

Kaleidogramme Bd. 5

Kunst Fortschritt Geschichte

herausgegeben von

Christoph Menke / Juliane Rebenitsch

Mit Beiträgen von

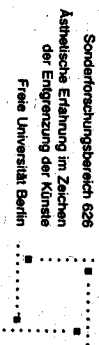
Theodor W. Adorno, Diedrich Diederichsen,
Alexander García Düttmann, Thierry de Duve, Eva Geulen,
Lydia Goehr, Gerrrud Koch, Hans-Thies Lehmann,
Michael Lüthy, Claus-Steffen Mahnkopf, Bertine Menke,
Christoph Menke, Dieter Mersch, Jacques Rancière,
Juliane Rebenitsch, Eckhard Schumacher,
Gerard Vilard, Georg Witte

Kulturverlag Kadmos Berlin

Inhalt

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

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



Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 12/2006, Kulturverlag Kadmos
Berlin, Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Intraalia

ISBN (10-stellig) 3-86599-002-2

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-002-6

CHRISTOPH MENKE UND JULIANE REBENTISCH
Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts 9

I. Bildende Kunst

THIERRY DE DUVE
Die kritische Funktion der Kunst und das
Projekt der Emanzipation 21

GERARD VILAR
Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst 40

Kommentar:
MICHAEL LÜTHY
Das Ende wovon? 57
Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These
vom Ende der Kunst

II. Film

JACQUES RANCIÈRE
Die Geschichtlichkeit des Films 69

Kommentar:
GERTRUD KOCH
Nachträgliche Vorwegnahme 87

III. Musik

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
Über Zeit und Geschichte in der Musik 97

Kommentare:

LYDIA GOEHR
Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff 107

DIEDRICH DIEDERICHSEN
Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop 120
Fortschritt und Pop-Musik

IV. Literatur

EVA GEULEN
Und weiter 133

Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen
Umgang mit deutscher Popliteratur

Kommentare:

BETTINE MENKE
... jenseits von Fortschritt und Ende der Kunst 148

ECKHARD SCHUMACHER
Das Ende der Popliteratur 157
Eine Fortsetzungsgeschichte

V. Theater

HANS-THIES LEHMANN
Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters) 169
Überlegungen zum postdramatischen Theater

CHRISTOPH MENKE
Doppelter Fortschritt: postdramatisch – postavantgardistisch 178

VI. Podium: Die Kunst und die Künste

THEODOR W. ADORNO
Die Kunst und die Künste 191

Kommentare

ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN
Kunst im Glück 209
Divertimento

DIETER MERSCH
Ästhetische Diskontinuität 216
Prolegomena zu einer Archäologie der Künste

JULIANE REBENTISCH
Fortschritt nach seinem Ende 229
Adorno und die Kunst der Postmoderne

GEORG WITTE
Der Fortschritt – ein Werfen 242

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 252

Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts

CHRISTOPH MENKE UND JULIANE REBENTISCH

Spätestens 1970 hat die Kunst eine Schwelle erreicht, nach der alles möglich, alles erlaubt zu sein scheint. Durch diese Situation ist kunsttheoretisch insbesondere der Begriff des Fortschritts, und mit ihm ein ganzes Geschichtsmodell, in die Krise geraten. Die erneuerte Rede vom »Ende der Kunst« zeugt ebenso davon wie die Ablösung der modernen Werkästhetik durch Theorien der ästhetischen Erfahrung. So behauptet die Diagnose vom »Ende der Kunst«, daß sich die Kunst als ein in sich zusammenhängendes, durch dieselbe kulturelle Funktion und einheitliche geschichtliche Entwicklung integriertes Feld auflöst. Zurückzubleiben scheinen einzelne ästhetische Gegenstände, die sich weder auf ein gesellschaftliches oder kulturelles Außen noch auf ein künstlerisch Vorhergehendes, gar Anderes oder Entgegengesetztes beziehen. In ihrer desintegrierten Vielfalt bieten sie lediglich ebenso vielfältige Gelegenheiten oder Anlässe zum mehr oder weniger intensiven ästhetischen Erleben. Gemäß dieser Diagnose leben wir in einer ästhetischen Erlebnisgesellschaft jenseits von Debatte, Gegnerschaft und Streit. Aber auch dort, wo man dieser radikalen Posthistoire-These nicht folgt, hat sich in der allgemeinen Bestimmung der Kunst, bis weit hinein in die philosophische Ästhetik, eine generelle Skepsis gegenüber der gesellschaftlich-geschichtlichen Plazierung der Werke eingestellt. Darauf scheint indes weder eine Erfahrung, die die Werke der Kunst zu erschließen, noch eine Kritik, die sie zu entschlüsseln versucht, verzichten zu können: die Feststellung von Neuem, Innovativem ist für sie ebenso elementar wie dessen normative Auszeichnung; man kann eben doch nicht alles zu jeder Zeit machen. Und das hat zuallererst einen innerkünstlerischen, aber dann auch einen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Sinn: weil das Insistieren darauf, weitermachen zu können, Ausdruck einer Haltung ist, die sich gar nicht allein künstlerisch begründen kann. Wenn diese Beob-

achtung zutrifft, stellt sich die Frage, auf welche Weise heute, mit Blick auf die Entgrenzungstendenzen in der Kunst der letzten vierzig Jahre – doch oder immer noch – von künstlerischem Fortschritt gesprochen werden kann und welche Konsequenzen dies für den Begriff von Kunst hat.

Die Frage nach dem künstlerischen Fortschritt heute hat mithin einen doppelten, in sich gespaltenen Grund: daß diese Frage sich überhaupt stellt, verweist auf einen grundlegenden, auch das gegenwärtige Verständnis der Kunst noch bestimmenden Zusammenhang von Erfahrung, Urteil und Geschichte. Wie sich die Frage nach dem künstlerischen Fortschritt gegenwärtig stellt, ist durch den kunsttheoretischen und -praktischen Umbruch der letzten dreißig bis vierzig Jahre bestimmt. Denn auch wenn Posthistoire und ästhetisches Erlebnis nicht die richtigen Leitideen sind, um diesen Umbruch zu erfassen, so sind sie doch wie auch immer irreführende Indikatoren einer zweifelsohne tiefgreifenden Veränderung der Kunst und ihrer Theorie. Die Begriffe der »Entgrenzung« und der »Erfahrung« sind Stichwörter, durch die sich diese Prozesse besser beschreiben lassen: »Entgrenzung« als Titel einer künstlerischen Entwicklung, welche die wesentliche Einheit ebenso der einzelnen Künste wie der Kunst radikal in Frage stellt; »Erfahrung« als zentraler Begriff einer auch in Reaktion auf diese Entwicklung ausgebildeten ästhetischen Theorie, für die der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke nicht mehr auf den Begriff eines philosophischen Systems zu bringen ist. Für das Denken der Geschichte der Kunst bedeuten die Entwicklung zur Entgrenzung der Kunst und der Künste einerseits und die Wende von der Werk- zur Erfahrungsethik andererseits, daß der Fortschritt als Großzählung der Moderne definitiv außer Kraft gesetzt wurde. Denn die Prozesse der Entgrenzung der Künste und die Wende zum methodischen Primat der ästhetischen Erfahrung haben zwei theoretische Ecksteine aus diesem modernistischen Fortschrittsmodell herausgehoben: mit der Entgrenzung der Künste löst sich der Gegenstand auf, auf den sich die geschichtsphilosophische Konstruktion einer durchgehenden und einsinnigen geschichtlichen Entwicklung (*der Malerei, des Romans oder Dramas oder Films*) beziehen konnte; mit der Wende zur Erfahrung wird die objektive Bestimmtheit des Werks, auf die sich die geschichtsphilosophische Fortschrittserzählung bezog, zurückgenommen in einander widerstreitende Rezeptionen, Lektüren und Erschließungen. Mit der objektiv gegebenen Einheit der Künste wie der Werke verliert die geschichtsphilosophische Fortschrittsidee der Moderne ihre Grundlage.

In dieser Situation kann nur noch ein Begriff des künstlerischen Fortschritts gedacht und verteidigt werden, der ihn als eine erfahrungsetheti-

sche Kategorie versteht: daß es künstlerischen Fortschritt gibt, ist eine Behauptung aus der Perspektive der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken. Und zwar einer Erfahrung, die immer auch bewertend oder beurteilend ist. Den Begriff des künstlerischen Fortschritts nicht mehr, wie im Paradigma der Moderne, geschichtsphilosophisch, sondern erfahrungsethetisch zu verstehen, heißt deshalb, ihn als eine Grundbestimmung des bewertenden oder beurteilenden Verhältnisses ästhetischer Erfahrung zu Kunstwerken zu verstehen: »Fortschritt« ist eine Kategorie des Urteils über Kunst. Oder umgekehrt: Fortschritt ist (nur) deshalb und (nur) so lange eine Grundkategorie des erfahrenden wie kritischen Umgangs mit der Kunst, wie dieser Umgang als ein normativer und dieser normative Umgang als einer von bestimmter Art verstanden wird.

Zu diesem Verständnis des normativen Verhältnisses zur Kunst, in dem der Fortschrittsbegriff seinen Grund hat, gehören die folgenden vier Elemente. – Es besagt erstens, daß das Urteil über ein Kunstwerk kontrativ oder *kontrastiv* ist: Urteilen heißt, etwas als gut im Gegensatz zu etwas anderem Schlechten zu bewerten. »Fortschritt« ist eine Kategorie des kontrastiven Urteils. – Dieses kontrastive Urteilen über ein Kunstwerk ist zweitens *historisch* verfaßt: Die normative Unterscheidung von gut und schlecht verbindet sich mit der temporalen Unterscheidung von vorher und nachher bzw. früher und später. Das Gute setzt sich dem Schlechten als Vergangenen gegenüber. Aber nicht einfach, weil es schon vergangen ist. Sondern das Schlechte *wird* durch die kontrastive Entgegensetzung des Guten zum Vergangenen; es vergeht, weil es als das Schlechte erkannt wird. »Fortschritt« ist eine Kategorie des historischen Urteils. – Dieses kontrastiv-historische Urteil bezieht sich drittens nicht auf das Ästhetische, die ästhetische Erscheinung, gar das ästhetische Gelingen eines Kunstwerks, sondern auf das »Poetische« oder *Technische* der Kunst: auf dasjenige also, was am Kunstwerk gemacht, was seine »Kunst«, seine Techniken, Strategien des Machens sind. Der Begriff des Fortschritts fällt ein Urteil über das Gelingen, über den Erfolg einer künstlerischen Technik; »Fortschritt« ist eine Kategorie des technischen Urteils. – Viertens ist das kontrastiv-historisch-technische Urteil über ein Kunstwerk eine *Kritik* (der Technik) eines anderen, vorhergehenden Kunstwerks. Und zwar verbinden sich im Urteil des Fortschritts über ein Kunstwerk zwei Hinsichten von Kritik: die Kritik als Beurteilung der Technik des gegenwärtig erfahrenden Kunstwerks und die Kritik als kontrastiver Aufweis des relativen Mißlingens der Technik eines früheren, vorhergehenden Kunstwerks. Im Urteil des Fortschritts über ein Kunstwerk sind beide zu einem dritten Begriff von

Kritik verbunden: der Kritik des gegenwärtigen Kunstwerks selbst am vor-
hergehenden. »Fortschritt« ist eine Kategorie des kritischen Urteilens. – Aus
diesen vier Schritten ergibt sich die Grundthese einer erfahrungsethischen
Bestimmung des künstlerischen Fortschritts: Der Begriff des Fortschritts
hat seinen Ort in einer Praxis des kunstkritischen Urteilens, die ein gegen-
wärtig erfahrenes Kunstwerk als technisch gelungen beurteilt, das sich als
bestimmte Negation eines früheren Kunstwerks beschreiben läßt. Wie schon
dem modernen Fortschrittsdiskurs geht es auch dem erfahrungsethischen
damit offensichtlich weder um das traditionalistische Einrücken des Neuen
in den Horizont des Alten noch um das posthistorische Lob des Neuen
um seiner selbst willen. Das Neue strebt hier vielmehr zum Alten in einem
Verhältnis bestimmter, das heißt geschichtskonstituierender Negation.

Dann aber liegt es nahe, die im Fortschrittsmodell implizite (normative)
Differenz von gut und schlecht auf die (technische) Differenz von Problem
und Lösung zu beziehen. Für das Auftreten des Problems, das durch Fort-
schritt gelöst werden soll, gibt es dann wiederum drei Möglichkeiten: (1)
Die Lösung, zu der das frühere Kunstwerk gekommen war, war schon nach
Maßgabe derjenigen Probleme, die es lösen wollte, defizitär. Fortschritt
wäre dann kontinuierlich: weiterarbeiten am selben alten Problem. (2) Die
Lösung, zu der das frühere Kunstwerk gekommen war, war effizient für das
alte Problem, hat aber zugleich ein neues Problem geschaffen. Fortschritt
wäre dann sprunghaft: arbeiten an immer neuen, aber innerkünstlerisch
hervorgebrachten Problemen. (3) Die Lösung, zu der das frühere Kunst-
werk gekommen war, ist nicht mehr effizient angesichts neuer Probleme,
die sich in der Kunst, aber aufgrund kunstexterner Veränderungen stellen.
Fortschritt wäre hier ebenfalls sprunghaft: arbeiten an neuen außerkünst-
lerischen Herausforderungen für die Kunst. Nur im ersten Fall könnte die
Frage, ob sich verschiedene Schritte künstlerischer Entwicklung zu *einem*
Fortschritt integrieren lassen, positiv beantwortet werden; in den beiden
anderen bliebe sie offen, ja, unwahrscheinlich.

In all diesen, zum Teil ineinandergreifenden Fällen wird der Fort-
schrittsbegriff ebenso *empirisch* wie *situativ* verwendet. Das am Fortschritt
orientierte Urteil konstruiert Antwortverhältnisse zwischen Kunstwerken,
durch welche die gegenwärtig erfahrenen Werke so vor einen Horizont
bekannter künstlerischer Strategien gerückt werden, daß sie als deren be-
stimmte Negation verstehbar werden. Als situativ und empirisch angelegter
impliziert der erfahrungsethische Fortschrittsbegriff aber zugleich, daß
sich für ein und dasselbe Kunstwerk verschiedene Geschichten erzählen
lassen, die unter dem Gesichtspunkt von Problem und Lösung dargestellt

werden können. Deshalb steht die Frage, ob und, wenn ja, in welcher
Hinsicht ein Werk als ein Fortschritt gelten kann, immer wieder neu zur
Diskussion. Während die modernistische Kunsttheorie den Versuch unter-
nommen hatte, die Kategorie des Fortschritts geschichtsphilosophisch zu
fundieren, um dadurch die Kriterien kunstkritischen Urteilens festzulegen,
wird »Fortschritt« erfahrungsethisch als ein immer wiederkehrendes
(Teil-) Problem kunstkritischen Urteilens verstanden – als Gegenstand des
Streits und nicht als dessen Lösung.

Mit der erfahrungsethischen Dynamisierung des Fortschrittsmotivs
durch seine Lokalisierung im öffentlichen Streit kommt auch Bewegung in
die Rede von Kanon und Tradition. Denn jede Behauptung von Fortschritt
bedeutet eine Neubewertung des Alten im Licht des Neuen. Dabei kann der
Fortschritt der neuen Kunst für die alte neben der destruktiv-regierenden
auch eine produktiv-erschließende Rolle spielen. So können latent geblie-
bene Aspekte der alten Kunst durch die Perspektive der neuen wahrnehmbar
und neu verwendbar gemacht werden. Nicht zuletzt aufgrund dieser letzten
Möglichkeit wird man der Geschichtlichkeit von Kunst weder durch die
Behauptung einer transhistorischen Gültigkeit großer Kunst bekommen
– vielmehr konstruiert sich ihre Größe selbst historisch: in der und durch
die Geschichte ihrer Neu- und Wiederschließungen. Noch aber wird man
die Geschichtlichkeit von Kunst durch eine geschichtsphilosophisch fundier-
te Evolutionstheorie künstlerischer Formen hinreichend verstehen, die den
einzelnen Kunstwerken eine entwicklungslogisch ebenso bestimmte wie not-
wendig beschränkte historische Rolle zuweist. Schon ein oberflächlicher Blick
auf die durch Konjunkturen, Spannungsverluste, Latenzzeiten und Renais-
sances geprägten Rezeptionsgeschichten beliebiger Werke zeigt, daß deren
geschichtliches Leben nicht in der Rolle aufgeht, die ihnen *eine* bestimmte
Fortschrittsgeschichte zuschreiben mag. Kunst von solchen objektivistischen
Mißverständnissen zu befreien und auf geschichtlich wandelbare Erfahrungen
zu öffnen, heißt, den normativen ästhetischen Diskurs, in dem diese sich
manifestieren, als den eigentlichen Schauplatz der geschichtlichen Bewegung
von Kunstwerken in den Blick zu nehmen. In ihm werden die Kunstwerke
immer wieder neu auch hinsichtlich ihres Innovationspotentials erschlossen.
Empirische Zeitgenossenschaft (sie kann sich auch durch einen Anachro-
nismus herstellen) ist damit auch aus erfahrungsethischer Perspektive
etwas, das zusätzlich, gewissermaßen extern zur Kunst hinzukommen
müßte oder müßte, sondern etwas, das ihren Begriff ausmacht.

Für das geschichtliche Leben der Kunstwerke ist indes nicht nur deren
wiederholte technische Evaluierung entscheidend, sondern auch deren äs-

thetische. Während der modernistische Fortschrittsdiskurs die Autonomie der Kunst technisch, in Strategien und Formen zu begründen beanspruchte – und das ästhetische Urteil entsprechend mit dem technischen zusammenfallen ließ –, beschränkt sich der erfahrungsästhetische Fortschrittsdiskurs allein auf die poetische, die technische Seite der Kunst. Gerade in dieser Selbstbeschränkung aufs Technische aber gewinnt der erfahrungsästhetische Fortschrittsdiskurs Bedeutung für jene andere Dimension des Urteils, die zum vollen Urteil über das Gelingen eines Kunstwerks konstitutiv hinzugehört, durch das Urteil über sein technisches Gelingen aber nicht eingeholt wird: die ästhetische. Denn zum ästhetischen Gelingen eines Kunstwerks gehört offenbar etwas, das sich dem technischen Gelingen, das es ermöglicht, zugleich doch entzieht. Wenn es richtig ist, wie Adorno geschrieben hat, daß Kunst zu produzieren, heißt, »Dinge [zu] machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind«¹, dann bedeutet dies, daß zum vollen Gelingen von Kunst nicht nur technischer Fortschritt gehört, sondern auch ein Schritt weg vom oder hinaus über diesen Fortschritt in der Technik, den sie braucht, um gelingen zu können. Zum Gelingen der Kunst gehört nicht nur die bestimmte Negation im technischen Fortschritt, sondern auch noch die ästhetische Negation von dieser bestimmten Negation.

Nun reflektiert sich der Umstand, daß die ästhetische Qualität eines Werks, sein Kunststatus, nicht in Technik aufgeht, nicht nur in der erfahrungsästhetischen Einsicht in die technisch-ästhetische Doppelpoligkeit des kunstkritischen Urteils, sondern auch in der Kunst selbst. Die Einsicht in die Irreduzibilität des Ästhetischen auf Technik ist ein zentrales Problem moderner und nachmoderner Kunstproduktion. Denn die ästhetische Negation der bestimmten Negation, die den technischen Fortschritt ausmacht, hat genau dort ihren Ort, wo sich im Werk die unauflösbare Spannung zwischen Allgemeinem und Singulärem entfaltet. Der Begriff des Fortschritts bezieht sich auf die Konzeption oder Idee eines Kunstwerks; nur diese kann ein Fortschritt gegenüber einer früheren sein. Nur diese ist deshalb auch einer geschichtlichen Betrachtung zugänglich. Seine Singularität gewinnt das Werk indes durch das, was sich an ihm der Zusammenfassung in einer Konzeption oder Idee entzieht oder entgegensetzt. Eine Kunstproduktion, der das aufgegangen ist, ist von der Einsicht in die eigenen Grenzen getragen. Sie besteht in einem paradoxen Machen: einem Machen, das sich gegen die Logik des (technisch) Machbaren selbst zu kehren versucht.

Im Zeichen eben dieser Paradoxie nun steht die geschichtliche Bewegung zur Entgrenzung der Kunst und der Künste. So erfolgte etwa die intermediale Freisetzung der Kunst aus den Grenzen der traditionellen

Kunstgattungen, ihren Formbildungskonventionen ebenso wie ihren berechenbar einsinnigen Fortschrittslogiken, im Namen der Singularität der einzelnen Werke. Zwar ist diese Freisetzung selbst wiederum als künstlerisches Verfahren, als Technik, beschreibbar. Aber mit der Negation des Gegebenen begründen diese Werke nicht nur eine neue, gegenüber dem Alten als Fortschritt beschreibbare Technik, sondern schaffen, wo sie gelingen, zugleich etwas, das über ihren technischen Begriff hinausweist. Eben deshalb – aufgrund ihrer begründend-aufhebenden Doppelstellung zur Technik – ist die entgrenzte Kunst der Gegenwart auch nicht nominalistisch mißzuverstehen; sie besteht nicht aus unbezogenen Vielem und Einzelem. Ästhetischer Nominalismus wäre in der Tat das Ende der Kunst, ihre Posthistoire. Vielmehr manifestiert sich in der Bewegung zur Entgrenzung der Kunst eine Art Metafortschritt, nämlich ein Zugewinn an Reflexion über das paradoxe Verhältnis zwischen Ästhetik und Technik. Zu ihr gehört ebenso die (nachmoderne) Einsicht in die Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gelingens durch technischen Fortschritt wie die (ebenso nachmoderne) Einsicht in die Unhintergebarkeit des technischen Fortschritts für das ästhetische Gelingen. Denn es ist der Bruch zwischen Ästhetik und Technik selbst, der eine minimale Form technischen Fortschritts notwendig macht. In einem eingeschränkten Sinn, als Implikation der Differenz von Ästhetik und Technik, lebt daher auch erfahrungsästhetisch das grundlegende modernistische Fortschrittsmotiv weiter, demzufolge Kunstwerke durch Konventionalisierung ihre Spannung, und das heißt ihre singuläre, ihre ästhetische Qualität verlieren können. Aus dem unbestreitbaren Umstand, daß man in der Tat kaum noch ästhetisch zu erfahren vermag, was man schon vielfach so oder ähnlich meint gesehen zu haben, folgt erfahrungsästhetisch allerdings nicht gleich ein ganzes Evolutions- oder Innovationsmodell, sondern zunächst nur die Notwendigkeit signifikanter Differenzen zwischen Kunstwerken. Daß diese Differenzen kunstkritisch signifikant sind aber heißt, daß sie sich in der Logik von Antwortverhältnissen rekonstruieren lassen: in Konstellationen mithin, durch die sich die Differenz, die das neue Kunstwerk gegenüber den älteren aufweist, als motivierte Differenz, als Absetzung, als Schritt hinaus – eben als Fortschritt beschreiben läßt.

So sehr mithin die erfahrungsästhetische Einsicht in den Bruch zwischen ästhetischer und technischer Dimension des Kunstwerks selbst den technischen Fortschritt vorantreibt, so sehr wird mit ihr zugleich die modernistische Fortschrittssemphase relativiert. – Das gilt erstens hinsichtlich der mit dieser Einsicht direkt verbundenen Einschränkung, daß das Ästhetische