mythologie ab schließlich zugunsten einer *Philosophie* der ältesten *Mythologie* und *Philosophie* der ältesten neuen Mythologie, der christlichen *Offenbarung*. Gleichwohl bleibt die weitere Geschichte des Gesamtkunstwerks in all seinen Gestalten durch diese Tendenz zum Mythos – zum neuen Mythos – geprägt: es gibt – und auch das ist zumindest indirekt ein Identitätssystematisches Erbe – im Gesamtkunstwerk einen *manifesten Mythismus*. Beide – der latente Esoterismus, der manifeste Mythismus des Gesamtkunstwerks – verstärken nur jene Züge, die Hegel misstrauisch gemacht hatten gegen das Identitätssystem, die Startgestalt des Gesamtkunstwerks. Es war als Identitätssystem – und blieb als Gesamtkunstwerk – die Ermächtigung der Illusion. Darum lässt sich Hegels Einspruch gegen Schellings Identitätssystem so lesen, wie ich es hier vorgeschlagen und ein wenig ausprobiert habe: als – früheste – Artikulation des Unbehagens am Gesamtkunstwerk.

Anmerkung

(1) Folgenden Autoren sind – durch Angabe von (römisch) Band- und (arabisch) Seitenzahl – nach folgenden *Gesamtausgaben* zitiert:

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1971 ff.;
Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1972 ff.;
Fichte, Johann Gottlieb: *Sämtliche Werke*, hg. I.H. Fichte, Berlin 1845/46;
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Theorie Werkausgabe*, Frankfurt 1970 ff.;
Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, hg. K. Schlechta, München o.J. (1954 ff.);
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sämtliche Werke*, hg. K.F.A. Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856-61;
Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, hg. Löhneysen, Stuttgart/Frankfurt 1963;
Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2. Aufl., Leipzig 1887/88.

Außerdem sind folgende Autoren nach folgenden *Einzelausgaben* zitiert:

Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 1968;
Dahrendorf, Ralf: *Homo sociologicus*.
Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle (1958), Köln/Opladen⁵1965;
Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960), Frankfurt/Bonn²1965;
Goll, Yvan: *Die Unsterblichen. Zwei Überdramen*; vgl. auch: *Es gibt kein Drama mehr* (S. 84); *Überrealismus* S. 85 f.) in: Goll, Yvan: *Dichtungen. Lyrik, Prosa, Dramen*, hg. Claire Goll, Darmstadt/Berlin/Neuwied 1960 (Dank an Barbara Klose);
Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt 1977;
Lenk, Elisabeth: *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971;
Tocqueville, Alexis de: *Über die Demokratie in Amerika* (1835/40), München 1976;
Wagner, Richard: *Künstlertum der Zukunft. Zum Prinzip des Kommunismus* (1849), in: Wagner, Richard: *Ausgewählte Schriften*, hg. D. Mack, Frankfurt 1966;
Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden* (1978), München 1982.