



## Münchener Beiträge zur Politikwissenschaft

herausgegeben vom  
Geschwister-Scholl-Institut  
für Politikwissenschaft

---

**2015**

Jochen Schmon

**Kunst und Gesellschaft. Das  
Kunstwerk als getreuer  
Korrepetitor der herrschenden  
Verhältnisse oder als  
emanzipatorischer Aufklärer?**

---

Bachelorarbeit bei  
PD Dr. Christian Schwaabe  
SoSe 2015

## *Inhaltsverzeichnis*

<i>1. Einleitung</i> .....	2
<i>2. Zugang zum Feld der Kunstsoziologie und zum Forschungsgegenstand</i> .....	4
<i>3. Der ästhetische Charakter von Erfahrungen</i> .....	7
<i>4. Das Kunstwerk als ästhetische Erfahrung</i> .....	12
4.1 Die Frage nach der Kunst: weder Subjektivismus noch Objektivismus	
4.1.1 Was das Kunstwerk von einem gewöhnlichen Gegenstand unterscheidet.....	13
4.1.2 Das Subjektive in der Kunst.....	18
4.1.3 Das Gesellschaftliche in der Kunst.....	22
4.2 Hohe Kunst und Unterhaltung: soziologische oder soziale Differenzierung?.....	26
4.3 Über die Notwendigkeit der Kritik.....	31
<i>5. Die Möglichkeiten der Kunst: getreue Korrepetitorin der herrschenden Verhältnisse oder emanzipatorische Aufklärerin?</i> .....	36
<i>6. Schlussbetrachtung</i> .....	42
<i>Literatur</i> .....	45

## 1. Einleitung

Die Kunst zum Thema einer sozialwissenschaftlichen Arbeit zu machen, könnte man sicherlich für unorthodox halten oder vielleicht sogar als eine Art Orchideenthema bezeichnen, das in seiner Bedeutung für die Gesellschaft – und damit auch für die Soziologie – nur eine recht geringe Rolle spielt.

Die Kunst und ihre Verehrer werden zumeist – und vor allem durch sie selber – auf einen hohen Sockel fernab allen gewöhnlichen Lebens gestellt. Im Gegensatz zu Popkonzerten, Festivals und Discos als Horte der primitiven, kreischenden und alkoholisierten Massen, gelten Museen und Opernhäuser als Stätten der gebildeten und individualisierenden Ernsthaftigkeit. In den Tempeln der hohen Kunst könne das Individuum, fernab allen Massentrubels zu sich selbst finden. Dagegen seien Popmusik, Film und Fernsehen nichts weiter als sinnlose Berieselung zur Entspannung oder dienen bloß voyeuristischen Phantasien und hedonistischem Eskapismus.

Nicht abzustreiten ist jedoch die Tatsache, dass die populären Künste – ob wir sie so nennen dürfen, wird sich erst später zeigen – eine unglaubliche Erfolgsgeschichte geschrieben haben, was ihren Bekanntheitsgrad und die Masse an Fans anbetrifft. Jährlich finden in Deutschland dutzende Musikfestivals mit teilweise mehreren Zehntausend begeisterten Besuchern statt, die schon Monate vorher restlos ausverkauft sind. Die US-amerikanischen Serien von ‚Netflix‘ oder ‚HBO‘ erhielten in den letzten Jahren nicht nur einen unglaublichen Zulauf, wurden zum Thema breiter Diskussionen in Meinungsforen und Feuilletons, sondern werden mittlerweile, wie im Falle von *Game of Thrones*, sogar im Public Viewing verfolgt. Zur reinen Entspannung dienenden Unterhaltung können diese Beispiele sicherlich nicht mehr gemacht werden, wenn man sieht, wie leidenschaftlich die Fans der Popmusik und Serien diese Formate verfolgen. Wie könnten sie keine Bedeutung haben, wenn man beachtet, welche großen Gefühle wie Freude, Traurigkeit und Bestürzung sie in ihrem Publikum hervorrufen? Verspürt also das Publikum in Discos und auf Konzerten gewissermaßen eine *falsche* Freude? Wird also nur dem ernsthaften Liebhaber der hohen Künste in der Oper das *wahre* Kunsterlebnis zuteil?

Diese unglaubliche Erfolgsgeschichte der populären Künste ist nicht nur eine ihrer Massentauglichkeit und eines ihres ökonomischen Absatzerfolgs – das würde den Apologeten der hohen Kunst nur in die Karten spielen – sondern vor allem auch eine der Schaffung von Zugehörigkeit. Mit dem Begriff der *Subkultur* ist eben dieses Phänomen zumeist beschrieben worden. Subkulturen sind Strömungen und Gruppen in der Jugendkultur, die ihre Gruppenzugehörigkeit durch einen bestimmten Kleidungsstil, bestimmte politische und moralische An-

sichten und vor allem durch einen bestimmten Musikgeschmack definieren und sich dadurch von anderen Gruppen abgrenzen. Vor allem sind diese Phänomene immer durch eine starke Gegenbewegung zur herrschenden Kultur- und Kunstelite charakterisiert – daher auch *Subkultur* als eine Bewegung, die sich unterhalb der etablierten Kunst und Kultur bewegt. Diese neuen Strömungen mussten sich seit jeher schon gegen die anerkannten Kunstauffassungen zur Wehr setzen und schon das exemplarische Beispiel aus diesem Jahr, als die Band *Einstürzende Neubauten* im ausverkauften Haus der Kunst in München auftreten durfte, reicht, um zu sehen, wie schnell sich höchst verschmähte Kunstformen in der hohen Kunst etablieren können.

Kann man sich also wirklich noch auf die Behauptung stützen, dass die populäre Kunst per se nicht kunstfähig sein kann oder handelt es sich bei der Unterscheidung von hoher Kunst und niederer Unterhaltung doch um nichts anderes, als um einen bloßen Distinktionsmechanismus einer elitären Gruppe zur Aufrechterhaltung des herrschenden Kunstgeschmacks? Bemerkenswert ist jedoch, dass Begriffe wie *Ästhetik* oder *Kunst* derart mit hoher Kunst, Museumskunst und vor allem auch Bildender Kunst konnotiert sind, dass schon ihre Anwendung auf die als Unterhaltung verschmähten populären Künste für Irritation sorgt. Scheinbar dienen die Begriffe selbst schon Distinktionsbestrebungen.

Der entscheidende Punkt bei der Überlegung, inwiefern Kunst tatsächlich einen gesellschaftlichen Einfluss haben kann – was gleichzeitig auch die Voraussetzung der bloßen Daseinsberechtigung einer Soziologie der Kunst ist – dreht sich um zwei unterschiedliche Beobachterperspektiven: Die Kunst als reines *Distinktionsmedium* oder als ein *Medium der ästhetischen Erfahrung*. Im ersten Fall sieht man Individuen, die sich durch ihren Kunstgeschmack zu einer bestimmten Gruppe zugehörig fühlen können und sich dadurch von anderen Gruppen mit einem anderen Kunstgeschmack abgrenzen. Diese Sicht auf die Kunst macht dann auch keinen qualitativen Unterschied mehr zwischen Anhängern der hohen Kunst, Subkulturen und populären Künsten, denn das Kunstwerk dient hier rein zur Abgrenzung. Genauso macht diese Perspektive aber auch die Kunst zu dem, was sie eigentlich verhindern wollte, denn das Kunstwerk und die Freude, die es uns bei einem Konzert zuteil werden lässt, wird dadurch tatsächlich zu nichts anderem, als zu einem reinen Distinktionsverhalten. Im zweiten Fall, der in meiner Arbeit eben auch weiterverfolgt werden soll, geht es darum, ob das Kunstwerk uns als Individuen etwas wie eine ästhetische Erfahrung ermöglichen kann. Es geht darum, ob uns das Kunstwerk, wenn wir uns intensiv mit ihm beschäftigen, eine ganz besondere Art von Erkenntnis liefern kann, die einen starken Einfluss auf unser eigenes Leben haben kann. Es geht darum, wie denn diese starken Gefühle in einem Kunsterlebnis entstehen können, wenn

sie nicht einfach *falsche* Gefühle sind, die wir lediglich zur Schau stellen, um unsere Zugehörigkeit zu einer Gruppe darzustellen.

Die Aufgabe dieser Arbeit soll es sein, der grundlegenden Frage nachzugehen, ob uns denn Kunstwerke tatsächlich so stark beeinflussen können in unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit, ob sie wirklich so stark für unsere politischen oder auch moralischen Ansichten sein können – und damit auch, ob sie überhaupt Relevanz für sozialwissenschaftliche Untersuchungen besitzen können. In einer theoretischen Betrachtung des Kunstwerks sollen so die Bedingungen der Möglichkeit befragt werden, ob *das Kunstwerk als getreuer Korrepetitor der herrschenden Verhältnisse oder als emanzipatorischer Aufklärer* gelten kann.

## **2. Zugang zum Feld der Kunstsoziologie und zum Forschungsgegenstand**

Bevor man sich jedoch dem Kunstwerk selbst und den speziell durch es hervorgerufenen Erfahrungen widmen kann, soll zuerst einmal ein genereller Zugang zum Feld der Kunstsoziologie hergestellt werden und der Forschungsgegenstand dieser Arbeit klar umrissen werden.

Schon Walter Benjamin als Mitbegründer der Frankfurter Schule um Max Horkheimer und Theodor W. Adorno widersetzte sich in seiner 1936 erschienenen Abhandlung über *das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit radikal* der „Idee einer »reinen« Kunst“ (Benjamin 1963: 17) und der „Lehre vom l’art pour l’art“ (ebd.: 17). Durch ein solches Kunstverständnis, das einer „Theologie der Kunst“ (ebd.: 17) gleichkomme, würde die Kunst zu einem Ort außerhalb der Gesellschaft gemacht werden, der weder durch sie bedingt ist, noch sie in irgendeiner Weise beeinflussen könnte. Benjamin sieht die soziale Funktion der durch den Kapitalismus veränderten Kunst nicht mehr im Ritual, sondern in ihrer Formierung und Stützung der Politik begründet (vgl. ebd.: 18).

Genauso wie Benjamin schon die soziale Funktion der Kunst in ihrer Formierung von Kollektiven festgemacht hatte, ist auch Pierre Bourdieu fast ein halbes Jahrhundert später der Reproduktion sozialer Ungleichheit – also der Kunst als Distinktionsmechanismus für soziale Klassen (vgl. Bourdieu 1987b) – auf der Spur. Bourdieu macht sehr eindringlich darauf aufmerksam, dass die Kunst eben nicht als ein von der Gesellschaft oder der Wirklichkeit abgetrennter Bereich angesehen werden kann, sondern eben ein *soziales Feld* ausgebildet hat, in dem Akteure – Künstler und Betrachter zugleich – mit der Kumulation von *symbolischem* und *institutionellem Kapital* um die machtvollen Positionen im Kunstfeld kämpfen (vgl. Bourdieu 2001). Die Beschäftigung mit bestimmten Kunstformen und vor allem das Besuchen be-

stimmter Kunstveranstaltungen wird so als radikale Zurschaustellung von Geschmack zu einer der zentralen Bedingung für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse (vgl. Bourdieu 1987a). Auf diese sehr subtile Art und Weise repräsentiert und reproduziert die Kunst also soziale Unterschiede, indem bestimmte Gruppen bestimmte Geschmacksurteile abgeben können, zu denen andere eben nicht in der Lage sind. Es scheint einen besonderen *Charme* zu haben, sich in gebildeteren Kreisen mit Kunst zu beschäftigen, zu bestimmten Veranstaltungen zu gehen und vor allem darüber reden zu können. Was Bourdieu jedoch vernachlässigt, ist die *Quelle* über die solche Sätze entstehen, denn ohne das Kunstwerk wären jene nicht denkbar.

Folgt man Armin Nassehis Konzept der *Gesellschaft der Gegenwart*, so verläuft jede soziale Praxis sowohl in einer *Sozialdimension* als auch in einer *Sachdimension* (vgl. Nassehi 2009: 401). Auf der Sozialdimension werden so jene Gesichtspunkte sozialer Praxis wichtig, die für die Konstitution von Kollektiven verantwortlich sind (vgl. ebd.: 401), dazu gehören dann vor allem auch Statuszuschreibungen und Prestige, also eben solche Dinge, die die Kunst nach Bourdieu reichlich zu liefern scheint. Auf der anderen Seite gibt es jedoch auch die Sachdimension, die die Themen und die Gegenstände der Praxis *um die es geht* festlegt (vgl. ebd.: 401). Paradoxerweise gerät das Kunstwerk in der Kunstsoziologie Bourdieus dadurch zur Nebensache. Das heißt, er betrachtet nur die Sozialdimension der Kunst, die eben zur Distinktion gesellschaftlicher Gruppen dient. Er vernachlässigt jedoch die Sachdimension, also *um was es geht* in der Kunst, er vernachlässigt das Kunstwerk selbst und doch weiß er genau darum Bescheid, dass es etwas, wie ein gewisses interesseloses Interesse, *die illusio*, an der Sache selbst in einem Feld braucht, um sich den Zugang zu den machtvollen Positionen im Feld verschaffen zu können (vgl. Bourdieu 2001). Nur betrachtet er dieses *Etwas* nicht. Der Wissenschaftler benötigt ein interesseloses Interesse an der wissenschaftlichen Wahrheit – immerhin muss er Texte produzieren und zwar *wissenschaftliche* – und der Künstler benötigt analog dazu eben eines an der Kunst, denn auch er muss schließlich Kunstwerke produzieren, um als ein solcher gelten zu können.

Wer sich für das besondere, kunsteigene im Kunstwerk interessiert, wer sich für die Entstehung der Freude bei der Betrachtung von Kunst interessiert, wer sich für den Einfluss der Werke auf den Menschen selbst interessiert, also eben um die ästhetische Erfahrung, ohne jene die Betrachtung von Kunstwerken *als Kunstwerke* eben nicht vorstellbar wäre, der wird bei Bourdieu nur Distinktion finden. Fast sogar schon zwangsläufig werden bei Bourdieu jegliche Bestimmungen des Kunstwerks, wie er es an der ästhetischen Theorie Immanuel Kants exemplarisch vorführt (vgl. Bourdieu 1987b), zu einem bloßen Distinktionsmechanismus –

was sie natürlich auch sind, aber eben nicht ausschließlich. Mit Bourdieu lernt man so zwar nichts über die Sachdimension der Kunst, aber man kann mit ihm wunderbar die soziale Funktion der Kunst studieren und so kann man eigentlich schon an diesem frühen Punkt die Vorstellung vom „l’art pour l’art“ verabschieden. Man muss sich davon verabschieden, Kunst als etwas anzusehen, das irgendwo außerhalb der Gesellschaft situiert wäre. Die Vorstellung, Kunst sei reine Zierde, reine Luxusbeschäftigung, nichts als Unterhaltung und Belustigung ohne sozialen Einfluss oder sogar nichts weiter als ein unnützer Zeitvertreib, wird damit widerlegt.

Offen bleibt jedoch die Frage, *warum* bestimmten Gruppen, bestimmte Kunstwerke *gefallen* und was jenes Gefallen für eine soziale Wirkung hat. Um diesen Sachverhalt zum Thema meiner Bachelorarbeit zu machen, soll so einerseits die stark vom deutschen Idealismus geprägte ästhetische Theorie Theodor W. Adornos und die dem amerikanischen Pragmatismus angehörende Kunsttheorie John Deweys andererseits herangezogen werden. So soll anhand jener Autoren, um noch einmal die Unterscheidung Nassehis anzuführen, die Sachdimension der Kunst zum Gegenstand meiner Arbeit gemacht werden. Es soll gezeigt werden, dass das Kunstwerk selbst nicht nur der Zurschaustellung eines bestimmten Geschmacks dient, sondern eben eine ganz eigene, genuin *künstlerische* Realität eröffnet, eine künstlerische Erfahrung möglich macht, die einen immensen sozialen Einfluss hat. Die Frage muss dann von Bourdieu weg, hin zu Adorno und Dewey – oder von der Sozialdimension weg, hin zur Sachdimension – dahingehend umformuliert werden, dass es darum gehen soll, *wie* Kunst betrachtet wird und *was* sie uns sagt, anstatt *wer* Kunst betrachtet. Dabei soll jedoch nicht eine Art Klassikervergleich zwischen Adorno und Dewey stattfinden, nicht nur aufgrund der Tatsache, dass eben auch noch andere Autoren zu Wort kommen sollen, sondern vor allem, weil es um die im Titel dieser Abhandlung aufgeworfenen Frage selbst gehen soll und zwar, ob *Das Kunstwerk als getreuer Korrepetitor der herrschenden Verhältnisse oder als emanzipatorischer Aufklärer* gelten kann.

Adorno vertritt dabei einen äußerst kulturpessimistischen Standpunkt, vor allem was das Aufkommen neuer Kunstformen wie dem Film und der Popmusik angeht, denen durch ihre starke Abhängigkeit von kapitalistischen Produktionsweisen ihr Kunstcharakter generell verloren ginge. Die Tatsache, dass jene nun aber nichts anderes mehr sind als bloßes *Amusement*, heißt für Adorno jedoch nicht, dass sie keinen Einfluss mehr auf ihre Betrachter hätten – ganz im Gegenteil sind schon „Begriffe wie Sadismus und Masochismus“ (Adorno 2012: 271) nicht mehr ausreichend um die Manipulation der Massengesellschaft durch die *Kulturindustrie* zu beschreiben. John Dewey selbst und die stark in seiner Tradition stehenden Richard Rorty und

Richard Shusterman vertreten einen viel weniger elitären Standpunkt und schreiben der populären Kunst – die bei den Autoren tatsächlich das Prädikat *Kunst* erhalten darf – sogar einen stark emanzipatorischen Wert zu. Dahingehend muss für Shusterman die Kunsttheorie „einer demokratischen Reform unterzogen werden“ (Shusterman 1994a: 15) und zwar so weit bis sie „integraler Bestandteil der Reform der Gesellschaft“ (ebd.: 15) werden kann.

Bevor jedoch diese emphatischen Postulate – egal ob Grabrede oder Hommage – an die Kunst im fünften Kapitel (*5. Die Möglichkeiten der Kunst: getreue Korrepetitorin der herrschenden Verhältnisse oder emanzipatorische Aufklärerin?*) näher betrachtet werden können, muss man sich jedoch in einer theoretischen Auseinandersetzung die klassische Frage aller ästhetischen Theorie stellen, was denn überhaupt ein Kunstwerk ist, wie es entsteht und auf welche bestimmte Art und Weise es wahrgenommen wird (*4. Das Kunstwerk als ästhetische Erfahrung*). Zuallererst muss jedoch im anschließenden Kapitel (*3. Der ästhetische Charakter von Erfahrungen*) geklärt werden, ob die Kunst denn überhaupt einen solchen Einfluss auf unser Leben und unsere Gesellschaft haben kann. Dem Worte Adornos kann jedoch schon an dieser Stelle rechtgegeben werden:

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“ (Adorno 2014a: 9).

### **3. Der ästhetische Charakter von Erfahrungen**

Bevor man das Kunstwerk auf seinen sozialen Einfluss hin befragen kann, muss man zunächst einmal in Erfahrung bringen, was denn der Perzipierende für eine Art der Interaktion mit dem Kunstwerk eingeht. Es ist sich nicht nur die Frage zu stellen, was für eine Art der Erkenntnis die Kunst hervorbringen kann, sondern *ob sie es überhaupt schaffen kann*, ihrem Betrachter oder ihrem Zuhörer eine Erkenntnis zu eröffnen, die sich auf die Wahrnehmung und Bewertung seiner eigenen Person und seines sozialen Umfeldes niederschlägt – sonst müsste die Rede von einem *Perzipierenden* selbst verworfen werden, als jemandem, der versucht die Dinge, die ihm in seiner Erfahrungen begegnen, sinnlich und geistig zu verarbeiten. Um das Kunstwerk und seinen Einfluss, den es auf das wahrnehmende Subjekt ausüben kann, feststellen zu können, scheint es so als plausibel von einer „Theorie des Seelenlebens“ (Adorno 2014a: 19) auszugehen.

Um einen theoretischen Zugang zu einer im strikten Sinne *ästhetischen Erfahrung* zu erlangen, die sich eben in der Interaktion eines Perzipienten mit einem Kunstwerk ergeben kann, muss man sich also zuerst vergegenwärtigen, was denn eine *Erfahrung* im Sinne John Deweys überhaupt ist. Dieser spricht sich radikal gegen eine „Loslösung von den menschlichen Gegebenheiten“ (Dewey 1980: 9) aus, die ganz alleine für die Lebenserfahrungen von Menschen verantwortlich sind. Man muss sich vergegenwärtigen, was eine Erfahrung in einem Menschen bewirkt.

So wird mit Dewey klar, dass sich das Leben eines Menschen immer in einer ganz konkreten „Umwelt“ (ebd.: 21), also in ganz konkreten Praxisgegenwarten stattfindet. Menschen werden durch die Interaktion mit eben jener sozialen Umwelt zu dem, was sie sind (vgl. ebd.: 21), das heißt auch im Umkehrschluss, dass kein Individuum aus bestimmten Anlagen oder Vererbung heraus entsteht. Die Praxis, in der ein Individuum durch die Interaktion mit seiner Umwelt steht, ist geprägt „von Bewegung und Kulmination, von Bruch und Wiedervereinigung“ (ebd.: 25). Ein Mensch *bewegt* sich in der konkreten Praxis und kommt dabei mit einer scheinbar unendlichen Anzahl von Phänomenen in Berührung. Es kommt zu einem vorübergehenden *Bruch* in seiner Interaktion mit der Umwelt, wenn ein neues, noch nicht durch vorhergehende Erfahrungen wiedererkennbares und erklärbares Phänomen auftaucht und eben jene „Auseinandersetzung gibt den Anstoß zur Reflexion“ (ebd.: 23). Durch die verknüpfende Leistung mit früheren Erfahrungen kann jedoch dieses neue Phänomen zu einer ganz neuen und eigenständigen Erfahrung *wiedervereinigt* werden, das heißt, die angestoßene Reflexion wird zu einer Erfahrung, wenn man jenes neue Phänomen *begriffen* hat. Diese neue, einzigartige Erfahrung reiht sich unter die bisher gemachten Erfahrungen eines Individuums ein, um auf dieser Basis für zukünftiges Handeln und für die Bildung weiterer Erfahrungen dienen zu können – so findet eine *Kulmination*, eine Anhäufung von Erfahrungen statt.

Ein Mensch versucht so in diesem nie endenden Interaktionsprozess – es sei denn, durch den Tod – immer wieder aufs Neue in eine relativ ungeordnete Welt, Ordnung zu bringen, denn in „einer Welt beständigen Wandels könnte sich Veränderung nicht akkumulieren“ (ebd.: 25), genauso wenig wie „eine in sich abgeschlossene, in ihrer Entwicklung beendete Welt keinerlei Anzeichen von Spannung und Wendepunkten aufzeigen“ (ebd.: 25) würde. Ein Subjekt kann in der Praxis nur auf in früheren Erfahrungen gewonnene Verhaltensdispositionen und Erkenntnisse zurückgreifen, ist aber gleichzeitig auch dazu in der Lage, sich durch die Interaktion mit neuen Kommunikationen neue Verhaltensdispositionen und Erkenntnisse *anzueignen* – das kann jedoch wiederum nur in einer konkreten sozialen Umgebung stattfinden „und zwar nicht nur *in* einer Umgebung, sondern auf Grund dieser, durch Interaktion mit ihr.“

(ebd.: 21).

In der Konstitution von Erfahrungen liegt die entscheidende Theoriestelle bei Dewey exakt im Moment der *Wiedervereinigung*. Denn zu einer Erfahrung kommt es in der Interaktion mit der Umwelt nur, wenn die wahrgenommenen Bestandteile einer Situation, eines Ereignisses, das wahrgenommen wird, zu einem abgeschlossenen Ganzen zusammengefasst werden und dadurch die gesamte Situation und ihre Einzelteile ihren Sinn, ihre Bedeutung gewinnen. Eine Erfahrung zu machen, meint also eine Denkbewegung, die „integriert ist und sich aus eigenem Drängen heraus seiner Vollendung entgegenbewegt“ (ebd.: 51-52). Das heißt im Umkehrschluss auch, dass nicht jede Interaktion mit der Umwelt unbedingt zu einer neuen Erfahrung führen muss, ganz im Gegenteil, denn die meisten Kommunikationen, die in unserem Alltag auftreten, nehmen wir einfach hin, wir verknüpfen sie nicht zu einer abgeschlossenen Einheit und erinnern uns auch so nicht mehr an sie. Einerseits können das Situationen sein, bei denen wir die Verknüpfung der erfahrenen Ereignisse aufgrund „äußerer Unterbrechungen oder innerer Lethargie“ (ebd.: 47) abbrechen. Hier schließt sich die Reflexion über unser Handeln nicht zu einer neuen Erfahrung zusammen. Eine Erkenntnis wird dadurch verhindert, dass unsere Beziehung mit der Umwelt, also unsere Interaktion mit dieser nicht gedeutet werden kann: „Was wir beobachten und was wir denken [...] steht nicht miteinander im Einklang.“ (ebd.: 47). Andererseits können aber Interaktionen, die keine neue Erfahrung mit sich bringen, durch das Moment des *Wiedererkennens* erklärt werden, man weiß wie man die Situation zu bewerten hat und wie man sich zu verhalten hat (vgl. ebd.: 34) – doch das kann man eben nur aus vorangegangenen Erfahrungen wissen, man hat *gelernt*, wie man sich zu verhalten hat.

Die Entstehung einer neuen Erfahrung ist für Dewey als ein „Moment, in dem ein gestörter Zustand in einen harmonischen übergeht“ (ebd.: 25) charakterisiert und ist „der Augenblick intensivsten Lebens“ (ebd.: 25). Man kann so mit Dewey tatsächlich von einer Art *Ver-schmelzen* des wahrnehmenden Subjekts mit seiner wahrgenommenen Umwelt sprechen, denn es findet eine gewisse „gegenseitige Anpassung von Selbst und Objekt“ (ebd.: 57) statt. Man *versteht* eine Situation, man weiß, was sie *bedeutet*, indem sich eine „vollständige gegenseitige Durchdringung des Ich und der Welt der Dinge und Ereignisse“ (ebd.: 28) vollzieht. Das *aktive Handeln* und das *passive Erleben* eines Subjekts stehen in einer unmittelbaren Beziehung zueinander (vgl. ebd.: 57), wodurch es zu einer „spürbaren Harmonie“ (ebd.: 57) kommt. Man *freut* sich über die Erfahrung. Eben diesen Moment intensivsten Lebens kann man vor allem unmittelbar bei einem Konzert- oder Clubbesuch erleben. Hier ist unser

aktives Handeln und unser passives Erleben direkt aufeinander bezogen und das löst in uns eine unglaubliche Freude aus: *Wir tanzen zur Musik der Band*.

Mit dem Begriff der Erfahrung ist dann auch nicht mehr ein genuin intellektuelles Phänomen gemeint, bei denen sich die Verknüpfung bestimmter Elemente zu einer in sich abgeschlossenen Erfahrung, eine Art philosophisch-wissenschaftliche Wahrheit über die Wirklichkeit, ergeben würde. Man kann über eine Erfahrung nicht sagen, ob sie genuin intellektuell ist, denn eben das ist erst ein *Beobachtungsprodukt* der Erfahrung selbst, es heißt nicht mehr als, dass „der Erfahrung eine Bedeutung innewohnt“ (ebd.: 69). Ob eine Erfahrung intellektuell, praktisch oder emotional ist, kann man so erst *im Nachhinein* durch eine verschieden starke Akzentuierung einer dieser Eigenschaften sagen, denn wenn „wir über eine Erfahrung sprechen, müssen wir diese interpretierenden Adjektive verwenden“ (ebd.: 49). Die Betonung liegt dabei auf dem *über* eine Erfahrung sprechen, denn man versucht mit diesen Adjektiven nur die Bedeutung der Erfahrung für andere klarzumachen – man macht damit nicht die Erfahrung selbst.

Aus der Tatsache heraus, dass Erfahrungen aus ganz konkreten Interaktionen mit der Umwelt entspringen, ergibt sich gerade auch im Weiteren für die Kunst eine weitreichende Erkenntnis, denn wir können so nicht aus irgendwelchen abstrakten, intellektuellen Definitionen zu einer Erfahrung kommen, sondern müssen diese in konkreten Situationen *erleben*. Eine Erkenntnis über die Situation entsteht somit erst dann, wenn das Handeln und seine Folgen miteinander in Verbindung gebracht werden können, wenn eine Beziehung zwischen dem Subjekt und seiner Umwelt hergestellt werden kann – also das Erkennen der Beziehung von *passiven Erleben* und *aktivem Handeln* (vgl. ebd.: 57-58). Wir wissen so beispielsweise nicht aus irgendwelchen Reiseführern, wie die Stadt Paris ist, wir müssen sie selbst erleben, wir müssen nach Paris reisen – würde ein Reiseführer zu dieser Erfahrung ausreichen, wäre seine Bezeichnung, als ein Buch, das uns zu und durch eine bestimmte Reise führen soll, an sich ja schon unsinnig. Bleiben wir bei dem Beispiel des Reiseführers, so sieht man natürlich, dass dieser dem Leser die scheinbar wichtigsten Orte in Paris aufzeigt, die ‚echten‘ Pariser Ecken, an denen sich die ‚echten‘ Pariser aufhalten und jene Orte auch mit Bildern und genauen Beschreibungen versehen werden. Dies sind aber alles lediglich „*Richtlinien*“ (ebd.: 100) für den Reisenden „der diese Erfahrung machen möchte“ (ebd.: 100), das heißt, der Reiseführer liefert einem Reisenden lediglich eine *Anleitung*, wie er eine bestimmte Erfahrung und zwar die Stadt Paris kennenzulernen, machen kann. Reiseführer sind deshalb auch so konstruiert, dass sie die beliebtesten Orte der Stadt zeigen, von denen eben bestimmte Personen meinen, sie würden die Stadt einzigartig machen – das setzt jedoch voraus, dass jene Personen schon dort waren.

Wenn man wissen will, wie Paris tatsächlich ist, wird man hinfahren müssen und mit einem *guten* Reiseführer ausgestattet, sollte die Erfahrung möglichst *gut* gelingen – ob sie jedoch gelingt, ob man ein Bild bekommt von Paris, von dem man sagt ‚Das ist Paris!‘ entscheidet sich eben erst in der Situation, in der Erfahrung, in der Interaktion mit der Stadt selbst.

Für die Kunst ist das dahingehend spannend, weil wir wie bei der oben angesprochenen Städtereise – *wie bei jeder anderen Erfahrung auch* – die Einzelteile der von uns erlebten Stadt Paris, beispielsweise den Eiffelturm, den Louvre oder das Essen in dem kleinen Restaurant, zu einer abgeschlossenen, ganzheitlichen Erfahrung zusammenfassen, von der wir sagen ‚Das war Paris!‘. Der Künstler verrichtet dahingehend eben genau dieselbe Arbeit, indem er bestimmte Einzelteile zu einem in sich abgeschlossenen, auf Vollendung zulaufenden Ganzen zusammenfügt – dadurch erhält jede Erfahrung für Dewey prinzipiell einen „ästhetischen Charakter“ (ebd.: 55). Wenn wir Deweys These, dass Erkenntnis eben Erfahrung ist, die sich aus der Interaktion mit der Umwelt ergibt, folgen wollen, findet so gewissermaßen eine *Empirisierung* des philosophischen Blicks statt, der sich für die konkrete Praxis interessiert, in der soziales Handeln sich abspielt. Logischerweise muss das eben auch zu einer Empirisierung der Kunsttheorie führen. Damit ergibt sich eine ganz eigene, neuartige Definition von Ästhetik, die für ihn sogar die einzige Basis für die Kunsttheorie überhaupt sein kann:

„[...] daß die Ästhetik nicht von außen in die Erfahrung eindringt, weder über eitlen Luxus noch über eine transzendente Idealität, sondern daß sie die geläuterte und verdichtete Entwicklung von Eigenschaften ist, die Bestandteil jeder normalen ganzheitlichen Erfahrung sind.“ (ebd.: 59).

Ästhetik ist so nichts mehr, das einem Gegenstand durch scheinbar mystische Kräfte einverleibt wird, genauso wenig wie unter dem Begriff eine Art Luxus verstanden werden soll, den sich nur ein Wohlhabender leisten kann, also als etwas, das zur reinen Verschönerung des Lebens dient, aber eigentlich überflüssig ist. Ästhetik ist nichts anderes als der Begriff für die verdichtete Verknüpfung einzelner Elemente zu einem abgeschlossenen Ganzen, das aber eben dadurch und nur dadurch einen *schönen, stimmigen* oder *erhabenen* Ausdruck gewinnt, an dem man sich erfreut. Eben das ist es auch, wodurch uns luxuriöse Gegenstände emotional befriedigen – wenn es nicht nur um den reinen Geldwert geht, der uns zu einer bestimmten Gruppe zugehörig werden lässt. Wenn der Behauptung rechtgegeben werden kann, dass prinzipiell jede Erfahrung einen *ästhetischen Charakter* besitzen muss, um eine vollwertige Erfahrung sein zu können, so stellt sich an dieser Stelle fast schon automatisch die Frage, was

denn dann eine solche ‚gewöhnliche‘ Erfahrung von einer genuin *ästhetischen Erfahrung* unterscheidet?

#### **4. Das Kunstwerk als ästhetische Erfahrung**

Eine sozialwissenschaftliche Untersuchung, der es darum geht, die gesellschaftliche Bedeutung von Kunstwerken auf den Begriff zu bringen, muss selbstverständlich der klassischen Frage der ästhetischen Theorie nachgehen, was denn überhaupt ein Kunstwerk ist. Um diese Frage angemessen beantworten zu können, soll nun die bereits eingeschlagene pragmatistische Stoßrichtung John Deweys weiterverfolgt werden und im Zusammenspiel mit der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos ein Kunstbild geschaffen werden, das weder einem zu stark auf Beliebigkeit abzielendem Subjektivismus noch einem spiritualisierten Objektivismus anheimfallen darf (4.1 *Die Frage nach der Kunst: weder Subjektivismus noch Objektivismus*). Um so ein Kunstbild zu schaffen, das sich radikal gegen die Idee vom L'art pour l'art als abgetrenntem Bereich außerhalb der Gesellschaft in Stellung bringt, soll die traditionelle und elitistische Trennung von hoher Kunst und Unterhaltung, die so eben keine Kunst sei, verworfen werden (4.2 *Hohe Kunst und Unterhaltung: soziologische oder soziale Differenzierung?*). Jedoch soll ein solches Kunstverständnis keinesfalls in die Verlegenheit geraten, die Kunst nicht mehr zum Gegenstand von Kritik machen zu können (4.3 *Über die Notwendigkeit der Kritik*). Der vielleicht etwas verblüffenden Nähe der auf den ersten Blick so unterschiedlich anmutenden Theorien Deweys und Adornos soll dabei im Sinne eines Klassikervergleichs jedoch nicht die vorrangige Rolle dieser Abhandlung zukommen – obwohl sich jene schon in einem kurzen Nebensatz Adornos vermuten lässt, in dem von dem „einen und wahrhaft freien John Dewey“ (Adorno 2014e: 498) die Rede ist. Vielmehr sollen in diesem Kapitel die theoretischen Bedingungen der Möglichkeit geschaffen werden, ob das Kunstwerk denn überhaupt *als getreuer Korrepetitor der herrschenden Verhältnisse oder als emanzipatorischer Aufklärer* gelten kann.

## 4.1 Die Frage nach der Kunst: weder Subjektivismus noch Objektivismus

### 4.1.1 Was das Kunstwerk von einem gewöhnlichen Gegenstand unterscheidet

Will man wissen, was eine *ästhetische Erfahrung* von einer Erfahrung mit bloß *ästhetischem Charakter* im Sinne John Deweys unterscheidet, so muss man zunächst einmal fragen, was denn die Dinge ausmacht, mit Hilfe derer man in der konkreten Interaktion mit der Umwelt eine solche Erfahrung machen kann. Was ist es, das bestimmte Dinge zu Kunstwerken werden lässt und was unterscheidet jene von sogenannten ‚gewöhnlichen‘ Dingen?

Wie im letzten Kapitel beschrieben, bringt jede Erfahrung einen Moment intensivsten Lebens hervor, Erfahrungen sind immer mit einem befriedigenden Gefühl und zumeist mit Freude verbunden. Das kann bei ganz alltäglichen Situationen passieren oder wie bei der beschriebenen Städtereise, die man für gewöhnlich und mit Recht nicht als künstlerische Erfahrungen beschreiben würde. Wir freuen uns bei einem schönen Konzert genauso, wie wir uns über ein schönes Auto erfreuen können. Wenn wir im ersten Fall eine ästhetische Erfahrung machen und im zweiten bloß eine Erfahrung mit ästhetischem Charakter, so muss es doch auch bei den Gegenständen und ihrer Herstellung selbst einen Unterschied geben.

Das Ästhetische, so habe ich es weiter oben mit Hilfe Deweys deutlich zu machen versucht, ist keine mystische, geheimnisvolle Beseelung der Dinge, sondern schlicht und einfach eine bestimmte, bewusst ausgeführte Anordnung von Elementen aus der Umwelt zu einem auf Vollendung hin entwickelnden Ganzen, die wir dann eben als schön, als stimmig empfinden. Eben diese „dynamische Organisation“ (Dewey 1980: 70) nennt man *Form*. In diesem Sinne verrichtet der Künstler zunächst einmal dieselbe Arbeit wie ein Tischler, indem er bestimmte Materialien nach seinen Vorlieben zu einem stimmigen Ganzen anordnet, das so seinen Abschluss in einer bestimmten, bewusst konstruierten Form findet. Deshalb ist „Form, wie wir sie in der »Schönen« Kunst vorfinden“ (ebd.: 33) zunächst einmal nichts anderes, als das, was eben „einer jeden wachsenden Lebenserfahrung zugrunde liegt“ (ebd.: 34).

Das, was den Künstler und den Tischler – als exemplarisch für einen Handwerker, weil bei ihm sich noch am ehesten die Nähe zur Kunst vermuten lässt – voneinander unterscheidet, ist „eine Trennung von Mitteln und Zweck“ (ebd.: 230). Ein Tischler verarbeitet beispielsweise verschiedene Holzstücke in einer solchen Art und Weise, dass ein Stuhl entsteht, den wir als schön oder hässlich empfinden, er formt die Materialien zu einem individuellen Produkt, das so wie es dasteht, vollendet und einzigartig ist. Es geht nun nicht darum, dass der Tischler den Stuhl verkaufen will, denn das will der Künstler unter Umständen auch, sondern es geht da-

rum, dass er zu einem Zweck hergestellt worden ist, der dem Gegenstand selbst *äußerlich* ist: er wird hergestellt, damit man sich *darauf setzen* kann. Dass er schön ist, also seine ästhetische Anordnung, wird so, wenn nicht zu einem Nebensächlichen, so doch auf jeden Fall nicht zum einzigen Grund seiner Herstellung, Bewunderung und Anschaffung. Egal wie ausgefallen ein Stuhl gestaltet ist – und teilweise so ausgefallen, dass das Sitzen auf ihm zu einer Schwierigkeit wird – niemand würde ihn kaufen, wenn man nicht potentiell auf ihm sitzen könnte und eben das ist die Einschränkung, die ein Künstler nicht hat. Noch deutlicher kann man dieses Auseinandertreten von Mitteln und Zwecken an stark mechanisierten und standardisierten Produkten sehen, denn ein Auto ist ohne Zweifel Massenware und so nichts individuell Gestaltetes – und doch gibt es ganze Designabteilungen, die sich mit der Ästhetik des Autos befassen. Wie stark dieses Design gerade bei Statussymbolen wie Autos eine Rolle spielt, kann man natürlich vor allem daran ablesen, wie wichtig das Ästhetische, die ganz bestimmte Form von Materialien, für seine Verkaufschancen ist. Entscheidend ist jedoch, dass das Auto immer noch den Zweck eines Verkehrsmittels erfüllen soll, das seinen Fahrer von einem geographischen Punkt zum anderen bringt. Ein Auto würde nicht gekauft werden, wenn es nicht fahren könnte und das Design ist weder für seine Herstellung noch für seine Anschaffung das einzig ausschlaggebende Interesse an ihm. Ein Auto hätte schon gar nicht eben diese Bezeichnung verdient und zwar vor allem in seinem Herstellungsprozess, wenn es nicht fahren könnte.

Bei Gebrauchsgütern wird so das Ästhetische zu einer Art *Hinweisschild* (vgl. ebd.: 100), zu einem „Etikett“ (ebd.: 67), denn hier muss die angeordnete Form immer auf ein ihr Äußerliches *hinweisen*, so soll die stromlinienförmige Gestalt des Autos seine Schnelligkeit symbolisieren und eben nicht seine Schönheit selbst. Dinge werden zum reinen Wiedererkennen des schon Bekannten angeordnet, also zur Identifikation eines Autos, der Erkennungsakt selbst ist auf einen ihm äußerlichen Zweck bezogen (vgl. ebd.: 67). Im Kunstwerk verschmelzen die einzelnen Teile zu einem Ganzen und eben jene Teile bekommen dadurch erst ihre Einzigartigkeit und Wichtigkeit für das Ganze, sie tragen alle zu der gesamten Gestalt bei und können nicht weggelassen werden (vgl. ebd.: 48-49). So, wie bei einem Roman die einzelnen Kapitel und Episoden zu einer in sich abgeschlossenen Geschichte zusammengefügt werden und keines der Kapitel weggelassen werden kann – und das wird zumeist erst am Ende des Romans deutlich, also dann, wenn die Geschichte ihre Entwicklung auf Vollendung hin vollzogen hat. Das Kunstwerk weist eben nur auf sich selbst, auf seine gelungene Anordnung hin, es verfolgt keine ihm äußerlichen Zwecke, die Bewunderung, die Freude gilt nur seinem genuin Ästhetischen. Noch deutlicher wird die Individualität, der Planungscharakter der bewussten Anord-

nung von Elementen im Theater oder in der Performance-Kunst. Hier muss das Drehbuch eben genau *so und nicht anders* ausgeführt werden, jedes Weglassen eines Satzes, jeder Fehltritt zerstört die Gesamtinszenierung und wird vom Regisseur und einem aufmerksamen Publikum sanktioniert.

Der entscheidende Punkt bei diesen Überlegungen ist jedoch, dass sowohl ein Auto als auch ein Stuhl zum Kunstgegenstand werden können, wenn sie in den Prozess des Kunstschaffens integriert werden und wenn sie als Kunst wahrgenommen werden. Diese zugegebenermaßen tautologische Beschreibung, erhält durch folgendes Beispiel seine Gültigkeit: Dass mit der *Audi Design Wall* in der Münchner Pinakothek der Moderne ein Auto als Kunst ausgestellt werden kann, funktioniert nur, weil es in eine *andere* Bedeutung eingelassen wird, die es für gewöhnlich nicht hat. Das Auto, und zwar jetzt seine Form, wird von Künstlern als ein bewundernswerter Gegenstand inszeniert und von den Betrachtern als ein solcher bewundert, also aufgrund seiner ästhetischen Gestaltung – niemand würde auf die Idee kommen, das Auto an der Museumsrezeption kaufen zu wollen und zwar nicht, um es sich in die Wohnung zu stellen, sondern um damit *fahren zu können*. Damit diese Inszenierung und diese Wahrnehmung als Kunstgegenstand auch gelingen kann, ordnet der Künstler das Auto in einem Kontext an, in dem es normalerweise nicht vorkommt, er lackiert es vollständig in weiß, er ersetzt die Reifen mit in ihrer Form ähnlichen Attrappen, er versetzt es in die Vertikale, an eine Wand, und vor allem stellt er das Auto in einem Museum, in einem Raum, der nur für die Kunstbetrachtung da ist, aus. Das Auto wird zum Bestandteil eines Kunstwerks, weil die Kontexte es dazu machen. Anders ist auch nicht zu erklären, wie auf einmal eine ganz gewöhnliche Dose Tomatensuppe zu einem Kunstobjekt werden kann, das Leute bewundern, wie es eben bei Andy Warhols Werk *Campbell's Soup Cans* von 1962 gemacht wurde und heute im New Yorker Museum of Modern Art ausgestellt wird.

Das künstlerische Schaffen und Wahrnehmen ist also kein exaktes Erfassen der Dinge, wie sie in der Wirklichkeit vorkommen, so wie es beispielsweise die Wissenschaft, Reportagen oder Dokumentationsfilme zum Anspruch haben – es geht wohlgerne um den *Anspruch* Wirklichkeit abzubilden, denn natürlich unterlaufen Wissenschaftlern und Dokumentationsfilmern des Öfteren Fehler, und zwar dann, wenn deutlich wird, dass die *Wirklichkeit* eben nicht mit dem Dargestellten übereinstimmt. Der Künstler muss solche Einschränkungen nicht über sich ergehen lassen, sein Ziel ist es gar nicht, die Dinge in ihrer natürlichen Umgebung abzubilden, der Künstler ist kein Detektiv (vgl. ebd.: 103-104). Er muss die Dinge eben in einem ganz *anderen* Kontext zeigen und dabei ergibt sich ein unterschiedlich stark variierender Abstraktionsgrad von der empirischen Wirklichkeit, wie es im Unterschied vom realistischen

Roman eines Dostojewskis zur abstrakten bildenden Kunst eines Jackson Pollocks deutlich wird. So versucht der Künstler in seinem Werk *Der Idiot* die realen familiären und gesellschaftlichen Zustände im vorrevolutionären Russland Mitte des 19. Jahrhunderts anhand von Einzelschicksalen darzustellen (vgl. Dostojewski 1983). Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass er keine wissenschaftlich erhobenen Daten präsentiert – obwohl jene als Inspiration in die Konstruktion des Werkes hätten einfließen können – sondern eben *Einzelschicksale*, die natürlich einen starken Bezug auf die empirischen Bedingungen der Zeit hatten und doch einer gewissen „Brechung“ (Adorno 2014a: 14) unterzogen worden sind. Auch wenn Adorno sicherlich nicht von *Funktion* im Zusammenhang mit Kunst gesprochen hätte, da sich das Wesen der Kunstwerke jeder Funktion im Sinne eines Nutzens entziehen muss, ist die innere Funktionslogik der Kunst tatsächlich eine eigentümliche „gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“ (ebd.: 19). Die Materialien werden aus ihrem gewöhnlichen Kontext der Dinge enthoben.

Um nun wieder zu dem angesprochenen Werk Dostojewskis zurückzukommen, ist der entscheidende Unterschied von einem prosaischen oder wissenschaftlichen Text eben der, dass der Künstler nicht versucht, eine *Aussage* über die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse zu machen, sondern er versucht, sie zum *Ausdruck* zu bringen. Der Unterschied liegt darin, dass eine Aussage, wie oben bereits am Beispiel des Reiseführer beschrieben, mehr als eine Richtlinie gelten kann, anhand derer man eine bestimmte Erfahrung machen kann, ein Kunstwerk bringt sie zum Ausdruck (vgl. Dewey 1980: 100). Wissenschaftler und Künstler können sich so mit dem selben Thema befassen, erster versucht aber die realen Eigenschaften eines bereits existierenden Gegenstandes zu erfassen, zweiter schafft einen ganz neuen Gegenstand, er verändert die Gegenstände der Realität zu etwas ganz Neuem (vgl. ebd.: 23-24). Als exemplarisches Beispiel den Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft deutlich zu machen, kann die surrealistische Kunst des belgischen Malers René Magritte gelten, der immer wieder versucht hat, philosophische Erkenntnisse in Gemälden darzustellen, wie beispielsweise in *Hegels Ferien* von 1958 und im *Lob der Dialektik* von 1937. Der entscheidende Punkt ist hierbei, dass er versucht hat, philosophische Erkenntnisse *zum Ausdruck zu bringen*, sie *darzustellen* und sie nicht einfach auf das Gemälde selbst geschrieben hat – exakt das ist es auch, was ihn zum Künstler und nicht zum Wissenschaftler macht. Passend dazu stellte er seine Kunst in den Dienst folgenden Credos: „[...]ich benutze die Malerei um das Denken sichtbar zu machen.“ (Magritte, in Paquet 2012: 91).

Das Kunstwerk *ist* also die Erfahrung selbst, in ihm versucht der Künstler Gefühle und Stimmungen, wie vor allem im Roman oder im Film, anhand seiner eigenen Konstruktion und

Anordnung der Figuren und ihren Verhaltensweisen darzustellen. Meine Bemerkung, dass Dostojewski in seinem Werk die gesellschaftlichen und familiären Zustände Russlands Mitte des 19. Jahrhunderts offenzulegen versucht, ist dann eben auch eine Aussage *über* das Kunstwerk und nicht es selbst, sie versucht die Erfahrung der Lektüre des Romans und seine Bedeutung zu beschreiben – und es ist auch kein Wunder, dass eine entsprechende Aussage im Werk selbst nicht zu finden ist, denn zu einer solchen kommt der Rezipierende erst durch seine eigene ästhetische Erfahrung:

„Eine von den Paradoxien der Kunstwerke ist, daß sie, was sie setzen, doch nicht setzen dürfen; daran mißt sich ihre Substantialität“ (Adorno 2014c: 122).

Ohne diese hier beschriebene vereinende und durchdringende Qualität wären die Teile nur äußerlich und mechanisch aufeinander bezogen (vgl. Dewey 1980: 223) und eben kein Kunstwerk. So kann umgekehrt sogar das größte künstlerische Meisterwerk, an dem sich Millionen von Menschen erfreut haben, zu einem bloßen Dekorationsgut werden, wenn beispielsweise eine Nachbildung eines Gemäldes in ein Zimmer gehängt wird und es dort zu Verschönerung des Raumes beiträgt – es kommt einem ihm äußerlichen Zweck zugute. Es wird erst dann wieder zum Kunstwerk, wenn sich jemand vor das Gemälde stellt und sich von seiner ästhetischen Anordnung von Linien und Farben beindrucken lässt. Noch deutlicher wird dies an dem Beispiel, in dem der Mobilfunkhersteller Nokia die 40. Sinfonie Wolfgang Amadeus Mozarts, eines der bekanntesten und von der Hochkultur gefeierten Stücke der klassischen Musik, zu einem Klingelton umfunktionierte – und der Ausdruck *umfunktionieren* ist hier wortwörtlich zu nehmen, denn so wird das Stück einzig und allein dazu benutzt, den Besitzer eines Handys auf einen Anruf *hinzuweisen*. Seine komplette Funktionslogik verändert sich, denn niemand wird vor sein Handy sitzen und voller Bewunderung dem Klingelton zuhören, denn dafür müsste er tatsächlich in eine ganz andere Realität fernab der empirischen Welt eintreten und müsste den Anruf verpassen. Dass es sich dabei tatsächlich um das Eintreten in eine völlig andere Welt handelt, kann man wunderbar an dem folgenden, in der Öffentlichkeit sich abspielenden Beispiel Adornos nachvollziehen:

„Wer jedoch etwa, vom Ernst einer Musik plötzlich betroffen, im Café sehr intensiv zuhört, mag virtuell sich realitätsfremd, für die anderen lächerlich benehmen.“  
(Adorno 2014d: 375).

An diesen Gedanken wird deutlich, dass alle in der Wirklichkeit vorkommenden Dinge prinzipiell kunstfähig sind. Kunstwerke besitzen also keine apriorisch festgelegte mystische Schönheit, kein Gegenstand ist per se kunstfähig oder nicht – es kommt auf ihre Inszenierung und Betrachtungsweise an. Durch den Verlust dieses Geheimnischarakters und elitären Status ist das Kunstwerk damit aber keinesfalls in seinem Stellenwert angegriffen:

„[...]die Alternative zu einer solchen Spiritualisierung ist nicht eine Minderbewertung und philiströse Materialisierung der Kunstwerke, sondern eine Konzeption, die aufzeigt, wie diese Werke die Eigenschaften der gewöhnlichen Erfahrung ins Geistige erheben.“ (Dewey 1980: 18).

An dieser Stelle, an der nun deutlich sein sollte, was ein Kunstwerk ist und was eben kein Kunstwerk ist, stellt sich jedoch die Frage *wer* denn dann einen Gegenstand zum Kunstwerk macht, wer besitzt das Deutungsmonopol, wenn es kein metaphysisches Moment der Schönheit gibt, das irgendwie von außen in das Kunstwerk eintritt? Wer macht denn nun eine ästhetische Erfahrung und legt fest, dass ein Gegenstand ein genuin künstlerischer ist: der Künstler, eine ausstellende Galerie oder ein Museum, oder ist es doch der Kunstbetrachter selbst?

#### 4.1.2 Das Subjektive in der Kunst

Was die Konstitution einer ästhetischen Erfahrung angeht, sollte bisher deutlich geworden sein, dass eine solche sich nur in der Interaktion mit einem Kunstwerk ergeben kann. Ein Kunstwerk ist tatsächlich in einem hohen Maße von seinem Herstellungsprozess abhängig und wie ich es an der „Audi Design Wall“ zu zeigen versucht habe, ist damit nicht unbedingt gemeint, dass ein Künstler den gesamten Gegenstand herstellt, sondern dass er ihn in einem bestimmten Kontext inszeniert, in dem dieser als Kunstwerk betrachtet werden kann. Prinzipiell kann damit jeder Gegenstand zum Kunstwerk gemacht werden und so wird an dieser Stelle vielleicht schon deutlich, dass die Konstitution eines Kunstwerks nicht nur von seinem Schaffensprozess, sondern vor allem von seiner *Betrachtungsweise* abhängig ist – und dass zwischen diesen beiden Momenten sogar nicht einmal ein weitreichender Unterschied besteht, sollte im Verlauf dieses Unterkapitels hinreichend deutlich werden. Es soll also darum gehen, was das Kunstwerk in seinem Betrachter auslöst, was eine ästhetische Erfahrung für ihn bedeuten kann und was das Besondere an dieser Art von Erfahrung ist:

„Wie kommt es, daß sich unsere alltägliche Freude an Szenen und Situationen zu jenem eigentümlichen Gefühl der Befriedigung ausweitet, das die ausgesprochen ästhetische Erfahrung mit sich bringt?“ (Dewey 1980: 19-20).

Wie ich im vorigen Kapitel mit Dewey gezeigt habe, ist ein Kunstwerk mit exakt dem selben Aufbau ausgestattet, wie eine gewöhnliche Erfahrung. Um ein Kunstwerk rezipieren zu können, muss in diesem Sinne der Betrachter genauso „Schöpfer seiner eigenen Erfahrung sein“ (ebd.: 68), wie bei einer gewöhnlichen Erfahrungen auch und so muss er die einzelnen, im Kunstwerk verknüpften Elemente *selbständig* ordnen und zu einem abgeschlossenen Ganzen zusammenführen (vgl. ebd.: 68). Die Verknüpfungen sind ihm zwar vom Künstler vorgegeben und er wird natürlich versuchen die Verknüpfungsleistung des Autors nachzuempfinden, aber er muss sie immer noch *eigenständig* nachvollziehen, um das Kunstwerk erfahren zu können. In diesem Sinne muss jede Kunstinterpretation immer eine *subjektive* sein, sie ist für jeden anders und kann keinesfalls festgelegt werden.

An dieser Stelle wird schon deutlich, dass der Kunstbetrachtende keine wesentlich andere Leistung zu erbringen hat, als der Kunstschaffende selbst:

„Aber der Betrachter muß, wie der Künstler, die Elemente des Ganzen ordnen, was der Form nach, wenn auch nicht im Detail, das gleiche ist wie der Organisationsprozeß, der für den Schöpfer des Werks eine bewußte Erfahrung darstellt.“ (ebd.: 68-69).

Diese Gemeinsamkeit des Kunstschaffenden und Kunstbetrachtenden ist also in der *Perzeption* gemeint, denn der Künstler muss sich während seines Schaffensprozess immer wieder in exakt dieselbe Rolle versetzen, wie ein Betrachter, da er nur auf diese Weise die *Wirkung* des Kunstwerks beobachten kann. Nur in der Rolle des Perzipienten kann der Künstler ein Urteil darüber fällen, ob seine eigens hergestellten Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen stimmig sind, ob sie ihm gefallen und ob er sie gegebenenfalls verändern muss, um seine Idee in dem Gegenstand zum *Ausdruck* bringen zu können. Die Auswahl all jener Elemente, die zum Ausdruck des Kunstwerks gehören, macht dahingehend einen Gegenstand der ästhetischen Kunst aus (vgl. ebd. 62) und ist die beidseitig zu vollbringende kognitive Leistung des Künstlers *und* des Perzipienten. Damit ist auch das *Kunstprodukt* nicht dasselbe, wie das *Kunstwerk*, denn das Werk kommt erst dann zustande, wenn ein wahrnehmendes Subjekt in der Interaktion mit dem Kunstprodukt eine ästhetische Erfahrung macht (vgl. ebd.: 249). Das Werk ist ein Geistiges. Die materiellen Gegenstände, die wir so oft mit dem Kunstwerk

gleichsetzen, wären ohne ein erfahrendes Subjekt nichts weiter als bedeutungslose Gegenstände. Dahingehend ist das Gelingen eines Kunstwerks beim wahrnehmenden Subjekt selbst zu verorten (vgl. Adorno 2014b: 92).

An den vorgestellten Gedanken wird so auch deutlich, dass es nicht der Künstler ist und schon gar nicht der Kritiker oder die Kuratoren von Galerien und Museen, die bestimmen, ob ein Gegenstand ein Werk der ästhetischen Kunst ist – es ist immer der Rezipient und sowohl Künstler als auch Kritiker und Kuratoren müssen sich in die subjektive Rolle des Kunstbetrachtenden versetzen und werden so gleichsam zum *Publikum*. Der Titel eines Kunstwerks oder die Beschreibungen, die ein Museum einem bestimmten Werk beifügen, determinieren so nicht die Interpretation und sie sind keinesfalls *die* Interpretation selbst. Dahingehend formulierte auch René Magritte für seine Werke:

„Die Titel der Bilder sind keine Erklärungen, und die Bilder sind keine Illustration der Titel.“ (Magritte, in Paquet 2012: 23).

In diesem Sinne geben Titel und Museumsbeschreibungen dem Betrachter nur weitere Kontexte vor, die in die Perzeption des Kunstwerks einfließen könnten, sie können vielmehr als *Hinweise* verstanden werden, die eine Erfahrung des Kunstwerks leiten könnten – aber eben immer im Konjunktiv, denn der Kunstbetrachtende hat immer noch selbständig die Macht darüber, ob er sie in seine Interpretation miteinbezieht oder nicht. Dadurch ist es auch ausgeschlossen, dass man ein Kunstwerk *missverstehen* oder *fehlinterprieren* kann, denn das passiert nur demjenigen, der nicht weiß, dass es sich bei dem Gegenstand um Kunst handelt. Beispielsweise als im Jahre 1973 zwei SPD-Mitglieder während einer Parteifeier im Städtischen Museum für moderne Kunst Leverkusen die mit Mullbinden, Pflastern und Fett übersäte *Badedwanne* von Joseph Beuys saubermachten, um darin Gläser spülen zu können (vgl. Lutteroth 2011). Neben einer unterhaltsamen Anekdote liefert dieses Beispiel vor allem die Erkenntnis, dass es eben die Individuen selbst sind, die einen Gegenstand als Kunst wahrnehmen müssen, denn sonst bleibt er ein ganz gewöhnlicher Gegenstand und wird wie in diesem Falle sogar zu einem Gegenstand, den man so in der Realität nicht duldet und saubermachen muss.

Wie oben angesprochen hat das Kunstwerk exakt dasselbe Muster, wie eine gewöhnliche Erfahrung und lässt zusätzlich eine ausdrucksstärkere und konzentriertere Erfahrung möglich werden (vgl. Dewey 1980: 66), indem im Kunstwerk schon im Vorhinein die Elemente eingegrenzt werden, die zu einer Erfahrung werden sollen. Dadurch erleichtert das Kunstwerk dem Individuum, eine Erfahrung zu machen. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Dewey

jeder Erfahrung eben einen *ästhetischen Charakter* zumisst, der aber in einem Kunstwerk stark intensiviert werden kann und dadurch zu einer rein *ästhetischen Erfahrung* wird. Im dritten Kapitel meiner Arbeit hab ich mit Dewey deutlich zu machen versucht, dass wir neue, bisher unbekannte Ereignisse in unserer Umwelt nur anhand unserer in der Vergangenheit gemachten Erfahrungen bewerten können. In der Perzeption eines neuen Phänomens, und zwar hier mit einem Kunstwerk, ergibt so sich ein Wechselspiel von Handeln und Hinnehmen bis sich eine gegenseitige Anpassung von Perzipient und Objekt vollzieht und erst auf diese Weise kann eine ganz neue Erfahrung entstehen (vgl. ebd. 57). Ein Kunstwerk vereinigt so in seiner „Form eben jene Beziehung von aktivem Tun und passivem Erleben[...]die eine Erfahrung zur Erfahrung macht“ (ebd.: 62) und so könnte man tatsächlich davon sprechen, dass „das Subjekt im Kunstwerk verschwindet“ (Adorno 2014b: 92).

Der Perzipient wird während er sich aufmerksam einen Film anschaut, einen Roman liest oder ein Theaterstück verfolgt die konkrete Szene anhand seiner eigenen Erfahrungen zu verstehen versuchen – mit welchen denn auch sonst? – er wird, ja er muss sie anhand seines eigenen, realen Lebens und anhand seiner eigenen Handlungsmotive beurteilen. Damit müssen die im Kunstwerk dargestellten Szenen „durch den Destillierapparat der persönlichen Erfahrungen“ (Dewey 1980: 98) hindurch und ohne diesen würden sie auch gar nicht erst existieren, denn weder „im augenblicklichen Dasein noch im universellen Sein haben sie eine Präzedenz“ (ebd.: 98). Der Kunstbetrachtende macht so eine ganz neue Erfahrung, und zwar dann, wenn er die dargestellte Szene, mit den darin gezeigten Bedeutungsinhalten, wie beispielsweise die Akteure, deren Handlungsweisen und deren moralische Motive, mit seinen eigenen Erfahrungen in Einklang bringen kann. Diese müssen nicht zwangsläufig positive Übereinstimmungen mit seiner Persönlichkeit besitzen, sondern können genauso mit extrem negativ empfundenen Erfahrungen und Ereignissen verbunden werden. Intensive, nachhaltig prägende Erfahrungen sind immer stark emotional geprägt und die Kunst intensiviert im hohen Maße diese Gefühle von „Freude, Kummer, Hoffnung, Furcht, Ärger und Neugier“ (ebd.: 54). Kunstwerke haben tatsächlich eine einzigartige Eigenschaft darin, die „Aussagen, die im Material anderer Erfahrungen verstreut und in abgeschwächter Form enthalten sind, zu erhellen und zu konzentrieren“ (ebd.: 100).

Kunstwerke sind allerdings auch nicht nur ein bloßer Spiegel für unsere Persönlichkeit, sie sind nach Adorno keine „Projektionen des Unbewußten“ (Adorno 2014a: 19), sondern sie haben tatsächlich das Potenzial uns ganz neue Erfahrungen machen zu lassen. Denn wir können uns die Dinge in unserem Alltag nur durch konkrete Erfahrungen plausibel machen, wir haben konkrete Situationen und Bilder im Kopf, wenn wir zu bestimmten – vor allem auch

wissenschaftlichen – Erkenntnissen kommen und die Kunst kann uns dafür genau Bilder und Situationen liefern. Die Kunst eröffnet uns dahingehend tatsächlich eine andere Welt außerhalb unseres eigenen Lebens und gibt uns damit die Möglichkeit, eben unsere eigene Welt, unser eigenes Leben von dort aus beobachten zu können. Und diese Welt ist keinesfalls nur eine Fiktion oder Illusion, wie es der häufige Vorwurf an die Kunst ist, sondern sie schafft tatsächlich eine Imagination, eine Vorstellung einer *anderen* Welt, die wir eben nicht mit unserer alltäglichen Welt *verwechseln*, sonst würden wir uns am Geschehen im Theater beteiligen (vgl. Dewey 1980: 234). Kunstwerke schaffen also keine illusionäre Verwirrung, vielmehr entwickelt der Kunstbetrachter an ihnen einen „erhöhten Sensus für die Wirklichkeit der Dinge in einer gewöhnlichen Erfahrung“ (ebd.: 234).

Was dies für weitreichende Konsequenzen, sowohl für den emanzipatorischen, als auch für den Stereotype befördernden Charakter von Kunst nach sich zieht, wird dann Aufgabe des letzten Kapitels meiner Abhandlung sein – klar sollte jedoch schon zu diesem Zeitpunkt sein, dass Kunstwerke einen extrem großen Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Gesellschaft und auf unsere Persönlichkeit haben können. Wenn es mir in diesem Kapitel hinreichend gelungen sein sollte zu zeigen, dass eine Theorie über die Kunst immer von einem konkreten Betrachter mit seinen ganz persönlichen Erfahrungen aus zu denken ist und sich dadurch die Behauptung einer allgemeinen, einzigrichtigen Interpretation eines Kunstwerks nicht mehr halten lässt – so stellt sich doch noch die Frage, *woher* denn der Perzipient seine Erfahrungen und der Künstler seine Materialien hat? Wäre die Theorie des Kunstwerks eine rein subjektive Veranstaltung, so müsste sie an diesem Punkt meiner Abhandlung ihr Ende finden. Aber wie wäre es denn mit einer solchen Theorie zu erklären, dass verschiedene Kunstperzipienten ähnliche Interpretationen und Gefühle bei ein und demselben Kunstwerk haben können?

#### 4.1.3 Das Gesellschaftliche in der Kunst

Um nach dem bisher Gesagten nicht den Eindruck entstehen zu lassen, bei der Konstitution des Kunstwerks in einen bloßen Subjektivismus zu verfallen, soll nun zum Schluss dieses Kapitels noch einmal in einer Art zusammenfassenden Betrachtung hervorgehoben werden, dass die Kunstwerke einen immensen – ja sogar ausschließlich – gesellschaftlichen Charakter besitzen. Gemäß dem Titel dieses Kapitels darf nämlich die Frage nach der Kunst eben *weder in einem bloßen Subjektivismus noch Objektivismus* beantwortet werden.

Dahingehend wurde gezeigt, dass Erfahrungen – gewissermaßen der *Movens* jeder Erkenntnis – immer nur in einer konkreten Interaktion des wahrnehmenden Subjekts mit seiner Umwelt

entstehen können. Genauso können auch Künstler, trotz ihrer vorgenommenen Brechung, nur Materialien für ihre Werke benutzen, die in ihrer Umwelt vorkommen, das heißt, die sie eben aus der Interaktion mit ihrer Umwelt kennen, und diese Umwelt ist nun einmal eine *soziale*:

„Gesellschaft, die Determinante der Erfahrung, konstituiert die Werke als deren wahres Subjekt; das ist dem rechts und links kurrenten Vorwurf des Subjektivismus entgegenzuhalten.“ (Adorno 2014c: 133).

Wenn uns, wie im vorigen Kapitel beschrieben, die Kunstwerke tatsächlich unsere alltäglichen und äußerst starken Gefühle wie Hoffnung, Furcht oder Freude erfahren lassen und jene sogar noch intensivieren, dann muss man sich die Frage stellen, wo die Herkunft dieser Gefühl eigentlich zu verorten ist?

Am deutlichsten kann man das zeigen, wenn man zum basalen Moment ästhetischer Formung zurückgeht. Die künstlerische Form zeichnet sich durch eine dynamische Organisation von Teilen zu einem Ganzen aus und zwar dadurch, dass sie mittels *integrierender Medien* wie Farbe, Licht, Kontur oder auch Sprache oder Geräusche Beziehungen zwischen den Teilen herstellen (vgl. Dewey 1980: 234). So versucht ein Filmregisseur schon in seinem Drehbuch die Interaktion der Darsteller, ihre Konversationen, den räumlichen Szenenaufbau, die Belichtung oder den Einsatz von Musik so miteinander zu verbinden, dass eine ganz bestimmte, von ihm geplante *Stimmung* erzeugt werden kann. Diese Anordnung der integrierenden Medien bestimmt so nicht nur die Beziehungen zwischen den Teilen, sondern eben dadurch auch die Bedeutung der Teile überhaupt. Die Medien „tragen die Eigenschaften der Dinge in sich“ (ebd.: 119). So beschreibt der Regisseur mit Hilfe ihrer, eine Person beispielsweise als bösarig, vertrauenswürdig oder intelligent. Diese Medien scheinen dadurch eine unmittelbare moralische Ausdruckskraft in sich zu tragen, die aber eben daraus resultiert, wie wir sie in unserer bisherigen Interaktion mit ihnen erfahren haben (vgl. ebd.: 119). Wir können erst dann eine Erfahrung machen, wenn uns bestimmte Dinge aus unseren früheren Erfahrungen bekannt sind und wir können neue Ereignisse nur anhand von Bedeutungsinhalten begreifen, wie wir sie uns aus früheren Interaktionen mit unserer Umwelt angeeignet haben. In diese Richtung gehend formuliert Dewey für den Fall der bildenden Kunst:

„Den verschiedenen Linien und den verschiedenen Beziehungen zwischen den Linien schreiben wir unbewußt alle die Werte zu, die sich aus dem ergeben, was sie in unserer Erfahrung bei einer jeden Kontaktnahme mit der Umwelt bewirkt haben. Auf kei-

ner anderen Grundlage kann man den Ausdruck der Linien und die räumlichen Relationen im Bild verstehen.“ (ebd.: 119).

Damit erinnern uns ganz bestimmte Anordnungsweisen von Medien an Gefühle, wie wir sie in unserer alltäglichen Wahrnehmung empfinden, so symbolisiert beispielsweise die räumliche Nähe von Objekten Zuneigung, emotionale Distanz und Ablehnung und die Kunst schärft und intensiviert in ganz starker Weise unser Gefühl für diese Relationen in unserem Alltag (vgl. ebd.: 241-242). Dahingehend muss die Vorstellung, dass ein Stil, das heißt eine typische Anordnungsweise der Elemente von Kunstwerken eines bestimmten Künstlers, einer Gruppierung oder einer Epoche, nichts anderes als eine bloße ästhetische Gesetzmäßigkeit sei. Vielmehr drücken sich in einem Stil die Formen der sozialen Gewalt seiner Entstehungszeit aus, wie Adorno zusammen mit Horkheimer am Stil des Mittelalters und der Renaissance zeigt (vgl. Horkheimer/Adorno 2013: 138).

Am deutlichsten kann man die gesellschaftliche Bedingtheit der Wahrnehmung dieser Medien an der Sprache ablesen. Die Sprache ist in unserem alltäglichen und vor allem auch im wissenschaftlichen Gebrauch dazu da, bestimmte Gegenstände beschreiben zu können, wie oben dargestellt, um eine *Aussage* über sie zu machen. Sie können als Richtlinien angesehen werden, die zu der Erfahrung eines bestimmten Gegenstandes führen. Wir erkennen an dem Wort „Traurigkeit“ selbst nicht, was denn Traurigkeit *wirklich* ist, wir benutzen den Begriff, um das Gefühl tiefster, emotionaler Enttäuschung zu beschreiben. Ein Begriff, also Sprache, kann damit immer nur eine *allgemeine* Beschreibung *besonderer* Gegenstände sein. Wir benutzen Sprache um unsere Erfahrungen, unsere eigene Situation *zu beschreiben*, aber sie sind nicht selbst *die* Situation. Wie Dewey an einem Kunstwerk Vincent van Goghs zeigt, kann die Kunst es schaffen, dieses allgemeine und doch notwendigerweise subjektiv empfundene Gefühl in einem Gegenstand zum *Ausdruck* zu bringen (vgl. Dewey 1980: 102-103) und der Kunstbetrachtende kann sein eigenes Gefühl, seine eigenen Erfahrungen daran erproben. Er kann in der Interaktion mit einem Kunstwerk die Erfahrung machen, *was es bedeutet* von einem Gefühl der tiefsten Traurigkeit überwältigt zu werden und exakt dies ist eine *ästhetische Erfahrung*. Sprache wird im Kunstwerk, wie beispielsweise in der Poesie, dann eben dazu benutzt, bestimmte Erfahrungen *zum Ausdruck zu bringen* und nicht um die Erfahrung *zu beschreiben*.

Die Medien der Wahrnehmung – und eben vor allem die Sprache – und die Materialien eines Kunstwerks sind damit schon im Vorhinein extrem mit moralischen, politischen, religiösen oder ideologischen Bedeutungsinhalten verknüpft, die sie im *gesellschaftlichen Diskurs* be-

kommen haben und da eben auch die Kunst *in* der Gesellschaft stattfindet – wo denn auch sonst? – und ihre Materialien nur aus der alltäglichen Umwelt herausschöpfen kann, nimmt sie an diesem Diskurs in einem ganz erheblichen Maße teil. Vor allem dadurch, dass die Kunst die Medien und Materialien aus ihrem gewöhnlichen Gebrauch herausnehmen kann und sie frei in einer ganz anderen Weise inszenieren kann, weckt sie möglicherweise im Betrachter neue Erkenntnisse über die Bedeutung seiner gewöhnlichen Umwelt (vgl. ebd.: 98). Die Kunst eröffnet uns tatsächlich eine eigenständige, in sich abgeschlossene Welt, von der aus wir unsere eigene Welt beobachten können und so schreibt Dewey:

„Wir werden sozusagen in eine diese Wirklichkeit transzendierende Welt eingeführt, die gleichwohl die tiefere Wirklichkeit der Welt ist, in der wir mit unseren gewöhnlichen Erfahrungen leben. Wir werden in eine Dimension, die unser Leben übersteigt, hinausgeführt, um uns selbst zu finden.“ (ebd.: 226).

Wenn die Aufgabe des vierten Kapitels meiner Arbeit darin bestehen soll, die Bedingungen der Möglichkeit zu befragen, ob *das Kunstwerk als getreuer Korrepetitor der herrschenden Verhältnisse oder als emanzipatorischer Aufklärer* gelten kann, so sind meines Erachtens eben jene *Bedingungen* bis zu diesem Punkt größtenteils gegeben, denn man kann tatsächlich von einem „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social“ (Adorno 2014a: 16) sprechen. Sie ist tatsächlich eine ganz eigene Welt für sich, die nach anderen Gesetzen sich vollzieht, als unsere gewöhnliche Welt, aber sie ist eben immer auch eine gesellschaftliche. Kunstwerke müssen sogar einen solchen Doppelcharakter aufweisen, sie müssen sowohl autonom als auch gesellschaftlich sein, weil ein rein autonomes Werk eben genau das wäre, was man gemeinhin als *L’art pour l’art* bezeichnen würde und als eine solche wäre sie gegenüber jeder gesellschaftlichen Herkunft und gegenüber jedes gesellschaftlichen Einflusses gleichgültig (vgl. Adorno 2014d: 368). Andersrum können sie aber auch nicht ein rein Gesellschaftliches sein, denn so würden sie deutlich und rein diskursiv urteilen (vgl. ebd.: 368), sie würden dem Dargestellten keiner Brechung, keiner Umstrukturierung unterziehen. Damit kommt Adorno zu einem ähnlichen Ergebnis, wie Dewey:

„Wohl impliziert Kunst, als eine Gestalt von Erkenntnis, Erkenntnis der Realität, und es ist keine Realität, die nicht gesellschaftlich wäre.“ (ebd.: 383)

Bevor jedoch die *Möglichkeiten*, die sich durch die Kunst für die Gesellschaft eröffnen im fünften Kapitel angesprochen werden können, müssen zuerst noch weitere *Bedingungen* geklärt werden, die für eine angemessene soziologische Beschreibung der Kunst unablässig sind. Es muss geklärt werden, ob aus den hier eröffneten Gedanken sich tatsächlich noch eine Trennung von hoher Kunst und scheinbar niederer Unterhaltung aufrechterhalten lässt und warum es nach wie vor die Kritik der Kunst braucht.

#### 4.2 *Hohe Kunst und Unterhaltung: soziologische oder soziale Differenzierung?*

Macht man sich zur Aufgabe, die innere Funktionslogik der Kunst hervorbringen zu wollen, so führt kein Weg daran vorbei sie davon abzugrenzen, wie sie eben nicht funktioniert. Man kann nicht beschreiben was ein Kunstwerk ist, wenn man nicht auch beschreibt, was eben kein Kunstwerk ist. In meiner Untersuchung habe ich dafür zumeist auf die Unterscheidung Deweys von *Ausdruck* und *Aussage* zurückgegriffen, erstes ist die Erfahrung selbst und zweites ist die Beschreibung der Erfahrung, mit Hilfe des Ausdrucks operiert die Kunst und die Wissenschaft funktioniert über Aussagen. Ich habe aber auch darauf verwiesen, dass Kunstwerke stark von ihrem Schaffensprozess abhängig sind, der einzige Grund des Interesses an ihnen darf das Interesse an der Kunst sein, sie dürfen keinem äußerlichen Zweck dienen, sie dürfen nicht als *Hinweisschild* fungieren – dass dieser Schaffensprozess von Kunstprodukten eigentlich aber viel besser als ein *Inszenierungsprozess* von Kunstprodukten zu beschreiben ist, durch den sowohl eine Dose Tomatensuppe zum Kunstwerk werden kann als auch Mozarts 40. Sinfonie als Klingelton seinen Kunstcharakter verliert, zeigt, dass es um eine bestimmte *Betrachtungsweise* geht, um eine bestimmte Perspektive, die nicht nur der Perzipierende, sondern vor allem auch der Künstler einnehmen muss. In der Kunsttheorie Deweys ist damit auch kein Platz für die Unterscheidung von Kunst als hoher, elitärer Kunst in Abgrenzung zu scheinbar niederer Unterhaltung, die eben keine Kunst wäre – und zwar in diesem Sinne, dass nur bestimmten Gütern der Kunstcharakter zuteil werden kann und anderen eben nicht.

Im Gegensatz dazu rekuriert beispielsweise die ästhetische Theorie Adornos in besonders hohem Maße auf die Unterscheidung von autonomer, hoher Kunst und niederer, kulturindustriell gefertigter Unterhaltung, die eben schon in ihrer Produktionsweise dazu determiniert ist keine Kunst sein zu können. Ein solcher Theorieansatz würde schon bei meinem Beispiel im dritten Kapitel, in dem ich die ästhetische Erfahrung des Tanzens zur Musik bei einem Kon-

zert oder in einem Club beschrieben habe, intervenieren und ihr den Kunstcharakter absprechen. In diesem Unterkapitel soll nun aufgrund der Vermeidung eines Klassikervergleichs natürlich keine vollständige Analyse und Kritik der ästhetischen Theorie Adornos und ihrer Unterscheidung von Kunst und Unterhaltung geliefert werden. Aber es soll zumindest deutlich gemacht werden, woher diese eigentümliche und doch sehr traditionelle Unterscheidung der Kunsttheorie herrühren könnte und warum sie soziologisch – aus der Perspektive Deweys – unhaltbar ist.

Es gibt eine Reihe von historischen Entwicklungen, die für den elitären Status der Kunst eine große Rolle gespielt haben, wie, um nur eine davon zu nennen, der Besitz von Kunst als Symbol kultureller Überlegenheit in Zeiten des europäischen Imperialismus (vgl. Dewey 1980: 15-16). Dieselbe Art und Weise der Reproduktion des gesellschaftlichen Status einer bestimmten Gruppe durch den Besitz von Kunst, durch die Aneignung eines bestimmten Kunstgeschmacks und durch die Inszenierung als Wächter über die Legitimität von Gattungen und Stilen kann man, wie ich mit der Theorie Bourdieus im zweiten Kapitel kurz angedeutet habe, bis heute beobachten. Aufgrund der Tatsache, dass sich diese Arbeit jedoch aufgrund der begrenzten Seitenzahl auf die *Sachdimension* der Kunst kaprizieren soll, müssen diese als genuin in der *Sozialdimension* verorteten Beispiele leider außen vor bleiben. Es sei jedoch hier nur kurz auf sie hingewiesen, weil jene wohl als hauptverantwortlich für die bis heute erhaltene Trennung von hoher Kunst und nicht-künstlerischer Unterhaltung gelten können. Außerdem kann man an diesen historisch-gesellschaftlichen Distinktionsprozessen schon die Tendenz erkennen, dass es sich bei dieser Trennung vielmehr um eine *soziale* als um eine *soziologische* notwendige handelt.

Wenn man nun auf die Sachdimension der Kunst zurückkommen möchte, also um *was* es geht in der Kunst – und zwar um die Perzeption von Kunstwerken – muss man jedoch feststellen, dass es eine Reihe von Kunsttheorien gibt, die sich eben mit dieser ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken beschäftigen und diesen beschriebenen elitistischen Distinktionsvorgang durch die Kunst in einem erheblichen Maße unterstützen. Solche Theorien stellen die Kunst auf einen hohen Sockel fernab des alltäglichen Lebens, machen sie dadurch nur einer wohlhabenden Kulturelite zugänglich und billigen der ungebildeten Unterschicht nur schnöde Unterhaltung zu. Dahingehend formuliert Dewey:

„Philosophische Theorie hat sich nur auf solche Arten von Kunst eingelassen, die Stempel und Siegel der Anerkennung durch eine soziale Schicht trugen, die Rang und Autorität hatte. Volkskünste konnten blühen, doch man schenkte ihnen keine literari-

sche Aufmerksamkeit. Man achtete sie nicht für wert, in theoretischer Diskussion erwähnt zu werden. Wahrscheinlich hat man nicht einmal daran gedacht, sie für Kunst zu halten.“ (ebd.: 217).

Nach Dewey gehen diese Kunsttheorien von einer eigentümlichen „Gegensätzlichkeit von Fleisch und Geist“ (ebd.: 29) aus und sind von einer starken „Verachtung des Leibes“ (ebd.: 29) geprägt, sodass „zwischen dem normalen Lebensprozeß und dem Schaffen und Genuß ästhetischer Kunst ein natürlicher Antagonismus“ (ebd.: 37) bestehen müsse. Diese eigentümliche Unterstellung Kunst dürfe nicht auf „körperliche Stimulanz“ (Shusterman 1994d: 131) abzielen, sieht der von Dewey geprägte Richard Shusterman in Adornos Theorie angelegt, die eine eigentümliche Ablehnung gegen das Sinnliche betreibe, da diese notwendigerweise auf Kosten des Intellektuellen gehen müsse (vgl. ebd.: 132). Kunst, die diesen Abwertungsprozess erlebt, könne dadurch eben auch keine Kunst mehr sein. Mit Dewey, wie ich weiter oben mehrfach gezeigt habe, ist jedoch jede noch so banal erscheinende alltägliche Erfahrung mit *ästhetischem Charakter* versehen und schon aufgrund der Wahrnehmungsmedien stark vom Sinnlichen abhängig. Die Kunst ermöglicht uns lediglich eine solche Erfahrung in einem intensivierten Maße zu machen. Kunstwerke lassen zwar *genuin ästhetische Erfahrungen* zu, aber ihr Aufbau ist derselbe, wie bei jeder anderen Erfahrung auch. Erfahrungen sind, wie weiter oben gezeigt, ohnehin nicht in irgendeiner Art und Weise intellektuell geprägt, dazu werden sie erst, indem man sie *im Nachhinein* so beschreibt. Außerdem sieht Shusterman die Idee der Kunst als notwendigerweise intellektuell geprägtem Widerstand in gesellschaftlichen Zwängen des 19. Jahrhunderts angelegt (vgl. ebd.: 147), wodurch sie eben auch nur eine *Idee*, eine Interpretationsweise ist und nicht das ewig festgelegte Wesen der Kunst. Kunst muss nicht notwendigerweise intellektuell schwierig oder kritisch sein, sie lässt einfach nur eine intensivere Erfahrung der sozialen Umwelt möglich werden – sie kann genauso gut moralisch schlechte Auswirkungen auf seine Perzipienten haben. Es gibt deshalb sicherlich gute Gründe jene Kunst auch zu kritisieren, aber man kann ihr keinesfalls den Kunstcharakter absprechen, so wie jener, zu der man tanzt. Sogar ganz im Gegenteil können wir hier vielleicht am deutlichsten ein typisches Moment ästhetischer Erfahrungen beobachten und zwar die gegenseitige Durchdringung von aktivem Handeln und passivem Erleben: Wir tanzen *zum Takt* der Musik.

Shusterman wirft Adorno dahingehend einen „verdammenden Pessimismus“ (Shusterman 1994d: 120) vor, der die populäre Kunst als eine „wahnsinnige Manipulation“ (ebd.: 120) diffamiert. Allein schon die Verteufelung technisch-ökonomisch hergestellter Kunst, wie der

Film, rühre nur aus der sozial etablierten Gegnerschaft von Praktischem und Ästhetischem, wodurch Kunst beispielsweise keine ökonomischen Zwecke verfolgen dürfe (vgl. Shusterman 1994b: 49). Adorno gehe davon aus, dass jede Form von Massenkunst, was die populären Künste und allen voran die Popmusik mit ihren gigantischen Konzerten natürlich auch sind, notwendigerweise eine *falsche* Befriedigung hervorrufe und nur die hohe Kunst im Umkehrschluss zur *echten* Kunsterfahrung führen könne (vgl. ebd.: 121-122). Massenkultur würde Totalitarismus begünstigen, da sie ein passives Publikum erzeuge und dahingehend hätten per se alle ihre Kunstprodukte einen negativen Einfluss auf die Gesellschaft (vgl. ebd.: 118-119). In der Theorie Adornos ist damit eine eigentümliche Ablehnung gegenüber der Massentauglichkeit von Kunst und dem gemeinsamen Genießen von Kunst angelegt, die scheinbar zwangsläufig zum Affirmativen, zum Bejahen der herrschenden, ungerechten Ordnung führen müsse. Dies ist vor allem in seinen musiksoziologischen Arbeiten zu beobachten, in denen er beispielsweise über Jazz folgendes Urteil fällt:

„Je tiefer der Jazz gesellschaftlich wandert, um so mehr reaktionäre Züge nimmt er an, um so vollkommener ist er dem Banalen hörig, um so weniger duldet er Freiheit und Ausbruch von Phantasie, bis er endlich als Begleitmusik der zeitgemäßen Kollektive schlechtweg die Unterdrückung selber verherrlicht. Je demokratischer der Jazz, um so schlechter wird er.“ (Adorno 1982: 80).

Zusammenfassend kann man an der Theorie Adornos feststellen, dass sie von einer ursprünglich festgelegten und unveränderbaren Substanz von Kunstgütern ausgeht und behauptet damit auch automatisch, dass es nur *eine* richtige Interpretation für sie gebe. Eine Kunsttheorie, wie jene Deweys, die radikal auf die Konstitution des Kunstwerks vom Perzipienten ausgehend umstellt, muss dies jedoch aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungsbiographie der Perzipienten entschieden ausschließen.

Eine solche Kunsttheorie, wie sie Adorno betreibt, ist damit im hohen Maße daran beteiligt, ja sogar explizit daran beteiligt, die Kriterien für legitimen Kunstgeschmack vorzugeben. Berechtigterweise kann man einer Vielzahl der populären Künste vorwerfen, sie würden die Emanzipation unterdrückter Schichten verhindern und würden zur Reproduktion von Stereotypen beitragen – nur kann ihnen dahingehend nicht der Kunststatus abgesprochen werden. Alleine schon aufgrund der Behauptung, diese scheinbar nicht-künstlerische Unterhaltung habe einen solch hohen Einfluss auf unsere Gesellschaft, unterstellt den Produkten der Kulturindustrie eine gewisse Kunsthaftigkeit, denn reine Unterhaltung *unterhält* eben, sie beein-

druckt nicht, sie zieht einen nicht in den Bann, sie wird nicht bewusst perzipiert. Solche Kunsttheorien, wie jene Adornos, übernehmen unhinterfragt die durch gesellschaftliche Distinktionsprozesse etablierte Opposition von hoher Kunst und nicht-künstlerischer Unterhaltung und spiegeln diese einfach wider. Wenn eine Kunsttheorie die Kriterien für moralisch wahre und falsche Kunst mit wissenschaftlichen Argumenten festlegen will, wird sie zu einem Instrument „soziokultureller Unterdrückung“ (Shusterman 1994c: 68) und trägt damit in einem hohen Maße dazu bei, soziale Unterschiede zu reproduzieren. Verkörpert in solchen Kunsttheorien tragen diese *soziologischen* Differenzierungen erheblich zu *sozialen* Differenzierungen bei und sind darüberhinaus, wie man mit Dewey sehen kann, auch noch *soziologisch* unhaltbar.

Von Unterhaltung kann tatsächlich nur in Bezug auf solche *Kunstprodukte* die Rede sein, die eben nicht zu *Kunstwerken* werden. Das sind solche, die nicht mit der notwendigen, bewussten Betrachtungsweise behandelt werden, bei denen eben das aktive Handeln und passive Erleben nicht miteinander im Einklang steht. Das wären schlichtweg eben solche Kunstprodukte, die am besten mit dem Begriff der *Dekoration* beschrieben werden können, also als Verschönerung eines Raumes und damit zur Verbesserung der Atmosphäre eines Raumes – sie dienen dem *Raum*, also einem Zweck, der außerhalb ihrer abgeschlossenen Gestalt liegt und nicht ihnen selbst. Das gilt nicht nur für Gemälde, sondern vor allem auch für Musik, die in Cafés, Bars und Restaurants nur aus dem Grund gespielt wird, eine gewisse Grundlautstärke herzustellen, um den Gästen ein ungestörtes Gespräch ermöglichen zu können oder um ganz im Sinne eines Dekorationsobjekts, die Atmosphäre für die Anwesenden einladender und angenehmer zu gestalten. Man könnte noch eine Vielzahl solcher Musik-Beispiele finden, wie beispielsweise Fahrstuhlmusik, Warteschleifenmusik oder Musik in öffentlichen Räumen wie U-Bahn-Stationen. So werden an den Münchner U-Bahnhöfen Odeonsplatz und Universität selbst die am größten von der Hochkultur bewunderten Stücke der klassischen Musik ironischerweise zur reinen Unterhaltung, zur reinen Dekoration. Entscheidend ist jedoch, dass eben auch solche Kunstprodukte immer noch zu *Kunstwerken* werden können, und zwar dann, wenn sich der Barbesucher oder jemand, der auf die nächste U-Bahn wartet diesem Kunstprodukt seine volle Aufmerksamkeit schenkt, sich von ihm wortwörtlich in den Bann ziehen lässt. Das würde jedoch die Gefahr mit sich bringen wichtige Gesprächsinhalte des Gegenübers nicht mitzubekommen oder im schlimmsten Falle sogar die U-Bahn zu verpassen – ganz zu schweigen davon, wie lächerlich das einen unter Umständen in der Öffentlichkeit aussehen lassen könnte, wie ich weiter oben schon am Caféhaus-Beispiel Adornos gezeigt habe. Das ist unter anderem auch ein Grund dafür, warum es Museen oder Konzertsäle gibt,

und zwar um eine völlige Konzentration auf die Kunst zu ermöglichen. An diesen Beispielen der Unterhaltung kann man wunderbar sehen, dass es um die Betrachtungsweise geht, die Kunstwerke zu Kunstwerken macht und nicht um eine geheimnisvolle Substanz, die bestimmte Dinge zu Kunstwerken werden lässt und andere eben nicht.

Man muss das Bild von Kunst als intellektuell schwierigem, nur einer gebildeten Elite zugänglichem Bereich und vor allem ihren generellen Status als Emanzipationsmedium zu einem moralisch Besseren hin fallen lassen. Dadurch soll aber keinesfalls ihr Stellenwert und ihr Einfluss auf die Gesellschaft verharmlost werden, ganz im Gegenteil sogar, denn einerseits wird nur so auch die scheinbar hohe, emanzipierende Kunst kritisierbar. Andererseits können so auch die als sinnlose Unterhaltung gebrandmarkten populären Künste als das ernstgenommen, was sie sind: Kunst, die einen unglaublich hohen Einfluss auf unser Leben hat und deshalb auch hinterfragt werden muss. Zusammenfassend schreibt Shusterman:

„Wenn diese befriedigende Integration, wie Dewey dachte, charakteristisch für die ästhetische Erfahrung ist, und wenn eine solche Befriedigung sich sowohl in der Kunst der Technik als auch in den schönen Künsten finden läßt, dann gibt es keine ästhetische Rechtfertigung für die scharfe Trennung zwischen den beiden, und es besteht auch kein Grund, die industrielle und kommerzielle Kunst nicht zu genießen, nicht die hohen ästhetischen Standards an sie anzulegen und auf ihnen zu bestehen.“ (Shusterman 1994b: 49).

Was man dahingehend von Adorno weiterhin beibehalten kann und muss, ist die Analyse der Auswirkungen von Kunst auf ihre Perzipienten hin und dazu ist es eben unumgänglich und unbedingt notwendig, die Kunst einer radikalen Kritik zu unterziehen.

### *4.3 Über die Notwendigkeit der Kritik*

Meine bisherige Arbeit am Begriff der Kunst hat dazu geführt, dass man keinen Unterschied mehr zwischen hoher Kunst und unbedeutender Unterhaltung machen kann – und zwar in der Hinsicht, ob die populären Künste überhaupt Kunst sind. Außerdem konnte gezeigt werden, dass trotz der Konstitution des Kunstwerks vom Subjekt ausgehend die Kunst keine rein subjektive Veranstaltung ist, sondern in ihr allgemeine gesellschaftliche Werte verkörpert werden. Nur wenn wir die populären Künste als Kunst ernstnehmen, können wir auch ihren Ein-

fluss auf die Gesellschaft ernstnehmen. Kein Unterschied zwischen Hoher Kunst und Unterhaltung mehr machen zu können, heißt nicht ein Kritikverbot über die Kunst zu verhängen, es heißt nicht, dass man sich nicht mehr darüber streiten kann, was *gute* und *schlechte* Kunst ist – aber es geht eben immer um Kunst. Wie muss man also das Kritisieren der Kunst denken, wie geht man vor, wenn man ein Urteil über Kunstwerke zu fällen versucht und was für einen Mehrwert kann man daraus überhaupt gewinnen?

Nach Deweys erfahrungsbasiertem Kunstbegriff wäre es absolut irreführend in eine „künstlerische Kritik“ (Dewey 1980: 352) zu verfallen, die versucht klare Regeln für ‚wahre‘ Kunst aufzustellen (vgl. ebd.: 352). Eine solche Form von Kritik muss dahingehend jede Abweichung von diesem einzig wahren Bild von Kunst als Abweichung von der Kunst selber diffamieren. Der Kunstrichter erleide jedoch den Irrtum, eine *besondere* Technik oder einen Stil zu einem *allgemeinen* ästhetischen Formgesetz zu erheben, was lediglich aus der Unzulänglichkeit resultiere, mit neuen Erfahrungen umgehen zu können (vgl. ebd.: 352). Ein solch reaktionäres Kunstbild würde letztlich auch dazu führen, keinen Fortschritt mehr in der Kunst zulassen zu können, es würde sich immer wieder damit begnügen die altehrwürdigen Klassiker zu feiern und neue Bewegungen nicht nur als Geschmacksverirrungen, sondern sogar als Diffamierung der Klassiker der hohen Kunst selber abtun. Der Kunstrichter missversteht sich in seiner Rolle als Kunstkritiker dahingehend tatsächlich als ein *Richter*, denn er bewertet Kunst eher anhand moralischer oder rechtlicher Kategorien. Ein solcher Blick auf die Kunst muss daher zwangsläufig in eine Unterscheidung von ‚wahrer‘ Kunst und ‚falscher‘ Unterhaltung, die die Gesellschaft *moralisch* korrumpiere, münden oder in die Differenzierung von *rechtmäßiger* und *unrechtmäßiger* Kunst, deren Eintritt in den ehrwürdigen Bereich der Kunst sich verbiete.

Wie jede andere Form von Kritik, ist freilich auch jene über Kunst ein *Urteil*, jedoch eben nicht im moralischen oder rechtlichen Sinne gesehen, denn ein Urteil im künstlerischen Sinne ist die „Gedankenentwicklung einer intensiv verwirklichten Perzeption“ (ebd.: 349) eines Kunstwerks. Die Perzeption beliefert das Urteil mit Material (vgl. ebd.: 347). Ein Urteil über die Kunst soll den Eindruck analysieren, den ein Kunstwerk auf seinen Betrachter ausgeübt hat und zwar dahingehend, dass es die Gründe für diesen Eindruck und dessen Konsequenzen offenzulegen versucht (vgl. ebd.: 354). Durch das Medium der Kritik reflektiert ein Kunstperzipient seine Perzeption, der Ausdruck des Kunstwerks wird ihm bewusst, das heißt, er wird der *Bedeutung* seiner ästhetischen Erfahrung bewusst und intensiviert so zusätzlich seine Erfahrung. Kritik – und das unterscheidet sie von der Kunst selbst – ist eine Kommunikationsform, die mit Hilfe von *Aussagen* funktioniert, das heißt als eine *Richtlinie* oder als eine *An-*

*leitung* zu einer Erfahrung verstanden werden muss. Man versucht im Modus der Kritik Sätze formulieren zu können, die eine eigene und bereits abgeschlossene Erfahrung bestmöglich beschreiben können, man versucht den Ausdruck des Kunstwerks diskursiv beschreibbar zu machen, um sie so für andere zugänglich machen zu können. Damit, dass Kritik über richtlinienartige Aussagen funktioniert, ist jedoch keinesfalls gemeint, dass jene einen normativ neutralen und rein deskriptiven Kern hätten, sondern es sind Aussagen *über* ein Kunstwerk, es sind Aussagen über die deutlich gemacht werden können, welche Art von Moralvorstellungen im Kunstwerk positiv oder negativ behandelt werden, was für ein Bild von unserer Welt gezeichnet wird, kurz: welche *gesellschaftliche* Idee im Ausdruck des Kunstwerks steckt. Durch die Kritik erlangen wir ein Medium, durch das wir unsere eigenen Erfahrungen und unser eigenes Leben hinterfragen können – aber natürlich nur indem man eine neue Erfahrung mit bisherigen Erfahrungen konfrontiert und sie anhand dessen bewertet, sei es in Bezug auf ihre Wahrheit oder moralische Überzeugung und das deutet dann auch darauf hin, dass es nicht eine einzig richtige Interpretation gibt, sondern dass jene immer stark von der Biographie des Kritikers abhängt. So entstehen über das Kunstwerk als einen jedem zugänglichen Gegenstand, der Material aus der allen zugänglichen sozialen Umwelt in sich aufnimmt, objektive Urteile, die auf diese Art und Weise den gesellschaftlichen Gehalt, den Einfluss des Kunstwerks auf seine Perzipienten herausfiltern können. Dahingehend schreibt Adorno:

„Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus Konfigurationen in den Kunstwerken deren Geist herausliest und die Momente miteinander und dem in ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über zu seiner Wahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration.“  
(Adorno 2104c: 137).

Neben dem gesellschaftlichen Wahrheitswert, der über die ästhetischen Konfiguration hinausgeht, verweist Adorno hier darauf, und wie ich im Übrigen auch weiter oben schon mehrfach mit Dewey gezeigt habe, dass der Kunstschaffende und Kunstperzipierende in ihrem Handeln und Erleben tatsächlich unglaublich ähnlich sind. Ein aufmerksamer Betrachter muss eben jene Verknüpfung der Elemente zu einem Kunstwerk *nachvollziehen*, das heißt, er muss die Verknüpfung genauso konzentriert *vollziehen*, wie es der Künstler getan hat. Wenn also eine Verknüpfung das Ganze in seiner Stimmigkeit stört, blockiert, werden wir das Kunstwerk nicht als gelungen empfinden. In der Kunstkritik, also in dem Urteil darüber, ob ein Kunstwerk gefällt, geht es darum *wie* der Künstler die Idee verkörpert und nicht um die bloße

Idee – sonst würde es ja auch ausreichen, sich den Film-Plot, die Buchrezension, ein Interview mit dem Künstler oder die Ausstellungsbeschreibung des Museums durchzulesen. Das sind alles jedoch nichts weiter als *Aussagen* über das Kunstwerk, sie können lediglich eine *Anleitung* dafür bieten, wie man eine bestimmte Erfahrung machen kann, auf welche Dinge hin man ein Kunstwerk beobachten soll, aber sie sind eben nicht das Kunstwerk selbst, sie sind nicht der *Ausdruck* des Kunstwerks, denn dieser kann sich eben nur aus der direkten, selbständig erprobten Perzeption des Kunstwerks ergeben. Das ist auch der Grund, warum man sich den Film *selbst* anschaut, das Buch *selbst* liest und *selbst* zur Ausstellung ins Museum geht. Daraus ergibt sich für Dewey, dass die Güte einer Kritik, das heißt eine Aussage über das Kunstwerk, sich daran messen lassen muss, wie gut sie zu einer Erfahrung des Kunstwerks *hinführen* kann:

„Eine Aussage zeigt die Bedingungen auf, unter denen die Erfahrung eines Objekts oder einer Situation gemacht werden. Sie ist in dem Maße eine gute, d. h. eine effektive Aussage, wie die Bedingungen so aufgezeigt werden, daß sie von einem jeden, der diese Erfahrung machen möchte, als *Richtlinien* benützt werden können.“ (Dewey 1980: 100).

Das Kritisieren eines Kunstwerks muss genau gleich vorgehen, wie das Schaffen eines Kunstwerks, Analyse und Synthese gehen einher, denn es muss die verschiedenen Elemente einzeln in Bezug auf ihren Einfluss auf das Ganze bewerten (vgl. ebd.: 364). Nehmen wir einen Gegenstand als Kunstwerk wahr, so werden wir eben jene Organisation von Teilen zu einem Ganzen auf *Störungen* eben jener Beziehungen hin untersuchen, denn erst durch diese ästhetische Verknüpfung erhalten die Teile ihre individuelle Qualität (vgl. ebd.: 235). Die Bewertung eines Kunstwerkes, also ob wir es *gut* oder *schlecht* finden, ist davon abhängig, ob wir es *stimmig* finden, ob wir darin eintauchen und unser Erleben mit dem Handeln verschmilzt. Es geht darum, ob wir eine reibungslose, ohne Unterbrechungen stattfindende ästhetische Erfahrung machen können. Die Darstellung der Idee oder des Themas im Kunstwerk gelingt dem Künstler nur dann, wenn er sie *authentisch* transportieren kann. Das heißt, es geht darum, *wie* er die Materialien und Elemente im Kunstwerk miteinander verknüpft um die gewünschte Idee zu verwirklichen. Wenn wir einen Film schauen und wir eben jene Verknüpfung der Elemente nicht als *authentisch* wahrnehmen, wenn wir sie als stereotyp oder unglaubwürdig empfinden, so reagieren wir *gelangweilt*: Das Kunstwerk schafft es nicht, dass unsere Wahrnehmung in eine Beziehung mit ihm tritt und damit eine neue, ganzheitliche Er-

fahrung ermöglicht. Genau das merkt der Zuschauer auch und er reagiert mit einem ‚Seufzer‘, mit einem ‚Augenverdrehen‘, weist seine Begleitung auf seine Enttäuschung hin oder verlässt den Kinosaal sogar schon vorzeitig. Er bricht das Kunsterlebnis ab.

Eine ästhetische Erfahrung kann nur in der Interaktion mit Kunstwerken gemacht werden und das sind eben Gegenstände, bei denen eine *Organisation* der Beziehungen von einzelnen Elementen zu einer auf Vollendung hin zustrebenden Ganzheit vorgenommen wird. Die Dinge müssen aus ihren *natürlichen* Beziehungen gebrochen werden und das Kritisieren von Kunstwerken ist nichts anderes als ein qualitatives Urteil über eben diese künstlerische Organisation. Es geht also darum, *welche* Materialien aus der Umwelt *wie* verknüpft worden sind und was jene dadurch für eine Bedeutung bekommen. Das ist es beispielsweise auch, was es ausschließt die Natur als Kunstwerk zu bezeichnen, denn wir können uns natürlich über die Schönheit eines Bergpanoramas erfreuen und vielleicht wird es für uns auch eine persönliche Bedeutung ausdrücken, aber wir werden es nicht *im künstlerischen Sinne* kritisieren. Man wird über ein Bergpanorama nicht sagen, dass die Natur diesen Felsvorsprung hier und jenen Gipfel dort doch besser irgendwo anders hätte platzieren sollen, weil es in irgendeiner Art und Weise die Stimmigkeit der Erscheinung blockieren würde. Damit können wir in der Interaktion mit natürlichen Gegenständen keine ästhetische Erfahrung, sondern lediglich eine Erfahrung mit ästhetischem Charakter machen – und doch kann eben jener natürliche Gegenstand beispielsweise dadurch zu einem Kunstwerk gemacht werden, dass ein Fotograf ihn aus einem bestimmten Blickwinkel oder mit einer bestimmten Beleuchtung fotografiert und ihn dadurch zu einem abgeschlossenen, individuellen Ganzen, einem Foto, vollendet. Er bringt den Gegenstand in einen Kontext, in dem er als Kunst beobachtet werden kann. Dieses Beispiel weist so auch darauf hin, dass die Möglichkeit der Kritik tatsächlich sogar zu einem weiteren Konstitutionsmerkmal von Kunstwerken wird, ohne das sie eben keine Kunstwerke sein könnten: Kunst muss kritisierbar sein. Exakt das ist auch der Grund dafür, weshalb von einer *Notwendigkeit der Kritik* gesprochen werden muss, und zwar nicht im Sinne einer moralischen Pflicht, sondern als notwendiges Kriterium für die Kunsthaftigkeit eines Gegenstandes. Daher muss die Kunstkritik auch logischerweise als eine der *Bedingungen der Möglichkeit* gelten, die ein Gegenstand erfüllen muss, um überhaupt erst als Kunstwerk gelten zu können. Deshalb muss die Kritik an der Kunst auch *notwendigerweise* in das hier bearbeitete Kapitel „4. Das Kunstwerk als ästhetische Erfahrung“ integriert werden und damit vollendet dieses Unterkapitel über die Kunstkritik außerdem auch die Unterscheidung von gewöhnlichen Erfahrungen und ästhetischen Erfahrungen.

## 5. *Die Möglichkeiten der Kunst: getreue Korrepetitorin der herrschenden Verhältnisse oder emanzipatorische Aufklärerin?*

Bis zu diesem Punkte meiner Arbeit sollten die Bedingungen der Möglichkeit ausreichend geschaffen worden sein, nach denen der Kunst sowohl die Rolle der *getreuen Korrepetitorin der herrschenden Verhältnisse* zukommen kann, als auch jene einer *emanzipatorischen Aufklärerin*. Zum Schluss meiner Arbeit stellt sich nun die Frage, unter welchen konkreten Bedingungen Kunstwerke tatsächlich eine dieser beiden Möglichkeiten erfüllen? Um diese Frage zu beantworten, soll nun auf exemplarische Beispiele der bereits behandelten Dewey, Shusterman und Adorno hingewiesen werden, genauso soll hier aber auch der bereits in der Einleitung erwähnte Richard Rorty zu Wort kommen.

In der Kunst geht es darum eine Idee, eine Handlung im künstlerischen Sinne in einem Besonderen, dem Kunstwerk, zu verwirklichen. Der Künstler verwendet dabei Materialien und Elemente aus der Wirklichkeit und verknüpft sie so miteinander, dass sie zu einem zusammenhängenden Ganzen werden – einem Ganzen, in dem die Idee *verkörpert* wird. Alle Elemente die er so aneinanderreihet, werden integral wichtig für die Idee und sind nicht aus ihr wegzudenken. Alle Elemente und Materialien, die so aus der Wirklichkeit und ihrem dortigen Zusammenhang entnommen wurden bilden ein *Neues*, ein *Anderes* als in der Wirklichkeit und eröffnen eine gänzlich andere Welt. Trotzdem behalten die Elemente ihre ursprünglichen Assoziationen bei, die natürlich radikal von der Biographie des Kunstbetrachtenden abhängig sind, und veranlassen so den Betrachter durch ihre veränderte Beziehung zu anderen Stoffen im Werk dazu, ihre ursprüngliche Bedeutung mit ihrer im Kunstwerk dargestellten zu vergleichen. Damit entsteht tatsächlich eine Welt, von der aus wir unser eigenes Leben reflektieren können. So beobachten wir beispielsweise bei einem Roman oder einem Film die Protagonisten bei ihrem Leben und beobachten anhand dessen unser eigenes Leben. Wir können gar nicht anders, als die dargestellten Szenen auf uns selber zu beziehen, denn woher sollten wir sonst die Erfahrung nehmen, mit Hilfe derer wir auf die Welt zugreifen können. Erst durch die Unterscheidung, durch den Vergleich mit anderen Individuen, deren Persönlichkeit und Lebensweg können wir unserer Situation und Persönlichkeit bewusst werden – und die Kunst bietet uns ein Medium an, das genau das in intensiver Form leisten kann.

Wie schon weiter oben gezeigt, ist damit aber keinesfalls gemeint, dass das Kunstwerk lediglich ein Spiegel eigener Erfahrungen ist, es lässt tatsächlich eine ganz neue Erfahrung zu, indem sie mit dem Erfahrungsschatz ihres Perzipienten verschmilzt und gegebenenfalls auch

Überzeugungen aus bisherigen Erfahrungen verwirft. Neue und wichtige Bewegungen in der Kunst zeichnen sich nach Dewey dahingehend auch dadurch aus, dass sie eine neue menschliche Erfahrung, neue Lebensweisen von Menschen zum Ausdruck bringen können und ihnen dadurch eine Befreiung von einschränkenden Machtstrukturen und sozialen Stereotypen ermöglichen (vgl. Dewey 1980: 353). Dahingehend formuliert Dewey weiter:

„Der Wert der Erfahrung liegt nicht nur in den Idealen, die sie enthüllt, sondern in ihrer Macht, viele Ideale aufzudecken, eine Macht, entwicklungsfähiger und bedeutungsvoller als irgendein enthülltes Ideal, da sie die Ideale in ihrem Entwicklungsgang umfaßt, sie zerstört und erneuert. Man mag sogar die Äußerung umkehren und sagen, der Wert von Idealen liegt in den Erfahrungen, zu denen sie führen.“ (ebd.: 373).

Kunstwerke sind deshalb so durchschlagskräftig im Schaffen neuer und im Verwerfen überkommener Ideale, also Moralvorstellungen, weil sie das Zustandekommen und die Konsequenzen dieser Ideale im tatsächlichen Leben der Figuren ihrer Darstellung zeigen können. Besonders stark in dieser Funktion sind dahingehend natürlich Filme, Geschichten und vor allem Romane oder Serien, die die Entwicklung ihrer Akteure und ihre moralischen Paradigmenwechsel auf einen längeren Zeitraum hin aufzeigen können. Sie können einerseits genau darstellen wie diese Entwicklungen ihre Ursache in der konkreten sozialen Umwelt der Figuren haben und andererseits können sie die Auswirkungen aufzeigen, die die Handlungen und die moralischen Überzeugungen der Figuren auf ihre soziale Umwelt haben.

Der stark von Dewey beeinflusste Richard Rorty ist dahingehend sogar davon überzeugt, dass die philosophische Disziplin der Ethik mit ihrem Bestreben moralische Vorstellungen anhand objektiver und universeller Gründe festzulegen, nichts zu einem moralischen Fortschritt oder zur Veränderung moralischer Vorstellungen beitragen kann (vgl. Rorty 2003: 248). Ganz im Gegenteil würde eine universelle Festlegung von Moralvorstellungen radikal dazu führen soziale Unterschiede zu befeuern, indem sie gute und schlechte Menschen voneinander unterscheidet, was dann eben auch genau dem Denken von Genozid-Verursachern entspreche (vgl. ebd.: 242-243). Mit Dewey könnte man Rorty dahingehend bestärken, dass ethische Texte nichts weiter als *Aussagen* über Erfahrungen sind, also Anleitungen wie man eine bestimmte Erfahrung machen kann. Um sich moralisch weiterzuentwickeln muss man also selbst eine moralische Erfahrung machen und die kann man eben nicht in abstrakten, wissenschaftlichen Texten finden, sondern nur in der alltäglichen sozialen Praxis, in der Interaktion mit der Umwelt – oder eben anhand der Figuren, die in Kunstwerken dargestellt werden. Moral, also die

Unterscheidung von Gut und Böse, von Anerkennung und Ablehnung, ist nach Rorty radikal davon abhängig, wer zur eigenen Gemeinschaft gehört, wer als ein *Mitmensch* angesehen wird, mit dessen Werten man sich identifizieren kann und dem dahingehend die Fähigkeit zugesprochen wird, vernünftig Handeln zu können (vgl. ebd.: 256). Moral ist dahingehend nicht von einem Wissenszuwachs abhängig, sondern von der „Manipulation von Gefühlen“ (ebd.: 248). Sie ist nicht von intellektueller Überlegung, sondern von *Mitgefühl* für andere abhängig und eben dieses Mitgefühl kann nur durch das Sichtbarmachen von Ungerechtigkeit entstehen (vgl. ebd.: 260) – und wo könnte dieses Sichtbarmachen von Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit effizienter gelingen als in der Kunst. Eine solche Schulung der Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit sieht Rorty beispielsweise auch im *Manifest der Kommunistischen Partei* von Karl Marx und Friedrich Engels oder im *Neuen Testament* der Bibel, deren Pro-pheten zwar beiseite gelassen werden müssen, aber deren Forderungen einer egalitären Gesellschaft, die für die Freiheit eines jeden Individuums sorgt, können nach wie vor starkgemacht werden (vgl. Rorty 1998). Genauso sieht er auch das Darstellen von Grausamkeit als eine der wichtigsten Errungenschaften und Aufgaben der Literatur an, um Mitgefühl zu erzeugen (vgl. Rorty 1992a und Rorty 1992b). So resümiert Rorty:

„Wir Pragmatisten gehen bei unserer Argumentation davon aus, daß das Auftauchen der Menschenrechtskultur einem Zuwachs an moralischem Wissen offenbar gar nichts, sondern alles dem Hören trauriger und rührseliger Geschichten verdankt, und gelangen so zu der Schlußfolgerung, daß es ein Wissen der von Platon ins Auge gefaßten Art wahrscheinlich nicht gibt.“ (Rorty 2003: 248-249).

Die Darstellung des Hässlichen in den künstlerischen Formen wird so auch für Adorno zum zentralen Kriterium der Möglichkeit der Emanzipation des Individuums und Erzeugung von Mitgefühl mit den Unterdrückten, denn auf diese Weise kann die reale Bedeutung der Grausamkeit im alltäglichen Leben tatsächlich zur Imagination werden, sie kann tatsächlich zu einem Lebendigen werden (vgl. Adorno 2014b: 80). Die Literatur kann somit exakt die Aufgabe übernehmen, die Adorno als „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“ (Adorno 2014d: 387) oder als Enthüllung eines „gesellschaftlichen Wundmal“ (ebd.: 353) bezeichnet.

Shusterman geht nun einen Schritt weiter und überträgt diesen stark emanzipatorischen Wert auf die populären Künste, was die Beispiele Rortys in einer gewissen Art und Weise auch sein könnten, jedoch schreibt er diesen Wert weniger etablierten Kunstformen wie der Literatur zu, sondern vor allem der stärker unterschätzten und als Unterhaltung diffamierten Pop-

musik. So ist das Wesen der populären Künste an sich immer schon mit einem gewissen Emanzipationsbestreben von einer unterdrückenden Kulturherrschaft beseelt, und zwar vor allem von einer stark intellektualistischen, körperfeindlichen Kunstidee (vgl. Shusterman 1994d: 149). Eben dieses herrschende Kunstbild, das von Originalität und Schwierigkeit geprägt ist, würde in gewisser Weise zum Standard der realen und einzig wichtigen Probleme der Menschen gegen die alltäglichen Sorgen und Nöte der ökonomisch und politisch Unterdrückten, wie enttäuschte Liebe, Familienstreit, Gewalt, Sex und Drogen, in Stellung gebracht werden (vgl. ebd.: 135). Kulturelle Unterdrückung wird so zu einem Instrument politischer Unterdrückung. So konnte vor allem die stark afrikanisch geprägte Popmusik wie Jazz, Blues und Rock einer ausgeschlossenen Minderheit ihre politische Anerkennung verschaffen (vgl. ebd.: 150). Die Etablierung eigener Kunstformen stellt einen immensen Schritt zu einer kulturellen Legitimation dar und zwar dadurch, dass man sich durch die Kunst ein Medium der Selbstbeobachtung und Selbstthematization der eigenen Situation erringen kann. Shusterman sieht genau in dieser Weise Rapmusik als starken Ausdruck von Protest gegen ungerechte Verhältnisse und als Aufhellungsmedium des Alltags der afroamerikanischen Jugend (vgl. ebd.: 137). Es ist dadurch gänzlich ausgeschlossen, der Popmusik – schon aufgrund ihrer auf Emanzipation von den herrschenden Kunstformen abzielenden Entstehungsweise – in irgendeiner Art und Weise per se eine betäubende Wirkung zuzuschreiben. Damit muss auch Adornos generalisierende Abrechnung mit dem Jazz als einer pseudodemokratischen, über Klassendifferenzen hinwegtäuschenden Begleitmusik (vgl. Adorno 1982: 79) gänzlich verworfen werden. Ganz im Gegenteil verkörpern jene Kunstformen sogar exakt den Wert der „Absage an den status quo“ (Adorno 2014d: 368), wie ihn Adorno nur großen Kunstwerken zuschreibt und können zu einem echten Engagement zur „Veränderung der Bedingungen von Zuständen“ (ebd.: 365) führen.

Die Generalabrechnung mit den populären Künsten als blanken „Gehorsam gegen die gesellschaftliche Hierarchie“ (Horkheimer/Adorno 2013: 139) kann so in keinem Fall mehr aufrechterhalten werden, denn die Darstellung des Grausamen in Romanen und vor allem in Filmen kann eine unglaubliche Durchschlagskraft zur Erzeugung moralbefördernden Mitleids erlangen, was Adorno vehement bestritten hätte und doch nicht besser auf den Punkt hätte bringen können:

„Es überwältigt das Publikum, das unterm Schock sich windet und vergißt, wem das Ungeheure angetan ward, einem selbst oder anderen.“ (Adorno 2012: 271).

Dieses immense moralische Potenzial in der unmittelbaren Zurschaustellung des Grausamen, das eben auch den populären Künsten innewohnt, kann jedoch genauso gut moralisch negative Folgen haben und eben das ist es auch, was Adorno mit dem „Idiom der Natürlichkeit“ (Horkheimer/Adorno 2013: 137) anklagt. Ideologie benutze so die Kunst, um durch sie zu zeigen, dass Herrschaftsstrukturen nicht vertauschbar sind (vgl. Adorno 2014c: 128) und genau auf diese Art und Weise hat die Kirche im Mittelalter, das nationalsozialistische Regime des Deutschen Reiches und die Kommunistische Partei der Sowjetunion die Kunst unter ihre politische Kontrolle gestellt und instrumentalisiert. Mit *Ideologie* ist bei Adorno nicht nur direkte politische Kontrolle der Kunst gemeint, sondern der Kunst liege immer schon eine gewisse Möglichkeit der *Lüge* inne, denn sie kann durch das Erscheinenlassen einer anderen Wirklichkeit die herrschenden Machtstrukturen der Wirklichkeit nochmals reproduzieren und genauso kann sie ihrem Beobachter falsche Hoffnungen auf eine bessere Welt machen, die er nie zu erreichen vermag (vgl. ebd.: 129).

Adorno geht es dabei um ganz konkrete Stilmittel, die in einem Kunstwerk verwendet werden. Diese Stilmittel, die man unter dem Überbegriff des „Amusement“ (Horkheimer/Adorno 2013: 143) zusammenfassen kann, produzieren auf eine viel subtilere Art und Weise Moralvorstellungen als beispielsweise die Glorifizierung und Heroisierung von Gewalt in Action- und Kriegsfilmern – die damit aber keinesfalls entdramatisiert werden sollen. Mit Adorno erhält man jedoch eine Sensibilität für solche Stilmittel, die man wohl eher als unterhaltend, belanglos, harmlos oder lustig bezeichnen würde und ihnen damit auch keinen wirklichen Einfluss auf unsere Moralvorstellungen zuschreiben würde. Mit Amusement ist hier nämlich keinesfalls das reine und „entspannte sich Überlassen an bunte Assoziationen und glücklichen Unsinn“ (ebd.: 151) gemeint.

Unter diese Kategorie fällt bei Adorno zum einen *Vulgarität*, als das bewusste Herablassen über eine im Dargestellten verkörperte, objektive, das heißt gesellschaftlich bedingte Erniedrigung (vgl. Adorno 2014d: 356). Adorno denkt dabei an die „grinsenden Reklameschönheiten“ (ebd.: 356), die so bestimmte Geschlechterrollen reproduzieren und die Reduktion der Frau auf ihre bloße Äußerlichkeit befördern. Vulgarität findet man heutzutage vor allem im ‚Reality-TV‘, das gemeinhin auch als ‚Unterschichtenfernsehen‘ bezeichnet wird und nicht nur in Zeitungsartikeln so verwendet wird (vgl. Amend 2005), sondern sogar schon einen eigenen Eintrag im Duden erhalten hat, der aber mit der Bedeutungsbeschreibung „von Angehörigen der Unterschicht bevorzugte Fernsehprogramme“ (Duden Online 2013) leider den entscheidenden Punkt nicht mitberücksichtigt. Das soziologisch Brisante an dem Fernsehformat ist nämlich nicht, dass es vorrangig von Menschen aus der Unterschicht konsumiert wird,

sondern, dass darin bewusst ökonomisch, kulturell und bildungsmäßig minderprivilegierte Gruppen mit sehr geringem gesellschaftlichen Ansehen, wie Arbeitslose, Immigranten oder Prostituierte als faul, unverantwortlich, proletenhaft, ungebildet, kriminell und sowohl moralisch als auch psychisch höchst pathologisch dargestellt werden. Damit wird ein stereotypes Bild solcher gesellschaftlichen Minderheiten künstlerisch reproduziert und Ressentiments zusätzlich befördert. Zum anderen operiert das Amusement mit *Humor*, der „Schadenfreude über jede gelungene Versagung“ (Horkheimer/Adorno 2013: 148). Man hat „Spaß an der Gewalt“ (ebd.: 147), an dem persönlichen Leid und an der Ungerechtigkeit, die den zur Schau gestellten Akteuren durch ihre gesellschaftliche Minderprivilegierung zugefügt wird. Humor kann so dazu führen, bestimmte Personen ins Lächerliche zu ziehen, man beraubt sie ihrer Glaubwürdigkeit, Ernsthaftigkeit, Vernünftigkeit und Ebenbürtigkeit, denn das „Lachen über etwas ist allemal das Verlachen“ (ebd.: 149). Außerdem kann die *Tragik* zu einem zentralen Stilmittel des Amusements werden, obwohl man sie doch eher als förderlich für das zur Emanzipation so wichtige Mitleid ansehen würde. Die Tragik in ihrer negativen Variante stellt so das eigene Leid als Schicksal dar, das heißt als vorbestimmte und damit unveränderbare Tatsache (vgl. ebd.: 160). Damit wird das eigene Leid sogar zum notwendigen Übel gemacht, anstatt es als gesellschaftlich bedingt und damit veränderbar darzustellen. Die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse werden zum vernünftigen Standard erhoben und jeder, der von diesem Standard abweicht wird zum „Outsider“ (ebd.: 159) gemacht, also zu jemandem, der der Gemeinschaft nicht zuträglich ist und damit ausgeschlossen oder zumindest therapiert werden muss. Die negative Version der Tragik legt die „Bedingung, unter der man das unerbittliche Leben überhaupt fristen darf“ (ebd.: 161) fest. Was das Amusement anbetrifft, als Oberbegriff für ganz bestimmte Stilmittel, die das emanzipatorische Potenzial der Kunst korrumpieren und durch die das Kunstwerk tatsächlich zum *Korrepetitor der herrschenden Verhältnisse* werden kann, könnte man mit Adorno zu folgendem Schluss kommen:

„Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat.“ (ebd.: 153).

Diese Stilmittel sind aber eben *Stilmittel*, das heißt bestimmte Anordnungsweisen von Figuren und Materialien im Kunstwerken. Es geht also darum, *wie* der Künstler bestimmte Verknüpfungen und Beziehungen zwischen seinen Figuren und Materialien hergestellt hat. Keine Fi-

gur, kein Inhalt und kein Material ist schon im Vorhinein ein moralisch Schlechtes – es wird erst durch seine ästhetische Inszenierung dazu gemacht. Man muss darauf achten, welche Ideale durch das Kunstwerk auf diese Weise produziert werden und welche verworfen werden. Exakt dies ist eben auch der Grund dafür, warum die Kunst den gesellschaftlich Minderprivilegierten ganz im Sinne einer *emanzipatorischen Aufklärerin* zu ihrem Recht verhelfen kann.

## 6. *Schlussbetrachtung*

Am Ende dieser Arbeit sollte die Erkenntnis hinreichend deutlich geworden sein, dass jeder Erfahrung, durch die wir unsere Realität erschließen können, ein *ästhetischer Charakter* innewohnt, der im Kunstwerk zu einer rein *ästhetischen Erfahrung* intensiviert werden kann. Es sollte klargeworden sein, dass die Interpretation eines Kunstwerks radikal von der persönlichen Erfahrungsbiographie eines Perzipienten abhängig ist und doch jede Erfahrung, von der die Interpretation eines Werks abhängig ist, eben immer nur aus der Interaktion mit der Umwelt entstehen kann. Dadurch ist jede Erfahrung und dann eben auch eine ästhetische Erfahrung immer *gesellschaftlicher* Natur und ist aufgrund dessen auch kritisierbar. Der Behauptung – die vielmehr einem Kritikverbot gleichkommt – ob ein Kunstwerk gefalle oder nicht, sei rein subjektiv, kann einerseits sicherlich rechtgegeben werden, nur ist andererseits die Quelle der Erfahrung, aus der heraus subjektiv bewertet wird, eben keineswegs eine subjektive, sondern eine radikal gesellschaftliche. Das Kunstwerk wurde von seinem elitären Status der Notwendigkeit zum intellektuell Schwierigen und Kritischen befreit, es konnte kein qualitativer Unterschied im künstlerischen Sinne mehr zwischen hoher Kunst und bedeutungsloser populärer Kunst gemacht werden – ohne dabei jedoch den unglaublich hohen Stellenwert der Kunst in Bezug auf die Erfahrung unserer Realität zu nivellieren. Wie Dewey sehr treffend bemerkt, kann uns die Kunst schon durch ihr scheinbar banalstes Charakteristikum und zwar die Möglichkeit der freien Umstrukturierung der Bedeutung der Dinge in der Wirklichkeit, die wichtigste Erkenntnis lehren, die als eine der Grundvoraussetzungen einer pluralistisch orientierten Gesellschaft gelten kann:

„Die Vorstellung, daß den Dingen festgelegte, unveränderliche Werte innewohnen, ist genau das Vorurteil, von dem uns die Kunst befreit.“ (Dewey 1980: 113).

Eben das ist auch der Grund, warum eine Politik, die eine solche Erkenntnis zur Aufrechterhaltung ihrer Macht unbedingt zurückhalten muss, die Kunst unter ihre Kontrolle bringen muss. Denn die Kunst bietet uns die Möglichkeit in eine ganz andere Welt einzutauchen, von der aus wir unser eigenes Leben und unsere eigene Welt beobachten können. Sie kann auf diese Weise gesellschaftlich bedingte Ungerechtigkeiten hervorbringen und nährt so unsere Hoffnung auf eine bessere Welt. Jedoch kann sie dadurch genauso gut etablierte Ungerechtigkeitsverhältnisse, und seien es ‚nur‘ stereotype Ansichten über bestimmte gesellschaftliche Minderheiten, reproduzieren. Vielleicht liegt die große Stärke der Kunst genau darin, diese als harmlos dargestellten Stereotype kritisch hervorzubringen – im Umkehrschluss kann diese Stärke aber auch genauso gut dazu dienen, die Bedeutung und Anschlussfähigkeit solcher Stereotypen zu verstärken.

Die Kritik am Kunstwerk, das Hervorbringen der gesellschaftlichen Aussagen erhält dadurch eine zunehmende Wichtigkeit. Wenn die Kunst uns in einem hohen Maße die Konstruktion unserer Wirklichkeit zulässt, so ist damit keinesfalls gesagt, sie würde notwendigerweise zu einem ‚besseren‘ Leben führen oder gar die ‚tatsächlichen‘ gesellschaftlichen Umstände hervorbringen können – aber sie lässt eben die Welt erschließen, ob dies den *Tatsachen entspricht oder nicht*, ob dies zu einem *Besseren führt oder nicht*. Und exakt deswegen muss nicht nur der Einfluss der Kunst auf unser Leben und auf die Gesellschaft ernstgenommen werden, sondern vor allem kommt nun der Kritik an ihr eine noch größere Wichtigkeit zu. Nur durch die Kritik kann die verborgene gesellschaftliche Wahrheit des Kunstwerks hervorgebracht werden. Dahingehend wusste auch schon Adorno um die Tatsache bescheid, dass die „von oben her gestellte Frage, ob ein Phänomen wie der Film noch Kunst sei oder nicht, nirgendwo hinführt.“ (Adorno 2014a: 10). Es kommt in der Kunstkritik nicht darauf an, welche Werke es verdient haben auf den Sockel der hohen Kunst gestellt zu werden, denn das ist nichts weiter, als ein elitistischer Distinktionsmechanismus, der lediglich der Aufrechterhaltung des herrschenden Kunstgeschmacks dient. Vielmehr ist die Aufgabe der Kunstkritik aus jedem Werk die gesellschaftliche Aussage herauszufiltern und zwar obgleich, wie verachtet oder anerkannt es ist und ungeachtet der Tatsache, ob es den Vorlieben des Kritikers entspricht oder nicht.

Die Aussagekraft der Kritik an der Kunst erstreckt sich so nicht nur auf genuin künstlerische Objekte, denn die Kunstkritik, als das Hervorbringen der gesellschaftlichen Aussage der ästhetischen Organisation im Kunstwerk, kann genauso auf andere Formen ästhetischer Organisation angewendet werden. So erlangt man beispielsweise auch eine enorm gesteigerte Sensibilität für den sozialen Einfluss der Werbung, durch den sie eben nicht mehr als eine unbedeu-

tende Inszenierung von Konsumgütern verharmlost werden kann. Die ästhetische Organisation von Figuren und Materialien in aller Art menschlichen Erzeugnissen, seien es Kunstwerke oder Gebrauchsgüter, ist nach dem selben Muster aufgebaut, wie jede Art von menschlicher Erfahrung, durch die wir uns einzig und allein unsere Realität erschließen können und aus denen wir einzig und allein unsere moralischen und politischen Ideale gewinnen können. Damit kann diese bewusst durchgeführte ästhetische Organisation in einem hohen Maße unsere Erfahrungen bestärken, verwerfen oder sogar zu ganz neuartigen Ansichten führen. Wenn die Aufgabe der Sozialwissenschaft die Offenlegung sozialer Machtverhältnisse sein soll, so würde sie demnach selbst von ihrer eigenen Orthodoxie abrücken, wenn sie blind für den immensen gesellschaftlichen Einfluss der Kunst wäre. Eine Sozialwissenschaft, die den sozialen Einfluss eines bedeutenden Teils der Gesellschaft – wie beispielsweise das Feld der Kunst – nicht mitberücksichtigt, würde sich auf diese Art und Weise selbst zum Orchideenthema machen.

## Literatur

Adorno, Theodor W. (2014a): Kunst, Gesellschaft, Ästhetik, in: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9-31.

Adorno, Theodor W. (2014b): Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik, in: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 74-97.

Adorno, Theodor W. (2014c): Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit, in: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 122-154.

Adorno, Theodor W. (2014d): Gesellschaft, in: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 334-387.

Adorno, Theodor W. (2014e): Frühe Einleitung, in: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 491-533.

Adorno, Theodor W. (2012): Extrablatt, in: *Gesammelte Schriften. Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 268-272.

Adorno, Theodor W. (1982): Über Jazz, in: *Musikalische Schriften IV. Gesammelte Schriften. Band 17*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 74-109.

Amend, Christoph (2005): Was guckst du? in: *Zeit Online*;  
[http://www.zeit.de/2005/11/Titel\\_2fUnterschicht\\_11](http://www.zeit.de/2005/11/Titel_2fUnterschicht_11) (Letzter Zugriff: 11.07.2015).

Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-45.

Bourdieu, Pierre (2001): Der Standpunkt des Autors. Einige allgemeine Merkmale der Felder kultureller Produktion, in: *Die Regeln der Kunst. Genese des literarischen Feldes*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 340-448.

Bourdieu, Pierre (1987a): Aneignungsweisen von Kunst, in: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 416-442.

Bourdieu, Pierre (1987b): Schluß: Klassen und Klassifizierungen, in: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 727-756.

Dewey, John (1980): *Kunst als Erfahrung*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

*Dostojewski, Fjodor Michailowitsch* (1983): *Der Idiot*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

*Duden Online* (2013): Unterschichtenfernsehen. Version vom 15.01.2013; <http://www.duden.de/node/678758/revisions/1163552/view> (Letzter Zugriff: 11.07.15).

*Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.* (2013): Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 21. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 128-177.

*Lutteroth, Johanna* (2011): Skandal um Beuys-Badewanne. Gescheuerte Kunst, in: *Spiegel Online*; <http://www.spiegel.de/einestages/skandal-um-beuys-badewanne-a-947414.html> (Letzter Zugriff: 11.07.2015).

*Nassehi, Armin* (2009): Die Gesellschaft der Gegenwart, in: *Der soziologische Diskurs der Moderne*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 359-440.

*Paquet, Marcel* (2012): *René Magritte. Der sichtbare Gedanke*. 1. Aufl. Köln: Taschen GmbH.

*Rorty, Richard* (2003): Menschenrechte, Vernunft und Empfindsamkeit, in: *Wahrheit und Fortschritt*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 241-269.

*Rorty, Richard* (1998): *Das Kommunistische Manifest 150 Jahre danach. Gescheiterte Prophezeiungen, glorreiche Hoffnungen*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

*Rorty, Richard* (1992a): Der Friseur von Kasbeam: Nabokov über Grausamkeit, in: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 229-274.

*Rorty, Richard* (1992b): Der letzte Intellektuelle in Europa: George Orwell über Grausamkeit, in: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 274-305.

*Shusterman, Richard* (1994a): Vorwort der deutschen Ausgabe, in: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 9-17.

*Shusterman, Richard* (1994b): Kunst und Theorie zwischen Erfahrung und Praxis, in: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 25-66.

*Shusterman, Richard* (1994c): Ästhetische Ideologie, ästhetische Erziehung und der Wert der Kunst in der Kritik, in: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 67-107.

*Shusterman, Richard* (1994d): Form und »Funk«: die ästhetische Herausforderung durch die populäre Kultur, in: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 109-155.

**Eigenständigkeitserklärung:**

Hiermit erkläre ich, dass ich die Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe.

Unterschrift

München, den