

## Dialektik des ästhetischen Scheins — Zum Problem der Kunstautonomie

Shuichi ITO

Ein Element vom Widerstand wohnt der  
Kunst inne, die es verschmäht, sich  
gemein zu machen.

— Max Horkheimer<sup>(1)</sup>

Die Autonomie der Kunst, die man heute mit einer Selbstverständlichkeit zu denken pflegt, ist eine historisch bedingte Voraussetzung für die moderne Kunstauffassung. Vorbürgerliche Kunst kannte, außer einzelnen, nicht konstitutiven Ausnahmen, keine Autonomie, wie sie die moderne Ästhetik kennzeichnet. Man denke etwa an die Altarbilder unbekannter Meister, deren Produktion als handwerklich-kollektiv und deren Verwendungszweck als sakral-religiös bestimmbar ist. Oder aber an die Plastik vom griechischen Altertum, die wie bekanntlich zur Verherrlichung der olympischen Götter meist von Sklaven hergestellt wurde, obwohl sie von Ästhetikern des deutschen Idealismus, dem sich eben der Autonomiebegriff verdankt, als Muster der wahren Kunstdarstellung hoch gepriesen wurde.

Peter Bürgers triadische Typologie<sup>(2)</sup> faßt die Geschichte der Kunstentwicklung als die der Individuation der Produktion und Rezeption auf, wobei der Verwendungszweck, der im Autonomisierungsprozeß der Kunst die größten Änderungen erfährt, je der Reihe nach als Kultobjekt bei sakraler Kunst, als Repräsen-

tationsobjekt bei höfischer Kunst und als Darstellung bürgerlichen Selbstverständnisses bei bürgerlicher Kunst bestimmt ist.

So plausibel diese Theorie auch sein mag, müßte sie sich jedoch jener Kritik unterziehen, die an jeder Schematisierung historischer Einzelheiten ausgeübt zu werden pflegt, üblicherweise dadurch, daß Abweichungen als Gegenbeispiele aufgezählt werden. Es ist wohl unleugbar, daß bei großen Meistern der Renaissance wie Raphael, Michel Angelo oder Dürer, die der kunstliebende Klosterbruder mit seinen Herzensergießungen bedingungslos verehrt,<sup>(3)</sup> ein Moment der Autonomie doch spürbar ist. Aber hier geht es in erster Linie um solche Autonomie, die die bürgerliche Gesellschaft als einen besonderen, von der Lebenspraxis abgehobenen Status von der Kunstproduktion und -rezeption fordert, also um die institutionalisierte Autonomiesetzung idealistischer Provenienz.

Für die Frage, warum die Kunstautonomie zu einer Forderung der bürgerlichen Gesellschaft institutionalisiert werden mußte, wird es wohl Aufschluß geben, den Rahmen festzustellen, in dem Kant, dem die systematische Autonomieästhetik ihre Genese verdankt, auf das Problem der Schönheit eingeht. Denn das Horazsche Prinzip von *delectare* und *prodesse*, das bei Gottsched etwa<sup>(4)</sup> noch in der Diskussion der Poetik herrschte, erlebt erst bei Kant die wesentliche Aufhebung, indem das Problem der Beziehung zwischen Ästhetisch-Schönem und Sittlich-Gutem im periphilosophischen Zusammenhang behandelt wird.

In Kants Kritik der Urteilskraft ist nicht das Kunstwerk sondern das ästhetische Urteil (das Geschmacksurteil) der Gegenstand der Untersuchung. Probleme der Ästhetik im modernen Sinne, also die der Kunstauffassung bzw. -bewertung liegen eigentlich außerhalb des Interesses seiner Transzendentalphiloso-

phie.<sup>(5)</sup> Ihm gilt nur noch, die starre Dichotomie von Natur (theoretischem Verstand) und Freiheit (praktischer Vernunft) durch das Mittelglied der Urteilskraft, die von den beiden Erkenntnisvermögen unabhängig gefaßt ist, in die teleologische Einheit aufzulösen.

Die Autonomieästhetik ist dabei ein Nebenprodukt in seinem Gedankenprozeß. Das ästhetische Urteil wird sowohl vom Interesse der sinnlichen Neigung beim Angenehmen als vom Interesse der sittlichen Gesetzgebung der praktischen Vernunft befreit und als interesselos bestimmt.<sup>(6)</sup> Und zwar setzt das voraus, daß der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils dem urteilenden Subjekt zugewiesen wird, das aber, um nicht zur subjektivistischen Partikularität zu verfallen, die Forderung nach Allgemeinheit hat, die von Kant als subjektiv-allgemein bezeichnet wird.<sup>(7)</sup> Das Schöne ist dabei das Prädikat, das einem Gegenstand zugemessen wird, der ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen, interesselosen Wohlgefallens vorgestellt wird. Die schöne Kunst ist also im Unterschied zur bloß angenehmen (zu der Kant offensichtlich alle Unterhaltungskunst zählt) „eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist, und obgleich ohne Zwecke, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert.“<sup>(8)</sup>

Hier ist nun der Punkt erreicht, woraus mit systemphilosophischer Fundierung der Kunstautonomie eine folgenschwere Problematik hervorgeht, die Kant selber im Abschnitt „Dialektik der ästhetischen Urteilskraft“ als Antinomie bezeichnet und behutsam aber auch gründlich auseinanderzusetzen versucht,<sup>(9)</sup> nämlich die der Mittelbarkeit bzw. Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils.

Ich will mich nicht mehr auf die Dialektik der Transzendental-

philosophie einlassen, deren System in sich geschlossen ist, so daß man sich nur vergebens oder verfehlt mit quid iuris auseinandersetzen hätte. Eher ist es im Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich keine Erläuterung zur ganzen „Kritik der Urteilskraft“ vornimmt, sinnvoll, dabei zu bleiben, festzustellen, daß mit der transzendentalen Setzung der Eigengesetzlichkeit des Schönen ein unwiderruflicher Schritt zur Bildung der modernen Kunstauffassung getan wurde, dem aber, wie im folgenden erörtert werden soll, prekäre Momente innewohnen.

Eines davon ist die Normierung des Schönen, die jedoch nichts mit begrifflicher Anweisung, wie sie bei der Wirkungsästhetik der Aufklärung der Fall war, zu tun hat. Die Idee korrespondiert mit der Autonomiesetzung des Willens, deren Prinzip kategorischer Imperativ ist.

„Das Prinzip ist also : nicht anders wählen, als so, daß die Maximen seiner Wahl in demselben Wollen zugleich als allgemeines Gesetz mit begriffen seien.“<sup>(10)</sup>

Die hier zitierte Stelle ließe sich als Bestimmung des ästhetischen Urteils so umschreiben wie : nicht anders beurteilen, als so, daß die subjektive Beurteilung in demselben Gefühl der Lust zugleich als allgemeine Beistimmung fordernde Mitteilung mit begriffen seien.

Obwohl bei der Urteilskraft nicht einmal von einem Imperativ die Rede ist, macht der Vergleich doch anschaulich, daß die Autonomiesetzung der beiden Sphären die Intersubjektivität als Basis voraussetzt. Sie beruht auf der Annahme von *sensus communis aestheticus*<sup>(11)</sup>, dessen Anspruch auf Allgemeingültigkeit aber den Ausschluß solcher Kunstformen mit sich führt,

die den Wertmaximen der Gesellschaft (communitas) nicht adäquat sind, als Nichtkunst aus dem Bereich des Ästhetischen.

Kants Bestimmung der schönen Kunst, die begrifflich festzulegen zwar nie in seinen Sinn kommt — er betont, daß es nicht konkrete Merkmale des Gegenstands, sondern die Vorstellungsart sei, der das Prädikat „schön“ zukomme —, läßt sich doch durch eine Untersuchung von ein paar Stichwörtern rekonstruieren.

Zum ersten soll die schöne Kunst den Schein der Natur haben :

„Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, jedoch nicht absichtlich scheinen : d. h. schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“<sup>(12)</sup>

Das bedeutet die Verdeckung der Arbeit, deren Moment gegen die idealistische Rahmenbedingung des Kunstdaseins verstößt, durch Einführung vom ästhetischen Scheinbegriff (dessen Krise übrigens macht das größte Problemfeld der gegenwärtigen Ästhetik aus<sup>(13)</sup>).

Zum zweiten wird die schöne Kunst als die des Genies bestimmt, das sich als zur Natur gehörend versteht, so daß dadurch die Natur selbst der Kunst die Regel gibt.<sup>(14)</sup> Die Zudeckung des Arbeitsmoments in der Kunst ist nur durch die Postulierung des Genies möglich.

Zur dritten Bedingung der authentischen Kunst zählt Kant die Darstellung ästhetischer Ideen<sup>(15)</sup>, damit sie nicht zum bloßen Vergnügen verfällt :

„Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne

daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“<sup>(16)</sup>

Die Einbildungskraft ist in bezug auf die Sphäre des Moralischen dermaßen relevant, daß dieses seine Vernunftideen, deren Begriffen keine Anschauung adäquat ist, durch ästhetische Ideen versinnlicht bekommt, so daß ein Kontakt zwischen der empiriegebundenen Natur (der Welt der Erscheinung) und der unanschaulichen Freiheit (der Welt des Intelligiblen) durch die Vorstellung einer „anderen Natur“<sup>(17)</sup> hergestellt wird.

Im Rahmen dieser Abhandlung wird aber darauf verzichtet, die Verflechtung der Argumentation, mit der Kant die Schönheit als Symbol des Sittlich-Guten zu bestimmen versucht, auseinanderzulegen und daraus Anhaltspunkte der Widerlegung aufzupicken, da die Rekonstruktion der Argumentation nur noch als eine Tautologie im Denkschema des Idealismus zu bleiben droht, so lange man sich dessen Begriffsapparatur bedient. Es soll hier genügen, festzustellen, daß Kants Bemühen darauf abzielt, dem Ästhetisch-Schönen ein Moment des Sittlich-Guten unterzulegen, ohne jedoch eine direkte Verbindung zu beanspruchen.

Aus der besagten Rekonstruktion haben wir ersehen, was die schöne Kunst nach Kants Sinne ist. Sie wird vom Genie hervorgebracht, so daß sie scheint, als ob sie ein Naturding wäre. Sie ist Symbol des Sittlich-Guten, dessen Vorstellung die Lust der Reflexion hervorruft. Alles, was diese Kriterien nicht erfüllt, wird aus dem Bereich des Ästhetisch-Ernstzunehmenden weggeschnitten.

Daraus ergibt sich die Dichotomisierung von hoher und niederer Kunst<sup>(18)</sup>, denn die „wahre“ Kunst von der übrigen

abgehoben werden soll, dann kann das nur dadurch geschehen, daß die erstere sich von der letzteren trennt und diese der Reinheit halber aus dem eigenen Bereich vertreibt.

In dieser Dichotomie von hoher und niederer Kunst wird der letzteren keine andere Funktion zuerkannt, als die der Unterhaltung, die nur zur Auffrischung der Arbeitskraft dient. Im Exil in den hochkapitalistischen Vereinigten Staaten bestätigt es Max Horkheimer :

„Der private Bereich aber, dem die Kunst verwandt ist, war stets bedroht. Die Gesellschaft neigt dazu, ihn zu kassieren. (...) Das Leben außerhalb von Büro und Fabrik wurde zur Auffrischung der Kräfte für Büro und Fabrik bestimmt; so wurde es zum bloßen Anhängsel, gleichsam zum Kometenschweif der Arbeit, wie diese nach Zeit bemessen und ‚Freizeit‘ genannt. (...) sie hat an sich keinen Sinn.“<sup>(19)</sup>

Der Kulturindustrie (der affirmativen Massenkultur)<sup>(20)</sup> gilt, die Freizeitbeschäftigung kraft ihrer Verblendungsstruktur für die profitmaximierende Gesellschaft zu standardisieren, sie in ihr lückenloses System zu integrieren. Dieser Gefahr kann auch die hohe Kunst nur schwer entkommen, weil in ihr ein noch prekäreres Problem steckt, das in ihrem Institutionalisierungsprozeß zu einer Aporie geworden ist. Es handelt sich nämlich um die Janusgesichtigkeit autonomer Kunst sowohl als Widerstand wie auch als Versöhnung.

Bevor wir an diese Problematik herangehen, ist es doch nützlich, zusammenfassend festzustellen, was für einen Stellenwert Kant dem Begriff der Kunstautonomie (Heautonomie) in seinem ganzen System beimißt.

Wie es schon eingehend erörtert worden ist, liegt Kants Interesse nach wie vor darin, die Trennung der Natur und Freiheit zu vermitteln, d. h. den inkommensurablen zwei Welten, der Welt der Notwendigkeit einerseits, in der der Mensch als sinnliches Wesen den Naturgesetzen unterworfen, also unfrei ist, und der der Freiheit andererseits, in der er nur als intelligibles Wesen frei handeln kann, durch Verbindungsmittel der ästhetischen Urteilskraft, deren Gefühl der Lust an der bloßen Vorstellung eines bestimmten Gegenstands weder mit der Erkenntnis noch mit dem Begehrungsvermögen zu tun hat (hierin besteht der Bestimmungsgrund der Kunstautonomie), die Einheit zu verschaffen. Das Ästhetische nimmt also die Stelle ein, die nach der Aufklärung und der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft die Religion verlassen hat: Garant der Einheit der Welt.<sup>(21)</sup>

Soviel festgestellt können wir uns nun an die Problematik des Funktionszusammenhangs der Kunstautonomie heranarbeiten, deren Legitimität als Institution einer kritischen Untersuchung zu unterziehen das Thema dieser Arbeit ist.

Zum Anlaß der Erörterung nehmen wir eine Stelle aus Schillers Rezension von G. A. Bürgers Gedichten, ohne jedoch auf ihre literaturgeschichtliche Relevanz einzugehen:

„Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte wieder in Vereinigung bringt (...), welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt.“<sup>(22)</sup>

Durch die um sich greifende Arbeitsteilung, die das Prinzip



der Zweckrationalität für die Leistungsfähigkeit der profitmaximierenden Gesellschaft befördert, verliert der Mensch den Sinnzusammenhang seines Tuns. Entfremdet in die anonymen Massen geworfen sehnt er sich nach der verlorengegangenen Totalität. Im Bedürfnis nach ganzheitlicher Erfahrung sieht Schiller also die Basis der Kunst als des Reichs der Zweckfreiheit, in dem humane Ideen wie Authentizität, Unmittelbarkeit oder Spontaneität sich entfalten können. Die Kunst verspricht, an ihrer Freiheit die aus der Wirklichkeit verschwundene Sinntotalität erfahren zu lassen.

Aber hierin steckt das Prekäre. Denn sie bleibt Schein, ersetzt nie die ersehnte Ganzheit in der Wirklichkeit. Mit Adornos Wort: „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“<sup>(23)</sup> Affirmativ wird die Kunst dadurch, daß sie die reale Unfreiheit verdeckt, indem sie das verspricht, was sie nicht einlösen kann. Das schlägt in zweierlei Richtungen ein, so daß sie entweder zur falschen Versöhnung mit dem Bestehenden führt, indem sie in klassizistischer Verbindung von Nachahmungs- und Verschönerungsprinzip das Dasein der Humanitätsideen vortäuscht, oder sich zum Fetisch degradiert<sup>(24)</sup>, indem sie das Moment der Reflexion von sich abschüttelt. Die autonome Kunst kann also von ihrer konstitutiven Dialektik her zur Affirmation des Bestehenden übergehen, denn „Kunstwerke“, um Adorno zu zitieren, „begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre.“<sup>(25)</sup>

Andererseits aber wird die Kunst als Anderes, das der falschen Wirklichkeit entgegengesetzt ist, zum Modell einer zwanglosen Organisation menschlicher Beziehungen, weil das Unwahre des Bestehenden angesichts ihrer Konfigurationen

aufgedeckt und der Reflexion unterzogen wird.

Dieses dialektische Dilemma zwischen Affirmation und Kritik zu überwinden war, laut Peter Bürgers Theorie<sup>(26)</sup>, das Hauptinteresse der Avantgarde. Bürger bestimmt das Wesensmerkmal der Avantgardebewegungen als Forderung der Leiquidation der Kunst in die Lebenspraxis. Das darf aber nicht im Sinne der schroffen Polarisierung zwischen l'art pour l'art und l'art engagé ausgelegt werden, so daß die Kunst für die Lebenspraxis aufgeopfert werden sollte. Sondern es ist die Grenze zwischen der Kunst und der Lebenspraxis, die getilgt werden soll, damit die Kunst sich auf die Lebenspraxis ausdehnen kann. Diese Entdifferenzierungstendenzen zeigen sich bald als Entprofessionalisierung (l'écriture automatique bei Breton)<sup>(27)</sup> bald als Entauratisierung (l'urinoir von Duchamp).

Ihre Werke aber haben außer ihrem erstmaligen Schock, der zwar zur Reflexion über die kunstimmanente Dialektik führt, keinen Sinn, geht ja zu einem Unsinn über, der die Kunst ins bloß Stoffliche auflöst. Das versteht sich von selbst, wenn man sich eine Ausstellung mit lauter Klosettbecken vorstellt.

Was ist dann die avancierte Kunst, die weder zur Affirmation wird, noch ins Stoffliche auseinandergeht? Wie ist sie möglich in der Zeit, wo die Verhältnisse, in denen die Kunst sich befindet, immer schwieriger zu werden scheinen? Um diese Frage scheint im Wesentlichen die Diskussion bei Bürger wie Adorno zu kreisen.

Adorno faßt die Entdifferenzierung als „Rebellion gegen den Schein“<sup>(28)</sup>, da ihm der ästhetische Schein, der der autonomen Kunst zugehört, als unabdingbares Refugium dessen, was das identitätzwingende, positivistische Denken in der Empirie unterdrückt und zu vernichten droht, unentbehrlich scheint. Denn mit dem Schein errettet werden soll die Wahrheit, der in ihm ein

zweites Dasein gesichert ist :

„Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins von Wahrem.“<sup>(29)</sup>

Daß Adorno nachdrücklich für die Rettung des ästhetischen Scheins eintritt, kommt P. Bürger aber eines Antiantgardismus verdächtig vor. Er wirft Adorno vor, daß dieser die Entdifferenzierungsforderung der Avantgardebewegungen nicht als historisch notwendige Entwicklungsstufe bürgerlicher Kunst zu denken vermöge, sondern sie als bloße Barbarei abtue.<sup>(30)</sup> Er will jedoch nicht sofort daraus beschließen, sich an den Aufhebungsanspruch der Avantgardisten ohne weiteres anzuknüpfen. Denn er sieht ein, daß die Avantgardebewegungen historische Phänomene sind, denen die Vermittlung mit der gegenwärtigen Gesellschaft fehlt, wo die unsichtbare Verwaltung alles verschlingt. Er selber gesteht in der Schlußbetrachtung seiner Schrift :

„Die Kritik der idealistischen Ästhetik hat uns auf den Punkt geführt, wo wir die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis zu *denken* vermögen als ein Projekt, das nicht das der Avantgardebewegungen wiederholt.“<sup>(31)</sup>

Er meint an einer anderen Stelle, daß die Potentiale der Avantgardebewegungen jedoch nicht bereits historisch verurteilt seien. Denn nach den Avantgardebewegungen habe die idealistische Ästhetik nicht mehr unverändert als normativer Rahmen von Kunstproduktion und -rezeption Geltung. Zum Aufhebungs-

anspruch äußert er die folgende Stellungnahme :

„an die Stelle der Aufhebung unmittelbar habe die Aufhebung mittelbar zu treten. Die Spannung zwischen Kunstautonomie und Aufhebungsanspruch, in der gegenwärtig die Kunst steht, läßt sich ohne Verlust nicht bündig zur einen oder anderen Seite hin auflösen. Sie muß ausgetragen werden in der Produktion, in der Rezeption und in der theoretischen Reflexion.“<sup>(32)</sup>

Zusammenfassend läßt sich die Bürgersche Theorie so formulieren: Die in den Avantgardebewegungen entstandene Reflexion über die Daseinsart der Kunst müsse als Gegenmodus gegen die herrschende Institution Kunst aufbewahrt werden, deren Funktionsbestimmung, die darin bestehe, die Sehnsucht des entfremdeten Individuums nach der Ganzheit imaginär zu befriedigen, an sich zwar doch positiv sei, aber stets zur falschen Versöhnung überzugehen drohe, was davon herrühre, daß in der klassischen Autonomieästhetik die beiden Momente der Negativität und Verschönerung miteinander verschränkt seien.

Abgesehen von der Schärfe der Einsicht in diesen Sachverhalt ist jedoch in Bürgers Adorno-Kritik eine Einseitigkeit nicht übersehbar, die auf seine zugunsten der Plausibilität ein wenig arbiträre Rekonstruktion Adornoscher Theorie zurückzuführen ist. Denn, wie es sich bei seiner Kritik am phantasmagorischen Aspekt der Kunst bzw. an der Kulturindustrie bekundet, ist es nach wie vor Adornos Intention, jene Reflexion über die der Kunst inhärente Dialektik, die aufzubewahren Bürger eben gefordert hat, als kritisches Moment am Kunstwerk vor der Verblendungsstruktur zu retten. Nur kommt Adorno verdächtig vor, daß durch vorzeitige Entdifferenzierung auch das aufgelöst

werden würde, was die Kunst allein als Schein des Scheinlosen haben kann: die ästhetische Wahrheit, die nicht durch die identitätsetzende Vernunft vermittelt zu werden braucht.

Die Autonomieästhetik ist zwar nicht mehr als ganzes zu retten, etwa in der Form Hegelischer Provenienz, in der die Kunst als sinnliches Scheinen der Idee gefaßt wird. Sie bleibt aber, abgesehen von ihren substantialistischen Formen, die heute für obsolet gehalten werden, irrevokabel auch nach den Avantgardebewegungen, denn allein als autonomes, sei es auch nur zum Vorschein, kann das Kunstwerk dem Bedürfnis des entfremdeten einzelnen Menschen entsprechen, dessen Mannigfaltigkeit durch den Identitätszwang des Aufklärungsdenkens als Inkommensurables weggeschnitten wird. Diese Autonomiesetzung des Kunstwerks nennt Adorno auch den Anspruch auf die Identität mit sich selbst:

„Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst, die in der empirischen Wirklichkeit gewalttätig allen Gegenständen als die mit dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt wird. Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“<sup>(33)</sup>

Er spürt ein Moment der Enthumanisierung darin, daß im traditionellen Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem das erstere stets zum bloßen Exemplar des letzteren mediatisiert wird<sup>(34)</sup>, wodurch das, was allgemeinen Bestimmungen inadäquat ist, als Inkommensurables eliminiert wird. Das Kunstwerk ist nach seiner Theorie das letzte Refugium, wo das Einzige und Einmalige zwar als Schein doch ein zweites, modifiziertes Dasein gesichert findet. Daß es sich dabei jedoch keineswegs um eine

selbstgenügsame Institutionalisierung der Kunst als Versöhnungsmodell handelt, veranschaulicht die nächste Stelle, mit der er die „Ästhetische Theorie“ schließt :

„(...) aber mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als daß sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat. Es ist der humane Gehalt, den Unfreiheit zu Positivität verfälscht. Würde zukünftige Kunst wunschgemäß wieder positiv, so wäre der Verdacht realer Fortdauer der Negativität akut ; “<sup>(35)</sup>

Hiermit verliert Bürger den Stützpunkt seiner Unterstellung, daß es ein unreflektierter Antiavantgardismus sei, der Adorno dazu bewege, den ästhetischen Schein vor Entdifferenzierungstendenzen und gleichzeitig die Kunst selbst vor ihrer totalen Auflösung zu retten. Sein Irrtum ist darauf zurückzuführen, daß er das dialektische Moment der Rettung des Scheins undialektisch ausgelegt hat. Die Dialektik der Kunst bzw. des ästhetischen Scheins besteht in der doppelten Negativität : erstens verhält sich die Kunst mit ihrer Autonomie negativ zum Bestehenden ; zweitens hat die Existenz der Kunst selbst Negatives an sich.

Trotz dieser Negativität aber muß die Kunst auch in ihrer avancierten Form, so lange sie als Kunst überhaupt existiert, ein Moment der Autonomie bei sich behalten. Denn, wenn sie eliminiert werden sollte, müßte sich auch die ihr immanente Dialektik auflösen, in und von der allein das kritische Moment der Kunst leben kann.

## Anmerkungen

Für häufig zitierte Werke sind die folgenden Sigel verwendet :

ÄT Adorno, Th. W. : *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. G. Adorno/R. Tiedemann. Frankfurt/M. 1970.

KdU Kant, I. : *Kritik der Urteilskraft*, in: ders. : Werke, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. VIII, Darmstadt 1968.

- (1) Horkheimer, M. : *Neue Kunst und Massenkultur* (1941), in : ders. : Kritische Theorie, Bd. II, Frankfurt/M. 1974, S. 314.
- (2) Bürger, P. : *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 64ff.
- (3) Tieck, L./Wackenroder, W. H. : *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799), in: dies. : Werke und Briefe (Nachdruck der Ausg. von 1938, hrsg. v. von der Leyen) Heidelberg 1967. Der Erzähler der beiden Romane, der Klosterbruder, der sich als weltfremd, nicht in die „heutige Welt“ passend schildert, entwickelt in der Abgeschiedenheit von der Welt eine strenge Autonomieästhetik, die einer Religion ähnlich ist, wo die Kontemplation statt der Analyse, die Ehrfurcht statt der Kritik gefordert sind. Diese Konstellation veranschaulicht den Zusammenhang zwischen der Kunstautonomie und der Entfremdung.
- (4) Siehe dazu seinen *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, in : ders. : Schriften zur Literatur, hrsg. v. H. Steinmetz, Stuttgart 1972.
- (5) „Da die Untersuchung des Geschmacksvermögens, als ästhetischer Urteilskraft, hier nicht nur zur Bildung und Kultur des Geschmacks (denn diese wird auch ohne alle solche Nachforschungen, wie bisher, so fernerhin, ihren Gang nehmen), sondern bloß in transzendentaler Absicht angestellt wird : so wird sie, wie ich mir schmeichle, in Ansehung der Mangelhaftigkeit jenes Zwecks auch mit Nachsicht beurteilt werden.“ (die Vorrede zur KdU, S. 240)
- (6) KdU §2, 3, 4.

- (7) *ibid.* §22.
- (8) *ibid.* §44.
- (9) *ibid.* §56, 57.
- (10) Kant, I. : *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, in ders. : Werke a. a. O. Bd. VI, S. 74.
- (11) KdU §40.
- (12) *ibid.* §45, S. 405.
- (13) Vgl. Ito, S. : *Rettung des Scheins* (jap. Kashô no Kyûsai), in : Bunka, Vol. 48, No. 1/2, Sendai 1984.
- (14) KdU, §46.
- (15) *ibid.* §49.
- (16) *ibid.* S. 413f.
- (17) *ibid.* S. 414.
- (18) Vgl. : *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, hrsg. v. Ch. und P. Bürger, J. Schulte-Sasse, Frankfurt/M. 1982.
- (19) Horkheimer, M. : *Neue Kunst und Massenkultur*, a. a. O. S. 315f.
- (20) Zur Herkunft des Terminus „Kulturindustrie“ vgl. Adorno, Th. W. : *Résumé über Kulturindustrie*, in : ders. : Ohne Leitbild. Para Aesthetica, Frankfurt/M. 1967 : „Das Wort Kulturindustrie durfte zum ersten Mal in dem Buch ‚Dialektik der Aufklärung‘ verwendet worden sein, das Horkheimer und ich 1947 in Amsterdam veröffentlichten. In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzten den Ausdruck durch ‚Kulturindustrie‘, um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist : daß es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handle, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. Von einer solchen unterscheidet Kulturindustrie sich aufs äußerste.“ (S. 60)
- (21) „Seitdem sie autonom wurde, hat die Kunst die Utopie bewahrt, die aus der Religion entwich.“ (*Neue Kunst und Massenkultur*, S. 315)
- (22) Schiller, F. : *Über Bürgers Gedichte*, in : ders. : Sämtliche Werke, Bd. V, München 1980, S. 971.
- (23) ÄT S. 205.



- (24) Vgl. Adorno, Th. W. : *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), in : ders. : *Dissonanzen* (Bd. 14 der ges. Schriften), Frankfurt/M. 1970.
- (25) ÄT S. 10.
- (26) Bürger, P. : *Theorie der Avantgarde*, a. a. O.
- (27) Nicht ohne Grund schätzte Breton Novalis hoch ein. Novalis' Idee der Romantisierung hat eine Gemeinsamkeit mit dem Surrealismus, denn die beiden wollten die Kunst von ihrem institutionellen Status befreien und dadurch den Alltag revolutionieren.
- (28) ÄT S. 158.
- (29) *ibid.* S. 198.
- (30) Bürger, P. : *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1983, S. 71f.
- (31) *ibid.* S. 189.
- (32) *ibid.* S. 56.
- (33) ÄT S. 14.
- (34) Man denke an Kants Bestimmung der bestimmenden Urteilskraft, deren Vermögen darin besteht, das Besondere unter das Allgemeine zu subsumieren.
- (35) ÄT S. 386f.

(Received March 18, 1985)