

# BESPRECHUNGEN

## DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN

Birgit Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.* Würzburg 1988 (= R.).

Christoph Menke-Eggers: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida.* Frankfurt/M. 1988 (= M.-E.).

Seit Kant haben sich auf das philosophische, seit Max Weber zusätzlich soziologische Problem für jede ästhetische Theorie, wie mit der Autonomie der Kunst umzugehen sei, drei grundsätzliche Reaktionsweisen herausgebildet. Man kann sie entweder wahrheitsästhetisch *übersteigern* (Schelling, Heidegger, Gadamer, Adorno), sie massenkulturell (Benjamin), neoavantgardistisch (Bürger) und semiotisch (Derrida) *einebnen*, oder sie puristisch (Kant, Bubner), kompensatorisch (Gehlen, Marquard) und spielerisch-integrativ (Habermas) *anerkennen*. Vor diesem Hintergrund ist es interessant und – das sei vorweggenommen – lehrreich, zu sehen, wie die Reaktionsweisen sich innerhalb der jüngsten Diskussion verteilen und aufteilen.

R. nimmt Benjamin zum Ausgangspunkt ihrer Darlegungen. Schlicht und klar zeigt sie, was man als Benjamin-Leser bisher nur vermutet hat, daß nämlich dessen Theorie der Aura in sich unstimmig ist, daß er die im ‚Reproduktionsaufsatz‘ gegebene materialistische Erklärung nur durchhalten kann, weil er sich den Doppelsinn im Begriff des ‚Einmaligen‘, das die Aura gemäß der berühmten Definition auszeichnet, zunutze macht (19 f.). „Tiefer fundiert“ (23) wird das Phänomen der Aura daher in seiner subjektiven Bedingung, als „anthropomorphe Projektion“ (24), auf die Benjamin offener erst in seinem Baudelaire-Aufsatz zu sprechen kommt.

Unter den Theoretikern und Phänomenologen der Aura war für Benjamin und ist heute für R. vor allem Proust von Wichtigkeit. Bei ihm werde die Aura als Erscheinung von Heiligkeit gefaßt. R. nimmt das zum Anlaß, das Verhältnis von Ästhetischem und Religiösem in jenen sachlichen Kontext einzustellen, in dem es zur Zeit Benjamins diskutiert worden war, und stellt in kurzen Beiträgen die Positionen von Rudolf Otto, Ernst Cassirer, Eduard Spranger, Philipp Lersch, Alois Riegl, Georg Simmel und Max Weber vor (es fehlt erstaunlicherweise Freud). Mit ihnen sammelt R. offenbar Bausteine zu einer Theorie der ästhetischen Erfahrung, für die das Verhältnis zur religiösen Erfahrung sich als „tragendes Element“ erweisen soll (12). Aber das bleibt abzuwarten.

R. s erstes Resümé kommt nicht überraschend: „Solange es ästhetische *Erfahrung* gibt, ist nicht einzusehen, wieso nicht auch die Aura möglich sein sollte“ (65), und die Voraussetzung dafür liegt in der konstitutiven Rolle des *Augenblicks* (65 ff.).

Als zweitem großen Referenzpunkt wendet R. sich Adorno zu, der Autonomie der Kunst als „Zentrum“ der *Ästhetischen Theorie* (79). „Unbedingt beachtet“ (79) werden muß R. s einführende These, daß bei Adorno schon durch die Übertragung des bei Kant in der praktischen Philosophie begründeten Autonomie-Denkens auf die Ästhetik das Kunstwerk nach Analogie eines handelnden Subjekts aufgefaßt werde (80 ff.). Kant ist sodann auch der Maßstab für eine Korrektur R. s an Adorno: „Die Autonomie der Kunst ist begründet in der Autonomie des Ästhetischen“ (90); eine Korrektur, die sich als Konsequenz aber auch schon aus ihrer Auseinandersetzung mit Benjamin ergibt: aktuell ist wieder die „ursprüngliche Bedeutung von Ästhetik als einer Theorie der sinnlichen Wahrnehmung“ (29).

R. schaltet ein Kapitel über den Begriff der Monade bei Adorno ein; etwas verwunderlich, denn es bringt für den Autonomiebegriff nicht viel, dafür manch zweifelhafte Interpretation, wie etwa die über den Begriff des Individuums und die Konzeption von Versöhnung (110 ff.). Entscheidender aber sind in der Folge zwei Einwände, mit denen R. die bloße Korrektur zur prinzipiellen Kritik an Adorno steigert und einen großen Schlußpunkt hinter dessen Ästhetik setzen möchte. Mit dem ersten Einwand schließt sie sich Bubner an: Indem bei Adorno die Kunst zur Wahrheitsinstanz werde, wende sich die ästhetische Autonomie in metaphysische Heteronomie (129). Die Philosophie Adornos, die vor allem im Spätwerk als „genuin metaphysisch“ verstanden werden müsse (275), nehme die Kunst für außerkünstlerische Probleme in Dienst und müsse sich selber strukturell in eine ästhetische Theorie transformieren. Daran knüpft R. den zweiten Einwand, daß die ins Ästhetische transformierte Theorie ein Paradigma begründet habe, mit dem sich sinnvoll kein Paradigmenwechsel vollziehen lasse (169) und das die Vernachlässigung grundlegender Unterschiede zwischen dem Ästhetischen und der Theorie beinhalte (170).

R. s Arbeit ist eine sachkundige Darlegung zweier eng zusammengehörender Begriffe der ästhetischen Theorie, mit weitergehendem systematischen Anspruch, ruhig im Duktus, lesefreundlich, nur im Vorübergehen sich ein paar polemische Spitzen gestattend. Gegen Ende fehlt es etwas am langen Atem der ansonsten gediegenen und ausführlich belegenden Interpretation. So erscheint ihr zweiter fundamentaler Einwand gegen Adorno müßig, da dieser sich niemals Illusionen über die aporetische Situation der geforderten Theorie gemacht

hat; Ästhetisches und Theorie sind nicht voneinander zu trennen, aber auch nicht aufeinander reduzierbar. Daß eine solche Theorie ein „Modell ohne produktive Nachfolge“ (168) bleiben müsse, wäre nur dann richtig, wenn man unterstellen würde, das angewendete Verfahren würde nicht mit jeder (neuen) Erfahrung, mit jedem Subjekt, das Erfahrungen macht, variiert. Im übrigen gibt es die produktive Nachfolge sogar in der Kunst. Warum dann nicht auch in einer der Kunst angeglichenen Theorie? Und generell: Was heißt in der Philosophie eigentlich ‚produktive Nachfolge‘?

Angebracht sind auch zwei kritische Bemerkungen zur Generalthese von der Subjektivität der Kunst. So sehr Benjamin der Gefahr des Objektivismus erliegt, so sehr ist R. im Anschluß an Proust der komplementären Gefahr ausgesetzt, der des Subjektivismus. Es geht bei Proust um die – wie R. es etwas martialisch ausdrückt – „Selbstbehauptung“ einer unverwüstlichen Subjektivität“ (62). Dies als „transzendentalphilosophischen Subjektivismus“ einzuordnen, bedeutete aber, mit Kant, wie auch mit Cassirer (vgl. 63), daß auch Proust Objektivität durch Subjektivität hindurch herstellen wolle. In dem Maße, in dem er aber die auratische Erfahrung an die Phantasie koppelt, ist demgegenüber Valéry's Bestimmung in der Tat, wie Benjamin notiert, „weiterführend, weil objektiv ausgerichtet“ (vgl. 63). Ausgeführt werden kann sie vielleicht am ehesten durch jene „dialektische Theorie des Vergessens“, die Adorno einmal brieflich gegenüber Benjamin angedeutet hat, um dessen Theorie mit derjenigen Prousts zusammenzubringen.

R. s nachdrückliche Argumentation für die Subjektivität hängt zusammen mit einer übereifrigen Abwehr dessen, was sie Materialismus nennt. Sie glaubt, mit Benjamins gescheiterten Versuchen den Materialismus in der Kunsttheorie insgesamt ad acta legen zu können, dabei trifft das lediglich auf eine reduktionistische Lösung des ontologischen Problems des Kunstwerks zu (vgl. 157). ‚Materialismus‘ heißt für sie eine Theorie, für die eine subjektive Begründungsfigur und ein objektiver Erklärung nicht zugängliches Phänomen ein Ärgernis bedeuten (152). Dann wäre zwar Adorno kein Materialist (vgl. 139), dafür aber jeder objektive Idealist einer. Nur unter dieser Voraussetzung müssen materialistische Kunsttheorie und Theorie der ästhetischen Erfahrung auf eine „Konfrontation“ hinauslaufen (153). Der „rein ästhetische Gesichtspunkt“ (102) aber geleitet R. in jene Sphäre der kantisch-puristischen Ästhetik, die sich den Heiligen-schein des rein Urteilenden aufsetzt.

Was leistet, so fragt R. skeptisch-resümierend, Adorno für das Begreifen der ästhetischen Erfahrung und der Kunst (181)? M.-E. gibt darauf eine Antwort, indem er ohne falsche Scheu den systematischen Anspruch durchführt, der bei

R. nur angedeutet ist. Bei ihm erhält vor allem der erste fundamentale Einwand R. s gegen Adorno eine differenzierte Widerlegung.

„Autonomie“ und „Souveränität“ bilden für M.-E. die beiden Pole der ästhetischen Erfahrung. In ihrer Autonomie ist sie *neben* den anderen Vernunftformen, in ihrer Souveränität *über* ihnen verortet (9). Zur unverkürzten Auflösung dieser Doppelpoligkeit bietet, so M.-E., die Ästhetik Adornos die Orientierung in ihrer „Zentralkategorie“ der Negativität (12). (Ironie der Wirkungsgeschichte: Je mehr Zentralkategorien man bei Adorno findet, desto mehr erfüllt sich noch einmal sein Programm.) Als Lösung erscheint sie M.-E. aber nur ausreichend, wenn man Derrida zu ihrer Explikation heranzieht.

Den ersten Explikationsgewinn sieht M.-E. in der Befreiung des Adornoschen Negativitätsbegriffs von zwei Gruppen von Mißverständnissen. Die erste, ein komplementärer Gegensatz, umfaßt das „kritische“ (neomarxistische), auf das auch R. Adorno festlegt (84), und das „puristische“ (ästhetizistische), die zweite das „positivistische“ Mißverständnis. Gegen sie ist dann das (nicht unmittelbare) Vergnügen, die Prozessualität und der Geist und Buchstabe freisetzende Verstehensversuch des Ästhetischen zu setzen (vgl. 22, 39, 43). Letzteres soll durch eine semiotische Klärung gezeigt werden. Während ihr zufolge die nichtästhetische Signifikantenbildung über Kriterien, Subsumptionsverfahren, geteilte Kontextannahmen verfügt, ist die ästhetische selbstsubversiv, negativ, ein, mit Valéry und Jakobson, „Zaudern zwischen Laut und Bedeutung“ (49, 63, 68).

Da zur semiologisch reformulierten Negativitätsästhetik die Hermeneutik die stärkste Gegenposition einnimmt, gilt ihr in der Folge der Großteil der Auseinandersetzung. Die gegnerischen Positionen werden durch eine Reihe einschlägiger Begriffe gekennzeichnet: Während die Hermeneutik die wechselseitige Ergänzung, das Zusammenspiel, die Erweiterung ästhetischer Bedeutung (eine *andere* Bedeutung) behauptet, behauptet die Negativitätsästhetik die Paradoxie, die gegeneinander gerichtete Verselbständigung von Signifikant und Signifikat, die unendliche Verzögerung (das *Andere* an der Bedeutung) (88, 100, 104, 114). Entscheiden läßt sich die Kontroverse, so M.-E., im Blick auf das Adornosche Begriffspaar Mimesis und Sinn. Muß über den Begriff des Sinns der Bezug auf außerästhetische Sinnerfahrung gedacht werden, so über den Begriff der Mimesis der auf immanenten Nachvollzug (111). Die Hermeneutik, so die entscheidende Kritik, müßte zeigen, daß beide Seiten zusammenstimmen, und das kann sie nur aufgrund einer „strukturellen Heteronomie“ (115), die die ästhetische Erfahrung auf Sinn hin finalisiert.

Einen explikativen Gewinn verspricht M.-E. sich von Derridas Theorie auch im zweiten Teil seiner Arbeit, bezüglich des (von Bataille übernommenen) Begriffs der Souveränität. Nun stimmt, wie im ersten Teil gezeigt, Derrida mit Adorno zwar in der strukturellen Beschreibung des Prozesses der ästhetischen Erfahrung überein, nicht jedoch in der Bestimmung seiner Geltung. Während für Derrida die Kunst souverän wird, wenn die Erfahrung ihrer Negativität die der nichtästhetischen Diskurse *impliziert*, hat diese Erfahrung für M.-E., im Anschluß an Wellmer, nur einen subversiven Bezug *zur Folge* (180). Souverän ist dann die ästhetische Erfahrung, „weil sie *als* geltungspartikulare“, als *autonome*, „eine *Krise* für unsere funktionierenden Diskurse ist“ (14). M.-E. nimmt damit eine strikt Kantische Position ein: Verzicht auf eine Fundierung der ästhetischen Erfahrung (ein Terminus allerdings, den Kant nicht kennt) durch das Interesse, aber Ergänzung durch das auf die Folgen gerichtete Interesse (183).

Es wird hier eine Explikationslücke der dekonstruktiven Theorie selber sichtbar. Sie versucht einen Nachweis dafür, weshalb wir absolute Ansprüche auf die Bedeutung der Zeichen erheben müssen, zunächst bedeutungstheoretisch in der Betrachtung der Logik der Iterabilität. Da der Nachweis in diesem Rahmen, wie M.-E. zeigt (198 ff.), aber nicht gelingt, muß er geltungstheoretisch geführt werden. Auch hier bleibt Derrida aber auf die Frage, warum für Bedeutungen Letztbegründungsansprüche erhoben werden müssen, warum die Vernunft, in Kants Wort, dialektisch sein muß, eine Antwort schuldig (208 ff.). Diejenige, die Adorno als „genealogische“ (nicht als „teleologische“) anbietet, hält M.-E. dagegen für überzeugend (225 f.). Das Erheben unendlicher Ansprüche gründet in einer Krisenerfahrung der Vernunft, die Adorno als Augenblick des Sturzes der Metaphysik beschreibt. M.-E. gibt eine ungemein einleuchtende Interpretation des vielzitierten Satzes am Ende der *Negativen Dialektik*. Es ist die moderne Gestalt der Todeserfahrung, die die Metaphysik zugleich beendet und zum ersten Mal begründet (229 f.). Doch sieht M.-E. diese Erfahrung insofern überfordert, als sie nicht nur die Relevanz, sondern auch die Geltung der Diskurse erschüttern soll (233 ff.). Dies vermag schließlich nur die ästhetische Erfahrung (238). Das heißt aber genauer: Sie kann zwar die Diskurse „nicht *bestreiten*, aber *zersetzen*“ (243). In einem kurzen, angehängten Kapitel erläutert M.-E. diese eigentümlich kritische Funktion des Ästhetischen in der Auseinandersetzung mit Habermas: Während die „romantische“ Ästhetik die Vernunft als *Lösung* ihrer Probleme übersteigt, konfrontiert die „moderne“ Ästhetik sie (nur) mit einem unlösbaren *Problem* (260).

M.-E. bietet eine in ihrer Konsequenz imponierende Theorie der ästhetischen Erfahrung, die das unwegsame Gelände von Adornos *Ästhetischer Theorie* ziel-

strebig und geschickt mit Hilfe der Semiologie und der sprachanalytischen Philosophie durchforstet, auch wenn den Leser unentwegt Wiederholungen und via Appositionen und Gerundivkonstruktionen ins (beinahe) Unendliche gestreckte Sätze (etwa von dieser Art) im Vorwärtskommen behindern. Sie ist beachtenswert umso mehr, als sie im Klima vernunftkritischer deutsch-französischer Verdächtigungen zum ersten Mal eine eingehende Konfrontation des namhaftesten Repräsentanten der älteren Kritischen Theorie mit dem Initiator des Poststrukturalismus anstellt. Zu ihrem Resultat hat sie eine Position, die ebenso originell ist, wie sie zwischen allen anderen laviert.

Wie haarscharf und schwierig dieses Lavieren ist, kann man schon an manchen widersprüchlichen Zuschreibungen ersehen, am Begriff des Romantischen (vgl. 39, 260), an der Spielmetapher (vgl. 104, 136 f.) und den sophistisch anmutenden Definitionen des Verstehens (vgl. 48, 114, 119). Ein Dilemma wird vor allem mit der Generalthese von der souverän-zersetzenden Funktion des Ästhetischen ersichtlich: Darin mehr als nur eine ‚Folge‘ zu sehen, bedeutete dekonstruktivistische Autonomieunterbietung, dafür aber wirkliche ‚Bestreitung‘ der anderen Diskursformen; die Autonomie aber anzuerkennen, bedeutet eine bloße ‚Zersetzung‘, die erstens nur kontingent funktioniert, und von der man zweitens nicht recht weiß, wie sie funktionieren soll, wenn nicht doch als verkappte Bestreitung, als Destabilisierung der Zeichenverwendung (vgl. 250 f.). Derridas Verdacht, daß eine Autonomie-Ästhetik sinnlos (sic!) sei (179), wird durch ihre souveräne Variante nur halb(herzig) entkräftet.

Mißt man das Buch von M.-E. an der Kritik, die es an der Hermeneutik als der stärksten gegnerischen Position vollzieht, so erscheint es zwar argumentativ anregend, aber zuletzt doch nicht überzeugend. Der fundamentale Einwand bedient sich der Stilisierung und einer Unterstellung. „Innsheim“ (116) komme es in der Hermeneutik zu einer Unterordnung der Mimesis, des immanenten Nachvollzugs, unter den Sinn. Für M.-E. ist nur die eine, die erste Seite die „eigentlich ästhetisch zu nennende“ (115, vgl. 119). Damit eliminiert er aber nicht nur seinen eigenen Anspruch, den Bezug auf die nichtästhetische Sinnerfahrung in ‚schwacher‘, differenzbewahrender Form aufrechtzuerhalten (105), sondern überantwortet die ästhetische Erfahrung auch den subjektiven Präferenzen (vgl. 151). So lenkt M.-E. ungewollt das Augenmerk noch einmal darauf, daß dem ästhetischen Urteil Allgemeinheit nur durch den Bezug auf die lebensweltlichen Kontexte zu sichern ist. Den „Hintergrund früherer ästhetischer Erfahrungen“ gesteht immerhin auch er zu (144, 155). Stiliert ist seine Darstellung der Hermeneutik, weil es dieser ästhetisch nicht einfach um gelingendes Verstehen geht, dem man das mißlingende der Semiologie entgegensetzen könnte. Beide werden vielmehr durch den Begriff des Scheins zusammenge-

halten. Was schließlich den Heteronomievorwurf anbelangt, so wird er eben dadurch gegenstandslos. Unter der Ägide des Scheins gibt es keine Unterordnung.

M.-E. wehrt gegen sich und das Vorbild Adorno den Heteronomievorwurf ab, indem er in einer „stereoskopischen Lektüre“ (Wellmer) dessen negativitäts-ästhetische Grundthese heraushebt (22). Anders und weit mehr als Adorno muß er sich aber – wie oben auch R. – nicht nur des Subjektivismus, sondern auch des Purismus erwehren. Seine Position erscheint strikt Kantisch auch in den Schwächen: Das Interesse (in allen seinen Implikationen) vom Ästhetischen strukturell zu separieren, läuft auf „kastrierten Hedonismus“ (Adorno) hinaus. Es überrascht daher nicht, daß M.-E. die ästhetische Lust nicht erklären kann. Lustvoll ist für ihn die Signifikantenbildung, weil sie unendlich ist (vgl. 70, 158). Um Adornos *Ästhetische Theorie* hier fortzuführen, wäre nicht Derrida, sondern Kristeva die richtige Adresse. Sie verbindet den Hegelschen Begriff der Negativität explizit mit der Zeichen- wie mit der Triebtheorie und macht so das lustvolle Moment an der Bedeutungsbildung einsichtig, das sich ästhetisch in einer selbstgenehmigten Regression auf das Vorsprachliche auslebt. Den Adornoschen Begriff der Mimesis – der ohnehin eher eine kaleidoskopische als eine stereoskopische Lektüre erfordert – auf diese Weise zu explizieren, setzt ihn dem Sinn nicht *nur* gegenüber. Es gibt nicht nur die „Begierde nach Sinn“ (Derrida), sondern auch die nach Unsinn; Begierde bleibt es allemal.

Die Verortung der hier vorgestellten Theorien ästhetischer Erfahrung in den eingangs skizzierten Reaktionsweisen ist so klar wie undeutlich. Beide anerkennen die Autonomie der Kunst bzw. des Ästhetischen, finden sich hier eher auf der Linie des Purismus, greifen aber auf andere über, ohne daß man schon sagen könnte, wie die Verbindung am Ende aussehen wird. Man kann nur so viel sagen, daß das Schema wohl weiter zu differenzieren sein wird.

Josef Früchtl