

# Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

Epistemische, ästhetische und religiöse Formen  
von Erfahrung im Vergleich

Sonderheft des Jahrgangs 2004  
der Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von

GERT MATTENKLOTT

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Im Felix Meiner Verlag erscheinen folgende Zeitschriften und Jahrbücher:

- Archiv für Begriffsgeschichte
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
- Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte
- Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie
- Hegel-Studien
- Phänomenologische Forschungen

Ausführliche Informationen finden Sie im Internet unter [www.meiner.de](http://www.meiner.de).

*Zuletzt erschienen als Sonderhefte der ZÄK:*

Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)

Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)

Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

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

*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*

Sonderheft · ISBN 3-7873-1698-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2004. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

## INHALT

|  |   |
|--|---|
| Vorwort. Von <i>Gert Mattenklott</i> ..... | V |
|--|---|

### I. EPISTEMISCHE ERFAHRUNGSFORMEN

|   |    |
|---|----|
| <i>Bernd Blaschke</i> : Ästhetik und Ideologie – Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man ..... | 1  |
| <i>Helmut Pape</i> : Kreative Interpretationen – Denkerfahrung und die Identität abstrakter Gegenstände .....                         | 19 |
| <i>Matthias Jung</i> : Qualitative Erfahrung in Alltag, Kunst und Religion .....  | 31 |

### II. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

|   |     |
|---|-----|
| <i>Arbogast Schmitt</i> : Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten .....                                 | 55  |
| <i>Martin Seel</i> : Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen .....   | 73  |
| <i>Michael Lüthy</i> : ›Sehen‹ contra ›Erkennen‹ – »Die Erschießung Kaiser Maximilians« und »Die Eisenbahn« von Edouard Manet ..... | 83  |
| <i>Herbert Molderings</i> : Ästhetik des Möglichen – Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps .....                  | 103 |
| <i>Brigitte Obermayr</i> : Erfahrungen der Leere – Der Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung .....               | 137 |
| <i>Friedrich Geiger</i> : ›Katzenmusik‹ – Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation .....                              | 155 |

### III. RELIGIÖSE ERFAHRUNG

|  |     |
|--|-----|
| <i>Renate Schlesier</i> : Künstlerische Kreation und religiöse Erfahrung – Verwendungsgeschichtliche Anmerkungen zum Begriff der Inspiration ..... | 177 |
| <i>Martin Vöhler</i> : Dichtung als Begeisterungserfahrung – Zur Konzeption des Platonischen »Ion« .....   | 195 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Angelika Malinar: Körper-Theater und Selbst-Erkenntnis –<br/>Konzepte von Erfahrung in der indischen Philosophie .....</i> | 211 |
| <i>Alois Hahn: Verantwortung im Kontext von Religion und Kunst .....</i>  | 233 |
| <i>Werner Busch: Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher .....</i>  | 255 |
| <i>Anschriften der Autoren .....</i>  | 269 |



## VORWORT

Glauben, Wissen und ästhetische Erfahrung stehen in der abendländischen Tradition seit jeher in einem triangulären Verhältnis. Ihre systematische Beziehung zueinander tritt allerdings mit jeder historischen Epoche in eine andere Konstellation. Anders bedeutet nicht immer neu, wie einige Beiträge dieses Bandes zeigen. Vielmehr scheint es, daß die meisten Begriffe und Vorstellungsinhalte, ja selbst die argumentativen Grundmuster bereits in Dichtung und Philosophie der griechischen Antike von Homer (Renate Schlesier) über Plato (Schlesier, Martin Vöhler) bis Aristoteles (Arbogast Schmitt) zur Sprache gekommen sind. In welchem Verhältnis stehen Enthusiasmus, Intuition und schöpferische Produktivität von Künstlern und ihren Verehrern auf der einen Seite, von methodischer Ordnung, Wissen und handwerklicher Tradition auf der anderen? Soll man religiöse Inspiration, wissenschaftliche Bildung und ästhetische Erfahrung als komplementäre Zweige verstehen, »auf einen Baum der Erkenntnis geimpfet«, wie Jean Paul sagen würde, sind sie hierarchisch angeordnet oder schließen sie einander aus? Sind Religion, Wissenschaft und Kunst überhaupt so sauber voneinander zu scheiden, wie diese Begriffe es suggerieren, oder ist diese Begriffsbildung nicht selbst bereits eine Reaktion des wissenschaftlichen Geistes auf Formen der Wahrnehmung und des Wissens, gegen die er sich selbst abzugrenzen Bedürfnis und Notwendigkeit verspürt?

Es sind sämtlich Fragen, so lassen die Aufsätze dieses Bandes zu Texten der alten Welt erkennen, die bereits in der Homerischen Epik anklingen und vorbereitet werden, bei Plato im Spektrum seines Gesamtwerks entfaltet und von Aristoteles Stellung nehmend beantwortet werden. Bis ins 18. Jahrhundert begünstigen diese Antworten bekanntlich Religion und Wissenschaft auf die eine oder andere Weise, ehe Baumgarten in einem ersten Versuch, die wissenschaftliche Ratio als eine Erkenntnisform *sui generis* gegenüber anderen abzugrenzen, auch den Sinnen eine selbständige Funktion für die Erkenntnis des Wahren zubilligt. Damit steht er am Beginn der klassischen Ästhetik und deren Bemühen, diese Aufwertung der sinnlichen Vermögen in eine Philosophie autonomer Kunst zu überführen, die zumindest zeitweilig und unter gewissen Umständen ein originäres Verhältnis zur Wahrheit unterhält.

Das Symposium über »Erfahrungsformen im Vergleich«, für das die Beiträge dieses Bandes verfaßt worden sind (die Aufsätze von Angelika Malinar und Vöhler nachträglich), hatte nicht den Zweck, diese Geschichte und ihren antiken Vorlauf noch einmal nachzuzeichnen oder neu zu bebildern. So war denn auch die für diesen Band übernommene Dreigliederung den Beiträgern nicht als eine stabile Systematik vorgegeben, sondern im Sinn einer heuristischen Frage vorgelegt worden. Das entspricht dem Selbstverständnis des Sonderforschungsbereichs, in dessen institutionellem Zusammenhang das Symposium und diese Publikation konzipiert

worden sind. Sein Interesse ist nicht vorrangig historiographisch und systematisch nur in dem Sinne, daß selbst die überkommenen Grundbegriffe einer solchen Systematik aus Epistemologie, Ästhetik und Theologie zur Überprüfung anstehen.

Deren Fluchtpunkt ist durch die aktuelle Situation vorgegeben, in welcher sich die Künste und ihre traditionellen Reflexionsformen in Kritik, Wissenschaft und philosophischer Ästhetik vorerst noch schwer überschaubar und unübersichtlich entgrenzt, verwandelt und neu bestimmt finden. Freilich zeigt sich auch sogleich schon, mit welcher Vorsicht diese Diagnose für jeden einzelnen der genannten Begriffe zu stellen ist. Bezieht man etwa »Entgrenzung« auf das Verhältnis der Künste zueinander, so scheint die Schleifung von deren Grenzen kein Resultat neuerer Medienentwicklung zu sein, wie es bereits Adornos Feststellung einer »Verfransung« für die Künste der Avantgarden nach 1900 und deren Nachfolger nahe gelegt hatte. Im vorliegenden Band spricht Martin Seel davon, daß es »klare Grenzen zwischen den Künsten nicht gibt und nie gab«, so daß das Neue in diesem Fall allenfalls darin bestehe, daß die je besonderen Beziehungen der einzelnen Künste zueinander »gleichsam beim Wort genommen und öffentlich gemacht« würden. – Will man »Entgrenzung« statt dessen auf jene Einebnung der ästhetischen Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst beziehen, wie sie sich seit der Frühromantik über Duchamp bis zu dessen verspäteter Rezeption in der postmodernen Rezeption französischer Kunstphilosophie vollzieht, so gerät die Begriffsbildung auch hier schnell in heftige Turbulenzen. Alois Hahn bemerkt im Anschluß an Schulz-Buschhaus zwar die gemeinsame polemische Front von Marinetti und D'Annunzio gegen die Kunstautonomie der *l'art pour l'art*-Doktrin zugunsten eines politischen Aktionismus; andererseits würde auch diese Form von Transgression einem nicht politischen, sondern ästhetischen Zwang zur Überbietung unterliegen. Tatsächlich liefert dafür die Textgeschichte des Manifestismus reichlich Beispiele. Bereits für Duchamp scheint nicht zu gelten, worauf ihn der populärste Strang seiner Wirkungsgeschichte festlegen will, die polemische Entgrenzung des Kunstbegriffs auf Kosten der traditionellen Kunsteliten und zugunsten einer *anything goes*-Ästhetisierung der Lebenswelt. Die Auswertung des Kontextes der Readymades von Duchamp aus dessen Notizheften und Selbstdeutungen, wie Herbert Molderings sie hier vorführt, bestätigt zwar den Entgrenzungsbegriff, entzieht aber dessen Postmodernisierung zumindest für den Kunstrevolutionär Duchamp den Boden. Die ebenso obsessive wie ironische Verknüpfung der eigenen Produktion mit Spekulationen über die sinnliche Repräsentation einer vierten Dimension der Dingwelt im Anschluß an mathematische Theorien will den ästhetischen Spielraum für Möglichkeiten aller Art erweitern, ohne deshalb die Vorstellung des Werks preiszugeben; in der Frage zugespitzt: »Peut-on faire des œuvres, qui ne soient pas l'art?« Ironie und Humor sowie das Spiel mit der Narrenkappe sieht Molderings bei Duchamp als Sperre gegen ein Anlegen eines ausschließlich epistemologischen Wahrheitsanspruchs an derartige Werke: vom Autor dieses Beitrags mit deutlicher Sympathie konstatiert.

Wollte man einen roten Faden durch die teils allgemein kritischen und programmatischen, teils kasuistisch argumentierenden Beiträge dieses Bandes ziehen, so läßt er sich an die Frage knüpfen, ob es einen wesentlichen Sinn ästhetischer Erfahrung *sui generis* gibt, unabhängig von gnoseologischen Leistungen oder kryptotheologischen Funktionen. Die Antworten im epistemologisch argumentierenden Teil I dieses Bandes sind erst einmal kritisch formuliert: Bernd Blaschke gegenüber Ideologiekritik älterer und neuerer Provenienz sowie der Frankfurter Schule. Einen konzeptiven Anspruch darüber hinaus erhebt: Pape, indem er die formalen Bedingungen interpretierender Rede skizziert, die ihre eigene Rationalität nicht mit derjenigen ihres Objekts verwechselt; Matthias Jung indem er emphatisch an John Dewey erinnert. Wo Antworten exemplarisch angelegt sind, wie etwa bei Michael Lüthy über Manet und Brigitte Obermayr über Nikolaj Gogols »Mantel«-Erzählung im II. Teil, bestätigt sich die Ausgangsvermutung, daß unsere trianguläre Systematik höchst fragwürdig ist. Wenn Lüthy bei Manet eine Reaktion auf das »Unanschaulichwerden der Geschichte« konstatiert, ein Durchlöchern des epistemischen Diskurses, in dessen Kontext das überkommene Historienbild steht, so stiftet doch sein berühmtes Gemälde über »Die Erschießung Kaiser Maximilians« seinerseits eine durchaus epistemologisch konturierbare Einsicht in die Krise dieses Genres, die Manet als eine solche bewußt werden läßt. Das gilt ähnlich über die Studie von Obermayr, die – wie auch Lüthy – an Wolfgang Isters Erzähltheorie anknüpft. Die analysierten Werke verweigern hier zwar ostentativ die Mimesis epistemischer Erkenntnis, appellieren aber durch ihre Kunstmittel, wie den unendlichen Aufschub von Zeichen und Sinn oder die Perforierung von Diskursen an einen erkennenden Leser. – Friedrich Geiger, der seine Betrachtung der ästhetischen Erfahrung musikalischer Innovation widmet, verkehrt die Blickrichtung. Statt von der Hypothese einer ästhetischen Erfahrung *sui generis* ausgehend nach deren Verhältnis zum erkennenden Begriff zu fragen, beschreibt er, wie gewisse ideologiehaltige Redeweisen (»Katzenmusik«) die ästhetische Erfahrung von Innovationen kanalisieren, wenn nicht überhaupt blockieren. Damit ist das Verhältnis ästhetischer Erfahrung zu den Sprachen, in denen sie sich bekundet (oder durch die sie blockiert wird), angeschnitten, ein Thema, das einer ausführlicheren Bearbeitung harrt. Das gilt in einem viel weiter reichenden Sinn auch für die Thematik des Beitrags von Angelika Malinar, dem einzigen dieses Bandes, der sich auf eine außereuropäische Kultur bezieht und damit die Grenzen von Blickwinkel und Argumenten nicht nur des hier dokumentierten Symposions, sondern der Arbeit des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« generell verdeutlicht. Inwieweit ästhetische Erfahrungen bereits auch in der Vergangenheit schon immer wieder, erst recht aber in unserer Gegenwart interkulturell entgrenzt und globalisiert werden, eröffnet als Frage ein neues Forschungsfeld.

Am Schluß des Bandes steht eine Untersuchung, in der sich die begriffliche Trennschärfe der diversen Erfahrungsformen als nicht minder fragwürdig wie in den zuvor genannten Studien erweist, Werner Buschs Untersuchung von Caspar

David Friedrichs Verhältnis zu Schleiermacher in der III. Abteilung dieses Bandes. Buschs Pointe bei seiner Deutung von Friedrichs »Mönch am Meer« und der »Abtei im Eichwald« bringt zwar die theologische Semantik von Friedrichs Bildern zum Vorschein, diese Theologie aber als »höhern Realismus« (Schleiermacher) einer Zeichenlehre geometrischer Formen, die nicht auf die ästhetische (parareligiöse) Überwältigung durch das Erhabene setzt, sondern auf die Erläuterung göttlicher Sinnhaftigkeit der Welt an den intellegibel geometrischen Formen der Natur. Unversehens blitzt damit an einem Beispiel des 19. Jahrhunderts auf, worauf Arbogast Schmitt am Schluß seines Beitrags hinweist: auf die Aktualität der Auffassungen des Aristoteles, der Dichtung einerseits zwar »von Formen einer epistemischen Rationalität« unterschieden sehen wollte, doch ohne andererseits die »Abstraktheit einer unmittelbaren Sinneserfahrung« dagegen auszuspielen. Statt dessen verfolge der Philosoph der alten Welt »das Konzept einer Rationalität, die dem Konkreten selbst immanent ist und in ihm und durch es dargestellt – und mitempfunden – werden kann.«

Die Konzeption des Symposions »Erfahrungsformen im Vergleich« ist vom Sprecher des Sonderforschungsbereichs der DFG »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« Werner Busch in Beratung mit Erika Fischer-Lichte, Gertrud Koch, Michael Lüthy, Bernd Seidensticker und dem Herausgeber entwickelt worden.

Die redaktionelle Betreuung dieses Bandes hat Rainer Falk M.A. besorgt. Der Herausgeber dankt Marion Lauschke und Jens-Sören Mann vom Meiner Verlag für die zuverlässige Zusammenarbeit bei der Drucklegung.

*Gert Mattenklott*

## ÄSTHETIK UND IDEOLOGIE

### Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man

Von Bernd Blaschke

Dieser Essay analysiert und kritisiert in drei Schritten den Status von Wahrheitsansprüchen in Theorien der Kunst oder Literatur, um diese im vierten und letzten Schritt ganz zu verabschieden. Es geht um die Bezüge – oder genauer: Differenzen – von epistemischen Erfahrungen und ästhetischen Erfahrungen, von Wissen und Kunst, von Wahrheit und Schönheit. Man möge mir nachsehen, daß ich recht ausführlich (in den Abschnitten I–III) mit der philosophischen Abrißbirne unterwegs bin und dann nur recht knapp und ausblickshaft zu konstruktiveren Bestimmungen gelange. Zu Beginn mehrjähriger Forschungen zu den Grenzen ästhetischer Erfahrung mögen solche destruktiven Inventuren wichtiger Positionen legitim und nützlich sein.

#### *I. Schwierigkeiten mit Ideologiekritik*

An ihren begriffsgeschichtlichen Anfängen entstanden ›Ästhetik‹ und ›Ideologie‹ aus der gleichen philosophischen Denkbewegung. Baumgarten wertet um 1750 im Rahmen der Erkenntnistheorie die ›unteren‹, sinnlichen Erkenntnisvermögen auf. Ästhetik als philosophische Disziplin entspringt einem *epistemischen* Fragezusammenhang, dessen strikten leibfernen Rationalismus sie um sinnliche Komponenten der Wissensentstehung ergänzen will. Analogen Ursprungs ist der Begriff ›Ideologie‹ bei Destutt de Tracy in seinen *Elements d'Idéologie* (publiziert 1803 ff.). Die Idéologues wollen auf Basis von Condillacs Sensualismus alles Wissen aus den Sinnen ableiten. Künste spielen dabei am Rande eine Rolle als sinnliche Übungs- und Vermittlungsmedien des sinnenbasierten Wissens; besonders interessiert an einer didaktischen Rolle der Künste bei der Ausbildung von Sensibilität und Moral ist der Idéologue Degérando.

Die traurige Karriere des Wortes ›Ideologie‹ als Schimpfwort hat Napoleon zu verantworten. Ehemals Parteigänger der epistemologischen und didaktischen Programmatik der Idéologues denunziert Napoleon diese in dem Moment als ›Schwätzer‹ und als realitätsfremde Luftschloßbauer, in dem sie sich als Republikaner gegen seine imperiale Politik aussprechen. Marx und alle weiteren Ideologiekritiker verwenden das Wort dann stets pejorativ im Sinne von ›falsches Bewußtsein‹. ›Ideologie‹ als affirmative Bezeichnung, gewissermaßen als kleine Schwester der Ästhetik in einer Familie sensualistischer Erkenntnistheorien, war damit gestorben. Nun konnten Ästhetik und die Künste selber unter Ideologieverdacht geraten. Seit dem

19. Jahrhundert müssen die Künste nicht mehr nur mit dem alten Vorwurf Platons leben, daß die Dichter »lügen«; nunmehr wird ihnen im Namen der Ideologiekritik Verschleierung häßlich ungerechter Wirklichkeiten, Vorspiegelung vermeintlicher Freiheit und Vertuschung sozialer Funktionen vorgeworfen. Terry Eagletons großer Abriß der Geschichte der Ästhetiken in ihren je spezifischen ideologischen Kontexten und Verstrickungen ist der wohl umfassendste und auch smarteste, am wenigsten plump reduktionistische Versuch einer solchen Anwendung von Ideologiekritik auf Ästhetiken.<sup>1</sup>

Bevor ich die zwei meines Erachtens interessantesten Modelle neuerer ideologiekritischer *Ästhetik* diskutiere, möchte ich meine kritische, polemische Perspektive auf Ideologiekritik *generell* artikulieren. Für kritisches Denken – gegen Ideologiekritik, das ist der Impuls der am Anfang dieser Überlegungen stand. Wie ist mein Plädoyer für Kritik und für polemisches Argumentieren, aber gegen Ideologiekritik zu verstehen? Ideologiekritik ist nach den landläufigen Definitionen die Kritik an falschem Bewußtsein. Natürlich ist Ideologiekritik (am deutlichsten in ihren vulgären Formen) die Kritik am falschen Bewußtsein *der anderen!* Dummerweise im Besitz falschen Bewußtseins zu sein heißt aber mehr, als einfach nur einen falschen Gedanken oder einen unwahren Satz zu äußern. Gegen den einen oder anderen falschen Gedanken hilft einfache Kritik dieser speziellen falschen Gedanken. Ideologiekritik

<sup>1</sup> Terry Eagleton: *Ästhetik – Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994. – Wolfgang Iser skizziert statt einer Anwendung von Ideologiekritik auf die Ästhetik ein Beerbungsverhältnis von Ideologie(n) und Ästhetik, bei dem letztere weitaus eleganter dasteht. Iser weist in seiner Analyse der gegenwärtigen Konjunktur des Ästhetischen darauf hin, daß die »Modellierungsoperationen des Ästhetischen und die von ihr bewirkte Ästhetisierung weiter Bereiche des Lebens« ein funktionales Äquivalent der ausgestorbenen Ideologien respektive der »Großen Erzählungen« seien: »Im Gegensatz zur Ideologie ist die Modellierungsoperation des Ästhetischen am Ende eine angemessene Antwort auf die Herausforderung durch Offenheit. Denn Gestaltformierung ist ständiges Bearbeiten der natürlichen Gegebenheiten unserer Welt, die vom Verbund der körpernahen Sinne geleistet wird. Ein solches Modellieren schafft begrenzte Nahorientierung, der insofern die Offenheit eingezeichnet bleibt, als die hervorgebrachten Designs wieder zerfallen können, um ihrerseits wieder Material neuer Gestaltung zu werden. In diesem Prozeß bildet die Modellierungsoperation des Ästhetischen das Grundmuster gegenwärtiger Weltherstellung ab.« (Wolfgang Iser: *Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen*, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt/M. 2003, 195 f.) Für meine Frage nach der epistemischen Fixierung der Theorien ästhetischer Erfahrung ist Isers Beerbung von Ideologie durch Ästhetik allerdings nicht recht anschlussfähig, da er die Funktion von Ideologien wie Ästhetik kaum auf Wahrheit bezieht, sondern eben nur auf »Orientierung«. Isers basales Interesse gilt der anthropologischen Funktion der Fiktionen, nicht der ästhetischen Erfahrung und auch nicht der philosophischen Leitgröße der Kognition. Vgl. dazu Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt/M. 1993, 23 und 282 ff. Grundsätzlich erscheint Isers Ersetzbarkeit von Ideologie durch Ästhetik in der systematischen Hinsicht von Funktionstrennungen freilich unterkomplex; Martin Seels Abgrenzungen des im engeren Sinne Ästhetischen gegenüber einer solch weiten Auffassung einer weltmodellierenden »Aisthesis« liefert einen Einspruch gegen die Promotion der Ästhetik zur universalen, orientierenden Grundlagendisziplin, Luhmanns Theorie ausdifferenzierter Gesellschaften mit spezialisierten Funktionssystemen den anderen.

zielt jedoch auf mehr als auf einzelne Irrtümer. Sie unterstellt dem Opfer ihrer Kritik, nicht nur einzelne falsche Meinungen zu haben. Sie unterstellt ihm eine falsche, unwahre Weltanschauung, eine systematisch verzerrte Wahrnehmung. Ihr Gegenstand oder Opfer habe ein falsches Bewußtsein als Totalität. Ideologie funktioniere demnach wie ein infektiöser Quellcode lauter notwendig falscher Einzelgedanken. Ideologiekritik unterstellt dem anderen, unbewußt verstrickt zu sein in ein Produktionssystem falscher Meinungen. Ideologiekritik ist demnach, böse formuliert, eine herablassende Form von Besserwisseri. Sie stellt sich in den Rücken des anderen und sagt: Ich sehe was, was Du nicht siehst, was Dich aber determiniert.

Die feinere Art von Ideologiekritik weiß auch um die blinden Flecken im eigenen Blick. Diese selbstreflexive Art der Ideologiekritik, mit der wir es bei Adorno und de Man zu tun haben, weiß um die Standortabhängigkeit *jedes* Blicks und *jedes* Kritisierens. Sie verstrickt sich freilich, da sie von den Ansprüchen aufs große Ganze, auf Totalitätszusammenhänge nicht lassen will, in Aporien angesichts ihrer eigenen Beobachterposition. Bei Adorno führt das zur Frage, wie man angesichts eines totalen Verblendungszusammenhangs überhaupt noch einen kritischen Blick aufs schlimme Ganze werfen und artikulieren kann.

Die Alternative zur Ideologiekritik ist nun keineswegs, daß man jede Meinung und jeden Gedanken gut oder akzeptabel finden muß. Die Alternative zu Ideologiekritik als einer Kritik an Weltanschauungssystemen ist die Kritik an einzelnen Ansichten oder Sätzen. Ihre Grundunterstellung ist das hermeneutische ›principle of charity‹: Der andere ist nicht doof, er wird die meisten Dinge, die er denkt und sagt, schon aus guten Gründen sagen. Ich kann die mir falsch scheinenden Äußerungen des anderen dann als solche kritisieren, ohne gleich eine systematische und totale Falschheit seiner Weltanschauung projizieren zu müssen. Ideologiekritik ist eine verschwörungstheoretisch veranlagte Hermeneutik des Verdachts. Kritik ist die konkrete argumentative Widerlegung bestimmter Sätze, nicht deren Explikation als Symptome eines großen falschen Ganzen. Ideologiekritik zielt auf totalitäre Weltanschauungen. Kritik auf den Widerstreit in Sachfragen.

In den beiden folgenden Schritten werde ich zwei der gewiß klügsten und komplexesten Formen der Anwendung von Ideologiekritik auf Ästhetik kritisch skizzieren. Im letzten Schritt werde ich dann behaupten, daß Ästhetik in ihren meisten Ausprägungen und besonders bei ihren ideologiekritisch argumentierenden Vordenkern durch ihre Einbindung in Erkenntnistheorien viel zu einseitig auf epistemische Leistungen festgelegt wurde, um dem gerecht zu werden, was man seit Croce (1894), Dewey (1897) oder Jauß (1975)<sup>2</sup> als ästhetische Erfahrung zu spezifizieren versucht. Ästhetik war in ihrem Ursprung eine Magd der wahrheitsfixierten Philosophie. Das mag mithin am deutschen Wort ›Wahrnehmung‹ liegen, das

<sup>2</sup> Zur Begriffsgeschichte von ›ästhetischer Erfahrung‹ vgl. den exzellenten und komparativisch materialreichen Eintrag von Georg Maag in: *Ästhetische Grundbegriffe*, II, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 1997, 260–275.

allzu epistemisch klingt, auch wenn das Herkunftswörterbuch eine von ›Wahrheit‹ unterschiedene Etymologie anbietet. Gemäß Duden-Herkunftswörterbuch ist das deutsche Adjektiv wahr, von dem sich ›Wahrheit‹ herleitet, mit lateinisch ›verus‹ verwandt. Beide gehören im Sinne von ›vertrauenswert‹ zur indogermanischen Wurzel ›\*uer‹ (›Gunst, Freundlichkeit erweisen‹). Das Wort ›Wahrnehmen‹ hingegen stamme vom germanischen Substantiv ›wara‹ (›Aufmerksamkeit, Acht, Obhut, Aufsicht‹). Man muß nun keineswegs heideggerianisch ursprungsverliebt sein, um ästhetische Erfahrungen und den Wert der Künste lieber auf ›Aufmerksamkeit‹ (für Erscheinungen, Formen und Präsenzen) zu gründen als auf ›vertrauenswerte‹ Wahrheiten, die man Kunstwerken zuschreibt.

*II. Adorno: Kunst ist einziger Ort emphatischer Wahrheit  
und doch immer ideologisch*

»Durchaus unideologisch ist Kunst wohl überhaupt nicht möglich.«<sup>3</sup> So steht es in Adornos *Ästhetischer Theorie*, der doch zugleich die schwere Aufgabe zufällt, Kunst als Statthalter der Wahrheit im vermeintlich totalen Verblendungszusammenhang aufzuweisen. Kunst steht für den negativen Dialektiker also irreduzibel und emphatisch auf beiden Seiten der Scheidelinie von wahren und falschem Bewußtsein. Kunst verdankt gemäß Adorno diese ungemütliche Position ihrem Doppelcharakter als autonome Praxis, die sich der schlimmen Gesellschaft entgegensetzt und doch zugleich durch und durch ›fait social‹ ist.<sup>4</sup> Verdeutlichen wir uns an der *Frühen Einleitung* in die *Ästhetische Theorie*, welche Geltungsansprüche Adorno der Kunst zuschreibt. Und beobachten wir zugleich, wie er dabei ästhetische Erfahrung als notwendig von Theorie geleitete und in Theorie mündende Praxis strikt auf epistemische Ansprüche vereidigt<sup>5</sup>: »Verstehen hat zu seiner Idee, daß man durch die volle Erfahrung des Kunstwerks hindurch seines Gehalts als eines Geistigen inne werde. [...] Verstanden werden Kunstwerke erst, wo ihre Erfahrung die Alternative

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 351.

<sup>4</sup> Ebd., 340: »Der Doppelcharakter von Kunst: der von Autonomie und fait social äußert sich stets wieder in handfesten Abhängigkeiten und Konflikten beider Sphären.«

<sup>5</sup> Ebd., 515. Zum Wahrheitsgehalt von Kunstwerken und zur notwendigen Rolle der Philosophie, die entgegen allen Beteuerungen Adornos von den Artisten als unersetzlichen Statthaltern doch (wie schon Rüdiger Bubner scharfsinnig darlegte) als Vordenkerin und Richterin des geschichtsphilosophisch Angesagten der Kunst ihren Wahrheitswert zuweist, vgl. ebd., 191 und 193: »Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.« Und: »Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes, rechtfertigt Ästhetik. Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet sich gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft.«



wahr oder falsch erreicht, oder, als deren Vorstufe, die von richtig und falsch. Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen *Erfahrung* hinzu, sondern ist ihr immanent. Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teilhätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters. Ästhetik, die nicht in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegt, erschläft vor ihrer Aufgabe; meist ist sie kulinarisch. Weil Kunstwerken das Moment von Wahrheit wesentlich ist, partizipieren sie an Erkenntnis«.

Kunsterfahrung ohne Kunstkritik ist für Adorno also keine. Und Kunstkritik ist für ihn nicht zu haben ohne das Urteil über wahr und falsch. Und dieses Urteil in der Wahrheitsfrage ist, wie Adorno eingestehen muß, doch wieder Sache der dafür kompetenten Philosophie, denn nur sie verfüge über das letztgültige Medium der Wahrheit – die Begriffe<sup>6</sup>: »Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. [...] G]enuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.« Philosophische Begrifflichkeit und ästhetische Erfahrung sollen im Nachvollzug des Kunstwerkes zwanglos fusionieren, und dies soll gar um den Preis philosophischer Selbstauflösung geschehen<sup>7</sup>: »Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen.« Aber diese sich in der Hingabe ans Kunstwerk quasi selbstopfernde Philosophie behält gewissermaßen gleichwohl das letzte Wort – nämlich eben das begriffliche Wort, ohne das kein Gedanke und keine Wahrheit zu haben sind<sup>8</sup>: »Ein jegliches bedarf, um erfahren zu werden, des wie immer rudimentären Gedankens, und weil dieser nicht sich sistieren läßt, eigentlich der Philosophie als des denkenden Verhaltens«.

Diese Grenze von wahr und falsch verläuft gemäß Adorno manchmal durch das Werk eines Autors.<sup>9</sup> Der Wahrheitsgehalt eines Werkes resultiere dabei eher aus den Formen als aus den Stoffen oder Intentionen der Künstler.<sup>10</sup> Wahrheit und Ideo-

<sup>6</sup> Ebd., 197.

<sup>7</sup> Ebd., 507.

<sup>8</sup> Ebd., 520.

<sup>9</sup> Der virtuose Kunstrichter verdeutlicht dies etwa in seinem Aufsatz zu Stefan George in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, 523 ff. Manche der Verse Georges seien Belege protofaschistischen, falschen Bewußtseins, andere – Instanzen der Wahrheit. In der *Ästhetischen Theorie*, 346, gibt er ein weiteres Beispiel: »Ein Modell des Wahrheitsgehalts eines in seinen Intentionen durchaus ideologischen Oeuvres ist Stifter.«

<sup>10</sup> Zu Adornos Konzeption einer Kunstwahrheit als reziprotem Verhältnis von ästhetischer (formaler) Stimmigkeit und (inhaltlich-politisch) korrekter Auffassung vom desaströsen Zustand der geschichtlichen Wirklichkeit vgl. ebd., 519: »An der immanenten Stimmigkeit partizipiert ein richtiges Bewußtsein vom Auswendigen; der geistige und soziale Standort eines Werkes ist nur durch seine inwendige Kristallisation hindurch auszumachen. Kein künstlerisch Wahres, dessen Wahrheit nicht übergreifend sich legitimierte«. Albrecht Wellmer hat Adornos Konzeption einer emphatischen und mehrsinnigen Wahrheit des Kunstwerks zu rekonstruieren und weitgehend zu

logie seien häufig aufs innigste verschlungen und es bedürfe des kunstverständigen und geschichtsphilosophisch geschulten Kritikers, um die opponierenden Momente des Werkes ihrer gerechten Beurteilung zuzuführen<sup>11</sup>: »Ideologie und Wahrheit der Kunst verhalten sich zueinander nicht wie Schafe und Böcke. Sie hat das eine nicht ohne das andere, solche Reziprozität lockt ihrerseits ebenso zum ideologischen Mißbrauch, wie sie zur summarischen Abfertigung im Kahlschlagstil ermuntert.«

Adornos Verteilung der Prädikate ›Wahrheit‹ und ›Ideologie‹ läßt sich nur verstehen, wenn man sie in ihren hochproblematischen geschichtsphilosophischen, ja eschatologischen Rahmen stellt. Wahrheit kann für ihn nur in der Negation der als katastrophal gesetzten Welt bestehen. Diese gesellschaftskritisch-geschichtsphilosophische Verpflichtung von Kunst und Philosophie auf Negation von Welt und von Wissenschaft<sup>12</sup> ist verschränkt mit einer – letztlich theologischen – Überlastung des Wahrheitsbegriffs. Wahrheit soll nichts weniger als Versöhnung<sup>13</sup> bedeuten<sup>14</sup>: »In

retten versucht; seine Rekonstruktion ist allemal nützlich zur Erhellung von Adornos überlastetem Wahrheitsbegriff. Sein Rettungsversuch der Adornoschen Intentionen durch Übersetzung von ›Kunstwahrheit‹ in ein weniger messianisches Habermassches Schema von Geltungsansprüchen überzeugt freilich weniger. (Vgl. Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt/M. 1985, besonders 30 ff.)

<sup>11</sup> Ebd., 347. Zwischen falschem Bewußtsein und seiner ästhetischen Darstellung kann es zu einem Umschlag kommen, der die Vorzeichen von wahr und falsch austauscht: »Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik auch durch Rettung: sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung. Große Kunstwerke können nicht lügen. Noch wo ihr Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eine Wahrheit, für welche die Kunstwerke zeugen; unwahr sind nur die mißlungenen.« (Ebd., 196.)

<sup>12</sup> Zur Opposition ›kritischer Theorie‹ gegen ›die‹ Wissenschaft vgl. neben der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer und Adornos *Negativer Dialektik* auch *Ästhetische Theorie*, 344: »Kunst ist kein unverbindliches kulturelles Komplement der Wissenschaft sondern zu ihr kritisch gespannt.« Der Mangel des Geistes in den Geisteswissenschaften sei zugleich ihr Mangel an ästhetischem Sinn, ein Punkt, in dem Adorno vermutlich zuzustimmen ist.

<sup>13</sup> Berühmtester Beleg hierzu ist der letzte Eintrag von Adornos *Minima Moralia* (Frankfurt/M. 1962, 333): »Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik.« In der *Ästhetischen Theorie* wird die Wahrheit der Kunst als naturnahe Form von Geist abgegrenzt vom gewaltsam instrumentellen Geist: »In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum versöhnenden.« (202) So sei die Wahrheit der Kunst nicht ein Gemachtes, sondern Wiederherstellung und Versöhnung unterdrückter Natur (vgl. ebd., 198).

<sup>14</sup> Ebd., 203. Adornos Wahrheitsbegriff bleibt eschatologisch, messianisch aufgeladen, auch wenn er wiederholt geschichtsphilosophisch die irreversible Trennung von Kunst und Religion konstatiert. So etwa in seinen *Theses Upon Art and Religion Today* (in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, 647–653) aber auch in der *Ästhetischen Theorie*, 10: »Durch ihre unvermeidliche Lossage von der Theologie, vom ungeschmälerten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung, eine Säkularisierung, ohne die Kunst nie sich entfaltet hätte, verdammt sie sich dazu, dem Seienden und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden, der bar der Hoffnung auf ein Anderes, den Bann dessen verstärkt, wovon die Autonomie der Kunst sich befreien möchte.« Vgl. auch ebd., 192 zu Magie, Kult und Mythos als Gefahr einer Regression ins Religiöse der notwendig enigmatischen Kunst.

ihrer Wahrheit selbst, der Versöhnung, welche die empirische Realität verweigert, ist sie [Kunst] Komplize der Ideologie, täuscht sie vor, Versöhnung wäre schon. Kunstwerke fallen ihrem Apriori, wenn man will, ihrer Idee nach in den Schuldzusammenhang.«

Ideologisch sind Kunstwerke für Adorno also auch, wenn sie gelingen und in ihrer Faktur, der gelungenen Synthesis des Vielfältigen, einen Vorschein von Versöhnung, also Wahrheit bieten. Denn sie beruhen auf schuldhafter Arbeitsteilung, und ihre Distanz zur bösen Gesellschaft wird ihnen als ein Privileg zum Vorwurf<sup>15</sup>: »Formal sind sie, unabhängig davon, was sie sagen, Ideologie darin, daß sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen und über die uralte Schuld in der Trennung körperlicher und geistiger Arbeit täuschen. [...] Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung.«

Verlassen wir diese bis zum Manierismus raffinierten Verschlingungen von Wahrheit und Ideologie,<sup>16</sup> die weniger der Logik einer fortschreitenden Dialektik entsprechen als einem höchst kunstvoll drapierten Sowohl-als-Auch, über das der Geschichtsphilosoph dann in jedem Einzelfall souverän entscheidet. Wenden wir uns noch einigen Überlegungen und Einwänden zu, die der Frankfurter Kritiker an Forschungen zur ästhetischen Erfahrung adressiert. Adorno kritisiert ein unreflektiertes Verständnis von ästhetischer Erfahrung. Sie unterliege in der (geschichtsdiagnostisch vorausgesetzten) düsteren Zeit der Verblendung. Man sollte seine polemischen Passagen freilich stets auch als Mittel der Selbstimmunisierung einer strikt auf Wahrheit fixierten Ästhetik lesen. Adornos epistemisch-eschatologische Obsession verurteilt weniger steile Ansprüche an die ästhetische Erfahrung, indem diese als Ideologie verfallen oder schuldhaft genußsüchtig bezichtigt werden<sup>17</sup>:

<sup>15</sup> Ebd., 337. Vgl. auch ebd., 335: »Freilich bietet durch ihre Absage an die Gesellschaft, die der Sublimierung durchs Formgesetz gleichkommt, autonome Kunst ebenso als Vehikel der Ideologie sich an: in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt. Auch das ist mehr als nur Ideologie [...]« Sowie ebd., 358: »Gesellschaftlich Mitschuldiger des ästhetisch Edlen, billigt die Ächtung des Banausen geistiger Arbeit unmittelbar höheren Rang zu als körperlicher. Daß die Kunst es besser hat, wird ihrem Selbstbewußtsein und den ästhetisch Reagierenden zum Besseren an sich. Sie bedarf der permanenten Selbstkorrektur dieses ideologischen Moments. Ihrer ist sie fähig, weil sie, die Negation praktischen Wesens, selber gleichwohl auch Praxis ist«.

<sup>16</sup> Es gibt Stellen bei Adorno, die man in ihrem Aufbegehren gegen (eine häufig von ihm selbst betriebene) Fixierung auf Kritik eines vorausgesetzten (oder projizierten) totalen Verblendungszusammenhangs gerne gegen ihren Autor (oder als seine Selbstkritik) anführen möchte. So etwa wenn Adorno polemisiert, Marx sei zur totalen Ideologienlehre Mannheims umgefälscht worden: »Ist Ideologie gesellschaftlich falsches Bewußtsein, so ist nach simpler Logik nicht jegliches Bewußtsein ideologisch. [...] Rabiater Kulturkritik ist nicht radikal.« (Ebd., 374 f.)

<sup>17</sup> Ebd., 518. Und in Abgrenzung von Kant heißt es: »Auf den Begriff des Geschmacks, indem der Anspruch der Werke auf Wahrheit jämmerlich zu verenden sich anschickt, muß sie verzichten. Eingeklagt wird die Schuld der bisherigen Ästhetik, daß sie, vermöge ihres Ausgangs vom

»Daß Kunst einerseits verselbständigt der Gesellschaft gegenübertritt, andererseits ihrerseits gesellschaftlich ist, schreibt ihrer Erfahrung das Gesetz vor. Wer an der Kunst nur ihr Stoffliches erfährt und es zur Ästhetik aufplustert, ist banausisch, wer sie aber allein als Kunst wahrnimmt und daraus eine Prerogative macht, bringt sie um ihren Gehalt. Denn der kann nicht wiederum bloß Kunst sein [...]. Erfahrung allein ist darum keine zureichende Rechtsquelle, weil ihr geschichtsphilosophisch eine Grenze vorgezeichnet ist. Wo sie diese überschreitet, verkommt sie zu einfühlender Würdigung.«

Empirisch-wissenschaftliche Zugänge zu ästhetischer Erfahrung, die eine Alternative zu Adornos geschichtsphilosophisch überladener Wahrheitsästhetik darstellen, werden mittels Ideologiekritik relegiert<sup>18</sup>: »Wirkungsforschung reicht weder an Kunst als Gesellschaftliches heran, noch darf sie gar [...] der Kunst Normen diktieren. Die Heteronomie, die durch normative Wendung von Rezeptionsphänomenen der Kunst zugemutet würde, überträfe als ideologische Fessel alles Ideologische, das ihrer Fetischisierung inhärieren mag.«

Pikant ist der Vorwurf der Heteronomie an die Adresse empirischer Rezeptionsforschung. Adornos eigene geschichtsphilosophische, wahrheitsfixierte und hochkulturelle Festschreibung des Ästhetischen ist heteronom nur dann nicht, wenn man Adorno als Instanz autonomer Selbstbestimmung des Ästhetischen gelten läßt. Gefühl allein als Instanz ästhetischer Erfahrung ist für den Theoretiker jedenfalls allemal zu wenig, denn<sup>19</sup>: »Künstlerische Erfahrung erheischt demgemäß erkennen-des, nicht affektives Verhalten zu den Werken«. Kunst sei nun mal kein »Genußmittel höherer Ordnung«<sup>20</sup> – auch wenn Adorno als Materialist und Fürsprecher des Körpers einen Funken Wahrheit im ästhetischen Hedonismus nicht leugnen kann.

subjektiven Geschmacksurteil, vorweg die Kunst um ihren Wahrheitsanspruch bringt.« (Ebd., 509.)

<sup>18</sup> Ebd., 339. Zu Adornos Immunisierung seiner Wahrheitsästhetik gegen trivialere, etwa subjektivistische oder sensualistische Auffassungen ästhetischer Erfahrung vgl. ebd., 362 ff. und 519. Und zur Unabdingbarkeit der eigenen Rolle als philosophischer Bewahrer ästhetischer Terminologie, die stets als Verdikt gegen unreflektierte »Erlebnisse« profiliert wird: »Kunst existiert nur innerhalb einer bereits entwickelten Kunstsprache, nicht auf der *tabula rasa* des Subjekts und seiner angeblichen Erlebnisse. Darum sind diese unentbehrlich, doch keine letzte Rechtsquelle ästhetischer Erkenntnis.« (Ebd., 524.)

<sup>19</sup> Ebd., 528.

<sup>20</sup> Ebd., 27. Zum falschen Bewußtsein des in »naiver« ästhetischer Erfahrung Kulturschund konsumierenden Bürgers vgl. ebd., 350.