Kunst und Geschmack

• bersarin.wordpress.com •

I.

Wer im Internet Bücher zum Thema Geschmack sucht, etwa bei „Buchhandel.de“, und diesen Begriff als Stichwort eingibt, der findet an oberer Stelle zunächst eine Vielzahl von Büchern, die sich vornehmlich der Kochkunst widmen. „Geschmack der Heimat“, „Geschmack pur“, „Geschmack verbindet. Zeitgemäße österreichische Küche mit Sojasauce“. Aber auch Bücher wie „Geschmack in der Unternehmenskultur“ oder „Abwechselung im Geschmack Raumbildung und Pflanzenverwendung beim Stadtparkentwurf“ gibt es. Vereinzelt tauchen sogar Titel auf, die der Ästhetik näherkommen.

Geschmack, so könnte man zunächst meinen, ist eine extrem subjektive Angelegenheit. Kochgeschmack, Musikgeschmack, Geschmack in der Bekleidung, Geschmack beim Sex, Geschmack bei der Objektwahl (all you need is love, so könnte man zunächst meinen, doch ist das nur eine notwendige, jedoch keine hinreichende Bedingung), sehr guter Geschmack und ein 190er SL, Geschmack und Konservatismus, Geschmack und Kunst, Geschmack des Geschmacks. Man hat ihn oder man hat ihn nicht. Selbst ein schlechter Geschmack kann sich zuweilen in guten Geschmack verkehren, was etwa am Phänomen des Trash oder in Susan Sonntags Aufsatz zur Camp-Ästhetik sich zeigt.

Eine Definition vom Geschmack zu liefern, dürfte kaum möglich sein, zu vielfältig ist dieser Begriff konnotiert, und die Spanne reicht vom unmittelbaren Sinnengeschmack bis hin zum komplexen Reflexionsgeschmack artifizieller Ästhetiken. Auch eine umfassende historisch-systematische Sichtung des Begriffs sprengte den Rahmen eines Blogs: Wer es im Groben nachlesen möchte, der kann das Lexikon „Ästhetische Grundbegriffe“ sichten.

Ich könnte sicherlich die verschiedenen Positionen von den Französischen Salons des 18. Jahrhunderts über die empirische Philosophie Großbritanniens bis hin zum Deutschen Rationalismus in der Konstellation Leibniz, Wolff, Baumgarten darstellen, das bedürfte allerdings eines eigenen Seminars. Ich möchte hier aber vielmehr einige mir interessant oder besser wesentlich erscheinende Aspekt herausgreifen und den Geschmack als ästhetisch relevante Kategorie zwar nicht unbedingt verteidigen, es sollte jedoch geprüft werden, ob Geschmack sich für eine kritische Ästhetik, zumindest in einer kleinen Dosierung doch fruchtbar machen läßt. Denn womöglich überlebt das Kunstwerk einzig noch in einer autonomen Ästhetik.

Die Bedeutung, welche der Geschmack noch im 20. Jahrhundert besaß, läßt sich erahnen, wenn man sieht, daß Hans-Georg Gadamer ihn in „Wahrheit und Methode“ neben der Bildung, dem sensus communis (also dem Gemeinsinn) und der Urteilskraft unter die Humanistischen Leitbegriffe einreiht. Ob wir diesen Weg eines Humanismus der Bildung (im Sinne von Heranbildung und im Zusammenhang mit einem autonomen Subjekt gedacht; der Philosoph Herbert Schnädelbach sagte immer: Bildung, das

ist mehr als Hölderlin und Blockflöte), ob wir diesen Weg also heute noch beschreiten können oder inwiefern sich hier nicht vielmehr ein überkommenes Bildungsideal anzeigt, mag sich vielleicht im weiteren zeigen.

Um zunächst einen zentralen Aspekt der Begriffe Geschmack und Ästhetik bzw. ästhetische Kritik aufzuzeigen, zitiere ich aus dem Text eines äußerst zweifelhaften Philosophen, nämlich Alfred Baeumler. [Die Disclaimer bitte selber in die Kommentarfunktion eintragen, die besten Texte, die am wirkungsvollsten disclaimen (ich disclaime, du disclaimst, er/sie/es disclaimt, wir disclaimen) werden mit einer Prämie bedacht. Für die jüngeren Leserinnen und Leser: Baeumler war aktiver Faschist, ein Täter] Und zwar aus Baeumlers 1923 erschienenem Buch „Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft“ Es menschelt in diesem Buch zuweilen sehr, doch es ist in der Analyse stellenweise hilfreich, sieht man einmal von ex post facto unfreiwillig komischen Stellen ab, wie der, daß das Deutsche Denken im Gegensatz zu den Positionen französischer Philosophien des 18. Jhdts vorm Irrationalismus gefeit sei. [„In Deutschland konnte der Irrationalismus niemals gefährlich werden, da Leibniz ihn von Anfang an in sein Denken aufgenommen und den Nachfolgern rationale Mittel zu seiner Bewältigung in die Hand gegeben hatte.“ (S. 57)]

Nun jedoch zu jenem instruktiven Zitat Baeumlers, das einen guten Auftakt abgibt, weil es eine wesentlichen Aspekt bzw. eine grundlegende Struktur des Geschmacks benennt:

> "Das Problem der Kritik ist zugleich mit dem Geschmack geboren. Der Geschmack ist nur der subjektive Ausdruck des gleichen Tatbestandes, dessen objektiver die Kritik ist. Voraussetzung des kritischen Geistes ist die Selbständigkeit und Freiheit des Subjekts. Solange man absolute Maßstäbe anerkennt, gibt es keine Kritik; ebensowenig aber ist eine Kritik da möglich, wo man in der einzelnen Erfahrung ein letztes Kriterium erblickt. Wo Maßstäbe gelten, braucht man die Kritik noch nicht; wo die Erfahrung allein verehrt wird, braucht man sie nicht mehr. Das Verhältnis ist in der ästhetischen Sphäre leicht einzusehen: gibt es ästhetische Begriffe im Sinne von Normen, so braucht es weder Geschmack noch Kritik, nur eine bloße Anwendung der Regeln. Gilt dagegen der Geschmack eines jeden unbedingt, so ist alle Objektivität geschwunden, es herrscht die Erfahrung und die Sammlung der Stimmen. Dann ist die Ästhetik keine philosophische Disziplin mehr, sondern verfällt der Statistik. Nur wenn die individuelle Reaktion auf das Schöne als letzte Instanz, als Erfahrung, anerkannt wird, kann es einen kritischer Entscheidung bedürftigen Streit über das Schöne geben. Aber nur wenn zugleich die Erfahrung nicht als alleinige Instanz gilt, ist eine Entscheidung dieses Streits denkbar. Diese Entscheidung müßte Objektivität haben, ohne doch rational zu sein. Das Problem des ästhetischen Geschmacks weist also auf eine neue, eigentümliche Art von ‚Geltung‘, ‚Begriff‘ oder ‚Gegenstand‘ hin, auf eine neue Methode, objektiv zu erkennen." (S. 6 f.)

Im nächsten Part, sozusagen als Ausfluß dieses Zitates, stelle ich die Position aus Christoph Menkes Aufsatz „Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum“ dar, im Septemberheft 2009 der Texte zur Kunst erschienen.

II.

Zunächst möchte ich anhand von Christoph Menkes Aufsatz „Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum“, der im Septemberheft 2009 der „Texte zur Kunst“ erschien, einige Aspekte zum Verhältnis der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft sowie der damit einhergehenden Emanzipation eines Subjekts und die Bedeutung des Geschmacks bzw. der Ästhetik innerhalb dieses Prozesses herausgreifen.

Dieser Text von Menke läßt sich deshalb gut aufgreifen, weil er (paradigmatisch) ein Bündel von Positionen des 18. Jahrhuderts zusammenfaßt, ohne daß man diese verschiedenen Perspektiven nun im Detail auseinanderlegen müßte. Freilich erzeugt dieses Vorgehen eine gewisse Allgemeinheit, die um den Preis des Details erkauft ist. Aber zuweilen kann die Perspektive des Überfliegens den Blick fürs Einzelne wiederum schärfen.

Grundsätzliche These Menkes ist es, daß Geschmack den für die Ästhetik des frühen 18. Jahrhundert zentralen Begriff abgibt. Geschmack stellt nicht nur ein Beurteilungsvermögen im Hinblick auf Objekte, sondern zugleich auch ein Erkenntnisvermögen derselben dar, das ohne vorgegebene Regeln und Begriffe im ‚Sinnlichen‘ verfährt, so Menke. Wenn er schreibt, daß dies ohne Regeln geschieht, so ist dies freilich nicht ganz richtig. Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs ist durchaus komplexerer Natur, angefangen eben bei Gracian bis zur Geschmackskritik der französische Salons, wo es durchaus auch um ein praktisches Moment, nämlich um Lebensregeln ging.

Weiter heißt es bei Menke „Geschmack ist das Vermögen, ohne methodische Überprüfung und argumentative Rechtfertigung, in einem Akt sinnlichen Erfassens, zu erkennen und zu beurteilen, wie es um einen Gegenstand bestellt ist.“ (S. 39)

Es ist dies zwar eine verkürzte Definition, welche eine komplexe Entwicklung innerhalb der Ästhetik (insbesondere in Deutschland, aber auch mit Blick auf Frankreich und England, das empirische Moment, das eine starke Rolle spielte) trotzdem ganz gut zusammenfaßt. Womit gebrochen werden soll, ist das Ideal der Regeln, nach denen ein Kunstwerk einzig verfaßt zu sein hat und an dem es gemessen wird. Der Begriff des Geschmacks richtet sich insofern gegen die traditionellen regelgeleiteten Kunstlehren. Denn diese gesetzten Vorgaben bleiben der vielfältigen Sache und ihrem Mannigfaltigen äußerlich, da es eine Gruppe von Objekten gibt, die dem begrifflichen und diskursiven Wissen zunächst entzogen ist und die sich als unregulierbar erweist – eben das ästhetische Objekt. (Einen Widerschein davon mögen auch jene „Querelle des Anciens et des Modernes“ abgeben.)

Neben der klassischen Regelpoetik gerät in der Ästhetik jedoch auch die Philosophie des deutschen Rationalismus in die Kritik. Im Rahmen des Sinnlichen kann für den Rationalismus nichts beurteilt werden, denn es existiert kein sinnliches Beurteilungsvermögen. Das Schöne ist im Rationalismus etwa der Wolffschen Philosophie un- oder genauer unterbestimmt. Es ist ein Mangel an Deutlichkeit, der sich dann in jener Wendung des „Je ne sais quois“ äußert. Um einen kurzen Eindruck nur zu gewinnen: das Schöne ist ein „analogon rationis“, eine noch verworrene Vorstellung dessen, was vom Begriff dann in deutlicher Repräsentation geleistet werden kann. (Diese Zusammenhänge insbesondere im Hinblick auf die Frühromantik lassen sich sehr gut bei Manfred Frank in seiner „Einführung in die frühromantische Ästhetik“ nachlesen. Dieses sehr instruktive Buch ist bei Suhrkamp erschienen.)

Geschmack nun steht für Menke im Spannungsfeld der Pole Subjektivität (eben als Träger dieses Geschmacks) und einem Anspruch auf Objektivität, daß nämlich dem Geschmack ein Gegenstand korrespondiert.

Zentrales Motiv für Menke ist hier nun die für das 18. Jhd. ganz eigentümliche Ausbildung einer neuen Form von Subjektivität, die freilich schon in den Rahmen der praktischen Philosophie eingebettet ist. Diesen Bezug auf Ethik muß man (nicht nur) bei Menke immer im Hinterkopf haben, so auch in seinem Text zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts „Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie.“ Diese Form von Subjektivität ist einerseits gesellschaftlich vermittelt, andererseits aber bildet sich hier über die Ästhetik und insbesondere über den Geschmack als Effekt sozialen Wandels eine Form (bürgerlicher-frühkapitalistischer) Individualität heraus, wie sie bisher nicht existierte. Diese Effekte des Sozialen tangieren auch die Ästhetik und die Kunst. So schreibt Menke:

> "Der Geschmack ist subjektives Vermögen: eine durch Übung erworbene, aber eben deshalb nicht auf Regeln zu bringende Fähigkeit, die das Subjekt in eigener Verantwortung, ungeleitet durch eingelebte Tradition oder rationale Methode, anzuwenden vermag. Im Geschmack urteilt das Subjekt selbst. Zugleich ist der Geschmack objektive Instanz: die Fähigkeit, die Dinge zu sehen, wie sie in sich selbst sind, unverhüllt durch den Schein des Vorurteils und der Naivität. Der Geschmack urteilt über die Sache selbst. Es ist nicht die Vernunft der wissenschaftlichen Methode, sondern die Vernunft als ästhetischer Geschmack, im dem das Autonomieideal der bürgerlichen Gesellschaft seinen entscheidenden Ausdruck findet." (S. 40)

Eine solchen Perspektive, die Dinge zu sehen, wie sie in sich selbst sind, wird die Erkenntnistheorie Kants in der „Kritik der reinen Vernunft“ und später dann die Ästhetik Kants, die er in der „Kritik der Urteilskraft“ entfaltet, doch in eine anderes Licht bringen. Es wird sich in der „Kritik der reinen Vernunft“ zeigen, daß es keinen Weg mehr in das Innere der Dinge geben kann. Es herrscht ein Block, eine Grenze. Diesem Motiv des Innen werden wir dann erst wieder im Deutschen Idealismus, kulminierend in Hegel wiederbegegnen. So etwa in jenem Satz aus der „Wissenschaft der Logik“: Eine Grenzen setzten, heißt bereits, sie zu überschreiten. („Denn eine Bestimmtheit, Grenze ist als Schranke nur bestimmt im Gegensatz gegen sein Anderes überhaupt als gegen sein Unbeschränktes; das Andere einer Schranke ist eben das Hinaus über dieselbe.“, Hegel, Wissenschaft der Logik I, S. 145, Frankfurt/M 1986) In Adornos „Negativer Dialektik“ wird dieses Moment des Blocks als Rettendes eine Rolle spielen, um jener universellen Verfügbarkeit eine Schranke zu setzten.

Trotz dieser vorkritischen, vorkantischen Sicht, welche bei Menke philosophisch durchaus beabsichtigt ist, bringt er mit diesem Zitat einen wichtigen Aspekt ins Spiel: Daß nämlich in der Idee des Geschmacks ein Moment der Befreiung und der gesellschaftlichen Autonomie aufscheint. Weisen der Subjektivität und Formen derselben sowie der Objektivitätsanspruch sind nicht mehr sozusagen von Natur aus vorhanden und geben unhinterfragbare, feststehende philosophische Bestimmungen ab, sondern

sie konstituieren sich in einem freien Feld ästhetischer Artikulation und Weltaneignung jeweils neu. Menke faßt diese Dinge allerdings sehr weit, und man muß wohl hinzufügen, daß diese Aspekte in bezug auf den Geschmack auf den deutschsprachigen Raum einzuschränken und zudem einer gewissen Generalisierung geschuldet sind.

Mit dem Geschmacks kommt zugleich der Begriff der Bildung ins Spiel. Geschmack ist insbesondere in der deutschen Aufklärung nichts, das einfach gegeben ist, sondern eine Fähigkeit zur Beurteilung, die erst erworben werden muß und sich erst durch beständige Übung bzw. Arbeit ausbildet. Im Grunde ein Trainings- und Übungslager, und wir sind hier natürlich mit Sloterdijk gesprochen nicht sehr entfernt von den Anthropotechniken, wie er dies in seinem Buch „Du mußt dein Leben ändern" darstellt. Der Athlet des Körpers und der des Geistes sind über den Begriff der Arbeit, der trainierenden Tätigkeit sowie der Übung verwandt.

Gegenstand des Geschmacks ist in Menkes Sicht das Schöne, aber auch darüber hinaus: Geschmack umfaßt alles das, für dessen Erkenntnis es keine Begriffe und für dessen Beurteilung es keine Regeln gibt. „Das Feld des Geschmacks ist das in der bürgerlichen Gesellschaft sich beschleunigt erweiternde Feld des Neuen.", so Menke. Den Begriff des Innovativen müßte man auch im Hinblick auf die sozialen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts noch einmal gesondert nehmen. Zunächst bleibt festzustellen, daß in Menkes Konzept des Geschmacks – freilich unausgesprochen – der Kantische Begriff der Urteilskraft einfließt. Und insbesondere hier verschwimmen bei Menke die Bestimmungen und Differenzen zwischen der Urteilskraft und dem Geschmack.

„Urteilskraft überhaupt", so Kant, „ist das Vermögen , das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilskraft, welche das Besondere darunter subsumiert (…) bestimmend. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urteilskraft bloß reflektierend." (Kritik der Urteilskraft, S. 87, Fft/M 1974) Diese reflektierende Urteilskraft eben ist es, die sich mit jenem Neuen, jenem (gesellschaftlichen) aufzufindenden Allgemeinen abzugeben hat und nicht nur in ästhetischer, sondern zugleich in gesellschaftlich-kritischer Absicht reflektiert und damit eben zugleich praktisch wirkt.

In dieser Konstellation ästhetischer Urteile, die über die Kategorie des Geschmacks, funktionieren, gerät zugleich der Aspekt des Übens und der Praktiken zur zentralen Stelle. Denn daß die reflektierende Urteilskraft jenes Allgemeine auffindet, geschieht eben nicht nach vorgegebenen Regeln, sondern muß von Fall zu Fall geübt werden, so auch Kant. Lediglich durch eine gewisse Erfahrung spielt sich Gewöhnung ein. Ansonsten sind eben ein Maß an Fingerspitzengefühl und Takt nötigt, um diese Leistung zu vollbringen. Es bedarf eines (entwickelten) Sensoriums. Diese Dinge werden dann später für den Umgang mit Kunst und auch im Hinblick auf Adorno bedeutsam, etwa über die Kategorie des Taktes. Ein sozusagen ästhetisch-ethisch konnotierter Begriff, der in Adornos „Noten zur Literatur," etwa in dem Essay zu Goethes „Iphigenie", eine Rolle spielt; so etwa, wenn der vermeintliche Barbar Thoas als sehr viel humaner und milder sich erweist als jene Griechen, welchen man Humanität nachsagt.

Im nächsten Teil zeige ich weitere Bestimmungen des Geschmacks bei Menke im Blick auf eine Ästhetik des 18. Jahrhunderts, um dann auf die Moderne überzuleiten.

III.

Christoph Menkes Rekonstruktion des Geschmacksbegriffs

Geschmack in der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts liefert einerseits ein Modell zu Komplexitätsreduktion und -bewältigung – hier liegt, an sich, bereits die bürgerliche Gemütlichkeit gegründet: der deutsche Michel mit der Schlafmütze – und birgt andererseits emanzipatorisches Potenzial. Die bürgerliche Gesellschaft, so Menke, benötigt den Geschmack, um all die fremden Verhaltensweisen und Gegenstände zu erfassen, mit denen das Subjekt konfrontiert wird. Daß, was philosophisch nicht in der Philosophie des vorkantischen Rationalismus aufgeht, ohne dabei jedoch in einen Swedenborgschen Irrationalismus bzw. in Geisterseherei abzudriften, kann im Rahmen einer Ästhetik bewältigt bzw. reflektiert werden, die nicht einzig auf Klarheit und Deutlichkeit in den Vorstellungen getrimmt ist, sondern genauso die undeutlichen Vorstellen und das Unklare im Begriff aufzunehmen vermag. In Geschmack samt der sich ausbildenden Disziplin der Ästhetik versichert sich ein aufstrebendes Bürgertum – korrespondierend mit der Philosophie der Aufklärung – seiner selbst: zunächst einmal im Denken und im Ansatz auch in der Tat.

Einen Spezialfall des Geschmacks stellt dabei das Schöne dar, der aber gleichzeitig – dies sei kritisch gegen Menkes Konzeption angemerkt – eine sedative Funktion besitzt. Im Schönen als Gegenstand des Geschmacks, so Menke, vergewissern sich das Subjekt seiner Möglichkeit: der Möglichkeit von Kultivierung und reflexiver Reaktualisierung. Einerseits ist dies eine historisch notwendige Form des reflexiven Bei-sich-seins, andererseits liegt darin bereits dieses Moment einer unpolitischen bürgerlichen Kontemplation in Kunst gegründet, welches zu den verschiedenen Ausprägungen von Ästhetizismus führte. (Auch dieser Blog hat, wie Sie sehen und lesen, bürgerliche Ahnherrenschaft.)

> "Unser Geschmack fürs Schöne versichert uns, dass die Arbeit der Bildung gelingen kann, dass Subjektivitätsform und Objektivitätsanspruch sich bruchlos verbinden lassen. Der ästhetische Geschmack am Schönen ist nicht nur eine besonders kultivierte und raffinierte Art von Geschmack, es ist der Geschmack des Geschmacks. Im Genuss am Schönen genießt sich das Subjekt in der Vollkommenheit seiner Bildung. Nach Kant zeigen die schönen Dinge an, ‚daß der Mensch in die Welt passe'." (S. 40 f.)

Es steckt in diesem Konzept Menkes eine Form von Kompensationstheorie, aber zugleich wirft er, sozusagen unfreiwillig, einen richtigen Blick auf die bürgerliche Gesellschaft, der sich bis in die heutige Zeit durchaus verlängern läßt, insbesondere, was die affirmative gesellschaftliche Funktion von Kunst anbelangt, die sich in ihrem Gehalt und in ihrer Transformation vom 18./19. Jhd hin zum 20. gewandelt hat. Was einmal der Emanzipation des Subjekts diente, ist gewissermaßen als ein Akt von „Dialektik der Aufklärung" mittlerweile umgekippt. Dies wird im nächsten Teil zu Adorno deutlich werden. Andererseits darf auch der kritische Gehalt, der diesem Konzept der bürgerlichen Gesellschaft innewohnt, nicht gering geachtet werden. Insofern ist es ein wenig schade, daß Menke diese Aspekte auf einer materialen Basis und sozialgeschichtlich nicht umfassender entfaltetet und auch keinerlei Sekundärliteratur hierzu bereitstellt, die seine sehr groben Thesen untermauerten.

Zusammenfassend kann man, mit Menke gesprochen, festhalten, daß über den Geschmack im 18. Jahrhundert eine Form von Weltaneignung und Subjektwerdung geschieht, die mit der Entwicklung eines Bürgertums als sich emanzipierender Klasse einhergeht. (Allerdings muß man hinzufügen, daß dieses Bürgertum äußerst heterogen sich darstellt, es reicht vom Fabrikanten über den Beamten bis zum Kleinbürger oder Handwerker.) Die Herausbildung der Kategorie des Geschmacks ist eng mit den Prozessen der Aufklärung und der Herausbildung von Subjektivität, die sich als Individualität denkt, verflochten. Für diese Prozesse steht das Bürgertums, das in der Epoche der entwickelten Warenwirtschaft ihren gesellschaftlichen Ausdruck fand. Diese Umpolungen wirken sich gleichfalls auf das Kunstwerk und den Künstler aus. Nicht länger mehr steht das Kunstwerk im Dienst des Religiösen oder des Politischen, um in diesen Bezirken zu symbolisieren. Und es kann sich eine Form von autonomer Kunst und die sie betrachtende Theorie, nämlich die Ästhetik, herausbilden. Hier und in der Auseinandersetzung dann mit Kant ist vor allem die Literatur und Ästhetik der Frühromatik bedeutsam.

Inwieweit das Subjekt in dieser Epoche des ausgehenden 18. Jahrhunderts als ein sich selbst Denkendes (und damit eben auch als ein selbst Handelndes) ins Zentrum rückt, mag man an Kants „Kritik der reinen Vernunft" und insbesondere in der darauf folgenden Philosophie, die gerne unter dem Begriff des Deutschen Idealismus gehandelt wird, ermessen, wo zum ersten Mal (ganz explizit) ein Terminus wie der des Selbstbewußtseins auftaucht. Noch bei Kant gab es diesen Begriff nicht, zumindest nicht explizit. Wenngleich im § 16 der „Kritik der reinen Vernunft" das „Ich denke, das alle meine Vorstellungen muß begleiten können" formuliert wird. Diese Bewegung kulminiert dann in Hegels „Phänomenologie des Geistes", in der die umfassendste Bestimmmung von Selbstbewußtsein im frühen 19. Jhd geliefert wird.

Allerdings ist das Denken des Denkens keine neue Gestalt der Philosophie, sie ist seit der Antike, insbesondere mit Aristoteles bekannt und bildet eine der wichtigsten Denkfiguren abendländischer Philosophie. Als neues Moment tritt hier einerseits der mit diesem Denken einhergehende Autoritätsverlust und das Brüchigwerden einer überkommenen Ordnung hinzu, was sich auf politischer Eben in der französischen Revolution kristallisierte, sowie der Gewinn von Handlungsoptionen. Überpointiert kann man formulieren, daß in der Ästhetik und vermittels ihrer die Vernunft praktisch wurde. Freilich sind wir in diesem späten 18., frühen 19. Jahrhundert noch weit von einer „Souveränität der Kunst" samt ihren entgrenzenden (auch politischen) Avantgarden entfernt. Zumindest aber wurde in dieser Epoche dafür ein Grundstein gelegt.

Diese historische Entwicklung des Geschmacksbegriff, die Menke aufzeigt, mündet auf der philosophisch-ästhetischen Ebene dann in Kants „Kritik der Urteilskraft". Wobei es mir jedoch scheint, daß Menke in seinen ästhetischen Bestimmungen ganz explizit einen Schritt hinter Kant treten möchte, etwa indem der die ästhetischen Positionen Sulzers, Herders und Mendelssohns aktiviert.

Wie läßt sich die Kategorie des Geschmacks aber in die Gegenwart, in eine sich selber überdrüssige Moderne transponieren? Menke schreibt, daß zu dieser sich im 18. Jhd. herausgebildeten Ästhetik des Geschmacks kein Weg zurück führt. Denn solche Ästhetik „ist gebunden an die gleichzeitig entstehende bürgerliche Gesellschaft, der die Ästhetik (nicht: die Philosophie des Rationalismus) ihre ideologische Grundkategorie des ‚Subjekts' bereitstellte. Das bürgerliche Subjekt ist ein Individuum, das sich durch Übungen so geformt, so ‚gebildet' hat, dass es ohne fremde Leitung, daher auch ohne Leitung durch eine ihm vorgegebene Methode, durch eigene Reflexionsleistung selbst zu urteilen vermag." (S. 41) Das eben ist genau dieses Kantische Moment der Aufklärung: zu wagen, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Und solches konnte über die bis aufs Äußerste mit Subjektivität getränkten Begriffe wie Geschmack, Gefühl und Genuß passieren.

Geschmack gehört also zur bürgerlichen Gesellschaft, doch hat dieser Begriff innerhalb dieser mehr als 250 Jahre einen extremen Wandel erfahren. Und weshalb Geschmack nur bedingt bis gar nicht als Kategorie er Ästhetik taugt, zeigt sich dann bei Adorno. Dieser Wandel bzw. diese Depravierung des Geschmacks fängt an mit den hohen Tönen eines Bürgertums, das sich am Kunstwerk ohne jede Reflexion delektiert, über eine Kunst, die als Ausstattungsgegenstand für Räume und als Design in der Deutschen Bank oder bei einem Investor fungiert und reicht hin bis zu einer Bewegung wie „Neue Bürgerlichkeit", wo Joachim Bessing, Alexander von Schönburg oder Benjamin Stuckrad-Barre beweisen, daß auch sie mit Messer und Gabel essen können, so dient der „Geschmack" der sozialen Distinktion, der Elitebildung, und es reicht, so Menke weiter bis in die Sphäre des Massenkonsums.

In der Gegenwart (nämlich in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaften, so füge ich hinzu) hat der Geschmack zudem eine Leitfunktion, so Menke. Er ist die entscheidende Vermittlungsinstanz im Massenkonsum. Jeder Konsument hat in der Massenkultur einen bestimmten Geschmack – ausgesprochen oder unausgesprochen – und für jeden Konsumenten hält diese Massenkultur etwas Passendes bereit: von subversivem Pop über das, was man Klassik nennt, bis hin zu Lady Gaga oder dem Schlager. Dazu gehört die beschleunigte Produktion von Waren; selbst solcher, für die es noch gar kein Bedürfnis gibt. Apple erweist sich hier als Kaderschmiede. In der arbeitsteilig organisierten, warenproduzierenden Gesellschaft eines massenkonsumistischen Kapitalismus ist der Geschmack weiterhin kein soziales Privileg mehr, er hat sich multipliziert, durchzieht die unterschiedlichsten Lebenswelten. Zugleich bedeuten die Wahlen, die der massenkonsumistische Geschmack trifft, Identitätsfestlegungen:

> "Passt die Sache in mein Leben? Oder auch. Welches Leben paßt zu dieser Sache? (…) Wie muß ich mein Leben ändern, mein Leben neu bestimmen und erfinden, damit diese neue Sache in es passt? Aus den Passensverhältnissen von Mensch und Welt, derer der bürgerliche Geschmack sich im Genuss am Schönen versichert, wird die beständige Anpassung zur Anpassung an die sich erneuernden Produkte." (S. 42)

Diese Aspekte, welche Menke in einer Art Makroperspektive aufzeigt, bilden teils richtige Topoi, die er Adornos und Horkheimers „Dialektik der Aufklärung" entlehnt hat. Wenngleich Adorno und Horkheimer diese Kritik der Massenkultur dort und woanders sehr viel dezidierter entfaltetet haben.

Wie nun sieht Menkes Bestimmung des Geschmacks aus?: Er selber will die Klippe zwischen einem bügerlichen Geschmacksbegriff, wie ihn das 18. Jahrhundert entwickelte, und den Theorien der Postmoderne, die den Geschmacksbegriff wieder ins Zentrum stellten, umfahren. Das postmoderne Lob der ästhetischen Freiheit im Massenkonsum, wie Menke das in seinem Text beschriebt, ist freilich sehr vergröbert dargestellt. Ich vermute, daß er damit After-Positionen wie die von Norbert Bolz mit seinem Konsumistischen Manifest meint: Wer Kapitalismus hat, der führt keine Kriege mehr und der ist vor religiösem Fundamentalismus geschützt, weil er konsumiert.

Richtig ist in Menkes Sicht die postmoderne Kritik, wenn sie gegen die rückwärtsgewandte Apologie des bürgerlichen Geschmacks als Instanz der Autonomie opponiert, denn dieser bürgerliche Geschmack ist unwahr, weil die behauptete Identität von Subjektivitätsform und Objektivitätsanspruch ideologisch erschlichen ist. Doch auch die postmoderne Variante, so Menke: die Ersetzung von Objektivität durch das Spiel mit Identitäten und dem Vollbringen von Adaptionsleistungen kann nicht das letzte Wort sein. Es muß eine Alternative sowohl zum bürgerlichen als auch zum massenkonsumistisch-postmodernen Geschmack geben. Menke stellt ganz explizit die Frage nach einem anderen Geschmack.

Er versucht hier eine Bestimmung von Geschmack, die sich allerdings nur schwer wird durchhalten lassen. Bei dieser Neubestimmung will Menke den Objektivitätsanspruch des Geschmacks nicht völlig über Bord werfen, sondern diesen Anspruch viel-

mehr um die bürgerliche Selbstermächtigung (also die Inthronisierung eines omnipotenten Subjekts) bereinigen. Menke möchte aus den Ästhetiken des 18 Jahrhunderts eine dritte Position, die jenseits von Bürgerlichem und Postmodernem angesiedelt ist, entwickeln. Hier spielt der Begriff der Leidenschaft, des Pathos eine Rolle. Geschmack ist eine unerwartete Empfindung, die den schrittweisen Gang der Reflexion unterbricht (also im Grunde genommen das instrumentelle Verhalten). So schreibt Menke:

> "Der Geschmack ist Energie – Kraft, die sich von selbst äußert und unkontrolliert im Subjekt auswirkt. So wenig das Subjekt daher über den Geschmack als sein Vermögen verfügt, so wenig verbürgt der Geschmack eine Identität, derer das Individuum sich vergewissern kann." (S. 45)

Es läßt sich in dieser Passage Menkes sicherlich ein Rekurs auf Prä-Rationales, vielleicht sogar auf ein somatisches Moment ausmachen. Geschmack existiert als Impuls, Kraft, Pathos, jedoch nicht – und das ist ganz gegen Kant gereichtet – als Reflexionsgeschmack. Impuls und Energie verbürgen das unverfügbare Eigene des Subjekts. Man liegt wohl nicht ganz falsch, wenn man in dieser Position eine Nähe zu Adornos Nichtidentischem vermuten kann, wobei es diesem jedoch um ein Absehen vom Subjekt geht. Auf die Parallele zum Nichtidentischen sozusagen innerhalb des Subjekts verweist auch dieses Zitat Menkes:

> "Der Geschmack muß als eine Kraft erkannt werden, die weder ein Vermögen reflektierender Subjektivität noch ein Mechanismus sich erhaltender Identität ist: Der Geschmack ist das niemals einzuholende Fremde im Eigenen." (S. 46)

Geschmack kann bei Menke als anthropologisches Merkmal und als Instanz für ein Unverfügbares angesetzt werden, denn er macht uns als Individuen aus, noch vor aller identifizierenden, festlegenden Subjektivität und ihrer reflexiven Selbstvergewisserung.

Im nächsten Teil geht es zu Adornos Bestimmungen des Geschmacks bzw. des Genußmomentes in der Kunst.

IV.

Adornos Kritik des Geschmacksbegriffs (1)

> "Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit hindurch; die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel. (…) Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn. Wäre aber die letzte Spur von Genuß exstirpiert, so bereitete die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit." (Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 26 f.)

In der Ästhetik des 20. Jahrhunderts liefert Adorno eine Gegenposition zu den rein subjektiven Bestimmungen, die sich im Geschmack manifestieren. Adorno scheidet zwar Geschmack nicht vollständig aus der Ästhetik aus, doch besitzt dieser Begriff als ästhetische Kategorie kaum noch die zentrale Position, wie etwa in der Ästhetik Kants oder der des 18. Jahrhunderts. Interessant wird es auch sein, einen Blick auf die Zwischentöne der späteren Texte Adornos zu werfen.

Die wohl schärfste Ablehnung erfährt der Geschmacksbegriff in Adornos Text „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ (Bd. 14) Der erstmals 1938 in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ veröffentliche Aufsatz ist sowohl eine immantente Kritik an Benjamins Kunstwerkaufsatz als auch eine am Hörerverhalten.

Die Klagen über den Verfall des musikalischen Geschmacks sind alt und reichen bis in die Antik, so eröffnet Adorno diesen Text. Adorno setzt hier, in Anlehnung an Nietzsches Tragödienbuch, das Dionysisch-Rauschhafte, das Überbordende, sowie das Apollinische Maß (bzw. die disziplinierende Funktion der Musik) in eine Beziehung. Im Zustand jener 30er Jahre nun, angesiedelt zwischen Faschismus, Stalinismus und westlichem Kapitalismus, geht es jedoch nicht mehr darum, das Verhältnis von Rauschhaftem und Maß innerhalb der Musik zugunsten einer Seite hin aufzulösen, und dieses Maß als mißlungen und jenen Rausch als irgendwie noch subversiv oder widerständisch auszuweisen. Eine womöglich auspendelnde oder versöhnende Dialektik und eine Bewegung der Sache ist kaum möglich und selber ein Stück des gesellschaftlichen Scheins, der sich im musikalischen Kunstwerk und insbesondere in seinen herabgesunkenen Desideraten, dem Schlager oder dem Jazz, niederschlägt.

Vollends ist dabei für Adorno im Rahmen des ästhetischen Urteils die Kategorie des Geschmacks ausgehöhlt. Ein „interesseloses Wohlgefallen“, ein Geschmacksurteil, wie es noch Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ analysierte, ist hinfällig. „So wenig indessen das gegenwärtige musikalische Bewußtsein der Massen dionysisch heißen darf, so wenig haben auch dessen jüngste Veränderungen mit Geschmack überhaupt zu tun. Der Begriff des Geschmacks selber ist überholt. Die verantwortliche Kunst richtet sich an Kriterien aus, die der Erkenntnis nahekommen: des Stimmigen und Unstimmigen, des Richtigen und Falschen.“ (GS Bd. 14, S. 14)

Diesen Passus Adornos, der sich radikal vom Geschmack abkehrt, und zwar zugunsten einer wissenschaftlicher Bestimmung von wahr/falsch innerhalb eines Kunstwerkes, kann man fast schon positivistisch nennen, und diese Lesart hat ihren Grund darin, daß eigentlich der Kategorie des Subjekts (weder als eines Lukácsschen kollektiven noch als bürgerlich-individualisiertes Subjekt) nicht mehr zu trauen ist in eben jener verwalteten und standardisierten Welt. Als Moment der Emanzipation des Subjekts und als ein Modus der Aufklärung kann der Geschmack kaum noch durchgehen. Es findet vielmehr eine Durchstreichung des (emphatisch gedachten) Subjekts statt, und dies tangiert naturgemäß auch die ästhetischen Kategorien. Solche Liquidierung reicht dann hin bis zur Rezeptionsästhetik, die dieser Aufsatz Adornos zu einem guten Teil ja auch ist, indem er über den Stand des Hörerbewußtseins Auskunft abgibt: gewissermaßen eine Rezeptionsästhetik ohne Rezipienten, zumindest jedoch mit sichtlich deformierten und zugerichteten:

> "… die Existenz des Subjekts selbst, das solchen Geschmack bewähren könnte, ist so fragwürdig geworden wie am Gegenpol das Recht zur Freiheit einer Wahl, zu der es empirisch ohnehin nicht mehr kommt." (S. 14)

Was Adorno in diesem Text auf die Musik bezieht, das läßt sich mit den nötigen Abwandlungen genauso gut auf andere Künste übertragen. Die Voraussetzungen einer solchen zugegeben erst einmal generalisierenden These sind in diesem Text freilich nicht genannt, und man muß sie rekonstuieren, wenn man die weiteren Bewegungen des Aufsatzes mitgehen will. Ganz explizit geschieht dies dann in der „Dialektik der Aufklärung“, die den nötigen theoretischen Rahmen bereitstellt..

Die gesellschaftlichen Entwicklungen, welche bedingt ist durch eine zunehmende Verdinglichung aller sozialen Verhältnisse (und darauf reagiert Adornos Text ja), entzogen jedoch den einstmals wirkenden Kräften bürgerlicher und ästhetischer Subjektivität den Boden. Daß das Subjekt noch „durch eigene Reflexionsleistung selbst zu urteilen vermag“, gerät in der vollends entfalteten durchrationalisierten Warengesellschaft zum Trug. Dies motiviert Adornos Einsichten im Hinblick auf eine Rezeptionsästhetik, die als Gesellschaftskritik einzig noch die Mechanismen der Zerstörung aufzuzeigen hat; darin liegt der Grund für seine Skepsis gegenüber der einstmals so bedeutsamen ästhetischen Kategorie des Geschmacks. Wenige Jahre später wird Adorno in der DA für solche Prozesse den Ausdruck der „Kulturindustrie“ prägen, der wiederum 20 Jahre später von Hans Magnus Enzensberger zum Ausdruck „Bewußtseins-Industrie“ (4) umgeformt wird. Auszugehen ist vom deformierten Bewußtsein, das sich auf die Rezeption von Musik (und von Kunst überhaupt) insgesamt auswirkt:

> "Sucht man etwa auszufinden, wem ein marktgängiger Schlager ‚gefalle‘, so kann man sich des Verdachtes nicht erwehren, daß Gefallen und Mißfallen dem Tatbestand unangemessen sind, mag immer der Befragte seine Reaktionen in jene Worte kleiden. Die Bekanntheit des Schlagers setzt sich an Stelle des ihm zugesprochenen Wertes: ihn mögen, ist fast geradeswegs dasselbe wie ihn wiedererkennen. Das wertende Verhalten ist für den zur Fiktion geworden, der sich von standardisierten Musikwaren umzingelt findet. Er kann sich weder der Übermacht entziehen noch zwischen dem Präsentierten entscheiden, wo alles einander so vollkommen gleicht, daß die Vorliebe in der Tat bloß am biographischen Detail haftet oder an der Situation, in der zugehört wird. Die Kategorien der autonom intendierten Kunst sind für die gegenwärtige Rezeption von Musik außer Geltung: weithin auch für die der ernsten, die man unter dem barbarischen Namen des Klassischen umgänglich gemacht hat, um sich ihr weiter bequem entziehen zu können." (S. 14-15)

Dieser Zustand läßt sich auf die gegenwärtige Kunst sowie auf die Weisen ihrer Rezeption applizieren. Was vorherrscht, so könnte man mit Adorno überspitzt formulieren, sind Geschmacksurteile, die keine Auskunft mehr geben können, über das, was sich im Inneren eines Werkes abspielt.

Wenngleich diese Passagen über 70 Jahre alt sind, kann man von einem Veralten solcher Kritischen Ästhetischen Theorie kaum sprechen; ganz im Gegenteil: es geraten diese Analysen Adornos aktueller den je. Dort, wo Kunst zum Investitionsobjekt ver-

kommt und zum bloß geschmäcklerisch Gefälligen gerät, dort wo der Kunst ihr Anspruch auf Wahrheit ausgetrieben wird zugunsten wirkungsästhetischer Marktmechanismen, ist kritisches Insistieren gefragt.

Der systematischen Reduktion Kritischer Theorie, der Eindampfung ihres Gehaltes, wie dies in unterschiedlichen Weisen betrieben wird – dort wo Frankfurt draufsteht, ist mittlerweile etwas ganz anderes drinnen – zugunsten sprachphilosophischer oder verständigungstheoretischer Kontexte ist zu opponieren. Gleichfalls ihrer Entschärfung im reinen Ästhetizismus wie dies Bohrer betreibt. Als einer ihrer klügsten Köpfe will mir, was die Ästhetik betrifft, immer noch Peter Bürger erscheinen.

Im nächsten Teil gebe ich einen Blick in Adornos Vorlesung „Ästhetik"von1958/59. Für eine Rekonstruktion des Fetischaufsatzes nehme ich demnächst eine Lektüre zum Kulturindustrie-Kapitel aus der „Dialektik der Aufklärung" vor. Das Schönste sind doch immer die angestrebten Projekte. Ob sie dann auch durchgeführt werden: Wer weiß es?

V.

Ich möchte eine kurze Passage aus Adornos Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59 zum Auftakt nehmen für den morgen folgenden längeren Beitrag zum letzten (oder vorletzten?) Teil dieser Serie. Der Text Adornos ist selbstevident, insofern formuliere ich nichts weiter dazu. Fragen oder Probleme lassen sich womöglich im Kommentarteil erörtern. Einmal wieder zeigt Adorno hier pointiert auf, weshalb die genießende Haltung vor einem Kunstwerk den Wahrnehmenden um das Beste betrügt, weshalb diese (vermeintliche) Unmittelbarkeit in sich selbst das Scheitern trägt. Morgen folgt mehr dazu. Zunächst Adorno:

> … nämlich daß eben das Verhältnis zum Kunstwerk nicht das eines passiven Hinnehmens ist, das dann in all seinen Momenten ein Genuß wäre, sondern daß diese Frage des Genusses zunächst eigentlich gar nicht aufkommt, insofern die künstlerische Erfahrung in einer bestimmten Art eben des ‚Machens', nämlich des Mitvollziehens besteht. Nur freilich, daß dieses Machen nun nicht als eine technische Betriebsamkeit, als ein Musikantenwesen, als ein irgendwie Mitmachen zu verstehen ist, sondern als ein geistiger, ein imaginärer Vollzug, als ein Akt des dem Kunstwerk Folgeleistens, des innerlichen geistigen Mitvollziehens dessen, was als sinnliche Erscheinung das Kunstwerk von sich aus eigentlich entscheidet. Im Gegensatz dazu scheint mir die Verhaltensweise der Kunst gegenüber, die sich im allgemeinen als die sogenannte naive und unmittelbare aufspielt – eben die genießende –, in Wirklichkeit gerade das Gegenteil, nämlich eine entfremdete Verhaltensweise zu sein; eine, die abgeborgt ist der des Konsumenten, des Kunden, der die Welt überhaupt nur in Warenkategorien erfährt und – da nun einmal die Waren nach ihren Äquivalenten getauscht werden – bei jeder solchen Ware fragt, ob sie auch worth its money ist, ob sie ihm also sozusagen so viel zurückbringt, wie er von sich hineingesteckt hat; während – wenn man einmal davon ausgeht, daß ein Kunstwerk in der Tat ein objektiver Sinnzusammenhang ist und nicht etwa eine bloße Anhäufung von sinnlichen Reizmomenten – natürlich das Verhalten zum Kunstwerk selbst auch das entgegengesetzte ist, so daß man einmal mit recht formuliert hat, es käme weniger auf das an, was einem das Kunstwerk ‚gibt', als darauf, was man dem Kunstwerk gebe, das heißt: ob man in einer bestimmten Art von aktiver Passivität, oder von angestrengtem Sich-Überlassen an die Sache, ihr das gibt, was sie von sich aus eigentlich erwartet. Man kann das, negativ, vielleicht als Faustregel kleiden, daß der Genießende – der Mensch also, der in der kulinarischen Einstellung, wie ich sie das letzte Mal als atomistisch bezeichnet habe – nicht nur das Ganze verfehlt, sondern eigentlich immer das Falsche am Kunstwerk überhaupt wahrnimmt, eben deswegen, weil diese Haltung des Genießens – die ja immer noch im allgemeinen von der Ästhetik ganz unreflektiert als die Haltung der Kunst gegenüber unterstellt wird – von vornherein von dem absieht, was in dem Kunstwerk eigentlich vorliegt." (Th. W. Adorno, Ästhetik (1958/59), S. 189 f., Frankfurt/M 2009)

VI.

Adornos Kritik des Geschmacksbegriffs (2): Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59

Eine genauere Bestimmung des Geschmacks läßt sich aus den „Vorlesungen zur Ästhetik" von 1958/59 und im Rahmen der „Ästhetischen Theorie" rekonstruieren. Allerdings handelt es bei diesen Ausführungen lediglich um Streifzüge und nicht um eine systematische Auseinandersetzung, die Adorno dort tätigt. Denn Geschmack ist für die Ästhetik nur bedingt tauglich, weil er mit jener falschen Subjektivität konnotiert ist, die es zu kritisieren gilt. Geschmack ist Schein im Sinne von pseudos. In der spätbürgerlichen Gesellschaft will es nicht mehr so recht emanieren.

Insofern ist bei den Bestimmungen des Geschmacksbegriffs auch ein Maß an Vorsicht gegenüber Menkes Konzept angebracht. Er kappt, wie so viele Adorno-Interpreten, die geschichtsphilosophischen Bezüge ab und wendet eine Form von „Negativer Dialektik“ in den Modus erstarkter ästhetischer Subjektivität. Ästhetik erbringt jedoch nicht die Reparaturleistungen für eine vollständig deformierte Gesellschaft. Sie ist in ihrer Weise, wie auch die Philosophie als Kritische Theorie, Kritik des Bestehenden. Nicht mehr und nicht weniger. Sogar dann, wenn man es nicht immerzu aus der Ästhetik herausliest und wenn sie im Modus des Unengagierten auftritt.

> "… daß in einer Welt, in der gerade die Beziehung der Kunstwerke zum Begehrungsvermögen ihrerseits wieder vom Markt manipuliert worden ist und in der das sinnlich Wohlgefällige, das die Menschen Ansprechende, längst selbst wieder dazu gedient hat, die Kunstwerke herabzuwürdigen und um ihre Utopie zu betrügen, daß in einem solchen Zustand allerdings die Besinnung auf die reine Immanenz der Form, also auf das Prinzip des l‘art pour l‘art, doch ein außerordentlich großes Recht gehabt hat." (Ästhetik (1958/59), S. 62, Fft/M 2009)

Einzig in der Form, in der Versenkung ins Detail überlebt im Kunstwerk ein Moment des Widerständischen. Adorno hat dies in seinem Beckett-Aufsatz (und natürlich in vielen anderen Schriften) bis ins Detail dargelegt, wie eine solch mikrologischer Blick aussieht. Denn damit verbunden ist im Rahmen einer Lektüre von Kunstwerken eine hinreichend komplexe philosophische Ästhetik, die Kunstwerke zu lesen vermag.

Skepsis gegenüber dem Geschmack ist für Adorno aber nicht nur im Kontext des Gesellschaftlichen angebracht, sondern sie gründet auch in einem binnenästhetischen Moment – innerhalb des Kunstwerkes selbst: daß nämlich die Spannung darin, die zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen herrscht, zugunsten einer Seite hin aufgelöst wird:

> "Die Schwierigkeit und das eigentliche Problem einer wirklichen philosophischen Theorie des Schönen, die ja nun einmal das Zentrum des Ästhetischen abgibt, läßt sich vielleicht auf diese Weise formulieren: Auf der einen Seite ist es unmöglich, einen Begriff des Schönen derart zu konstruieren, daß die Spannung zwischen diesen Momenten – den Momenten des Sinnlichen und des Geistigen – einfach weggeräumt wird, indem die beiden in eine ununterschiedene Einheit gesetzt werden, wie es mit dem Symbolbegriff immer wieder versucht worden ist. Auf der anderen Seite aber ist es auch genau so unmöglich, nun den Begriff der Schönheit oder die Idee der Schönheit zu polarisieren in der Weise, daß sie sagen: Das Schöne setzt sich zusammen aus einem Sinnlichen und aus einem Geistigen, und das Sinnliche ist dabei bloßer Träger des Geistigen. Das Wesen der Bestimmung des Schönen scheint mir vielmehr darin zu liegen, daß zwar diese beiden Momente als voneinander unterschiedene, also als gegeneinander gespannte vorliegen, daß sie aber durch einander vermittelt sind. Das heißt, daß es nichts Geistiges im Kunstwerk gibt, das nicht zugleich auch sinnlich wäre, und daß es nichts Sinnliches im Kunstwerk gibt, das nicht zugleich auch geistig wäre, ohne daß dabei aber nun das Geistige und das Sinnliche jemals einfach ineinander aufgingen." (S. 165 f.)

Dieses komplexe Verhältnis macht es insbesondere unter den Bedingungen der Moderne schwierig, eine angemessene philosophische Theorie des Schönen zu entwickeln. Werden beide Momente zur Einheit gesetzt, wie dies im überkommenen Symbolbegriff geschieht, so tilgt sich dieses Spannungsmoment zur Seite des Geistigen hin. Insofern ist auch das Plädoyer mancher Position der ästhetischen Moderne für die Allegorie zu verstehen. Wird jedoch, wie im Geschmack, der Prius auf das Sinnlich gelegt, so gerät das Kunstwerk gleichsam in einen kulinarischen Zustand: es wird geschlürft, aufgesogen, man hört Begriffe wie „Verzauberung“, es verzückt sich und was es dergleichen sonst noch gibt. Was einmal als Glück im Kunstwerk gedacht war, als Erfüllung sich konzipierte, gerät zum Surrogat.

Nun ist dieses Moment des Sinnlichen aus dem Kunstwerk allerdings nicht vollständig zu eskamotieren, darauf weist auch Adorno hin. Doch liegt aus der bereits genannten Entwicklung der Gesellschaft auf diesen Momenten nicht mehr die Priorität. Geschmack ist keine Kategorie mehr, die im Rahmen bürgerlicher Subjektwerdung und Emanzipation seinen Ort hat. Ein Zeitalter der Salons existiert nicht mehr. Die Gegenwart ist das der Vernissagen und der launigen Sektempfänge. Entscheidend ist vielmehr eine philosophisch-ästhetische Lektüre des Kunstwerkes, um sowohl dem Moment des Sinnlichen als auch dem des Geistigen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen:

> "Und ein Kunstwerk verstehen heißt unter diesem Aspekt eigentlich gar nichts anderes, als der Konstellation oder der Dialektik innewerden, in der diese Momente zueinander stehen, also zu verstehen, in welcher Weise das Sinnliche das Geistige ist und in welcher Weise das Geistige sinnlich ist, die beiden Momente also immer auseinanderzuhalten und immer doch zugleich

> zusammenzudenken. Wer nur die sinnliche Seite des Kunstwerks wahrzunehmen vermag, der befindet sich im Grunde in einem vorästhetischen oder (…) in einem kulinarischen Zustand." (S. 166)

Was im Genuß und bei der lediglich geschmäcklerischen Rezeption fehlt, so Adorno, ist die Kraft zur ästhetischen Distanz. Das Werk wird einverleibend auf das Subjekt bezogen und gerät zur kommensurablen Größe. Gleiches erkennt nur Gleiches.

Gerade weil es einem emphatischen, philosophischen Denken bzw. einer Ästhetik, die nicht bloß positivistisch registrieren will, was im Kunstwerk der Fall ist, darum geht, von einem Subjekt abzusehen, das sozial deformiert ist, kann der Weg – anders als bei Menke – nur vom Subjekt fortführen, und zwar hinein ins autonome Kunstwerk selbst. Die kulinarische Einstellung, die sich nicht nur im Geschmack, sondern zugleich auch in der genießende Haltung zeigt, die Adorno insbesondere in seiner 12 Vorlesung kritisiert, verfehlt das Kunstwerk, weil sie von dem absieht, was im Kunstwerk eigentlich vorliegt. (Hierzu kann verdichtend das Zitat aus der letzten Sektion gelesen werden.)

Wesentlich ist für Adorno hierbei, daß das Kunstwerk aus seinem Funktionszusammenhang herausgebrochen werden muß. Erst an dieser Stelle, wo es keinen Zweck erfüllt, es gleichsam als ein An-sich-Seiendes auftritt, bedeutet ein Kunstwerk überhaupt etwas.

> "Nur durch dieses An-sich-Sein, nur durch diese Konstitution seiner objektiven Gesetzmäßigkeit hindurch vermag es dann überhaupt jene Leistungen des Beglückenden zu erfüllen, die das arglose Bewußtsein nun einmal unmittelbar von dem Kunstwerk hic et nunc in jedem Augenblick erwartet." (S. 191)

Gewissermaßen, so könnte man auf den ersten Blick meinen, vertritt Adorno hier eine Ontologie des ästhetischen Objekts. Der Vorrang des Objekts, wie er ihn in der Negativen Dialektik auf der erkenntnistheoretischen Ebene als erkenntniskritisches Motiv entfaltet, gilt genauso im Ästhetischen. Daß es sich bei Adorno jedoch nicht um eine schlichte Ontologisierung des Kunstwerkes handelt, zeigt sich daran, daß dieser Vorrang des Objekts wesentlich dazu dient, ein Modell emphatisch verstandener Erfahrung zu eröffnen. Im Modus genießend-geschmäcklerischen Unmittelbarkeit verfehlt das Subjekt sowohl Kunstwerk als auch sich selbst. Gleichzeit muß aber Vorsicht walten beim Herstellen von Positivität – indem man Adorno in Handlungsanweisungen überführt, wie zu leben oder zu denken sei. Es bleiben solche Modelle inmitten des gesellschaftlich Falschen gleichsam Flaschenposten, wie Adorno dies in seiner Vorrede zur „Dialektik der Aufklärung“ nennt. Die „Rationalität des Nichtidentischen“ (A. Thyen) ist nur die halbe Wahrheit. Performativ, in einem ästhetisch-philosophischen Modus gilt es im Rahmen der Adornoschen Theorie zwischen der Skylla des rein Mystischen, des bloß Begriffslosen und der Charybdis rationaler Zurichtung des Nichtidentischen, welches die Funktionszusammenhänge füttert, hindurchzusegeln.

Zu fragen bleibt zum Schluß, wie man unter Rekurs auf Adornos Kritische Theorie für eine Ästhetik der Gegenwart den Geschmack überhaupt noch fruchtbar machen kann. Insbesondere im Zusammenspiel von Kunst und Elementen der Populärkultur, das für die Ästhetik der Nachkriegsmoderne bzw. der Postmoderne zentral wird, man denke an Roy Lichtenstein und die Pop-Art bis hin zum Gegenwartstheater, der Videokunst oder der Literatur, gerät diese Frage virulent. Hier erweist Geschmack sich als Interferenzphänomen.

Aber auch im ästhetischen Urteil selbst, in der angemessenen Beurteilung eines Kunstwerkes, sind Kennerschaft sowie Sachverstand, die mit Geschmack verbunden sind, vonnöten – sozusagen eine ästhetische Phronesis.