

Ästhetik und Kunstphilosophie

von der Antike bis zur Gegenwart
in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

Monika Betzler und
Julian Nida-Rümelin

neu bearbeitet von

Mara-Daria Cojocaru

2., aktualisierte und ergänzte Auflage

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Ästhetik und Kunstphilosophie

von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von Monika Betzler und Julian Nida-Rümelin,

neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocaru

2., aktualisierte und ergänzte Auflage

Stuttgart: Kröner 2012

(Kröners Taschenausgabe; Band 375)

ISBN Druck: 978-3-520-37502-5

ISBN E-Book: 978-3-520-37591-9

Unser gesamtes lieferbares Programm sowie viele andere Informationen finden Sie unter: www.kroener-verlag.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Datenkonvertierung E-Book: Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XI
Einleitung	XVII
Joseph Addison	1
Theodor Wiesengrund Adorno	5
Giorgio Agamben	16
Leon Battista Alberti	24
Albertus Magnus	30
Aristoteles	32
Rudolf Arnheim	45
Augustinus	48
Gaston Bachelard	53
Michail Michajlovič Bachtin	58
Roland Barthes	63
Charles Batteux	70
Charles Baudelaire	74
Jean Baudrillard	79
Alexander Gottlieb Baumgarten	87
Monroe C. Beardsley	96
Giovanni Pietro Bellori	104
Walter Benjamin	108
Max Bense	117
George Berkeley	123
Bernhard von Clairvaux	127
Ernst Bloch	130
Gernot Böhme	136
Anicius Manlius Severinus Boethius	143
Nicolas Boileau-Despréaux	147
Bernard Bolzano	157
Johannes Fidanza Bonaventura	163
Giordano Bruno	170
Edmund Burke	176
Noël Carroll	182
Ernst Cassirer	186
Stanley Cavell	195
Marcus Tullius Cicero	199
Samuel Taylor Coleridge	204

Robin George Collingwood	208
Benedetto Croce	212
Jean Pierre de Crousaz	217
Dante Alighieri	222
Arthur Coleman Danto	227
Gilles Deleuze	237
Jacques Derrida	245
John Dewey	257
George Dickie	263
Denis Diderot	268
Wilhelm Dilthey	275
Dionysius von Halikarnassos	281
Jean-Baptiste Du Bos (auch Dubos)	285
Mikel Dufrenne	292
Umberto Eco	296
Ralph Waldo Emerson	302
Gustav Theodor Fechner	307
Marsilio Ficino	310
Konrad Fiedler	316
Vilém Flusser	320
Paul-Michel Foucault	326
Sigmund Freud	331
Hans-Georg Gadamer	337
Arnold Gehlen	345
Johann Wolfgang von Goethe	350
Sir Ernst Hans Josef Gombrich	358
Nelson Goodman	364
Johann Christoph Gottsched	373
Baltasar Gracián y Morales	378
Clement Greenberg	383
Robert Grosseteste	387
Jürgen Habermas	390
Johann Georg Hamann	400
Eduard Hanslick	403
Nicolai Hartmann	408
Georg Wilhelm Friedrich Hegel	413
Martin Heidegger	428
Johann Jakob Wilhelm Heinse	438
Johann Gottfried Herder	442
Johann Christian Friedrich Hölderlin	450
Horaz (Quintus Horatius Flaccus)	457

Hugo von St. Victor	463
David Hume	466
Francis Hutcheson	472
Roman Ingarden	478
Roman Ossipowitsch Jakobson	483
Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)	490
Johannes Duns Scotus	495
Johannes Scottus Eriugena	499
Immanuel Kant	505
Søren Aabye Kierkegaard	517
Julia Kristeva	526
Jacques Lacan	535
Susanne Katherina Langer	543
Vernon Lee (Violet Paget)	548
Gotthold Ephraim Lessing	553
Claude Lévi-Strauss	559
Theodor Lipps	564
Giovan Paolo Lomazzo	568
Jurij Michajlovič Lotman	573
Niklas Luhmann	580
Georg Lukács	584
Jean-François Lyotard	591
Paul de Man	596
Herbert Marcuse	602
Giambattista Marino	606
Karl Marx	611
Moses Mendelssohn	619
Maurice Merleau-Ponty	626
Karl Philipp Moritz	634
Charles William Morris	639
Jan Mukařovský	643
Friedrich Nietzsche	649
Nikolaus von Kues	657
Novalis (Friedrich von Hardenberg)	666
Wilhelm von Ockham	674
Harold Osborne	679
Erwin Panofsky	684
Charles Sanders Peirce	688
Claude Perrault	695
Giovanni Pico Della Mirandola	699
Piero della Francesca	703

Platon	707
Plotin	717
Karl Popper	725
Pseudo-Dionysius Areopagita (Dionysios Areopagites)	731
Pseudo-Longinos	737
Marcus Fabius Quintilianus	739
Joshua Reynolds	745
Paul Ricœur	749
Johann Karl Friedrich Rosenkranz	753
Jean-Jacques Rousseau	758
John Ruskin	763
George Santayana	768
Jean-Paul Sartre	772
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling	781
Friedrich Schiller	793
Friedrich Schlegel	801
Arthur Schopenhauer	810
Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury	816
Frank Noel Sibley	825
Philip Sidney	833
Georg Simmel	836
Peter Sloterdijk	844
Karl Wilhelm Ferdinand Solger	848
Susan Sontag	854
Johann Georg Sulzer	859
Hippolyte-Adolphe Taine	864
Thomas von Aquin	867
Jurij Nikolaevič Tynjanov	874
Ulrich (Engelberti) von Straßburg	881
Giorgio Vasari	885
Giambattista Vico	890
Paul Virilio	895
Friedrich Theodor Vischer	900
Morris Weitz	905
Johann Joachim Winckelmann	909
Stephan Witasek	915
Ludwig Wittgenstein	922
Richard Arthur Wollheim	929
Mitarbeiterverzeichnis	935

Vorwort zur ersten Auflage

Das Verhältnis von Kunst und Philosophie ist der Gegenstand dieses Buches. Allerdings kommt hier nur die eine Seite dieses Verhältnisses in den Blick: die philosophische Perspektive auf die Kunst. Die künstlerische Perspektive auf die Philosophie wurde bewusst ausgeklammert, obwohl in den einzelnen Künsten bis in die Gegenwart Theorien entwickelt werden, die in der einen oder anderen Weise einen philosophischen Bezug haben. Im Einzelfall war die Grenzziehung zugegebenermaßen schwierig, z.B. bezüglich der antiken Rhetorik oder einzelner Künstlertheorien aus der Renaissance. Die Perspektive der Philosophie auf die Kunst und auf das Medium der Wahrnehmung, die sinnliche Erkenntnis (Ästhetik im weitesten Sinne), bestimmte jedoch ganz überwiegend die Auswahl der Beiträge.

Die Publikation der fragmentarisch gebliebenen Schrift *Aesthetica* von Baumgarten in der Mitte des 18. Jh.s gilt als Geburtsstunde der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin und gab ihr den Namen. Die Ästhetik wird bei Baumgarten als »Logik der unteren Erkenntnisvermögen« verstanden, die entsprechend dem »Prinzip der sinnlichen Verknüpfung von Vorstellungen« sich die Welt vergegenwärtigt und in der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis das Schöne erfasst. Eine so verstandene Ästhetik ist Korrektiv und Komplement einer rationalistischen Philosophie, die meint, Logik und Vernunft allein erlaubten die Erkenntnis sicherer Wahrheiten. Sie rehabilitiert das sinnliche Erkenntnisvermögen generell. Sie ist nicht primär Kunstphilosophie. Ästhetik nicht in dem besonderen, durch Rationalismus und Deutschen Idealismus geprägten Sinne, sondern als Philosophie der sinnlichen Wahrnehmung ist jedoch fast genauso alt wie die uns bekannte abendländische Philosophie. Sie spielt eine wichtige Rolle in der Sophistik, bei Platon und Aristoteles ohnehin, aber auch im Epikureismus.

In einem engeren, heute gebräuchlich gewordenen Sinne befasst sich die Ästhetik mit Fragen nach dem »Wesen der Kunst und ihren Prinzipien« (so Götz Pochat in seiner *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, 1986) sowie den Grundlagen unserer

Kunstwahrnehmung und -wertung. Kunstphilosophie und Ästhetik wären demnach weitgehend deckungsgleich, mit einer gewissen Akzentverschiebung nur insofern, als Ästhetik ein besonderes Augenmerk auf die Kunstwahrnehmung richtet und andererseits auch Wahrnehmungen bzw. sinnliche Erkenntnisse außerhalb der Kunst mit einbezieht. Kunstphilosophie wäre dagegen ganz auf die Kunst fokussiert und würde begriffliche, evaluative und metatheoretische Fragen, d.h. die Grundlagen der Kunstwissenschaften generell behandeln.

Die aus dem 18. und 19. Jh. tradierte Orientierung der Kunstinterpretation am Schönen und Erhabenen wirkt jedoch bis heute nach, so dass die Ästhetik auch als Wissenschaft des Schönen gilt. Je nach dem Verständnis des »Schönen« würde mit dieser Bestimmung allerdings nicht nur die moderne Kunst aus dem Gegenstandsbereich der Ästhetik weitgehend ausgeblendet, sondern auch die Kunst der Antike und des Mittelalters, denn auch diese war nicht in erster Linie darauf gerichtet, das (Kunst-)Schöne zu schaffen. Man kann dieser Begriffskonfusion in unterschiedlicher Weise begegnen: Eine Möglichkeit besteht darin, den Schönheitsbegriff auszuweiten, so dass diese unerwünschte Ausgrenzung zurückgenommen wird. Eine andere besteht darin, »Ästhetik« in mehreren, sorgsam zu unterscheidenden Bedeutungen zu verwenden: (1) Ästhetik als allgemeine Theorie des Schönen, (2) als (auf die Rezeption oder Produktion zentrierte) Kunstphilosophie sowie (3) als Theorie der sinnlichen Erkenntnis oder Wahrnehmung generell. Da in diesem Buch unterschiedliche Theorien aus allen Epochen der Philosophie dargestellt werden, wandelt sich der Ästhetikbegriff entsprechend. Eine kohärente Normierung wäre mit der Konzeption dieses Buches unvereinbar gewesen.

Ähnliches gilt für die Kunstphilosophie. Kunst im modernen Sinne bildete sich erst langsam in der Renaissance aus, während zuvor handwerkliche, musische und andere Künste und Fertigkeiten (*technai*) nicht unterschieden wurden. Die Auswahl der Theorien konnte sich für die früheren Epochen also nicht auf ihr jeweiliges Selbstverständnis als Kunstphilosophie stützen. Auch wenn dieses Buch insofern eine systematische Perspektive einnimmt, als es die jeweils etablierten historischen Selbstverständnisse der Künste nicht zum Maßstab nimmt, so wandelt sich doch

auch das, was jeweils unter Kunst verstanden wird, mit den dargestellten Theorien aus unterschiedlichen Epochen. Die Metapher der Kunst als Sprache (Goodman) ist dabei besonders geeignet, das Verbindende der Kunst über die Epochen hinweg zu charakterisieren. Die handwerkliche Leistung eines Schuhmachers kann beeindruckend sein, und die Künstler der Antike und des Mittelalters wollten zweifellos meist nicht mehr sein als gute Handwerker, die nach etablierten Kriterien ein gutes Stück ablieferten. Aber das Ergebnis ihrer Bemühungen wurde zu einem Bestandteil kultureller Verständigung; das gilt für die ikonografische Tradition ohnehin, aber es scheint mir doch für jede, auch die abstrakte Kunst des 20. Jh.s, zu gelten. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu einem bloßen Gebrauchsgegenstand.

Danto, der vielleicht einflussreichste Kunstphilosoph der Gegenwart, meint, die Philosophie habe seit jeher versucht, die Kunst zu kontrollieren, zu rationalisieren und zu marginalisieren, zugleich aber sei die zeitgenössische Kunst an ihr Ende gekommen, indem sie sich in reine Reflexion, in Philosophie auflöse. Obwohl die Belege aus der Philosophiegeschichte einseitig ausgewählt und nicht immer überzeugend interpretiert sind und Dantos Blick auf die Gegenwartskunst ganz auf die abstrakte bildende Kunst fokussiert ist, so ist doch zu hoffen, dass das Drama der spannungsreichen Auseinandersetzung von Philosophie und Kunst über die Zeiten sich den Leserinnen und Lesern dieses Bandes erschließt.

Die Auswahl fiel für längst vergangene Epochen leichter als in der aktuellen Ästhetik und Kunstphilosophie. Es wurde jedoch versucht, der Vielfalt zeitgenössischer Strömungen durch eine ausgewogene Berücksichtigung von Philosophinnen und Philosophen hermeneutischer, phänomenologischer und analytischer Provenienz Rechnung zu tragen. Die Kunstphilosophie außerhalb der im weitesten Sinne westlichen Tradition musste hier leider ausgeklammert bleiben, das gilt auch für die bedeutenden Traditionen Süd- und Ostasiens. Die Auswahl der in diesem Buch berücksichtigten Beiträge folgt einem konzentrischen Muster sowohl in zeitlicher wie in regionaler Hinsicht. Das 20. Jh. ist mit 60 Artikeln stärker als das 19. mit 31, das 18. mit 22 oder das 17., 16. und 15. Jh. mit jeweils fünf Artikeln repräsentiert. 13 Artikel behandeln Theorien aus dem Mittelalter und 9 aus der Antike.

Von den großen europäischen Kultur- und Sprachkreisen ist der deutsche mit 55, der englische mit 29, der französische mit 24, der italienische mit 9 und der slawische mit 6 Beiträgen vertreten.

Dieses Buch will wie die *Philosophie der Gegenwart* (Kröners Taschenausgabe, Bd. 423) kein Lexikon im üblichen Sinne sein. Es ist nicht sein Ziel, einen Kanon gesicherten Nachschlagewissens zu vermitteln. Es soll die Auseinandersetzung mit kunstphilosophischen und ästhetischen Auffassungen unterschiedlicher Epochen bis zur Gegenwart anregen, erleichtern und begleiten, indem es die bedeutendsten Theorien kompakt und übersichtlich charakterisiert, die wichtigsten Texte benennt und Hinweise auf die einschlägige Sekundärliteratur gibt. Es richtet sich an alle, die sich mit Kunst theoretisch oder praktisch befassen.

Für die Einzelbeiträge wurden Autorinnen und Autoren gewonnen, die in besonderem Maße mit dem jeweiligen Œuvre vertraut sind. Wenn das Buch seinen Zweck erreicht, dann ist das ihrer Kompetenz und der Bereitschaft zu verdanken, ihre Kenntnisse und Urteile auf jeweils wenigen Seiten zusammenzufassen. Es erschien nicht sinnvoll, die Darstellungen über einen gewissen gemeinsamen formalen Rahmen hinaus zu vereinheitlichen. Trotz der primär informativen Zielsetzung sollte Spielraum für den persönlichen Stil und die subjektiv gefärbte Betrachtung bleiben.

Den Beiträgen ist eine von Monika Betzler verfasste Einleitung »Formationen der Ästhetik und Kunstphilosophie« vorangestellt, die die Orientierung erleichtern und eine auf bestimmte Klassiker, Epochen und Ansätze gerichtete Lektüre der Artikel ermöglichen soll. Alle in diesem Buch berücksichtigten Philosophinnen und Philosophen werden dort im geeigneten Kontext genannt.

Für ihr unermüdliches Engagement auch unter den erschwerten Bedingungen eines dreijährigen Harvard-Aufenthaltes danke ich der Mitherausgeberin Monika Betzler, für zuverlässige redaktionelle Mitarbeit Sabine Döring, Tatjana Tarkian, Elif Özmen und Thomas Schmidt sowie im Verlag Thomas Reisch für gründliche Lektorierung. Ein besonderer Dank gilt Christof Rapp und Wolfgang Ullrich für hilfreiche Hinweise auf geeignete Autorinnen und Autoren.

Vorwort zur zweiten Auflage

Nachdem die erste Auflage dieses Bandes seit längerem vergriffen war und immer wieder Nachfragen kamen, wann mit einer Neuauflage gerechnet werden könne, wurde zwischen den Herausgebern und dem Verlag die Erstellung einer Neuauflage verabredet. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Philosophie IV in München übernahm ich dann gerne die Aufgabe, in Abstimmung mit den Autorinnen und Autoren die einzelnen Beiträge zu aktualisieren und unterdessen erschienene Literatur zu berücksichtigen. Zudem wurde bei der Auswahl der neuen Artikel versucht, den in den Rezensionen erwähnten Desideraten insbesondere mit Blick auf das gegenwärtige Jahrhundert, wie auch auf die letzten drei Jahrhunderte nachzukommen.

Wir sind den Autorinnen und Autoren der ersten Auflage dankbar, die es trotz der zeitlichen Distanz zur ersten Abfassung ihrer Artikel nicht gescheut haben, die notwendigen Aktualisierungen vorzunehmen, ebenso jenen, die den Band um neue Beiträge erweitert haben, sowie Julia Aparicio Vogl vom Kröner Verlag für ihre Unterstützung und Gesa Koch-Weser für ihre redaktionelle Mitarbeit.

München, im November 2011

Mara-Daria Cojocaru

Joseph Addison

(* 1672 in Milston bei Amesbury, Wiltshire, † 1719 Holland House bei London)

Als Student des Oxforder Queen's College, in das A. bereits mit 15 Jahren eintrat, und des Magdalen-College, dessen Fellow er 1698 wurde, genoss A. eine vorzügliche, an der klassischen Antike orientierte Ausbildung. Mit Übersetzungen aus Vergils *Georgica* und Ovids *Metamorphosen* und eigenen lateinischen Dichtungen fand A. bald öffentliche Anerkennung und erhielt Zutritt zu den Kreisen der einflussreichsten »Whigs«. Nach einer ausgedehnten Bildungsreise auf dem Kontinent (1699–1704), auf der er in Paris mit Malebranche und Boileau zusammentraf, schlug A. eine politische Laufbahn ein, deren Höhepunkt das Amt des Staatssekretärs (1718) bildete. Europäische Berühmtheit erlangte A. mit der moralischen Wochenschrift *The Spectator* (März 1711 – Dezember 1712 zus. mit Richard Steele, Juni – Dezember 1714 von A. allein herausgegeben), in der 1712 seine *Essays On the Pleasures of the Imagination* erschienen.

Ästhetik

A.s *Essays On the Pleasures of the Imagination* stehen am Beginn der Ästhetik der Neuzeit. In ihnen hat A. mit den Mitteln des zeitgenössischen Empirismus (Hobbes, Locke) die Grundzüge einer Theorie der ästhetischen Erfahrung entworfen. Zentrale Bedeutung erhält der Begriff der Einbildungskraft.

EINBILDUNGSKRAFT. Die Einbildungskraft versteht A. als eine komplexe kognitive Fähigkeit, deren Funktionen darin bestehen, Vorstellungen (»ideas«) von v.a. visuell wahrnehmbaren Gegenständen zu erzeugen, im Gedächtnis zu bewahren, zu verändern bzw. zu neuen Vorstellungskomplexen zusammzusetzen, die von einem spezifischen interesse- und begriffslosen Vergnügen begleitet sind. Diese »pleasures of the imagination« unterscheidet A. unter Anspielung auf Lockes Lehre von den primären und sekundären Qualitäten in primäre und sekundäre Vergnügen (»primary pleasures« und »secondary pleasures«). Während die »primary pleasures« aus der Betrachtung visuell wahrnehmbarer Gegenstände der Natur entstehen, haben die »secondary pleasures«

ihre Quellen in Vorstellungen, deren Gegenstände nicht visuell präsent sind, aber durch Erinnerung oder anlässlich der Betrachtung von Kunstwerken wieder »vor Augen gestellt« und zu neuen Vorstellungskomplexen verbunden werden.

ÄSTHETISCHE PHÄNOMENOLOGIE. Den »primary pleasures« liegen drei Klassen von Eigenschaften ästhetisch relevanter Gegenstände zugrunde: das Große bzw. Erhabene (»great«), das Neue (»uncommon«) und das Schöne (»beautiful«). Das Große bzw. Erhabene bezeichnet nicht nur die äußeren Dimensionen eines Gegenstandes, sondern die Weite des Gesichtsfeldes, innerhalb dessen »große« Gegenstände wahrgenommen werden. Einem derartigen Anblick entspricht das Gefühl eines angenehmen Erstaunens (»pleasing astonishment«). Dem Großen bzw. Erhabenen in der Natur kommt A. zufolge ein Vorzug gegenüber der Kunst zu, da Kunstwerke nicht in der Lage sind, das Gefühl des angenehmen Erstaunens zu erregen. Das Neue wird als Ungewöhnliches bzw. Unvertrautes sowie in wechselnden Ansichten sich verändernder Gegenstände oder Landschaftsszenen erfahren. Die Schönheit resultiert zum einen aus der Wahrnehmung bestimmter Konstellationen materieller Qualitäten (z.B. Farben), wie A. unter Bezug auf Lockes Theorie der sekundären Qualitäten ausführt, zum anderen aus formalen Verhältnissen von Teilen eines Ganzen. Die Grenzen seiner Theorie sieht A. darin, dass aufgrund des empiristischen Erklärungsmodells, das A. allein als wissenschaftlich anerkennt, keine notwendigen Ursachen für die »pleasures of the imagination« angegeben werden können und nur eine phänomenologisch-psychologische Beschreibung der ästhetischen Erfahrung und eine Typologie der ihr entsprechenden Gegenstandsqualitäten entwickelt werden kann.

KUNSTTHEORIE. Im Zentrum von A.s Kunsttheorie stehen die Untersuchungen über die »secondary pleasures«. Diese entstehen aus dem Vergleich zwischen natürlichen Gegenständen und ihrer Repräsentation im Kunstwerk. In der von der Einbildungskraft geleisteten Assoziation von ursprünglichen Sinneseindrücken mit neuen Vorstellungskomplexen sieht A. nicht nur eine notwendige Voraussetzung dichterischer Produktion, die die natürliche Erfahrung zu erweitern und zu idealisieren vermag, son-

dern auch eine Möglichkeit zur Erklärung der Verschiedenheit des Geschmacks, sofern dieselben Sinneseindrücke mit je verschiedenen Vorstellungen und emotionalen Reaktionen verbunden werden können.

Kontext

Indem A. den Begriff der Einbildungskraft in das Zentrum seiner Untersuchungen stellte, verlieh er einem seit der Antike bekannten Grundbegriff der philosophischen Psychologie eine Dignität, die ihm bis dahin nicht zuerkannt worden war. Insbesondere die rationalistische Erkenntnistheorie hatte der Einbildungskraft eine untergeordnete Stellung im Erkenntnisprozess zugewiesen. Mit der Aufwertung der Einbildungskraft nahm A. Hinweise Francis Bacons und Thomas Hobbes' auf. Beide hatten der Einbildungskraft nicht nur in der Erkenntnistheorie, sondern auch in der Poetik und Kunsttheorie ein legitimes Wirkungsfeld zuerkannt. Mit den Referenzen auf John Lockes empiristische Erkenntnistheorie sowie auf die Physik Isaac Newtons suchte A. die Aktualität und Verbindlichkeit seiner ästhetischen Theorie zu unterstreichen. Im Anschluss an Thomas Burnet, John Dryden und John Dennis wandte A. ferner den aus der antiken Rhetorik stammenden, von → Pseudo-Longinos in *Peri Hypsous* (1. Jh. n. Chr.) erneuerten und durch → Boileaus Übersetzung von 1674 in die zeitgenössische Debatte eingeführten Begriff des Erhabenen als erster im Rahmen einer ästhetischen Theorie auf Phänomene der Natur an und führte damit auf eine höchst folgenreiche Weise ein neues Paradigma des Ästhetischen ein.

Auch im Felde der Kunstkritik beschritt A. neue Wege. Indem er unter Leitung des Konzepts der Einbildungskraft das erlebende Subjekt zur Instanz der Bewertung ästhetischer Valenz machte, befreite er die Kunstkritik aus der Wirkungsmacht der klassizistischen Regelästhetik. Besondere Erwähnung verdienen A.s ebenfalls im *Spectator* erschienene Beiträge über Miltons *Paradise Lost*, mit denen A. wesentlich zur allgemeinen Hochschätzung Miltons beitrug. Entscheidend für den Stil und das argumentative Niveau von A.s ästhetischer Theorie ist die pragmatisch-aufklärerische Zielsetzung, die A. mit seinen *Spectator*-Essays verfolgte. A.s Absicht war es, einem breiten Publikum auf der Höhe

des Wissens und der Bildung seiner Zeit auf unterhaltsame Weise die Grundlagen allgemein verbindlicher sittlicher und ästhetischer Normen zu vermitteln. So dokumentieren A.s *Essays On the Pleasures of the Imagination* nicht nur den Beginn der Ästhetik der Neuzeit, sondern auch den politisch-gesellschaftlichen Wandel, der mit der europäischen Aufklärung eingeleitet wurde.

Rezeption

Unter denen, die A.s Ruhm als Ästhetiker begründeten, ist v.a. → Hutcheson zu nennen. In seinem *Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections with Illustrations of the Moral Sense* (1728) identifizierte er den Grundbegriff seiner eigenen ästhetischen Theorie, den »internal sense of beauty«, mit A.s »pleasures of the imagination«. A.s Wirkung ist sodann in der gesamten die ästhetische Diskussion des 18. Jh.s in England beherrschenden Literatur (Akenside, → Burke, → Hume, Home, Gerard, Blair, Hurd, Alison u.a.) nachweisbar. A.s Einfluss blieb aber nicht auf sein Heimatland beschränkt. Seine ästhetische Theorie bildet den Hintergrund der kritisch-ästhetischen Schriften der Schweizer Aufklärer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger (Bodmer/Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, 1721–23; *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*, 1727; Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, 1740; Breitinger: *Critische Dichtkunst*, 1740).

Jürgen Stolzenberg

Bibliografie

Werke: The Works of the Right Honourable J. A., 4 Bde., hg. von T. Tickell, London 1721. – The Works of the Right Honourable J. A., A New Edition, 6 Bde., London 1811. – The Spectator, 5 Bde., hg. von D. F. Bond, Oxford 1965. – Critical Essays from The Spectator by J. A., with four Essays by R. Steele, hg. D. F. Bond, Oxford 1970.

Literatur: P. Smithers, The Life of J. A., Oxford ²1968. – L. D. Bloom, J. A., in: Dictionary of Literary Biography, Bd. 101, British Prose Writers, 1660–1800, First Series, hg. von D. T. Siebert, Detroit 1991, S. 3–28. – C. A. Knight, J. A. and R. Steele, a reference guide, 1730–1991, New York 1994. – W. J. Hipple jr., The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory, Carbondale 1957. –

E. L. Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley, Los Angeles 1960. – L. A. Elioseff, *The Cultural Milieu of A.'s Literary Criticism*, Austin 1963. – H. J. Müllенbrock, *Die Literaturtheorie J. A.s*, in: R. Ahrens/E. Wolff (Hgg.), *Englische und amerikanische Literaturtheorie. Studien zu ihrer historischen Entwicklung*, Bd. 1, Heidelberg 1978, S. 266–284. – A. Ortmeier, *Taste und Imagination. Untersuchungen zur Literaturtheorie J. A.s*, Frankfurt a. M., Bern 1982.

Theodor Wiesengrund Adorno

(* 1903 in Frankfurt a. M., † 1969 in Visp, Wallis)

Nach einem Studium der Philosophie, Psychologie und Musiktheorie sowie der musiktheoretischen und -kritischen Publizistik in Frankfurt am Main wurde A. 1924 mit einer Arbeit über Husserl promoviert. 1925 studierte er Musiktheorie und Kompositionslehre bei Alban Berg und Eduard Steuermann in Wien. Von 1928 bis 1931 arbeitete er als Redakteur der Musikzeitschrift *Anbruch*. Die Habilitation (mit einer Arbeit über Kierkegaard) erfolgte 1931; 1933 wurde ihm die Lehrbefugnis entzogen. 1934 emigrierte A. nach England, 1938 siedelte er nach New York über, wo er am Institut für Sozialforschung arbeitete. 1941 zog er nach Kalifornien, wo mit Max Horkheimer die *Dialektik der Aufklärung* entstand; A. war außerdem am »Berkeley Project on the Nature and Extent of Antisemitism« beteiligt. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1949 wurde er Professor für Philosophie und Soziologie an der Universität Frankfurt am Main. Seit 1958 war er dort Direktor des Instituts für Sozialforschung.

Kunsttheorie

DIALEKTIK DES SCHEINS: »KIERKEGAARD«. Wie A.s letztes, so ist auch sein erstes Buch eines über Ästhetik: In seiner Rezension der Habilitationsschrift *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933) hat W. Benjamin die Vermutung geäußert, »daß die späteren [Bücher] des Verfassers einmal aus diesem hier entspringen werden«. Tatsächlich formuliert A. in dem perspektivenreichen

Schlusskapitel das zentrale Motiv seines ästhetischen Denkens: das Motiv einer »Dialektik des Scheins«. »Schein« ist die Bestimmung des Ästhetischen als Reich des Unwirklichen, der »Bilder«. Seine »Dialektik« besteht darin, dass der ästhetische Schein zugleich der Ort der Wahrheit ist. Darin liegen Nähe und Ferne A.s zu → Kierkegaard. *Mit* Kierkegaard distanziert sich A. von der »Neutralität«, mit der die Ästhetik für gewöhnlich der Kunst »zuschaut, ohne nach ihrem gründenden Recht die Frage nur ernstlich zu stellen«. Kierkegaard hatte das Ästhetische als Reich bloßen Scheins kritisiert. Dieser Kritik kann sich die Ästhetik nicht entziehen: Sie muss sich die Frage nach dem Recht des ästhetischen Scheins stellen. Im *Gegensatz* zu Kierkegaard beantwortet A. diese Frage aber positiv. Denn nach A.s Überzeugung beruht Kierkegaards Kritik am ästhetischen Schein auf einem falschen Begriff desselben, der die »dialektische Bahn« des ästhetischen Scheins übersieht. Diese Dialektik besteht darin, dass der ästhetische Schein sich selbst in Frage stellt. Genauer: Es ist die (»dialektische«) Leistung der Kunst, den ästhetischen Schein in Frage zu stellen. Der ästhetische Schein ist eine geschlossene, einheitliche, sinnhafte Gegen-Wirklichkeit. Diesen Schein lässt die Kunst »zerfallen«: Sie ist »Fragment«, »Rätsel«, »Ruine«, »Zäsur«, »Fehler«, die Auflösung der ästhetisch-scheinhaften Einheit und Geschlossenheit. Damit verbinden sich in A.s Konzept einer »Dialektik des Scheins« zwei Aspekte: 1. Der interne Aspekt ist die Infragestellung des ästhetischen Scheins in der Kunst: die Auflösung des Scheins von Einheit, Geschlossenheit und Sinn in jedem einzelnen Kunstwerk. 2. Der externe Aspekt ist die Überschreitung des ästhetischen Scheins auf Wahrheit hin, die dadurch in der Kunst geschieht. Das ist A.s Grundüberzeugung: Der »Zerfall« des ästhetischen Scheins ist die »Spur« der Wahrheit. Mehr noch: Wahrheit gibt es für uns nicht als »scheinlose«, sondern nur durch die Dialektik des ästhetischen Scheins. Darin liegt, was A. die »Rettung« des »Ästhetischen im Untergang« nennt.

KRITIK DER KULTURINDUSTRIE: »ÜBER JAZZ« UND »DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG«. Die Konzeption einer »Dialektik des (ästhetischen) Scheins« bildet die Folie der (v.a.: musik-)ästhetischen Arbeiten der 1930er und 40er Jahre. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dabei jedoch nicht der gelingende Vollzug, sondern der

Abbruch der Dialektik des Scheins in den ästhetischen Phänomenen der Massenkultur. »Musik in der verwalteten Welt« – so der Untertitel des Bandes *Dissonanzen* (1956) – ist eine Musik, die nur noch Schein ist, ohne »dialektischen« Umschlag in »Wahrheit«. Sie ist eine Musik, die sich differenzlos – »traumlos« – der bestehenden Gesellschaft einpasst: Der ästhetische Schein ist hier »bloßer«, d.h.: ideologischer Schein.

Das beschreibt A. zuerst in zwei in der *Zeitschrift für Sozialforschung* publizierten Aufsätzen: *Über Jazz* (1937) und *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938). Beide Aufsätze richten sich gegen → Benjamins Deutung der Massenkultur anhand des Films. Benjamin hatte die Rezeptionsweise des Films als eine der »Zerstreuung« beschrieben und darin positive Potenziale des Zerfalls der traditionellen ästhetischen »Aura« gesehen. A. dagegen beurteilt diese Veränderung der ästhetischen Rezeption als »Regression«, als einen Verlust von Fähigkeiten, ohne die es Kunst nicht geben kann. Zugleich beschreibt A. die ästhetischen Phänomene der Massenkultur aber auch anders als Benjamin. Zwar findet er die »Zerstreuung«, die Benjamin am Film hervorhebt, im »atomistischen« Hören des Jazz wieder, das sich auf einzelne, unverbundene Reizmomente in der Musik richtet. Aber der »Ausbruch« dieser Momente ist nur scheinbar sinnlich lustvoll; er bleibt im Jazz eingebunden in »eiserne Disziplin«: Der Jazz »leistet Normung und Individualisierung auf einen Schlag.«

In dem Kapitel »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« in der gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung* (1947) fügt A. diese Analysen in einen allgemeineren theoretischen Rahmen ein. Dieser Rahmen besteht – im Anschluss an und als Radikalisierung von → Marx und → Lukács sowie → Schopenhauer und → Nietzsche – in einer geschichtsphilosophischen Beschreibung der gegenwärtigen Gesellschaft als ein Zustand totaler Verdinglichung, ein Zustand, in dem – auf allen Ebenen, der der Gesellschaft und der Individuen, der der Erkenntnis und der Moral – das Prinzip zwanghafter, äußerlicher Einheit (»Identität«) über die Momente qualitativer Besonderheit (A. wird später sagen: »das Nichtidentische«) herrscht. Auf diesem geschichtsphilosophisch-gesellschaftskritischen Hintergrund formuliert A. seine These von dem Verlust der ästheti-

schen »Wahrheit«, der in der Kulturindustrie eintritt. Die Kunstformen der Kulturindustrie sind für A. »unwahr«, weil sie die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse bloß »wiederholen«; sie setzen »die Imitation absolut«. »Wahr« dagegen nennt A. die Kunst, die die gesellschaftlichen Verhältnisse als »negative«, als entfremdete und verdinglichte erkennt. Und das kann die Kunst nur, wo sie über die bestehende gesellschaftliche Wirklichkeit »hinausgeht«: »Die unnütze und zerbrechliche Schönheit [...] meint [...] den Protest gegen eine verhärtete, verdinglichte Gesellschaft.« Diese Kraft zum Protest hat die Kunst in der Kulturindustrie verloren.

ÄSTHETISCHE SUBJEKTIVITÄT: »VERSUCH ÜBER WAGNER« UND »PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK«. A.s Kritik der Kulturindustrie ist, wie vielfach eingewandt wurde, nicht frei von einem elitären Dünkel gegenüber populärer Kunst. Sie folgt aber dem sehr viel allgemeineren Programm des Kierkegaard-Buches, ästhetische Phänomene mit der Frage nach ihrem »Recht«, nach ihrer »Wahrheit« zu konfrontieren. Diese Frage versteht A. gesellschaftskritisch, und er stellt sie nicht nur an Kulturindustrie und Massenkultur, sondern auch an die »ernste« Kunst: in dem *Versuch über Wagner* (1939/52) und in der *Philosophie der neuen Musik* (1940/48).

In beiden Büchern geht es A. darum zu zeigen, dass sich die musikalische »Technik« verändert, die die ästhetische Regression der Kulturindustrie vorwegnimmt (Wagner) bzw. begleitet (Strawinsky). Das Modell, von dem aus diese Kritik erfolgt, ist die »Konstruktion vollständiger musikalischer Einheit in der Mannigfaltigkeit«; A. entnimmt es dem Wiener Klassizismus und v.a. Beethoven. Dieses Modell zerbricht bei Wagner und Strawinsky an einer Verselbstständigung des einzelnen Moments auf Kosten des konstruktiven, synthetisierenden Zugs der Musik. Wie vorher am Jazz, so beschreibt A. das an Wagner und Strawinsky v.a. als »Regression«. Zugleich aber weist er im Hinblick auf Wagner und Strawinsky auf die Konsequenz, ja Legitimität dieser Verselbstständigung des Einzelnen gegenüber der Einheit hin: Sie bedeutet auch eine Freisetzung von falscher, »repressiver« Einheit.

Der *Versuch über Wagner* und die *Philosophie der neuen Musik* markieren v.a. aber deshalb einen neuen Schritt in A.s Ästhetik,

weil sie die theoretische Grundkategorie der *Dialektik der Aufklärung* (musik-)ästhetisch produktiv machen: die Kategorie der Subjektivität. »Dialektik der Aufklärung« – das heißt für Horkheimer und A., dass die gesellschaftliche Verdinglichung das gegenläufige Resultat der auf die Emanzipation des Subjekts gerichteten Anstrengung der »Aufklärung« ist. Dieses Ziel kann die Aufklärung nur als Herrschaft, als Beherrschung der äußeren und inneren Natur verwirklichen. Darin schlägt die Emanzipation des Subjekts in Verdinglichung um.

»Subjektivität« ist auch die Kategorie, mit der A. den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft bestimmt. Dieser Zusammenhang bestimmt nicht den Inhalt der Kunstwerke, sondern ihre »Technik«. Dabei ist die technische Struktur eines Kunstwerks durch die Gestalt des sie hervorbringenden »ästhetischen Subjekts« bestimmt. So beschreibt A. das ästhetische Subjekt in Wagners Musik als das zum privaten Individuum »geschrumpfte« bürgerliche Subjekt, »das auf Souveränität verzichtet, passiv sich dem Archaischen – dem Triebgrund – überläßt«. Darin ist das ästhetische Subjekt gesellschaftlich bestimmt: Die »Rückbildung« des ästhetischen Subjekts in bloße Natürlichkeit, ohne Kraft zur verbindlichen Form, entspricht dem Schicksal des »gesellschaftlichen Subjekts«, seinem Verlust an Autonomie.

Inhaltlich ähnlich, aber methodisch sehr viel entschiedener beschreibt A. in der *Philosophie der neuen Musik* die Musik Strawinskys: als »Virtuosentstück der Regression«, das die gesellschaftliche »Liquidation des Subjekts« ratifiziert. Zugleich wiederholt die *Philosophie der neuen Musik* aber die Kritik ästhetischer »Depersonalisierung«. In ihrem ersten großen Teil, der Schönberg und der Zwölftonmusik gewidmet ist, beschreibt A. eine dazu konträre, gerade darin aber komplementäre Gestalt ästhetischer Subjektivität. Das ästhetische Subjekt der Zwölftonmusik ist nicht, wie das Wagners und Strawinskys, spätbürgerlich aufs bloße Individuum regrediert. Es stellt vielmehr den Versuch dar, durch technische Mittel noch einmal die »Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit« nach »Naturbeherrschung in Musik« zu verwirklichen. Dieses Programm eines »technischen Kunstwerks«, durch »totale Rationalität« zu »totaler Organisation« zu gelangen, muss »mißlingen«: »Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige.« Damit zerfällt in der *Philosophie der neuen Musik* die ästhetische

Subjektivität in zwei Extreme: naturhaft-amorpher Ausdruck und rationale Verfügung. Beide Extreme, und ihr Auseinandertreten, sind nach A. gesellschaftlich bestimmt als ein Ausdruck der fatalen »Dialektik«, die die Emanzipation des Subjekts in der »verwalteten Welt« enden lässt. Beide Gestalten ästhetischer Subjektivität sind unfähig zur Hervorbringung einer Kunst, die noch »Wahrheit«, d.h. kritische Differenz zur Gesellschaft beanspruchen kann: »Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« (*Kulturkritik und Gesellschaft*, 1949).

ZERFALL ÄSTHETISCHEN SINNS: »NOTEN ZUR LITERATUR«. Nach A.s Rückkehr nach Frankfurt gewann die Beschäftigung mit Literatur zunehmend an Bedeutung. Die daraus hervorgehenden Texte sammelte er in drei Bänden u.d.T. *Noten zur Literatur* (1958–65). Der erste Text im ersten dieser Bände trägt den programmatischen Titel *Der Essay als Form*. Dabei betont A. den »antisystematischen Impuls« des Essays. Der Essay folgt keiner Methode, er wendet keine Regeln und Gesetze an, sondern ist Ausdruck einer offenen geistigen Erfahrung, die sich im Lesen vollzieht.

Daher ist es unmöglich, die Fülle an Einsichten und Überlegungen, die A.s literaturkritische Essays versammeln, auf einen Nenner zu bringen. Im Zentrum von A.s Aufmerksamkeit steht hier jedoch immer wieder die Erfahrung der Infragestellung und Auflösung ästhetischen Sinns, die die moderne Literatur eröffnet. Die ästhetische Erfahrung der Sinnauflösung ist der ganz unterschiedliche und doch gemeinsame Gehalt der von A. gedeuteten Autoren, von Hölderlins parataktischen Fügungen und Eichendorffs sprachlichem Rauschen über die Verselbstständigung der Sprache in der Lyrik Georges, Borchardts und Valéry's bis zur allegorischen Prosa Kafkas und der zerspaltenen Dramatik Becketts.

Neu an A.s literaturkritischen Beschreibungen der ästhetischen Sinnauflösung ist aber nicht das Phänomen, sondern dessen Deutung. Denn im Vollzug der programmatischen Offenheit des Essays führen A.s *Noten zur Literatur* über die Systematik der *Dialektik der Aufklärung* hinaus, die der Analyse der ästhetischen Subjektivität in der *Philosophie der neuen Musik* zugrunde lag.