

# **Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (ZfKM)**

Herausgegeben von  
Jürgen Vogt

In Verbindung mit  
Anne Niessen, Martina Benz, Lars Oberhaus und Christian Rolle

Kontaktadresse:  
<http://www.zfkm.org>

## **Elektronischer Artikel**

Jürgen Vogt: Starke Gefühle. Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung:  
Kants Ekel, Adornos Idiosynkrasie, Nietzsches Ressentiment

<http://www.zfkm.org/14-vogt.pdf>

© Jürgen Vogt, 2014, all rights reserved

Der vorliegende Text ist in seinen hier nun zusammengeführten Teilen ursprünglich hier erschienen:

Kants Ekel: <http://home.arcor.de/zfkm/07-vogt10.pdf>

Adornos Idiosynkrasie: <http://www.zfkm.org/08-vogt.pdf>

Nietzsches Ressentiment: <http://www.zfkm.org/11-vogt.pdf>

# 1. Das Pathos ästhetischer Erfahrung

„Der Gebildete ist an seinen heftigen Reaktionen auf alles zu erkennen, was Bildung verhindert. Die Reaktionen sind heftig, denn es geht um alles (...) Überhaupt ist der Gebildete einer, der vor bestimmten Dingen Ekel empfindet: vor der Verlogenheit von Werbung und Wahlkampf; vor Phrasen, Klischees und allen Formen der Unaufrichtigkeit; vor den Euphemismen und der zynischen Informationspolitik des Militärs; vor allen Formen der Wichtigtuerei und des Mitläufertums, wie man sie auch in den Zeitungen des Bürgertums findet, die sich für den Ort der Bildung halten. Der Gebildete sieht jede Kleinigkeit als Beispiel für ein grösseres Übel, und seine Heftigkeit steigert sich bei jedem Versuch der Verharmlosung. Denn wie gesagt: es geht um alles“ (Bieri 2005).

Im musikpädagogischen Diskurs der letzten Jahrzehnte spielt der Begriff der Erfahrung eine zentrale Rolle. In Hermann J. Kaisers Synopse (1993, S.165 ff.) unterschiedlicher Verwendungsweisen dieses Begriffes wird z.B. (1) eine hauptsächlich objektbezogene, eine (2) subjektbezogen-funktionale und (3) eine subjektbezogen-erlebnisorientierte Variante unterschieden, die seit den 1970er Jahren innerhalb der Musikpädagogik existieren<sup>1</sup>. In den 1990er Jahren wird dann zum ersten Mal der Erfahrungsbegriff systematisch diskutiert und entfaltet, so vor allem in Kaisers eigenen Arbeiten, aber auch z.B. bei Rolle 1999. In unterschiedlichen Nuancierungen wird dabei zunächst in Anknüpfung an Kants *Kritik der Urteilskraft* die ästhetische Erfahrung als subjektive Erfahrung bestimmt und damit gegenüber allen „objektivistischen“ Ästhetiken neu gewichtet<sup>2</sup>. Dazu kommt ein sozialphänomenologisches und pragmatistisches Moment, indem, etwa in Anknüpfung an Alfred Schütz und John Dewey, die Bedeutung der (ästhetischen) Erfahrung für die Konstitution und die Bewältigung des alltäglichen Lebens betont wird<sup>3</sup>. Ästhetisch-musikalische Erfahrung wird dabei als ein Sonderfall *ästhetischer* Erfahrung begriffen, der sich von anderen Formen *musikalischer* Erfahrung abhebt (vgl. etwa Rolle 1999, S.84ff.). Ein Moment der Abgrenzung ästhetisch-musikalischer Erfahrung von bloßem musikalischem Erleben besteht dabei in der Akzentuierung des reflexiv verfügbaren Wissens über das Erfahrene (so etwa Kaiser 1992, S.171)<sup>4</sup> bzw. einer spezifischen ästhetischen Rationalität (dies im Anschluss an Seel 1985). Diese gewinnt ihre Krite-

---

<sup>1</sup> Gemeint ist (1) die Didaktische Interpretation von Musik (Chr. Richter), (2) das Konzept der erfahrungserschließenden Musikerziehung (R. Nykrin) und (3) die schülerorientierte Musikdidaktik (Jank, Meyer & Ott).

<sup>2</sup> So vor allem Kaiser 1992, S.103f.; 1993, S.171; auch Rolle 1999, Kapitel 3.2.4; auch Wallbaum 2001. Generell steht hier Pate: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989. Für die Musikpädagogik vgl. ausführlich Vogt 1998.

<sup>3</sup> Hier etwa Kaiser 1992, S.172ff., Rolle 1999, Kapitel 2. Diese Verbindung wird explizit ausgeführt bei Seel 1985

<sup>4</sup> In einer bildungstheoretischen Wendung betont Kaiser, musikalisch gebildete Subjekte müssten in der Lage sein, ihr Bild von Musik – das nicht anders als durch Erfahrung entstanden sein kann – „zu rechtfertigen und zu verantworten“ (Kaiser 1998, S.109). Mindestens der Sprechakt der Rechtfertigung verweist auf einen Modus ästhetischer Rationalität, der allerdings nicht weiter beschrieben wird.

rien vor allen Dingen durch die Beantwortung der Frage, „wie rationales Argumentieren in ästhetischen Dingen möglich ist“ (Rolle 1999, S.111).

Ästhetisch-musikalische Erfahrung, reflexives Wissen und ästhetisches Urteil gehen somit eine enge Verbindung ein. So formuliert Rolle gut kantianisch, jedoch mit einer pragmatischen Wendung, im Hinblick auf ästhetische Urteile:

„Wir sollten ästhetische Urteile als Empfehlungen verstehen: sie empfehlen anderen einen Gegenstand zur ästhetischen Wahrnehmung in der Überzeugung, auch diese könnten an ihm eine ästhetische Erfahrung machen. (...) Es gehört zur Eigenart von Empfehlungen, daß sich ihr normativer Gehalt nicht monologisch begründen läßt; d.h. eine noch so wort- und kenntnisreiche Rechtfertigung ästhetischer Urteile ohne Adressatenbezug verkennt ihren argumentationslogischen Charakter. Der Geltungsanspruch einer ästhetischen Bewertung ist deshalb letztlich erst dann eingelöst, wenn die ästhetische Wahrnehmung sich als lohnenswert für andere herausgestellt hat. Weil die Urteile Empfehlungen darstellen, funktionieren die Gründe als Anleitungen zum Selber-Machen“ (Rolle 1999, S.115).

In Anknüpfung an Seel u.a. erweisen sich Varianten ästhetischer Erfahrung als (potentiell) lohnend dann, wenn sie neue „Sichtweisen auf Welt“ eröffnen, oder „Lebensentwürfe“ präsentieren, „die sich uns nur so erschließen“ (Rolle 1999, S.121). Das ästhetische Urteil empfiehlt jemand anderem, eine solche Erfahrung zu versuchen (wobei nicht ausgeschlossen ist, dass dieses Vorhaben möglicherweise misslingt).

Konstitutionstheoretisch gesehen ist aber das ästhetische Urteil eine relativ späte Stufe der ästhetischen Erfahrung, auch wenn es für Konzeptionen ästhetischer Rationalität natürlich von besonderer Bedeutung ist. Wenn ein ästhetisches Urteil wesentlich auf einem bestimmten Modus der Wahrnehmung, eben einem ästhetischen, beruht, so kann diese Wahrnehmung *selbst* nicht schon davon abhängen, ob der nun wahrgenommene Gegenstand neue Sichtweisen erschließt. Ein großer Teil ästhetisch wahrgenommener Objekte wird dieses Kriterium ohnehin nicht erfüllen und muss sich dann z.B. als nicht-gelungenes, aber doch potentiell ästhetisches Objekt klassifizieren lassen. Um ein vielzitiertes Beispiel zu bemühen: Es ist sicherlich möglich, wenn auch aus praktischen Gründen nicht sehr empfehlenswert, sich einer Verkehrsampel in ästhetischer Einstellung zuzuwenden, um sich, ungeachtet des Hupens anderer Verkehrsteilnehmer, allein dem Spiel und der Ordnung der Farben zu überlassen. *Bevor* man so etwas tut, bedarf es aber der Hoffnung darauf, dass sich ein solches Vorhaben überhaupt lohnt. Woher rührt diese Hoffnung aber, wenn nicht aus der Beschaffenheit des Gegenstandes selbst, die sich als potentiell ästhetisch lohnenswert darbietet, auch wenn die Hoffnung sich als trügerisch erweisen sollte? Dies wäre nur dann nicht der Fall, wenn man die ästhetische Einstellung zu einem rein subjektiven, voluntativen Akt erklärte - („Egal, um was es sich handelt – ich *möchte* es nun ästhetisch wahrnehmen“) -, oder man wenn man institutionentheoretisch operierte - („Alles, was im Museum steht, ist ästhetisch wahrnehmbar“ oder „Jetzt findet Musikunterricht statt, also befinden wir uns in ästhetischer Einstellung“). Das ästhetische Urteil ruht also auf einer Erfahrung auf, die selbst schon nicht entfaltete und unausgesprochene „Kriterien“ beinhaltet, nach denen sich Empfehlungen oder Ablehnungen dann ausrichten – ohne dass sie darin schon aufgehen könnten.

Verfechter einer kommunikativen Vernunft werden sich solch „impliziten Kriterien“ natürlich nur mit gleichsam spitzen Fingern annähern. Beispielhaft ist hier Habermas, für den vorprädi-kative Erfahrungen nichts anderes sein können als „präreflexive Vorformen oder Präfigurati-onen dessen, was sich erst nach der Thematisierung in Sprechakten *verzweigt* und die Bedeu-tung des propositionalen Wissens, der illokutionär hergestellten interpersonalen Beziehung oder der Sprecherintention annimmt“ (Habermas 1992, S.93). Erfahrung selbst ist also nichts anderes als eine ‚Vorform‘ und ‚Präfiguration‘ dessen, was dann in Sprechakten unterschied-licher Provenienz Gestalt annimmt. Alles andere wird zwar nicht geleugnet, gehört aber zum „Meer der Kontingenzen“ (ebd., S.185) oder zum undurchdringbaren „Dickicht‘ der Le-benswelt“ (ebd., S.93), auf das man sich zwar bezieht, das aber gerade in diesem Prozess der Rationalisierung zum bloßen Hintergrund für kommunikative Prozesse diffundiert.

In seiner maßgeblichen Studie zum Begriff der ästhetischen Rationalität kann denn auch Martin Seel erwartungsgemäß allein dem sprachlichen Modus der ästhetischen Kritik Ratio-nalität zusprechen. Im Modus der „Konfrontation“ (1985, S.244) artikuliert sich hingegen nur eine „Äußerung der begeisterten bis gelangweilten, hingerissenen bis angewiderten, verstörten bis ungerührten *Betroffenheit* am ästhetisch eruierten Gegenstand“ (ebd., S.245). Diese Be-troffenheit kann man, so Seel, natürlich im Nachhinein *erklären; begründen* kann man sie in aller Regel nicht, obgleich sie die Grundlage für so gut wie jede Begründung darstellen. Ganz zu Recht verweist Seel, in Auseinandersetzung mit K. H. Bohrer, darauf, dass durch Sympa-thie und Antipathieanmutungen das eigentlich ästhetische Urteil noch nicht endgültig präfor-miert sein kann; dieses bedarf der Gründe, die sich am Gegenstand selbst erweisen lassen müssen. Seel kann folglich eine „affektive Bindung“ (oder Abstoßung) konzедieren (ebd., S.246), ohne dass dadurch sein eigentliches Programm – die Explikation ästhetischer Rationa-lität – in irgendeiner Weise gefährdet wäre. Der Grund dafür liegt in einem präformierten Be-griff von Rationalität als „eine oder mehrere Formen des *begründbaren* Handelns“ (ebd., S.11, Hervorhebung JV). Ästhetisch rational ist ein Verhalten daher immer dann, „wenn die ästhetisch Wahrnehmenden gegebenenfalls begründen können, warum sie an diesen und nicht jenen Objekten ein ästhetisches Interesse nehmen“ (ebd., S.314). Im „Anerkennen und Aber-kennen“ der „Gelungenheit und Schönheit“ von Objekten entfaltet sich diese spezifische Be-gründungsrationalität. Maßstab ist aber allemal die Gelungenheit und ihre Normen; Misslun-genheit wird allein als negative Abweichung bestimmt.

Die Erfahrung jedoch, die darüber entscheidet, ob *überhaupt* etwas als ästhetisch wahrge-nommen wird, schrumpft zur ‚Betroffenheit‘ und zur ‚affektiven Bindung‘, die zwar beide unumgänglich sind, denen aber in einer Theorie ästhetischer Rationalität keine weitere Auf-merksamkeit gewidmet werden muss. Philosophische Theorien, die dies tun, sind selten. So bemüht sich etwa Roman Ingarden um eine phänomenologische Beschreibung ästhetischer Erfahrung (bei ihm gleichbedeutend mit ‚Erlebnis‘), bei der noch nicht von Anfang an ent-schieden ist, ob etwa ein Kunstwerk überhaupt als ästhetisches Objekt wahrgenommen wird, die aber auch nicht in einer Theorie subjektiver ästhetischer Einstellung Zuflucht sucht. Das ästhetische Erlebnis, so Ingarden,

„fängt mit einer spezifischen Ursprungsemotion, die durch eine ästhetisch aktive Qualität am Kunstwerk im betrachtenden Subjekt ausgelöst wird, an, und führt zur Konstitution eines ästhetischen Gegenstandes“ (Ingarden 1962/1992, S.70).

Abgesehen davon, dass Ingarden diese ‚ästhetisch aktive Qualität‘ in einem spezifisch ästhetischem Wert zu finden meint, der als subjekt-unabhängig einen seltsamen ontologischen Status gewinnt, führt die Rede von der ‚Ursprungsemotion‘ auf die Spur eines *Pathos der ästhetischen Erfahrung*, das nicht gut zu überspringen ist: Erfahrung ist immer auch als *Antwort* auf ein „Etwas“ zu verstehen, das diese Antwort auslöst (vgl. ausführlicher Waldenfels 1994, 2002; für ästhetische und musikpädagogische Zusammenhänge vgl. Vogt 2001). Wenn man die Spur dieses „Etwas“ weiter verfolgt, so ist hier von einer grundlegenden *Ambivalenzerfahrung* zu sprechen, in der Anziehung und Abstoßung durch den Gegenstand gleichermaßen immer schon enthalten sind; vor Sympathie und Antipathie steht das Pathos des „Getroffenwerdens“:

„Ein Pathos, das jeder Wahl vorausgeht, kann nicht vorweg einer binären Wahl unterliegen, als handele es sich um eine künstlich angelegte elektrische Leitung mit einem positiven und einem negativen Pol. (...) Bei einer solchen Bipolarität handelt es sich um eine strukturelle Differenz, wo keines der Oppositionsglieder eine Präferenz genießt. (...) Was diesem Gegensatz vorausgeht ist eine *Ambivalenz*, die darauf beruht, daß die anziehenden und abstoßenden Momente in ein und demselben pathischen Ereignis zusammenwirken“ (Waldenfels 2002, S.196f.).

Das Pathos der ästhetischen Erfahrung, das nicht in positiven oder negativen Urteilen aufgeht, ist aber wiederum nur erklärbar, sofern diese Erfahrung überhaupt stattfindet. „Es gibt ein integrales *Ja vor dem Ja und Nein*“ (Waldenfels 2002, S.42) - man kann und muss von einem pathischen Tangiert-Sein durch potentiell ästhetische Objekte ausgehen, das jeder Empfehlung und jedem Abraten vorausgeht. Einstellungstheoretisch gesprochen: Bereits die ästhetische Einstellung impliziert das „integrale Ja“, in dem „Ja und Nein“ ambivalent eingelassen sind<sup>5</sup>, eine erste, prä-ästhetische Affirmation, die spätere Negation nicht ausschließt, sondern diese zuallererst ermöglicht.

\*\*

Ein solches Pathos der Erfahrung ist Protagonisten ästhetischer Erfahrung seit jeher suspekt, rückt es doch eine Erfahrung ins Zwielficht, deren Positivität geradezu als konstitutiv betrachtet werden kann. Anders gesagt: Da ästhetische Erfahrung - schon gemäß der historischen Positionierung der Ästhetik im diskursiven Feld<sup>6</sup> - stets als *positive* Erfahrung gedeutet wird<sup>7</sup>,

---

<sup>5</sup> „Es zeigt sich also, daß Negation nicht erst Sache des prädikativen Urteilens ist, sondern daß sie in ihrer Urgestalt bereits in der vorprädikativen Sphäre der rezeptiven Erfahrung auftritt“ (Husserl, Edmund (1985/1938): *Erfahrung und Urteil*. Untersuchungen zur Genealogie der Logik, redigiert und herausgegeben v. Ludwig Landgrebe, Hamburg: Meiner, S.97)

<sup>6</sup> Ästhetik als philosophische Disziplin dient seit Baumgarten dazu, entweder einen spezifischen Erfahrungstyp zu rehabilitieren bzw. ihn sogar gegenüber anderen Erfahrungsmodalitäten besonders auszuzeichnen, oder eine bestimmte Klasse von Gegenständen – traditionell Kunstwerke – in ihrer Besonderheit gegenüber anderen Objekten herauszuheben. Erst mit der normativen Neutralisierung von ästhetischer Erfahrung und ästhetischen Objekten in der Analytischen Ästhetik erlischt dieser positive Sonderstatus zugunsten lediglich analytischer Differenzierungen; vgl. dazu

wird das „integrale Ja“ mit dem, konstitutiv späteren, positiven ästhetischen Urteil kurzgeschlossen, als ob beides dasselbe sei<sup>8</sup>. Überschlagen wird dabei der Konstitutionsprozess selbst, in dem sich aus der grundlegenden Ambivalenz der Erfahrung heraus Zustimmung oder Ablehnung erst herauschälen<sup>9</sup>. Damit begibt sich jede Theorie natürlich auf unsicheres Gelände, denn die normativen (ästhetischen) Kriterien, die zwischen Akzeptanz und Ablehnung, Gelungenheit oder Misslungenheit entscheiden, stehen für eine Analyse dieser Ambivalenz ja noch gar nicht zur Verfügung.

Es wäre daher ein Irrweg, die grundsätzliche Ambivalenz, die auch den von Husserl so genannten „Logos der ästhetischen Welt“ durchzieht, in einem quasi-ontologischen Zugriff einfach auflösen und greifbar machen zu wollen; das Ergebnis wäre auch nichts anderes als eine „Orthoästhesie“ (Husserl 1993, S.174) anderer Art. Festzuhalten bleibt zunächst, dass auch für die *ästhetische* Rationalität Merleau-Pontys Satz gilt, dass sich jedwede Rationalität genau an der Erfahrung bemisst, in der sie sich enthüllt (Merleau-Ponty 1966, S.17). Und gerade dieser „Enthüllungsvorgang“ bleibt bei allen Theorien ästhetischer Rationalität, auf die wiederum musikpädagogische Theorien ästhetischer Erfahrung ausgerichtet sind, zu einseitig im Blick auf seinen positiven Pol konzipiert.

Dieser Eindruck bestätigt sich darin, dass Abstoßung und Ablehnung, die gewissermaßen auf ‚schlechter Erfahrung‘ beruhen, in keiner Konzeption ästhetischer Erfahrung eine nennenswerte Rolle spielen, es sei denn in der konservativen Abwehr „minderwertiger“, trivialer Objekte. Es ist also keineswegs allein der Musikpädagogik anzulasten, wenn ästhetische Erfahrung geradezu chronisch positiv verläuft und endet; schon ihre ästhetischen Bezugstheorien sind offenkundig zuallererst damit befasst, das Spezifikum einer Erfahrung zu beschreiben, die nicht anders als positiv gedacht werden *soll*<sup>10</sup>. Dabei hat die Idee der Negativität ästhetischer Erfahrung durchaus Tradition, dies jedoch in einem anderen Sinne. Nach Jauß (1991, S.44f.) lassen sich dabei z.B. folgende Kategorien des Negativen unterscheiden:

---

kritisch R. Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca & London: Cornell University Press 2000, insbesondere S.15-34

<sup>7</sup> Extrem ist dies etwa bei John Dewey, bei dem ästhetische Erfahrung mit einer erfüllten Erfahrung zusammenfällt („*an experience*“); vgl. J. Dewey, *Art as Experience*, New York: Perigee Books 1980/1934.

<sup>8</sup> Wallbaum (2001) betont zwar in produktionsdidaktischer Absicht die Notwendigkeit der „Attraktivität“ eines musikalischen Produktes, amalgiert aber einmal „attraktiv“ mit „ästhetisch“ (S.245) und ein anderes Mal mit „gelungen“ (S.247). Damit wird aber der prä-ästhetische Charakter der Attraktion (und der Repulsion) nicht getroffen.

<sup>9</sup> Dass mit „vorgängig“ oder „später“ *konstitutive* und keineswegs *diachrone* Momente der Erfahrung gemeint sind, kann hier nur angedeutet werden. Im Hintergrund steht hier Husserls Theorie einer „passiven Synthesis“, die sich bei Waldenfels steigert zu einer paradoxen Vorgängigkeit als einer „*Wirkung, die ihrer Ursache vorausgeht*“ (Waldenfels 2002, S.58).

<sup>10</sup> Dabei soll nicht unterschlagen werden, dass nicht wenige ästhetische Theorien versuchen, ganz ohne das Konzept ästhetischer Erfahrung auszukommen, indem sie entweder abstreiten, dass es eine solche Erfahrung überhaupt gibt (z.B. Kulenkampff, Jens: *Ästhetische Erfahrung – oder was von ihr zu halten ist*, in: *Der Begriff der Erfahrung in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, hg. v. J. Freudiger et al., München 1996, S.178-198).

1. *Die Kategorie der Konstitution*: Als imaginärer Gegenstand „verneint“ das Kunstwerk die Realität
2. *Die Kategorie des Geschichtlichen*: Kunstwerke überschreiten den „vertrauten Horizont einer Tradition“, verändern ein „eingespieltes Weltverhältnis“ oder durchbrechen „gesellschaftliche Normen“ (S.45).
3. *Die Kategorie der subjektiven Welterfahrung*: Das Kunstwerk rückt durch das kantianische ‚interesselose Wohlgefallen‘ in ästhetische Distanz zur Welt.
4. *Die Kategorie des (objektiv) Gesellschaftlichen*: Das Kunstwerk rückt in Opposition zu den Normen des gesellschaftlich Nützlichen oder Akzeptierten

Sofern ästhetische Negativität in musikpädagogischen Kontexten bislang überhaupt eine Rolle gespielt hat, so in einer Mischung aus den Kategorien 2 und 3: In ästhetischer Einstellung werden Objekte wahrgenommen, die in irgendeiner Weise – historisch oder aktuell - ‚eingespielte Weltverhältnisse‘ durchbrechen oder überschreiten<sup>11</sup>. Ergänzend kommen dann bildungstheoretische Überlegungen ins Spiel: Die Überschreitung routinierter Erfahrungsschemata durch ästhetische Wahrnehmung wird automatisch bildungsrelevant, da sie der humboldtschen Bestimmung entspricht, Bildung sei ein ‚Aneignen von soviel Welt wie möglich‘. Auch passt sie zu lerntheoretischen Theoremen, nach denen Lernen wesentlich ein *Umlernen* darstellt, und nicht lediglich die Anhäufung von immer mehr Wissen und Können ist<sup>12</sup>. Aber auch diese bildungs- und lerntheoretischen Anreicherungen ästhetischer Theorie verweisen zwar verdienstvoll auf die Verluste hin, die jeden Bildungs- und Lernprozess immer auch kennzeichnen; da aber Bildung und Lernen per Definition ein „mehr“ oder „besser“ oder jedenfalls ein „anders“ implizieren, bleiben Bildungs- und Lerntheorien gleichfalls dem Paradigma der Positivität verhaftet<sup>13</sup>.

Die Möglichkeit, dass sich dieses „mehr“ oder „besser“ oder „anders“ aber nicht zuletzt auch der Ablehnung nicht-bildungsrelevanter Objekte verdankt, wird zwar konzidiert; diese Ablehnung lässt sich aber nur als Umkehrung ihres ursprünglicheren, positiven Gegenbildes beschreiben. So gehört etwa nach Kaiser zur ästhetischen Erfahrung immer das Wissen darüber, wie das wahrgenommene Etwas „auf mich wirkt, ob ich es schön finde oder nicht, ob ich mich dadurch angezogen oder abgestoßen fühle usf.“ (Kaiser 1993, S.171). Die Anziehungskraft bestimmt Kaiser nach Kant dann als „Lust am freien Spiel der Erkenntniskräfte“ (ebd., zitiert nach Kant, KdU, §§ 10/11), während von der ‚Abstoßungskraft‘ nicht weiter die Rede ist. An anderer Stelle (1992, S.100ff.) beantwortet Kaiser die Frage nach der Attraktivi-

<sup>11</sup> Ästhetische Negativität kann sich darüber hinaus noch in einer weiteren, von Jauf gar nicht erwähnten Variante manifestieren, nämlich als permanenter Entzug jeglicher möglichen (hermeneutischen) Sinnzuschreibung (siehe beispielhaft im Hinblick auf Adorno und Derrida, Menke 1991). Diese Lesart konterkariert nicht nur bildungstheoretische Vorhaben (zumal, wenn diese sich von vornherein schulpädagogisch beschränken); sie bleibt ebenfalls in ihrem Kern positiv, da die konstitutive Verzögerung von Sinn lustvoll erlebt wird, als ein niemals eingelöstes Versprechen von Sinn; blanker Unsinn oder Sinnarmut ist demnach schlicht nicht-ästhetisch.

<sup>12</sup> Diese Position wird u.a. vertreten von Vogt 2004. Klassisch formuliert ist dies u.a. bei Gadamer 1990/1960, S.352ff.

<sup>13</sup> Vergleichbares gilt allemal für die musikpsychologische Präferenzforschung, bei der die „Postferenz“, die Ablehnung von Musiken, bislang kein nennenswertes Interesse auf sich gezogen hat.

tät ästhetischer Objekte differenzierter. Im Anschluss an den Phänomenologen Moritz Geiger bestimmt er sie als „ästhetischen Genuss“, der sich, im Rahmen der phänomenologischen Intentionalitätstheorie, als spezifische Form des „Selbstgenusses“ entpuppt:

„Das Ich richtet sich im Akt des Genießens auf den Gegenstand; dann nimmt es im eigentlichen Gehalt des Genusses dasjenige auf, was vom Gegenstande kommt, gibt sich dem Gegenstande hin, und der Gegenstand strahlt in das Ich hinein; aber damit sind wir immer noch nicht beim Genußkern. Aufnahme, Hingabe, Ichzentriertheit sind immer noch nicht der Genuß selbst. Der Genuß selbst ist dasjenige, was sich anschließt an alle diese Momente – es ist eine bestimmte Art der Affiziertheit, der Erregtheit des Ich, mit der das Ich auf das Einstrahlende reagiert. Das ist wesentlich: daß in allem Genießen eine solche Ichaffiziertheit steckt“ (Geiger 1974/1913, S.49).

Ohne auf Geigers Position hier genauer eingehen zu müssen<sup>14</sup>, so ist doch mit dem Begriff des „Einstrahlens“ ein wesentliches pathisches Moment benannt, das über einen rein einstellungstheoretischen Ansatz hinausgreift: ohne eine solche „Einstrahlung“ kein Genuss. Dieser Genuss setzt aber erst ein, wenn es auch zu einer spezifischen „Hingabe“ und „Ichaffiziertheit“ kommt, durch die der ästhetische Genuss überhaupt erst entsteht. Es ist gewiss eine Schwäche Geigers, dass auch er diese Ichaffiziertheit wiederum allein positiv denkt. Das ambivalente Pathos, das in „Aufnahme“ und „Hingabe“ steckt, erlaubt es aber nicht, eine solche positive Vorentscheidung zu treffen; auch ‚Widerwille‘, ‚Abscheu‘ oder gar ‚Ekel‘ gehören zur Ambivalenz der Erfahrung<sup>15</sup> - ein „Einstrahlen“, das gleichfalls zur Ichaffiziertheit führt, wenn auch gewiss nicht zum ästhetischen Genuss.

Dieser Spur – und nur dieser – soll im Folgenden etwas weiter nachgegangen werden. Dazu wird historisch dort angesetzt, wo es auch die meisten Protagonisten ästhetischer Erfahrung tun, nämlich bei Kant und der *Kritik der Urteilskraft*. Hier, in diesem Grundtext bürgerlicher Ästhetik, liegen sicherlich die Wurzeln für die Persistenz der Positivität ästhetischer Erfahrung; es sollten sich dort aber auch Indizien dafür auffinden lassen, die auf die Existenz eines „Nein vor dem Ja und dem Nein“ hindeuten, durch das sich erst ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrung voneinander scheiden.

## 2. Kants Ekel

Die *Kritik der Urteilskraft* ist bekanntlich nur bedingt oder teilweise als ästhetische Theorie zu bezeichnen. In erster Linie stellt sie für ihren Verfasser den Abschluss des ‚kritischen Geschäftes‘ dar, in dem es darum ging, eine transzendentalphilosophische Grundlegung der menschlichen Erkenntnisvermögen „für den Gebrauch der Vernunft in aller Beziehung“ (KdU, B VII, S.75) zu leisten. Als systematisches Problem hatte sich dabei ergeben, dass theoretische und praktische Vernunft nach Maßgabe der beiden vorangegangenen Kritiken beziehungslos nebeneinander stehen bleiben: Während der Verstand mit der „Gesetzgebung durch Naturbegriffe“ befasst ist, und somit im Feld der theoretischen Erkenntnis verbleibt, hat es die Vernunft mit der „Gesetzgebung durch den Freiheitsbegriff“ (KdU, B XVIII, S.82) zu

<sup>14</sup> Im Wesentlichen handelt es sich um eine Reformulierung kantianischer Einsichten im phänomenologischen und wertphilosophischem Vokabular.

<sup>15</sup> Nicht zufällig sind im Reprint von 1974 Geigers *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* von 1913 mit Aurel Kolnais *Der Ekel* von 1929 zumindest editorisch zusammengeführt.

tun, reguliert also das praktische Tun. Zwischen beidem aber klafft eine Lücke: Die Natur kennt keine Freiheit, sondern nur Kausalität, während das praktische Tun wiederum nicht kausal zu erklären, viel weniger noch normativ auszurichten ist, sondern auf Freiheit beruht.

Obleich in der Darstellung Kants der Eindruck entstehen könnte, hier handelte es sich zuallererst um ein systematisches Problem - wie ist die Einheit der Erkenntnisvermögen zu beschreiben? -, ist dahinter auch ein umgreifendes Krisenbewusstsein zu vermuten: Wie ist die Einheit von Naturerkenntnis und menschlichem Handeln überhaupt noch zu denken?

„Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, befestigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (...) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so *soll* doch diese auf jene einen Einfluß haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme. – Also muß es doch einen Grund der *Einheit* des Übersinnlichen, welches der Natur zum Grunde liegt, mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, wovon der Begriff, wenn er gleich weder theoretisch noch praktisch zu einem Erkenntnis desselben gelangt, mithin kein eigentümliches Gebiet hat, dennoch den Übergang von der Denkungsart nach Prinzipien der einen, zu der nach Prinzipien der anderen, möglich macht“ (KdU, B XX, S.83f.).

Das „muss“ ist rein postulativ. Die Einheit „muss“ es geben; also macht sich Kant auf die Suche nach Indizien dafür, dass dieses Postulat nicht auf Sand gebaut ist. Und mit der Urteilskraft findet er denn auch einen Kandidaten, durch den die Lücke zwischen theoretischer und praktischer Vernunft anscheinend gefüllt werden kann. Die Beweisführung Kants steht, dem Vorhaben entsprechend, auf hinlänglich schwachen Füßen: Die Urteilskraft ist lediglich per *Analogie* mit Vernunft und Verstand verwandt; ihr entspricht auch kein eigenes Gegenstandsfeld, ihr eigentümliches Apriori *soll* aber „irgend einen Boden“ haben (KdU, B XXII, S.85).

„Urteilskraft überhaupt ist das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilskraft, welche das Besondere darunter subsummiert (...) *bestimmend*. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urteilskraft bloß *reflektierend*“ (KdU, B XXV/XXVI, S.87).

Die Urteilskraft befindet sich demnach in Analogie zum Verstand, als sie (bestimmend) einen Einzelfall einem Allgemeinen zuordnet; sie verhält sich wiederum analogisch zur Vernunft, indem sie (reflektierend) ein Allgemeines zu einem gegebenen Besonderen sucht. Die reflektierende Urteilskraft ist dabei für Kant von besonderem Interesse, da sie, anders als die bestimmende, auf gar kein vorgegebenes transzendentes Prinzip zurückgreifen kann, sondern dieses erst suchen muss. Da dies nun schlechterdings gar nicht möglich ist, führt Kant recht thesenhaft den Begriff der „Zweckhaftigkeit der Natur“ ein, der allerdings nichts anderes als eine erkenntnisleitende Fiktion sein kann:

„D.i. die Natur wird durch diesen Begriff so vorgestellt, als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte. Die Zweckmäßigkeit der Natur ist also ein besonderer Begriff a priori, der lediglich in der reflektierenden Urteilskraft seinen Ursprung hat“ (KdU, B XXVIII, S.89).

Die Betonung liegt hier auf dem „als ob“ – Zweckmäßigkeit ist kein transzendentes Prinzip des Verstandes, sondern wird von Kant in der Form eines „regulativen“ Prinzips als Den-

knotwendigkeit als Mittelglied zwischen theoretischer und praktischer Vernunft mehr postuliert denn bewiesen. Es gibt aber nun so etwas wie einen empirischen Fingerzeig darauf, dass diese eigentümliche Form der Urteilskraft kein bloßes Theoriekonstrukt ist, sondern tatsächlich existiert; und dies ist das ästhetische Urteil:

„Der Begriff der Urteilskraft von einer Zweckmäßigkeit der Natur ist noch zu den Naturbegriffen gehörig, aber nur als regulatives Prinzip des Erkenntnisvermögens; obzwar das ästhetische Urteil über gewisse Gegenstände (der Natur oder der Kunst), welches ihn veranlasst, in Ansehung des Gefühls der Lust oder Unlust ein konstitutives Prinzip ist“ (KdU, B LVI/LVII, S.108f.).

Dies klingt zunächst einmal einigermaßen merkwürdig: Die Gefühle von Lust oder Unlust sind von Kant ausdrücklich aus den Regionen der theoretischen und praktischen Vernunft verbannt; es kann und darf weder auf unsere theoretischen Einsichten, noch auf unsere praktischen Absichten einen Einfluss haben, ob wir mit den Gegenständen der Natur oder unseren Handlungsweisen Lust oder Unlust verbinden. Wäre dies so, so würden wir jedenfalls das Feld der konstitutiven Prinzipien verlassen, und nur um dieses ist es Kant ja vornehmlich zu tun<sup>16</sup>.

Indem er aber nun die reflektierende, und näherhin die ästhetische Urteilskraft als Mittelglied zwischen theoretischer und praktischer Vernunft einsetzt, handelt sich Kant das Problem ein, ein Feld betreten zu haben, das ohne eine solche Affiziertheit gar nicht denkbar ist. Diese scheinbare Paradoxie löst sich aber auf, indem Kant gerade in ihr das Besondere des ästhetischen Urteils verortet: ein ganz und gar subjektives Urteil, das aber doch, - als Urteil – Anspruch darauf erhebt, allgemeingültig zu sein. Das Geschmacksurteil

„macht auch nur Anspruch, wie jedes andere empirische Urteil, für jedermann zu gelten, welches, ungeachtet der inneren Zufälligkeit desselben, immer möglich ist. Das Befremdende und Abweichende liegt nun darin: daß es nicht ein empirischer Begriff, sondern ein Gefühl der Lust (folglich gar kein Begriff) ist, welches doch durch das Geschmacksurteil, gleich als ob es ein mit dem Erkenntnis des Objekts verbundenes Prädikat wäre, jedermann zugemutet und mit der Vorstellung desselben verknüpft werden soll“ (KdU, B XLVI, S.101).

„Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und auf das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann. Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt“ (KdU, B 3, S.115).

Kant muss es im Zuge der nun folgenden Argumentation einerseits darum gehen, die „Zumutung für jedermann“ zu erläutern, die mit dem Geschmacksurteil verbunden ist, und andererseits die Besonderheit der ästhetischen Lust gegenüber dem Einwand zu verteidigen, hier handele es sich um eine gänzlich subjektive Anmutung, die nie und nimmer, auch nicht als Analogie, den Status eines Verstandesurteils annehmen könne. Das Kantsche Kunststück be-

---

<sup>16</sup> „Dasjenige Subjektive aber an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnisstück werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust; denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstande der Vorstellung (...)“ (KdU, B XLIII, S.99).

steht also darin, das unabdingbar subjektive „sich selbst fühlen“ mit dem Anspruch auf Objektivität des damit verbundenen Urteils zu versöhnen.

Dass es bei diesem Vorhaben nicht ohne Gewalttätigkeit abgehen kann, liegt auf der Hand. Vor allen Dingen muss es Kant gelingen, Lust und Unlust so weit der empirischen Zufälligkeit zu entziehen, wie irgend möglich. Unmissverständlich heißt es bei ihm daher, dass ein Geschmacksurteil, das wesentlich auf „Reiz und Rührung“ beruht, nur als „barbarisch“ zu kennzeichnen ist (KdU, B 38, S.138), und auch die Sinnenlust, die auf die Gefühle des Angenehmen abzielt (KdU, B 8, S.118) wird schnell aus dem Gebiet des ästhetischen Urteils exkommuniziert.

Ganz ohne Lust oder Unlust an einem Gegenstand gibt es aber keinerlei Grund dafür, überhaupt zu einem Geschmacksurteil kommen zu wollen. Kant verlegt sich daher auf eine abenteuerliche Argumentation, innerhalb deren er die spezifische Lust des Geschmacksurteils in die bloße *Form* der ästhetischen Wahrnehmung selbst verlegt<sup>17</sup>:

„Das Bewußtsein der bloßen formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst, weil es ein Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mithin eine bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit einer Vorstellung in einem ästhetischen Urteile enthält. Diese Lust ist auch auf keinerlei Weise praktisch, weder, wie die aus dem pathologischen Grunde der Annehmlichkeit, noch die aus dem intellektuellen des vorgestellten Guten. Sie hat aber doch Kausalität in sich, nämlich den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu *erhalten*. Wir *weilen* bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert (...)“ (KdU, B 38, S.138).

Die Lust am Gegenstand verschiebt sich so in die Art und Weise, wie der menschliche Erkenntnisapparat (als reflektierende Urteilskraft) versucht, dem wahrgenommenen Gegenstand einen allgemeinen Begriff (= Schönheit) nach Maßgabe seiner supponierten Zweckhaftigkeit zuzuordnen. Die vielzitierte ‚Zweckhaftigkeit ohne Zweck‘, die am (potentiell schönen) Objekt erkennbar wird, dient in erster Linie dazu, dass das Subjekt ‚sich selbst fühlt‘, indem Verstand und Vernunft in ein lebendiges Wechselspiel versetzt werden, und dadurch ihre Einheit zumindest im Modus des ‚als ob‘ – ‚interesselos‘ - realisieren.

Dies ist denn auch der Grund dafür, warum das Subjekt es wagen kann, sein doch ganz und gar subjektives Geschmacksurteil, jedem anderen ‚anzusinnen‘: löst ein Objekt dieses Spiel der Erkenntniskräfte aus, so ist anzunehmen, dass dies auch – möglicherweise – bei jedem anderen Menschen - als ‚subjektive Bedingungen der Möglichkeit einer Erkenntnis überhaupt‘ (KdU, B 155, S.224) - ebenso der Fall ist. Eine Garantie dafür gibt es freilich nicht, denn sonst wäre das Geschmacksurteil ebenso objektiv gültig wie ein Verstandesurteil, und dies ist für Kant per definitionem unmöglich. An die Stelle der Verstandeskategorien tritt dann der ‚Gemeinsinn‘, durch den das Geschmacksurteil sich überhaupt als diskutabel erweist.

Zweifelhaft bleibt allerdings, was nach dieser Operation von der ästhetischen Lust und ihrem Widerpart, der Unlust, überhaupt noch bleibt. Beide werden von Kant als seltsam lust-los

---

<sup>17</sup> Als einen jüngeren Versuch, ästhetische Lust (immer noch) im Anschluss an Kant zu bestimmen vgl. Kern 2000

dargestellt; um sie von allen empirischen Zufälligkeiten zu reinigen, wird ihnen alles ausgetrieben, was ihre Existenz überhaupt rechtfertigen könnte. Die Einwände gegen ein solches Programm liegen auf der Hand; Adorno hat sie stellvertretend so formuliert:

„Samt dem jedoch, woraus sie antithetisch entsprang, wird der Kunst jeglicher Inhalt abgeschnitten und statt dessen ein so Formales wie Wohlgefälligkeit supponiert. Ihm wird Ästhetik, paradox genug, zum kastrierten Hedonismus, zu Lust ohne Lust, gleich ungerecht gegen die künstlerische Erfahrung, in der Wohlgefallen beiher spielt, keineswegs das Ganze ist, und gegen das leibhaftige Interesse, die unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse, die in ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren und die Gebilde zu mehr machen als leeren Mustern“ (Adorno, GS 7, S.25).

„Unkenntlich geworden, verummumt sich Genuß in der Kantischen Interesselosigkeit. (...) Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschaus überführen ihn. Wäre aber die letzte Spur von Genuß exstirpiert, so bereite die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit“ (Adorno, GS 7, S.27).

\*

Ebenso blass wie die ästhetische Lust erscheint bei Kant auch die Unlust; kaum ist von ihr überhaupt die Rede. Unlust ist nach Kant diejenige Vorstellung, „die den Zustand der Vorstellungen zu ihrem eigenen Gegenteile zu bestimmen (sie abzuhalten oder wegzuschaffen) den Grund enthält“ (KdU, B33, S.135). Dies besagt eigentlich nicht mehr, als dass Objekte, mittels deren das Spiel der Erkenntniskräfte nicht in Gang zu kommen scheint, als Kandidaten für ein ästhetisches Urteil ausscheiden. Es ist bereits schwer vorstellbar, dass sie im ästhetischen Urteil überhaupt mit dem Adjektiv „hässlich“ belegt werden, und vom Hässlichen ist in der *Kritik der Urteilskraft* auch nur an einer einzigen und keineswegs exponierten Stelle die Rede<sup>18</sup>.

„Die schöne Kunst zeigt eben darin ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges, u. d. gl. können, als Schädlichkeiten, sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden; nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche *Ekel* erweckt. Denn, weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird: so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden. Auch hat die Bildhauerkunst, weil an ihren Produkten die Kunst mit der Natur beinahe verwechselt wird, die unmittelbare Vorstellung häßlicher Gegenstände von ihren Bildungen ausgeschlossen, und dafür z.B. den Tod (in einem schönen Genius), den Kriegsmut (am Mars) durch eine Allegorie oder Attribute, die sich gefällig ausnehmen, mithin nur indirekt vermittelt einer Auslegung der Vernunft, und nicht für bloß ästhetische Urteilskraft, vorzustellen erlaubt“ (Kant, KdU B 189f., S.247 f.).

Dieser Passus, nahezu versteckt im § 48, *Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack*, erweist sich als Schlüsseltext. Zu Beginn weist Kant darauf hin, dass die pure Darstellung oder

---

<sup>18</sup> Auch das Erhabene wird als Gegenstand „mit einer Lust aufgenommen, die nur vermittelt einer Unlust möglich ist“ (KdU, B 102), S.184). Die Unlust an potentiell angstauslösenden Gegenständen wird sogleich in die distanzierte Lust umgewandelt, „jene ohne Furcht zu beurteilen, und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken“ (KdU, B 110, S.189).

Schilderung hässlicher Naturgegenstände in der Vorstellung der rezipierenden Subjekte noch lange kein hässliches ästhetisches Objekt erzeugen müssen. Dies ist zunächst wenig spektakulär, greift Kant doch damit – allerdings eher mit aufklärerischem Fingerzeig auf die dargestellten ‚Schädlichkeiten‘ - auf die aristotelische Idee zurück, die Beschreibung des ‚Schauerhaften‘ sei keineswegs ästhetisch verpönt; im Gegenteil erzeugt nach Aristoteles das Schauerhafte auf der Bühne beim (ästhetisch wahrnehmenden) Zuschauer die notwendigen kathartischen Gefühle (‚Jammern und Schaudern‘).

Es gibt nun aber einen Punkt, an dem sich nach Kant Natur und Kunst zwangsläufig voneinander scheiden müssen: Objekte, die beim Rezipienten *Ekel* erwecken, können *niemals* ein ästhetisches Objekt werden oder in ein solches inhaltlich eingehen. Auch dieser Satz ist, ohne seine dann folgende Begründung, im zeitgenössischen Kontext nicht sonderlich erwähnenswert. W. Menninghaus hat in seiner maßgeblichen Studie zum Phänomen des Ekels darauf hingewiesen, dass es sich hier nahezu um ein Zitat handelt, da Kant selbstverständlich auf die einschlägigen Theoreme des Ekels, vor allem auf Lessings *Laokoon*, aber auch auf Moses Mendelssohns *Literaturbriefe*, zurückgreifen konnte (vgl. Menninghaus 2002, S.160f.).

Was hieran neu ist, versteckt sich in dem Nebensatz, dass der Gegenstand sich in der Einbildung so darstelle, „als ob er sich zum Genuss aufdränge“. Dies ist hinlänglich merkwürdig, denn weshalb soll sich ein ekelhafter Gegenstand überhaupt ‚zum Genuss aufdrängen‘, und wenn auch nur im Modus des ‚als ob‘<sup>19</sup>? Diese Frage beantwortet sich durch Kants Verständnis von Genuss: Dieser bedeutet zunächst nichts mehr als lediglich die „innigste Einnehmung“ (*Anthropologie* BA 52, S.451) – im Genuss, wie etwa in der Nahrungsaufnahme, öffnet sich das Subjekt für die Umwelt und lässt die Objekte seine mühsam errichteten Grenzen passieren. Dies gilt nicht nur in einem physiologischen Sinne für die Nahrung, sondern auch für alle anderen Arten von Genuss, die denn auch aufgrund der hier konstatablen Passivität des Subjekts von Kant entsprechend misstrauisch beäugt werden:

„Man kann die Lust von dieser Art, weil sie durch den Sinn in das Gemüt kommt und wir dabei also passiv sind, die Lust des *Genusses* nennen“ (KdU, B 154, S.223).

Die Lust am Schönen ist daher für Kant ja auch gar keine Frage des Genusses, sondern ist eher an dem in Gang gesetzten Spiel der Erkenntniskräfte zu ermessen. Die ekelhaften Gegenstände, auch wenn sie nur künstlerisch dargestellt sein sollten, sprengen nun jedoch diese sorgsam gezogene Grenze auf: In ihrer gleichsam körperlichen Aufdringlichkeit schwimmt für den Betrachter die Grenze zwischen Natur und Kunst, auch und gerade wenn er die Gegenstände in ästhetischer Einstellung betrachtet. Der Modus „als-ob“ verliert in diesem Au-

---

<sup>19</sup> Bei Lessing etwa löst der Ekel einzig und allein Unlust aus; daher empfiehlt er den Künstlern, im Sinne der Gelungenheit ihrer Arbeiten die Darstellung ekelhafter Gegenstände ganz zu vermeiden, und sei es auch, dass sie das Schreckliche und Lächerliche auf diesem Wege verstärken möchten (Lessing 2006/1766, XXV, S.176ff.). Und noch in Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* von 1853, die unter anderen ästhetischen Vorzeichen steht, ist das Ekelhafte lediglich „Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Uniform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt“ (Rosenkranz 1853/1990, S.252) und somit „unser ästhetisches Gefühl verletzt“ (ebd.).

genblick seine regulierende Kraft, Subjekt und Objekt in einem fragilen Gleichgewicht zwischen Distanz und Nähe ästhetisch auszubalancieren<sup>20</sup>.

Damit konzidiert Kant dem Ekelhaften jedoch eine Macht, die es für Lessing oder Mendelssohn in dieser Form nicht hatte, und die deshalb gewaltsam gebannt werden muss: damit sich *ästhetische* Lust oder Unlust einstellen kann, muss das Ekelhafte, das sich potentiell zum Genuss aufdrängt, per Dekret aus dem ganzen ästhetischen Feld ausgeschlossen werden. Mit anderen Worten: Der Ekel ist für Kant genau *dasjenige* Organon, mit dessen Hilfe, Nicht-Ästhetisches und Ästhetisches voneinander geschieden werden, *bevor* überhaupt eine (positive) ästhetische Erfahrung einsetzen kann und ästhetische Urteile gefällt werden<sup>21</sup>.

Es ist bezeichnend für diese Differenzierungsfunktion des Ekels, dass es für Kant auf der Positivskala gar keinen eigentlichen Gegenbegriff zum Ekelhaften gibt, durch den etwa die höchste Form des Genusses bezeichnet wäre. Allein der Ekel bestimmt, was *keinesfalls* als ästhetisches Objekt in Frage kommt; es gibt keine Form des Genusses, die *auf jeden Fall* den Weg zur ästhetischen Lust bahnen würde. Dies liegt unter anderem auch wohl daran, dass bei Kant die Angst vor all dem, was sich ‚gewaltsam zum Genuss aufdrängt‘, letztlich lustvoller besetzt ist, als alles, was schlichtere Gemüter dem Genuss ansonsten zurechnen würden<sup>22</sup>. Dieser bleibt denn auch erstaunlich bürgerlich-freudlos:

---

<sup>20</sup> In der *Anthropologie* findet sich ein Gegenstück zum Ekel-Paragrafen, in dem Kant immerhin von der „innigsten Vereinigung mit dem Gegenstande“ in der ästhetischen Wahrnehmung spricht. Von einer solchen, positiven Kennzeichnung der Aufhebung der Grenzen der Subjektivität, ist ansonsten bei Kant selten die Rede. „Selbst die Darstellung des Bösen und Häßlichen (...) kann und muß schön sein, wenn einmal ein Gegenstand ästhetisch vorgestellt werden soll, und wenn es auch ein *Thersites* wäre; denn sonst bewirkt sie entweder Unschmackhaftigkeit oder Ekel: welche beide das Bestreben enthalten, eine Vorstellung, die zum Genuß dargeboten wird, von sich zu stoßen, da hingegen *Schönheit* den Begriff der Einladung zur innigsten Vereinigung mit dem Gegenstande, d.i. zum unmittelbaren Genuß, bei sich führt“ (Kant, *Anthropologie*, BA 188, S.567).

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu hat in *Die feinen Unterschiede* wohl als einer der wenigen dem „Ekel-Paragrafen“ eine ausführliche Analyse gewidmet. Der ekelerregende Gegenstand, so Bourdieus Kant-Interpretation, „vernichtet die distanzierende Macht der Vorstellung, die eigentümliche Freiheit des Menschen, die tierisch-unmittelbare Verhaftung ans Sinnliche aufzuheben und sich der Unterwerfung unter den reinen Affekt, der bloßen *aisthesis* zu verweigern. Als doppelte Herausforderung für Freiheit, Menschheit, Kultur, stellt der Ekel, Anti-Natur, die ambivalente Erfahrung der grauenerregenden Verführung durch das Degoutante und den Genuß dar, eine Verführung, die eine Art universeller Reduktion auf die Stufe der Animalität und Körperlichkeit, auf die Stufe des Verdauungs- und Geschlechtsorgans vollzieht, auf die des *Gemeinen* und *Vulgären*, worin jegliche Differenz zwischen denjenigen, die sich ihr mit allen ihren Kräften widersetzen, und den übrigen ausgelöscht ist, die sich im Vergnügen gefallen und am Genuß ergötzen“ (Bourdieu 1987, S.763). Dies ist, als Angriff auf das bürgerliche Konzept des interesselosen Wohlgefallens ganz richtig beschrieben. Allerdings ist der Schritt vom Ekelhaften zur „Gewalt, der sich das populäre Publikum unterwirft“ (ebd., S.761) reichlich weit (vgl. ausführlicher Menninghaus 2002, S.163f.).

<sup>22</sup> Menninghaus vermutet hier einen ausgeprägten Sexualekel, der sich etwa im (traditionsbehafteten) Ekel vor der „hässlichen Alten“ (das „Vetula-Motiv“) niederschlägt, die sich zum Sexualakt anbietet, aber auch im Ekel vor der eigenen Sexualität, vor allem im Hinblick auf die Masturbation (vgl. Menninghaus 2002, S.165ff.; kulturgeschichtlich lehrreich ist hier z.B. Laqueur 2003).

„Der größte Sinnengenuß, der gar keine Beimischung von Ekel bei sich führt, ist, im gesunden Zustande, *Ruhe nach der Arbeit*“ (Kant, *Anthropologie*, B 241, S.613)<sup>23</sup>.

Wichtiger ist jedoch die systematische Funktion, die der Ekel in Kants Argumentation einnimmt. Diese ist nämlich für Kant selbst alles andere als historisch oder individuell kontingent. Wäre dies der Fall, so könnte der Ekel gar nicht als zuverlässiges Organon betrachtet werden, mit dessen Hilfe Ästhetisches vom Nicht-Ästhetischen geschieden werden kann. Weit davon entfernt, den kantischen Rationalitätsansprüchen gewachsen zu sein, entpuppt sich der Ekel als physiologisches Gegenstück zu eben dieser Rationalität, gleichsam als hässlicher, aber in seiner Verlässlichkeit unverzichtbarer Vetter des strengen Richters, der doch der Verstand bei Kant stets ist.

Um als Analogon des Verstandes überhaupt beschreibbar zu werden, musste Kant die Gefühle von ästhetischer Lust und Unlust soweit ent-emotionalisieren, dass sie nur noch als Freude (oder als deren Abwesenheit) am „Spiel der Erkenntniskräfte“ zugelassen werden. Es gibt bei Kant daher auch keine „emotionale Rationalität“, denn sonst wäre die gesamte, aufwendige Gedankenkonstruktion der *Kritik der Urteilskraft* nicht nötig gewesen. Was es dagegen gibt, das ist der Automatismus des Ekels, der unverdächtig ist, lediglich eine subjektive Marotte zu sein<sup>24</sup>

Der Ekel gehört als negative Reaktion und Schutzreflex zum Genuss, weil durch ihn das Zuträgliche vom Unzuträglichen physiologisch-peristaltisch getrennt wird.

„Daher kommt es, daß der *Ekel*, ein Anreiz sich des Genossen durch den kürzesten Weg des Speisekanals zu entledigen (sich zu erbrechen), als eine so starke Vitalempfindung den Menschen beigegeben worden, weil jene innigliche Einnehmung dem Tier gefährlich werden kann“ (Kant, *Anthropologie*, BA 52, S.451).

Der Ekel, als ausgesprochen „starke Vitalempfindung“, schützt zuallererst den Menschen als animalisches Erbstück davor, Unverträgliches oder gar Giftiges zu sich zu nehmen; er ist daher ein weit stärkeres und ursprünglicheres Organon der Selbsterhaltung als etwa das bloße „sich selbst fühlen“ der ästhetischen Wahrnehmung. Darüber hinaus entspringt der Ekel selbst einer grundsätzlichen Ambivalenz: Um Ekel vor einem Gegenstand empfinden zu können, muss man ihn selbst – zumindest potentiell – in sich aufgenommen haben<sup>25</sup>; daher gehört das Sich-Übergeben als Schutzreflex, der von innen nach außen geht, zum Phänomen selbst. Damit ist der Ekel (als ganzheitlich-existenziale „Vitalempfindung“) auch zuverlässiger als der Geschmack (als besondere „Organempfindung“; vgl. *Anthropologie*, BA 47, S.446), der in seiner Doppelung von „Unterscheidungs-“ und „Wohlgeschmack“ (*Anthropologie*, BA 184, S.563) sowohl rein subjektive, als auch allgemeingültige Urteile ermöglicht.

---

<sup>23</sup> Es gibt nach Kant gar kein Vergnügen, dem nicht ein entsprechendes negatives Gefühl vorausgegangen wäre: „Der Schmerz ist immer das erste“ (*Anthropologie*, BA 170, S.551). Die Ruhe nach der Arbeit ist deshalb erlaubt, weil ihr Arbeit vorausgegangen ist. Schieres Nichtstun führt den Menschen dagegen zur „Anekelung seiner eigenen Existenz“ (*Anthropologie*, BA 43, S.443).

<sup>24</sup> Konsequent muss Kant daher auch vor einer unkontrollierten Über-Empfindlichkeit warnen: „Je empfänglicher der Vitalsinn für Eindrücke ist (...), desto unglücklicher ist der Mensch“ (*Anthropologie*, BA 54, S.452).

<sup>25</sup> Auch A. Kolnai spricht davon, in der „inneren Logik“ des Ekels sei „bereits eine Möglichkeit positiver Erfassung – heiße es ihn berühren, verzehren, umfassen – enthalten. (...) Psychoanalytisch gesprochen, Ekel ist unmittelbarer *ambivalent* als Angst. Ekel setzt sozusagen ex definitione eine – unterdrückte – Lust an seinem Erreger voraus“ (Geiger & Kolnai 1974, S.131).

Der Ekel (und das daran gekoppelte Erbrechen) ist somit für Kant zugleich eine ebenso ambivalente wie naturgegebene „Vitalempfindung“, die als anthropologisches Organon auf vielerlei Feldern wirksam werden kann. Muss beispielsweise die Angst, bei Kant (nach Böhme & Böhme, 1985, S.330) als Korrelat der Herausbildung von Vernunft, im Laufe der Erziehung erst mühsam erlernt und als Über-Ich internalisiert werden, so steht mit dem Ekel ein Reflex zur Verfügung, der sogleich wirksam wird.

Problematisch bleibt dabei allerdings, dass der Ekel auf ein ganz eingeschränktes Feld ekelhafter Objekte beschränkt bleibt. So bedarf es eines *Lernprozesses*, mit dessen Hilfe der physiologische Ekel auf andere Gebiete übertragen werden kann und soll. Der Notwendigkeitsgrad des Lernens ist dabei unterschiedlich und bei Kant auch nicht systematisch ausgearbeitet. Es gibt z.B. einen epistemologischen Ekel, der unmittelbar in Gegenwart falscher „Geistesgenüsse“ in Aktion tritt:

„Weil es aber auch einen *Geistesgenuß* gibt, der in der Mitteilung der Gedanken besteht, das Gemüt aber diesen, weil er uns aufgedrungen wird, und doch als Geistes-Nahrung für uns nicht gedeihlich ist, widerlich findet (wie z.B. die Wiederholung immer einerlei witzig oder lustig sein sollender Einfälle uns selbst durch diese Einerleiheit ungedeihlich werden kann), so wird der Instinkt der Natur, seiner los zu werden, der Analogie wegen, gleichfalls Ekel genannt; ob er gleich zum inneren Sinn gehört“ (*Anthropologie*, B 52f., S.451f.).

Zwei Momente werden hier sichtbar. Zunächst gibt es, neben dem Ekel vorm scheinbar Unverträglichen und möglicherweise Giftigen, auch einen Ekel aus Überdruß und Übersättigung am Immergleichen – dazu weiter unten mehr. Darüber hinaus nimmt Kant hier das Konzept der *Analogie* in Anspruch, um den Wechsel der Ekelreaktion von ihrem eigentlichen Feld der Vitalempfindung zum epistemologischen Abscheu zu erklären. Diese Analogie muss aber nicht erst erläutert werden, sondern stellt sich, so Kant, sogleich und ohne vermittelnde Zwischenschritte ein.

Komplizierter verhält es sich beim moralischen Ekel, der in Kants Pädagogik eine zentrale Rolle einnimmt:

„Es beruht alles bei der Erziehung darauf, daß man überall die richtigen Gründe aufstelle und den Kindern begreiflich und annehmlich mache. Sie müssen lernen, die Verabscheuung des Ekels und der Ungereimtheit an die Stelle der des Hasses zu setzen; innern Abscheu statt des äußern vor Menschen und der göttlichen Strafen, Selbstschätzung und innere Würde statt der Meinung der Menschen“ (Kant, *Über Pädagogik*, S.754).

Diese Analogie ist wesentlich fragiler als im Falle des epistemologischen Ekels, da Kant hier darauf baut, der Ekel stelle sich nach Darlegung der „richtigen Gründe“ ein – eine glatte Umkehrung der spontanen Ekelreaktion. Auch hier wird die hygienische Funktion des Ekels deutlich: Der dem menschlichen Zusammenleben abträgliche Hass wird in Gestalt des Ekels internalisiert und damit entschärft; dem moralisch Ekelhaften geht man aus dem Wege und behält dadurch seine „innere Würde“<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Es spielt an dieser Stelle keine Rolle, wie überzeugend ein solches Erziehungskonzept ist. Auffällig ist, dass der Ekel ansonsten bei Kant die Stelle von Begründungen einnimmt, die nicht zu geben sind. Nur im Falle des moralischen Ekels sollen die Begründungen den Ekel überhaupt erst induzieren. Zum Kantschen Konzept des Lernens durch Analogien vgl. ansonsten Buck 1989, etwa S. 216ff.

Es ist folglich keineswegs ein einfaches Vorhaben, eine Empfindung wie den Ekel auf breiter Front als philosophisches Organon zu bemühen. Selbst die historisch und physiologisch scheinbar nahe liegende Verbindung vom Ekel zum *Geschmack*, der sich unversehens als ästhetisches Regulativ entpuppt<sup>27</sup>, ist nicht unvermittelter als diejenige zum moralischen Empfinden. Dem liegt eine wesentliche Unterscheidung in den Sinnesmodalitäten zugrunde: Ekel bezieht sich als „Vitalempfindung“ keineswegs direkt auf den Geschmack, der nur zu bestimmten Unterscheidungen fähig ist.

Der Geschmacksekel – etwa vor bestimmten Speisen – hat andere Ursachen. Es gibt, noch bei Kolnai, eine klassische Kette von „Geruch, Gesicht und Getast“ (Geiger & Kolnai 1974/1929, S.137), also olfaktorischen Ekel („Fäulnis, Verfall, Absonderung“, S.137), haptischen Ekel („Schwabliges, Schleimiges, Breiiges“, S.138) und optischen Ekel, der sich allerdings in der Regel als abgeleitet aus Geruchs- und Tastekel erweist. Das Erbrechen ist daher keine Reaktion, die auf einen ekelhaften Geschmack folgte; vielmehr setzt es nach versehentlicher Einverleibung von etwas Ekelhaftem ein, oder auch als Präventiv gegenüber einem Objekt, das sich olfaktorisch, haptisch oder optisch bereits als ekelhaft darstellt.

Der prä-ästhetische Ekel, der zwischen Anziehung und Abstoßung oszilliert, kann folglich in seiner einfachen Form nur immer dann einsetzen, wenn ekelhafte Objekte künstlerisch dargestellt werden; am ehesten natürlich in der Bildenden Kunst. Dass damit nicht das gesamte künstlerische Feld abgedeckt werden kann, liegt auf der Hand. So entzieht sich Musik als akustisches Phänomen weitgehend dem eigentlichen Ekel-Paradigma, da sie, wenn überhaupt, eher als Anzeichen für ein ekelerregendes Objekt, denn als dessen Abbild gesehen wird. Folgt man z.B. Kolnai, so ist der Gehörsekel mehr moralischer als akustischer Natur, da er vornehmlich auf Assoziationen beruht.

„Vollends unerfüllbar ist die Vorstellung eines Gehörsekels – wenn man von mehr-minder subtilen Ausnahmen absehen will. (...) Ekel (...) kann durch das Gehör im allgemeinen überhaupt nicht vermittelt werden (...), da er niemals ein ‚fremdes Sosein‘ unmittelbar präsentiert, an das Subjekt ‚herandrückt‘. Die erwähnten Ausnahmen umfassen den immerhin möglichen Ekel an süßlicher und sinnlicher Musik, an besonders häßlicher und ‚gemeiner‘ Stimme, an kribbelndem Geräusch. (...) Vergeblich würden wir im Bereich des Gehörs nach halbwegs ebenbürtigen Parallelen zu einem faulen Geruch, einem sich schwabbelig anfühlenden Körper, einem aufgeschlitzten Leibe suchen“ (Geiger & Kolnai 1974/1929, S.136f.).

Der akustische Ekel ist somit ein hochgradig vermittelter und greift *unmittelbar* nur, indem Musik in Analogie zu einer anderen Ekel-Variante gesetzt wird: Zum Ekel aus Überdruß und Übersättigung. Schon Moses Mendelssohn, gegenüber Musik ansonsten sehr viel positiver eingestellt als Kant<sup>28</sup>, vermutet „eine unmittelbare Folge von vollkommenen Consonanzen“

---

<sup>27</sup> „Die Geburt der Ästhetik als philosophische Disziplin ist untrennbar mit der radikalen Veränderung verbunden, die in der Vorstellung vom Schönen eintritt, als nämlich letzteres im Sinne von *Geschmack* aufgefaßt wird; also von dem Zeitpunkt an, wo dieses, was im Menschen bald als das Wesen selbst von Subjektivität, als das Subjektivste des Subjekts in Erscheinung tritt. Mit dem Geschmacksbegriff wird das Schöne in der Tat so eng mit der menschlichen Subjektivität verbunden, daß es sich allenfalls durch das Vergnügen, das es bereitet, durch die *Empfindungen* und Gefühle, die es in uns erweckt, bestimmen läßt“ (Ferry 1992, S.24).

<sup>28</sup> Mendelssohn konzidiert etwa der „künstlichen Verbindung zwischen widersinnigen Uebellauten“ ästhetischen Wert und prophezeit eine allgemeine Aufwertung des Geschmacks durch Aufweis von Schönheit und Vollkommenheit ihrer Gegenstände (Mendelssohn 1994/1755, S.67). Dies gilt

sei dem Überdruß an zu süßen Speisen vergleichbar (Mendelssohn 1991/1759, S.131). Ähnlich heißt es bei Kant, Musik sei „mehr Genuss als Kultur“ (KdU §53, B 218, S.267) und verlange daher „wie jeder Genuß, öftern Wechsel, und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen“ (B 219, S.268)<sup>29</sup>.

Spätestens an dieser Stelle wird, entgegen von Kants Absicht, die kulturelle Konstitution des Ekel-Paradigmas deutlich<sup>30</sup>. Der Exzessekel gehört nicht zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen, da er nicht der Vermeidung oder Ausscheidung lebensbedrohlicher Substanzen dient, sondern allein der Verfeinerung des Genusses. Die Übersättigung an Speisen, Sex oder Musik verdirbt in erster Linie den *zukünftigen* Genuss; in einer Ökonomie des Genießens hat das seinen guten Sinn, wenn der Lustgewinn des Übermaßes in der Gesamtbilanz der Lust in ein Minus umschlägt. Auch hier ist von einer Analogiebildung zwischen „taste“ (gustatorisch) und „Taste“ (ästhetisch) (vgl. Korsmeyer 1999, S.38) auszugehen, die aber nicht mehr auf die Unmittelbarkeit der physiologischen Ekelreaktion zurückzuführen ist.

„Regeln der Sättigungsvermeidung, die für die Vergnügen von Essen, gesellschaftlichem Umgang und Sex entwickelt waren, werden in dem Moment, wo das Schöne erstmals in großem Stil subjektiviert und wesentlich als ein besonderer Typ der Lust (...) bestimmt wird, ins Feld dieser neuen ästhetischen Lust ausgedehnt. Dort begründen sie das genuin moderne Gesetz einer jeden Schließung verhindernden *Unendlichkeit* des ‚Ästhetischen‘“ (Menninghaus 2002, S.45).

Sieht man also von ekelhaften Darstellungen und vom Übersättigungs- und Exzessekel einmal ab, so müsste auch ein darüber hinausgehender ästhetischer Ekel also durch fragile Analogiebildungen zu prä-ästhetischen Empfindungen zunächst einmal erst erlernt werden. Von solchen Analogisierungen und Lernprozessen ist bei Kant aber an keiner Stelle die Rede; stattdessen empfiehlt er in der *Methodenlehre des Geschmacks* eine Erziehung zur allgemeinen „Kultur der Gemütskräfte“ (KdU, B 263, §60, S.300), die auf eine Entwicklung des „moralischen Gefühls“ (B 264, S.301) abzielt<sup>31</sup>.

Als prä-ästhetisches Regulativ bleibt der Ekel somit insgesamt (1) unterbestimmt und kann (2) in aller Regel nur durch Analogisierungen wirksam werden, deren Evidenz nicht (mehr) unmittelbar gegeben ist. Seine eigentliche Funktion hat er dann aber in einer Art und Weise, die von Kant sicherlich gar nicht beabsichtigt war. Indem Kant, im Unterschied zu

---

sogar für den Geruchssinn, der als Fäulnis-Anzeiger bis dato einen besonderen, wenn auch nicht sonderlich hoch geschätzten Stellenwert einnimmt (vgl. Corbin 1992, etwa S.149ff.)

<sup>29</sup> Allerdings kann Musik auch als Folterwerkzeug innerhalb des Arsenal der „no touch torture“ eingesetzt werden (vgl. Cusick 2006). Das Opfer wird dabei einem spezifischen Gemenge von schierer Lautstärke, zermürenden Wiederholung, provozierendem oder demütigendem Musikstil und Text ausgesetzt, dem es nicht ausweichen kann. Das Ziel ist die Zerstörung von Subjektivität (im Klartext: „fear up“ und „ego down“) durch eine übermächtige *Eindringlichkeit* („being-touched-without-being-touched“), der sich das Opfer nicht durch Abstoßungsreaktionen (wie dem Erbrechen) entziehen kann.

<sup>30</sup> Die kulturelle Konstitution des Ekels wird besonders bei Kolnai deutlich, der etwa die kritische Überprüfung eines an ihn ergangenen Befehls durch einen Soldaten als „irgendwie ‚ekelhaft‘“ empfindet (Geiger & Kolnai 1974, S.153). Mit einer ‚zu den Sachen‘ gehenden Phänomenologie hat dies sicherlich nichts mehr zu tun.

<sup>31</sup> Selbst in *Über Pädagogik* taucht der Gedanke einer eigentlich ästhetischen Erziehung gar nicht auf; anstelle das Romanlesens empfiehlt Kant z.B. für Kinder das Studium von Landkarten, „wobei ihre Einbildungskraft nicht schwärmen kann, sondern sich gleichsam an eine gewisse Figur halten muß“ (Pädagogik, S.735).

seinen Vorgängern, die *Ambivalenz* des Ekels herausarbeitet, die das Feld des Genusses zwischen lustvoller Einverleibung und Erbrechen aufspannt, öffnet er ungewollt die Möglichkeit, auch das Ekelhafte selbst zum ästhetischen Gegenstand machen zu können. Damit büßt der Ekel aber endgültig seine *regulative* Funktion ein, die er bei Kant doch haben sollte: Er ist nicht mehr die Markscheide, die „potentiell ästhetisch/nicht-ästhetisch“ voneinander trennt.

In der Folgezeit verliert der Ekel seine Differenz-schaffende Rolle dann endgültig: In der romantischen Ästhetik gewinnen ‚ekelhafte‘ Gegenstände einen positiven Status, der für Kant undenkbar gewesen wäre; die einsetzende Objektivierung der Ästhetik, die sich am Paradigma des Werkes orientiert, entwertet insgesamt die subjektiven Reaktionen der Rezipienten, und das Aufrücken der Musik in der Rangordnung der Künste macht die Plausibilität des ‚Ekelhaften‘ zusehends problematischer (vgl. dazu insgesamt Menninghaus 2002, S.189ff.). Der weiteren – erstaunlichen - Karriere des Ekels in Ästhetik und Kunst soll daher an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden; ausdrücklich sei hier noch einmal auf die umfangreiche Studie von Winfried Menninghaus (2002) verwiesen<sup>32</sup>.

Zweifelsohne hat Kant mit der ‚Vitalempfindung‘ des Ekels jedoch einen Kandidaten gefunden, der Anziehung und Abstoßung, Attraktion und Repulsion gleichermaßen in sich vereinigt. Während seine Vorgänger im Ekel lediglich das Abstoßende entdecken konnten, ist bei Kant ein Gespür für seine Anziehung qua Aufdrängung zu finden. Aber: Anziehung und Abstoßung sind nicht, wie Kant noch meinte, anthropologisch fixiert. Wie z.B. die romantische Thematisierung des Ekelhaften zeigt, kann, unter veränderten Bedingungen, Repulsion in Attraktion umschlagen, und umgekehrt; hier mag denn auch der eigentliche Grund dafür zu finden sein, dass Kant und mit ihm der Kantianer Schiller als Gewährsleute ästhetischer Erfahrung und Erziehung eher herangezogen werden als etwa Friedrich Schlegel (vgl. dazu den Überblick bei Ehrenspeck 1998).

Und auch der Ekel des Gebildeten, von dem Peter Bieri oben spricht, bleibt innerhalb des Kantschen Interpretationsmuster. Er ist an sich – das zeigen die Beispiele – in erster Linie moralischer Natur: Verlogenheit, Phrasen, Zynismus etc. widern mich an, weil sie mich durch ihre bloße aufdringliche Nähe an der Entfaltung meiner Bildung hindern; ich muss mich erbrechen, sie von mir stoßen wie verdorbene Nahrung. Der Ekel, so Winfried Menninghaus, „erfaßt Qualitäten nie einfach nur als Gegebenheiten, sondern stets als solche, die nicht sein *sollen*, jedenfalls nicht in der Nähe des Urteilenden“ (Menninghaus 2002, S.13). Woher aber entstammen die Kriterien für diesen moralisch-vermittelten Ekel? Vieles deutet darauf hin, dass derzeit kulturelle Entsublimierungstendenzen, nach denen alles zugänglich und nichts mehr im traditionellen Sinne ekelhaft ist, sich vermischen mit dem Verlust an Nähe-Erfahrungen, die ebenso traditionell Ekel als Schutzreflex auslösen. Im Hinblick auf die menschliche Sexualität hat schon Herbert Marcuse davon gesprochen, „daß es repressive Weisen von Entsublimierung gibt, im Vergleich zu denen die sublimierten Triebe und Ziele

---

<sup>32</sup> Besonders der von Julia Kristeva (1980) eingeführte Begriff der „Abjektion“ wäre – mit spezifisch psychoanalytischen Vorzeichen - ohne den Ekel-Diskurs nicht denkbar. Zur Rolle des Ekels in der zeitgenössischen Kunst und Ästhetik vgl. u.a. Menninghaus 2002, S.516ff., Korsmeyer 2004, S.144ff.. Der Referenztext im anglophonen Sprachraum ist dabei Miller 1997; zur Kritik an Miller vgl. Menninghaus 2002, S.33ff.

mehr Abweichung, mehr Freiheit und mehr Weigerung enthalten, die gesellschaftlichen Tabus zu beachten (Marcuse 1984/1967, S.92).

Wenn also im Prozess dieser „repressiven Entsublimierung“ aufdringliche Nähe einerseits verlorengegangen ist und daher gleichzeitig künstlich wieder hergestellt werden muss, wird Ekelhaftes eher - medial und ästhetisch aufbereitet – gesucht als gemieden. Damit verliert der Ekel aber die Funktion, die ihm von Kant zugewiesen wurde, und greift als universelles Regulatorium nicht mehr. Im Hinblick auf den Konstitutionsgrund ästhetischer Erfahrung ist daher zu fragen, ob es einen Ersatzkandidaten für den Ekel gibt, wenn dessen differenzierende Funktion in *Abject Art* und ihren Verwandten auf- oder besser verlorengegangen ist. Bieris Ekel ist – unter diesen Bedingungen – ebenso sympathisch wie verzweifelt altmodisch, da er an die Reflexe des gebildeten, in einem klar definierten Feld von Tabus sozialisierten Bürgers appelliert, den es in dieser Form bald nicht mehr geben wird oder schon jetzt nicht mehr gibt.

### 3. Adornos Idiosynkrasie

*„Das Wahrzeichen der Intelligenz ist das Fühlhorn der Schnecke“ (GS 3, S.295)*

*„Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild“ (GS 7, S.489)*

In dem Augenblick, in dem der Ekel beginnt, seine Funktion als epistemologisches, moralisches und ästhetisches Organon zu verlieren, verwandelt er sich in das, was Kant als reine „Grille“, als bloße Idiosynkrasie bezeichnet: als eine ganz und gar individuelle „Schwäche“ oder „Krankheit der Seele“; eine mildere, aber doch verwandte Ausprägung des „Irredens im Fieber“ oder eines „Anfalls von Raserei“:

„Gelinder ist der Ausdruck von einer Grille (marotte), die jemand bei sich nähret: ein populär sein sollender Grundsatz, der doch nirgend bei Klugen Beifall findet, z.B. von seiner Gabe der Ahnungen, gewiss dem Genius des Sokrates ähnlichen Eingebungen, gewissen in der Erfahrung begründet sein sollenden, obgleich unerklärlichen Einflüssen, als der Sympathie, Antipathie, Idiosynkrasie (qualitates occultae), die ihm gleichsam, wie eine Hausgrille, im Kopfe tschirpt und die doch kein anderer hören kann“ (Kant, Anthropologie, BA 126, S.514f.).

Während die Ekelreaktion für Kant auf einen physiologischen Selbsterhaltungsreflex gestützt ist, der bei allen Menschen gleich sein soll, und selbst das ästhetische Urteil die Zustimmung aller anderen Menschen zumindest *ansinnen* kann, fällt die Idiosynkrasie aus dem intersubjektiven Möglichkeitsraum ganz und gar heraus. Dabei erhebt sie zwar, wie auch Erkenntnis- und Geschmacksurteil, Anspruch darauf, allgemein gültig zu sein; sie kann diesen Anspruch aber nicht einlösen, da sie lediglich „in der Erfahrung begründet sein soll“, dies aber nicht ist. Wäre dies so, so wäre es möglich, Beweisgründe für die Idiosynkrasie herbeizubringen, was aber misslingen muss, da ihre Grundlage lediglich aus „unerklärlichen Einflüssen“ besteht. Als profaner (und ironisierter) Nachfahre des sokratischen Genius' verwandelt sich die persönliche Sympathie für, oder Antipathie gegen dieses und jenes in eine „Hausgrille“, deren „Tschirpen“ niemand als der Idiosynkratiker selbst hören kann.

Wenn es also darum geht, Geltungsansprüche für Urteile zu erheben, ist es naturgemäß um die Idiosynkrasie schlecht bestellt. Wie eine zeitgenössische Paraphrase Kants liest sich denn auch die Abfuhr, die der Idiosynkrasie im Kontext der kommunikativen Vernunft von Jürgen Habermas erteilt wird:

„Aktoren verhalten sich rational, solange sie Prädikate wie würzig, anziehend, fremdartig, schrecklich, ekelhaft usw. verwenden, daß andere Angehörige ihrer Lebenswelt unter diesen Beschreibungen ihre eigenen Reaktionen auf ähnliche Situationen wiedererkennen können. Wenn sie hingegen Wertstandards so eigenwillig verwenden, daß sie auf ein kulturell eingespieltes Verständnis nicht mehr rechnen können, verhalten sie sich idiosynkratisch. Unter solchen privaten Bewertungen mögen einige sein, die einen innovativen Charakter haben. Diese zeichnen sich freilich durch einen authentischen Ausdruck aus, z.B. durch die sinnfällige, d.h. ästhetische Form eines Kunstwerkes. Hingegen folgen idiosynkratische Äußerungen rigiden Mustern; ihr Bedeutungsgehalt wird nicht durch die Kraft poetischer Rede oder kreativer Gestaltung zugänglich und hat einen nur privatistischen Charakter. Das Spektrum solcher Äußerungen reicht von harmlosen Ticks wie der Vorliebe für den Geruch fauliger Äpfel bis zu den klinisch auffälligen Symptomen, z.B. der entsetzten Reaktion auf offene Plätze. Wer seine libidonöse Reaktion auf verfaulte Äpfel mit dem Hinweis auf den ‚betörenden‘, ‚abgründigen‘, ‚schwindelerregenden‘ Geruch, wer die panische Reaktion auf offene Plätze mit mit deren ‚lähmender‘, ‚bleierner‘, ‚soghafter‘ Leere erklärt, wird in den *Alltags*kontexten der meisten Kulturen kaum auf Verständnis stoßen. Für diese als abweichend empfundenen Reaktionen reicht die *rechtfertigende* Kraft der herangezogenen kulturellen Werte nicht aus. Diese Grenzfälle bestätigen nur, daß auch die Parteinahmen und Sensibilitäten von Wünschen und Gefühlen, die in Werturteilen ausgedrückt werden können, in einer internen Beziehung zu Gründen und Argumenten stehen. Wer sich in seinen Einstellungen und Bewertungen so privatistisch verhält, daß sie durch Appelle an Wertstandards nicht erklärt und plausibel gemacht werden können, der verhält sich nicht rational“ (Habermas 1981, S.36f.).

Wenn folglich die jeweiligen Lebenswelten für ein bestimmtes Verhalten oder für bestimmte Bewertungen keine Rechtfertigungen bereitstellen, die auf ein „kulturell eingespieltes Verständnis“ bauen können, so werden diese als „idiosynkratisch“ und damit als „nur privatistisch“ bezeichnet, so subjektiv evident sie für die einzelne Person auch sein mögen. Allein der künstlerischen Produktion wird bei Habermas ein gewisses Maß an Idiosynkrasie zugestanden; allerdings nur dann, wenn es dem Handelnden gelingt, seine persönliche „Grille“ innovativ zu verwerten und in einen „authentischen Ausdruck“, mithin in ein Kunstwerk zu verwandeln. Durch die „Kraft poetischer Rede oder kreativer Gestaltung“ soll dann der „Bedeutungsgehalt“ der solcherart transformierten Idiosynkrasie zugänglich gemacht werden, was immerhin voraussetzt, dass sie einen solchen Gehalt ursprünglich überhaupt je besessen hat. Die Idiosynkrasie als Erscheinung wird somit von Habermas aufgeteilt: In eine Variante, die poetisch gestaltbar und somit durch Interpretation allgemein zugänglich gemacht werden kann, und in eine solche, die hoffnungslos privatistisch bleibt. Beide Spielarten werden auf diesem Wege für das Projekt der kommunikativen Vernunft handhabbar gemacht; die eine, indem sie ästhetisch domestiziert, und die andere, indem sie ganz und gar aus dem Bezirk der Vernunft exkommuniziert wird. Von Lust oder Unlust ist bei Habermas schon gar nicht mehr die Rede; der Idiosynkratiker – so stark seine Lust- oder Unlustgefühle auch sein mögen – kann auf keinen lebensweltlich eingespielten Gemeinsinn mehr hoffen: keine bürgerliche Öffentlichkeit mehr, innerhalb derer er seine Vorlieben und Abneigungen noch artikulieren könnte, ohne dabei auf Unverständnis zu stoßen. Es gibt bei Habermas somit auch kein ästhetisches Argument, das seinen Namen verdient, das sich *nicht* auf lebensweltliche Gemeinsam-

keiten stützen könnte, so biographisch aufschlussreich Vorliebe und Abneigung auch sein mögen<sup>33</sup>.

Dass sich Habermas mit der angesprochenen Vorliebe für faulige Äpfel weiterhin im klassischen Ekel-Paradigma bewegt, ist unübersehbar: Es *kann* nichts anderes als eine privatistische Grille sein, wenn jemand sich vor diesem Geruch *nicht* ekelt, sondern ihn im Gegenteil noch anziehend findet. Idiosynkrasie besteht also z.B. darin, dass jemand eine lebensweltlich eingespielte Ekelreaktion nicht teilt, sondern dem Ekelhaften positive Seiten abzugewinnen versteht. Von dort ist es – wenn es sich nicht gerade um einen anerkannten Künstler handelt – nur noch ein Schritt hin zum Ekel vor dem Idiosynkratiker und seinen krankhaften Vorlieben. Die Idiosynkrasie wird folglich von zwei Seiten eingerahmt, vom „normalen“ Ekel vor den Gegenständen seiner fehlgeleiteten Libido, und vom gleichfalls „normalen“, da lebensweltlich abgesicherten Ekel vor demjenigen, der eine solche Idiosynkrasie besitzt.

\*

Gegenüber solchen erstaunlichen Normalitätsfestschreibungen, ohne welche die kommunikative Vernunft aber vermutlich gar keinen Boden hätte, hat Habermas' Lehrer Adorno ein wesentlich differenzierteres, aber auch schillerndes Bild von Idiosynkrasie gezeichnet. „Idiosynkrasie“ fungiert im Kontext der eigentlich Kritischen Theorie als somatische Chiffre für eine Philosophie des „Nichtidentischen“, die Adornos Theorieimpuls wesentlich näher kommt, als der Versuch von Habermas, den rationalen Gehalt der Rationalitätskritik mit aller (rationalen) Gewalt zu retten. An die Stelle des Ekels bei Kant tritt bei Adorno die Idiosynkrasie, die aber, unter den Bedingungen einer sich selbst problematisch gewordenen Moderne, nicht mehr die Rolle eines verlässlichen, da universell gültigen Organons der Philosophie einnehmen kann – der Ekel wird in das größere und ungleich diffusere Feld der Idiosynkrasien eingeordnet, zusammen mit der Allergie oder der Angst vor leeren Plätzen. Ganz und gar unzuverlässig, weil allein privatistisch, kann die Idiosynkrasie aber auch bei Adorno nicht sein, denn anderenfalls könnte sie keinerlei philosophisch gehaltvolle Funktion mehr übernehmen; auch für eine Theorie der prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung wäre sie kaum interessant. Auch in der Idiosynkrasie müsste sich die schon dem Ekel eigene Ambivalenz dieser Erfahrung zeigen, die zwischen Abstoßung und Anziehung changiert. In seiner Bestimmung des Ekels als etwas, das sich „zum Genuß aufdrängt“ hat Kant ein Tor

---

<sup>33</sup> Dieser Geringschätzung des Phänomens der Idiosynkrasie entspricht eine solche des Begriffes, der alles andere als klar definiert ist. Sein positiver Pol, mit dem idiosynkratische Vorlieben für etwas bezeichnet werden, wird dabei aber zumeist verdrängt durch den negativen – Idiosynkrasie als ganz und gar individuelle Abneigung. Zu diesem umgangssprachlichen Verständnis „gesellen sich steigernd Begrifflichkeiten wie die der Antipathie, der Aversion, der Animosität, die sich wiederum mühelos auf das angrenzende Gebiet der Bezeichnung somatischer Sensationen verschieben lassen, hin zu medizinischen Begriffen wie dem der Allergie, der Anaphylaxie, der Atopie. (...) Ihm [dem Begriff der Idiosynkrasie, JV] eignete in seiner wechselhaften Geschichte immer eine Mehrstimmigkeit. Neben den Versuchen, ihn fachterminologisch zu präzisieren, hielt sich überlagernd stets eine allgemeine Bestimmung: Idiosynkrasie in der Bedeutung einer bloßen ‚Besonderheit‘, einer besonderen Disposition, eines besonderen Temperaments, einer besonderen Konstitution“ (Bovenschen 2000, S.169).

geöffnet, das für den Idiosynkratiker aus einer Vielzahl kleiner Eingänge besteht: Seine Haut ist dünn – daher ist er für vieles empfänglich und vieles stößt er von sich ab.

In der Tat gibt es bei Adorno so etwas wie eine ‚Logik der Idiosynkrasie‘, die aber, ihrem Gegenstand angemessen, sich schwerlich in geläufigen Kategorien fassen lässt. Paradigmatisch ist sie im Kapitel *Elemente des Antisemitismus. Grenzen der Aufklärung* in der *Dialektik der Aufklärung* entfaltet. Adorno zitiert hier Siegfrieds gegenüber Mime drohend geäußertes „Ich kann dich ja nicht leiden – Vergiß das nicht so leicht“ als Urmotiv antisemitischer Idiosynkrasie (GS 3, S.204; vgl. GS 13, S.19). Diese wäre zunächst einmal – ganz abgesehen von möglichen Identifikationen des Autors Wagner mit seiner Bühnenfigur – nichts anderes als ein blinder, ganz und gar unbegründeter Reflex, der auf schier persönlicher Abneigung beruht. Als Motiv für den (allgemeinen) Antisemitismus würde dies aber nicht ausreichen; deshalb muss Adorno unterstellen, es müsse so etwas wie eine *allgemeine* Grundlage für die *individuelle* idiosynkratische Reaktion geben, die mehr ist als eine bloße subjektive Grille:

„Die Schicht des Idiosynkratischen als des Allerindividuellsten ist bei Wagner zugleich die des gesellschaftlich Allgemeinsten. Die Undurchsichtigkeit des blinden Nicht-leiden-Könnens gründet in der Undurchsichtigkeit des gesellschaftlichen Prozesses. Dieser hat dem Geächteten die Male aufgeprägt, vor denen der Ekel sich abwendet“ (GS 13, S.23).

Die idiosynkratische Reaktion, zu welcher der Ekel mittlerweile geworden ist, soll also, anders als bei Kant, keine *physiologisch-allgemeine* Verhaltensweise mehr sein, sondern eine *gesellschaftlich-allgemeine*, die, als Ideologie, für denjenigen, den sie überkommt, undurchsichtig geworden ist. Aufklärung über diesen zunächst undurchsichtigen Prozess liefert der „Sozialmythos“ (Schnädelbach 1992, S.235) der *Dialektik der Aufklärung*; in ihr wird *erzählt*, was anders nicht zu explizieren wäre. Der Ekel, der sich beim Antisemiten idiosynkratisch vor den „Malen des gesellschaftlichen Prozesses“ abwendet, ist demnach zumindest *narrativ* einzuholen<sup>34</sup>.

Am Anfang dieser philosophischen Erzählung von den Wegen und Irrwegen der Rationalität steht aber bei Adorno nicht die Idiosynkrasie, sondern die Mimesis. „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen“ (GS 3, S.19). Die „Entzauberung der Welt“ (GS 3, S.19) gelingt aber nicht durch bloße Distanzierung von ihr in Form einer Beherrschung des Objekts durch das Subjekt, sondern durch Distanzierung qua Angleichung. „Die Beziehung [zwischen Subjekt und Objekt, JV] ist nicht die der Intention sondern der Verwandtschaft“ (GS 3, S.27). Dieser unscheinbare kritische Schlenker gegen die Subjekt-Fixierung der Phänomenologie eröffnet mit dem schillernden Begriff der Mimesis<sup>35</sup> einen Zwischenbereich zwischen Subjekt und Objekt, in dem sich die Ambivalenz des Ekel-Phänomens, so wie es bei Kant expliziert wurde, in ganz anderen Zusammenhängen neu zeigt:

<sup>34</sup> Für Jürgen Habermas (1985, S.130ff.) kann es sich hier nur um eine „Verschlingung von Mythos und Aufklärung“ sehen; die Selbst-Kritik der Vernunft schlägt wieder in Mythos zurück. Herbert Schnädelbach (Schnädelbach 1992, S.231ff.) schlägt dagegen eine theoretische Rekonstruktion der narrativen Elemente der *Dialektik der Aufklärung* vor. Dies soll hier ansatzweise ebenfalls versucht werden.

<sup>35</sup> Früchtel 1986 hat eine umfassende Monographie zum Stellenwert des Mimesis-Begriffes bei Adorno vorgelegt, Für unseren Zusammenhang ist allerdings nur von Bedeutung, inwieweit das Konzept der Idiosynkrasie bei Adorno systematisch von dem der Mimesis abhängt.

Mimesis ist in ihrer Struktur exakt die Mischung aus Attraktion und Repulsion, die Kant als „sich aufdrängender Genuß“ beschrieb, und die sich in Form purer Repulsion dann nur noch als Idiosynkrasie zeigen kann. Am Anfang steht aber die Vermischung beider Impulse, und es ist keine Überraschung, wenn die Erzählung der *Dialektik der Aufklärung* diese nur als Prozess versuchter Entmischung schildern kann, für den die rational gewordenen Individuen allerdings ihren Preis zu entrichten haben.

Folgt man dieser Erzählung, so bietet sie zunächst einmal eine plausible Erklärung für das mimetische Verhalten des Menschen: Durch Nachahmung der bedrohlichen Natur gewinnt der Mensch eine paradoxe, da durch Nähe hergestellte Distanz zu ihr, die ihm zugleich ermöglicht, in ihr zu überleben. Allgemein formuliert ist Mimesis der Akt, in dem „das Denken der Welt sich gleich macht“ (GS 3, S.42). Damit zeigt sich der Mythos als Wurzel aller Rationalität und Aufklärung. Das Odysseus-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, so historisch und philologisch bedenklich die Interpretation des Odysseus-Mythos' als Frühgeschichte bürgerlicher Rationalität auch sein mag, zeigt die Listen des Individuums, das sich auf abenteuerlicher Fahrt durchschlägt, indem es die mythischen Figuren, die ihn bedrohen, mit ihren eigenen Waffen schlägt, die gerade dadurch zu ganz neuen, nämlich mimetisch-inspirierten werden. Diese Fähigkeit ist nicht gering zu schätzen. Nach Walter Benjamin hat

„die höchsten Fähigkeiten im Produzieren von Ähnlichkeiten aber (...) der Mensch. Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die er besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Vielleicht besitzt er keine höhere Funktion, die nicht entscheidend durch mimetisches Verhalten mitbedingt ist“ (Benjamin 1988, S.96).

Die Dialektik dieser mimetischen List steckt in ihr von Anfang an. Odysseus kann den einäugigen Polyphem nur besiegen, indem er seinen Namen leugnet und nennt zugleich: sein Name ist Niemand.

„Seine [des Odysseus, JV] Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung. Damit gerät das Selbst in den zwanghaften Zirkel des Naturzusammenhanges, dem es durch Angleichung zu entrinnen trachtet. Der um seiner selbst willen Niemand sich nennt und die Annäherung an den Naturzustand als Mittel zur Naturbeherrschung manipuliert, verfällt der Hybris“ (GS 3, S.86f.).

Durch Selbstverleugnung wird Selbstbehauptung erzielt, die mimetische Angleichung an die Natur garantiert ihre Beherrschung. Diese Beherrschung schlägt aber auf das behauptete Selbst zurück: es ist von vornherein dadurch denunziert, dass es der Natur sich gleich zu machen sucht. Die Rationalität des Subjekts ist zwar Befreiung von den Zwängen der Natur, ebenso wie sie die alte Magie hinter sich lässt; zugleich bleibt sie aber eine besondere Form der Mimesis, deren Herkunft lediglich nicht mehr erkennbar ist.

„Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelung der Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und als animistisch sich selber auflöst“ (GS 3, S.75f.).

In jegliche Form der Naturbeherrschung schleicht sich somit ein Moment der Unfreiheit ein, die von vornherein im mimetischen Akt angelegt ist: Unterwirft sich der Mensch zunächst den Regeln der magischen Beherrschung der Welt, so sind es später die Regeln der Arbeit, die zur zweiten, selbstgeschaffenen Natur werden, in der die Freiheit des Menschen wieder zu verschwinden droht:

„Zivilisation hat anstelle der organischen Anschmiegung ans andere, anstelle des eigentliche mimetischen Verhaltens, zunächst in der magischen Phase, die organisierte Handhabung der Mimesis und schließlich, in der historischen, die rationale Praxis, die Arbeit gesetzt. Unbeherrschte Mimesis wird verfemt. (...) Gesellschaftliche und individuelle Erziehung bestärkt die Menschen in der objektivierenden Verhaltensweise von Arbeitenden und bewahrt sie davor, sich wieder aufgehen zu lassen im Auf und Nieder der umgebenden Natur. Alles Abgelenktwerden, ja, alle Hingabe hat einen Zug von Mimikry. In der Verhärtung dagegen ist das Ich geschmiedet worden“ (GS 3, S.205).

Begegnet nun den solcherart entsubjektivierten Subjekten ein Beispiel unbeherrschter, „reflektorischer Mimesis“ (GS 3, S.205), die „ansteckende Gestik der von Zivilisation unterdrückten Unmittelbarkeit“ (GS 3, S.206), so reagieren sie günstigstenfalls mit peinlicher Befangenheit. Anders sieht es nach Adorno aus, wenn es sich um Angst handelt, so wie sie sich in „undisziplinierter Mimik“ von Juden zeigt. Diese ist

„das Brandzeichen der alten Herrschaft, in die lebende Substanz der Beherrschten eingeprägt und kraft eines unbewußten Nachahmungsprozesses durch jede frühe Kindheit hindurch auf Generationen vererbt, vom Trödeljuden auf den Bankier. Solche Mimik fordert die Wut heraus, weil sie angesichts der neuen Produktionsverhältnisse die alte Angst zur Schau trägt, die man, um in ihnen zu überleben, selbst vergessen mußte. Auf das zwanghafte Moment, auf die Wut des Quälers und des Gequälten, die ungeschieden in der Grimasse wieder erscheinen, spricht die eigene Wut im Zivilisierten an. Dem ohnmächtigen Schein antwortet die tödliche Wirklichkeit, dem Spiel der Ernst“ (GS 3, S.207).

Die Grimasse erscheint als unecht, weil sie Leiden unvermittelt zeigt, wo dieses doch allenfalls sublimiert in die Arbeit gewandert ist. Die alte Mimesis erinnert die neue daran, aus welcher Quelle sie sich speist – aus der Angst vor Gewalt -, auch wenn keine Miene mehr verzogen oder permanent fröhlich gelächelt wird. Das Geschrei und die verzerrten Gesichter der Nazis hingegen sind „das falsche Konterfei der schreckhaften Mimesis“ (GS 3, S.207). Die falsche Mimesis der Nazis, die als Wut auf die Juden erscheint, ist die Kehrseite der unbewegten Miene. Sie entspringt letztlich der Wut auf sich selbst: die Mimik der Juden erinnert das moderne Subjekt daran, dass es selbst gar keines ist – nichts ist in der Lage, stärkere Reaktionen hervorzurufen. Dies steigert sich noch im Akt des Vernichtens:

„In den chaotisch-regelhaften Fluchtreaktionen der niederen Tiere, in den Figuren des Gewimmels, in den konvulsivischen Gesten von Gemarterten stellt sich dar, was am armen Leben trotz allem sich nicht ganz beherrschen läßt: der mimetische Impuls. Im Todeskampf der Kreatur, am äußersten Gegenpol der Freiheit, scheint die Freiheit unwiderstehlich als die durchkreuzte Bestimmung der Materie durch. Dagegen richtet sich die Idiosynkrasie, die der Antisemitismus als Motiv vorgibt“ (GS 3, S.208).

Die Idiosynkrasie der Antisemiten, die sich nicht selten auch als Ekel zeigt<sup>36</sup>, erscheint hier als grotesk gesteigerte Reaktion, als Zerrbild der gegen sich selbst gerichteten Aufklärung; sie ist „das Widerspiel zur echten Mimesis“ (GS 3, S.211). In ihrer Grundstruktur bleibt die Idiosynkrasie aber auch ohne Antisemitismus in die Dialektik der Aufklärung eingebunden: sie reagiert auf all das, was sich dem Zivilisationsprozess permanent entzieht, durch Wiederho-

---

<sup>36</sup> Zum „Ekel vorm Juden“ (GS 13, S.23) siehe zumindest im Anklang schon Rosenkranz 1853/1990, S.259. Wie triftig die Darstellung „des Juden“ und die Analyse des Antisemitismus' in der *Dialektik der Aufklärung* überhaupt sind, mag hier dahingestellt bleiben; siehe dazu u.a. Bahr 1978

lung; der Idiosynkratiker ist für einen Augenblick seiner selbst ebenso wenig mächtig, wie in der ursprünglichen Mimesis:

„Idiosynkrasie (...) heftet sich an Besonderes. Als natürlich gilt das Allgemeine, das, was sich in die Zweckzusammenhänge der Gesellschaft einfügt. Natur aber, die sich nicht durch die Kanäle der begrifflichen Ordnung zum Zweckvollen geläutert hat, der schrille Laut des Griffels am Schiefer, der durch und durch geht, der haut goüt, der an Dreck und Verwesung gemahnt, der Schweiß, der auf der Stirn des Beflissenen sichtbar wird; was immer nicht ganz mitgekommen ist oder Verbote verletzt, in denen der Fortschritt der Jahrhunderte sich sedimentiert, wirkt penetrant und fordert zwanghaften Abscheu heraus.

Die Motive, auf die Idiosynkrasie anspricht, erinnern an die Herkunft. Sie stellen Augenblicke der biologischen Urgeschichte her: Zeichen der Gefahr, bei deren Laut das Haar sich sträubte und das Herz stillstand. In der Idiosynkrasie entziehen sich einzelne Organe wieder der Herrschaft des Subjekts; selbständig gehorchen sie biologisch fundamentalen Reizen. Das Ich, das in solchen Reaktionen, wie der Erstarrung von Haut, Muskel, Glied sich erfährt, ist ihrer doch nicht ganz mächtig. Für Augenblicke vollziehen sie die Angleichung an die umgebende unbewegte Natur. Indem aber das Bewegte dem Unbewegten, das entfaltetere Leben bloßer Natur sich nähert, entfremdet es sich ihr zugleich, denn unbewegte Natur, zu der, wie Daphne, Lebendiges in höchster Erregung zu werden trachtet, ist einzig der äußerlichsten, der räumlichen Beziehung fähig. Wo Menschliches werden will wie Natur, verhärtet es sich zugleich gegen sie. Schutz als Schrecken ist eine Form von Mimikry. Jene Erstarrungsreaktionen am Menschen sind archaische Schemata der Selbsterhaltung: das Leben zahlt den Zoll für seinen Fortbestand durch Angleichung ans Tote“ (GS 3, S.204f.).

Adorno führt hier den klassisch-ekelhaften Verwesungsgeruch, den unwillkürlich ausbrechenden Schweiß und den schrillen Laut des Griffels zusammen (die Haare stehen allerdings nur beim bedrohlichen Geräusch zu Berge). Idiosynkrasie reagiert mithin auf Phänomene nicht-zivilisierter Natur, die in der Nähe des Ekelhaften angesiedelt sind. Diese Phänomene drängen sich „gleichsam zum Genuss auf“, wie Kant formuliert hätte, sofern man Genuss als schiere Aufnahme von etwas anderem bezeichnet. Verwesung (olfaktorisch), Geräusch (akustisch) und Anblick (optisch) dringen für Adorno gleichermaßen in das Subjekt ein; dagegen kann es sich, obgleich selbst zeitlich konstituiert, nur durch „Verräumlichung“, durch Verhärtung nach Außen schützen<sup>37</sup>. Die Idiosynkrasie wiederholt den ursprünglichen Akt der Mimesis, *nachdem* diese ihre magische und ökonomische Transformation erfahren hat.

Damit ergibt sich eine Konstellation von Mimesis und Idiosynkrasie, die nicht leicht analytisch zu entfalten ist<sup>38</sup>. Mindestens folgende Bestandteile sind in dieser Konstellation eingearbeitet:

---

<sup>37</sup> Und vielleicht ist der olfaktorische Ekel das idiosynkratische Gegenstück zur unmittelbarsten Mimesis: „In den vieldeutigen Neigungen der Riechlust lebt die alte Sehnsucht nach dem Unteren fort, nach der unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur, mit Erde und Schlamm. Von allen Sinnen zeugt der Akt des Riechens, das angezogen wird, ohne zu vergegenständlichen, am sinnlichsten von dem Drang, ans andere sich zu verlieren und gleich zu werden. (...) Im Sehen bleibt man, wer man ist, im Riechen geht man auf“ (GS 3, S.208f.).

<sup>38</sup> Silvia Bovenschen spricht hier von einem „Geflecht widerstreitender, sich assimilierender und voneinander abstoßender, teils parallelgeführter, teils sich aufsplittender Begrifflichkeiten“ (Bovenschen 2000, S.85).

1. Echte Mimesis (M1), der animalischen Mimikry entlehnt, wird als Mythos und Magie zur ersten Form der Selbsterhaltung und damit der Naturbeherrschung. Durch ihre Umwandlung in Arbeit führt sie zur Beherrschung des Menschen als zweite Natur; in der Form entfalteter Rationalität ist sie selbst eine Mimesis des Toten, Anorganischen (M2).
2. Der Rückweg zur ursprünglichen Mimesis ist dem Menschen versperrt. Wo dies versucht wird (M3), so handelt es sich entweder um Regressionen (M3a), oder, wie im Falle des grimassierenden Juden (M3b), um unfreiwillige, verzerrte Erinnerungen daran, was einmal möglich schien; dies zieht den antisemitischen Hass auf sich.
3. Mimesis (M1) ist selbst eine ursprüngliche Form der Idiosynkrasie (I1) – des angstvollen Zurückschreckens und Erstarrens angesichts naturhafter Bedrohungen. Verbleibt sie in dieser Starre, so schlägt sie um in M2. I1 ist somit unlöslich mit M1 verbunden, ist aber auch Voraussetzung von M2.
4. Es gibt eine gegenwärtige Form der Idiosynkrasie (I2), die nur auf der Basis entfalteter Zivilisation existiert. Sie reagiert auf all das, was sich dieser Zivilisation weiterhin entzieht, mit unwillkürlichen somatischen Reaktionen wie etwa Abscheu oder Ekel. Damit stellt sie eine schwache Erinnerung an M1 dar. Herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext droht sie aber jederzeit zur Abwehr all dessen zu werden, was M1 noch für einen Augenblick versprach: Einheit mit der Natur.
5. Die Idiosynkrasie, die der Antisemitismus für sich reklamiert, ist eine falsche (I3), da sie nicht auf Natur reagiert, sondern auf eine geschichtlich tangierte Mimesis (M3b). Die hämische Parodie auf den projektierten Juden ist selbst eine gänzlich verfehlte Mimesis (M4), die weiter von M1 entfernt ist, als M3.
6. Schließlich gibt es auch eine Idiosynkrasie (I4), die auf I3 reagiert: „Es ist das Schicksal des Idiosynkratikers, selbst Idiosynkrasie zu provozieren“ (GS 13, S.502) – das ist auf Wagner gemünzt, dessen krampfhafteste Versuche, „echte Mimesis“ zu inszenieren, ins Peinliche abgleiten.

Sowohl Mimesis als auch Idiosynkrasie sind daher in ihrem Ursprung ambivalente Phänomene, in die Attraktion und Repulsion zugleich eingelassen sind. Das mimetische Sich-Gleichmachen mit der Natur dient ebenso dazu, mit ihr zu leben, als auch in ihr zu überleben und, in letzter Konsequenz, sie sich selbst gleichzumachen und zu beherrschen. Das idiosynkratische Zurückschrecken ist analog dazu ebenso Mittel zum Überleben, wie zum Abstoßen desjenigen, das nicht in das damit schon verhärtete Subjekt eingelassen wird<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> G. Schmid Noerr erläutert dies an einem anekdotischen Beispiel (Schmid Noerr 1987): Der Student Schmid Noerr und Adorno stoßen in einem schlecht beleuchteten Vorraum der Frankfurter Bibliothek zusammen. Spontan ergreift der erschrockene Adorno die Hand des ihm ganz unbekanntem Studenten, schüttelt sie und geht wortlos davon. Auf den unerwarteten Zusammenprall reagiert Adorno idiosynkratisch; die potentiell bedrohliche Grenzverletzung wird durch einen zivilisatorischen Ritus, dem des Händeschüttelns, gebannt. An anderer Stelle berichtet Adorno selbst von seinem Erschrecken, als er, wohl nichtsahnend, die Hand eines Hollywood-Schauspielers schüttelt, die sich als Metallprothese entpuppt (GS 10-1, S.365). Der humane Ritus des Händeschüttelns kippt durch die Berührung der Hand mit dem Metall in idiosynkratischen Schrecken um, den Adorno durch eine „verbindliche Grimasse“ zu kaschieren sucht. Im gleichen

Diese schwer durchschaubare Gemengelage entfaltet sich nun allerdings historisch, besser: geschichtsphilosophisch. Das Fazit ist dabei ernüchternd: Die *Dialektik der Aufklärung*, diese zutiefst skeptische Erzählung von den Abenteuern der Vernunft, kennt keine „echte“ Mimesis und keine „echte“ Idiosynkrasie mehr, die in der Gegenwart noch auszumachen wären. Idiosynkratische Reaktionen wie z.B. auf das schrille Geräusch des Griffels sind bestenfalls Rudimente ursprünglicher Verhaltensweisen, und mimetische Verhaltensweisen, in und mit denen die Entwicklung der instrumentellen Vernunft korrigiert werden sollen, sind in der Perspektive der *Dialektik der Aufklärung* nichts als hilflose Regressionen. Allerdings erinnern sie durch ihre bloße Existenz daran, dass es Verhaltensweisen gibt, die sich der Angleichung ans Tote entziehen. Der Idiosynkratiker ist in seiner Idiosynkrasie bereits eine Abweichung, die jedoch für sich genommen nicht mehr zum Ausdruck bringen kann, als eine private Differenz zum Allgemeinen. Die Kantsche Grille wäre dann ein beliebtes Haustier, dem aber ansonsten keine weitere Beachtung geschenkt werden müsste.

\*\*

In dieser Lage bietet sich nun jedoch eine einzige Möglichkeit an, dem Tschirpen der Grille auch in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen, und diese ist, ist, man ahnt es, die Kunst. Kunst, so die entscheidende These Adornos, ist weit mehr und anderes als Habermas ihr zugesteht, nämlich mehr als bloß ein Reservat für die ästhetisch gestaltete Idiosynkrasie ausgezeichneter Individuen. Kunst ist, schlicht gesagt, der Ort, an dem die echte Mimesis aufbewahrt wird. Dieser Ort ist – gemäß seiner prekären Stellung in der Diagnose der Gegenwart - allerdings selbst hochgradig ambivalent konstruiert und ist stets in der Gefahr, den Gefahren der „falschen Mimesis“ anheimzufallen. Die Grenzen sind dabei fließend: Es gibt die mimetische Tendenz,

„sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen, den Hang, sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur. Freud hat sie den Todestrieb genannt, Caillois le mimétisme. Süchtigkeit solcher Art durchzieht, was dem unentwegten Fortschritt zuwiderläuft, vom Verbrechen, das den Umweg über die aktuellen Arbeitsformen nicht gehen kann, bis zum sublimen Kunstwerk“ (GS 3, S.260).

Todestrieb, Mimesis, Verbrechen und sublimes Kunstwerk liegen in dieser prekären Konstellation nahe beieinander, und es ist nicht leicht, sie jeweils auseinander zu halten. Zunächst: Kunst ist *nicht* die unmittelbar wiederhergestellte Mimesis. Dies würde auch gar keinen Sinn ergeben, denn es führt, geschichtsphilosophisch gesehen, kein Weg zurück zu einem etwaigen paradiesischen Urzustand, den es in dieser Form ohnehin nie gegeben hat. Doch, so heißt es in der *Ästhetischen Theorie*, in den Kunstwerken kehrt die „die mimetische Verhaltensweise, eine Stellung zur Realität diesseits der fixen Gegenübersetzung von Subjekt und Objekt“ zurück, die aber qua Kunst, dem „Organ der Mimesis seit dem mimetischen Tabu, vom Schein ergriffen“ wird (GS 7, S.169). Kunst ist nichts anderes als die „zum Bewußtsein ihrer selbst

---

Augenblick liefert der anwesende Charlie Chaplin eine Adorno-Parodie, durch die wohl auch die peinliche Situation gerettet wird – für Adorno ein – vielleicht nachträglich konstruiertes - Beispiel der Rettung von Humanität inmitten „bürgerlicher Kälte“ durch Mimesis; Schmid Noerr's Interpretation der beiden Anekdoten ist hier allerdings wesentlich subtiler.

getriebene Mimesis“ (GS 7, S.384), d.h. eine Gestalt der Mimesis, in der die Subjekt/Objekt-Spaltung, als Grundlage abendländischer Rationalität suspendiert ist; dies kann aber nur geschehen, weil Kunst notwendig stets Schein ist. Kunst ist somit die einzige Form „echter Mimesis“, die noch existiert. „Echt“ ist sie aber nur als Schein; sie prätendiert, echte Mimesis zu sein, was aber nur gelingen kann, wenn der Scheincharakter dieses mimetischen Aktes zugleich künstlerisch mitgestaltet ist. In der Kunst enthüllt sich somit immer auch der scheinhafte Charakter aller Mimesis – was sich gleich *macht*, ist es in Wahrheit nicht.

„Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwa nach, sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die Kunstwerke es auf sich, eben das zu vollziehen. Nicht imitieren sie im Ausdruck einzelmenschliche Regungen, vollends nicht die ihrer Autoren; wo sie dadurch wesentlich sich bestimmen, verfallen sie als Abbilder eben der Vergegenständlichung, gegen die der mimetische Impuls sich sträubt. Zugleich vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten: daß diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist; daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis mißlang – das verbannt sie ebenso in die Kunst, die mimetisch sich verhält, wie diese in der Objektivation jenes Impulses die Kritik an ihm absorbiert“ (GS 7, S.169f.).

Alle Kunst entspringt der Mimesis, ohne dass sie doch einfach auf Mimesis wieder zurückzuführen sein könnte. Durch diese Leerstelle entsteht der Rätselcharakter der Kunst, der nicht zuletzt auch in ihrer scheinbaren Zwecklosigkeit besteht, die für Kant lediglich dazu diente, die Erkenntniskräfte des Subjekts in Gang zu bringen. Bei Adorno schießen demgegenüber archaische Vergangenheit und moderne Gegenwart in der Kunst zusammen; in jeder Kunst, der Musik sicherlich zuerst, klingt noch der unwiderstehliche Gesang der Sirenen nach, dem zu folgen das Subjekt in seine Vernichtung führte.

„Das Rätselbild der Kunst ist die Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes. Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr Wozu – paradox gesagt: ihre archaische Rationalität – büßt sie ein und modifiziert es zu einem Momentes ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn sie nicht mehr da ist für das, was sich ihr als Zweck mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? (...) Die letzte Auskunft diskursiven Denkens bleibt das Tabu über die Antwort. Als mimetisches sich Sträuben gegen das Tabu sucht Kunst die Antwort zu erteilen, und erteilt sie, als urteilslose, doch nicht; dadurch wird sie rätselhaft wie das Grauen der Vorwelt, das sich verwandelt, nicht verschwindet; alle Kunst bleibt dessen Seismogramm“ (GS 7, S.192f.).

„Echte“ Mimesis ist Kunst also nur, sofern sie scheinhaft bleibt, bloßer „Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten“ (GS 7, S.170). Einzig und allein dadurch ist für Adorno überhaupt auch das Interesse an Kunst zu erklären, was durch das Konstrukt einer gleichsam ‚lustlosen Lust‘ bei Kant nicht geleistet werden konnte<sup>40</sup>. Aber auch die psychoanalytische These von Kunst als Tagtraum, also ‚Lust an Stelle der Lust‘, verfehlt nach Adorno diese besondere Art scheinhafter Mimesis, da sie deren Kunstcharakter ignoriert (GS 7, S.19ff.). Gewissermaßen durch Kant und Freud hindurch entwickelt Adorno seine Mimesis-Theorie der Kunst, die zwischen dem Sich-Angleichen des ästhetischen Objektes an Natur

---

<sup>40</sup> Bei Kafka etwa diagnostiziert Adorno das Versagen des ‚interesselosen Wohlgefallens‘: „Sicherlich erweckt Kafka nicht das Begehungsvermögen. Aber die Realangst, die auf Prosastücke wie die Verwandlung oder die Strafkolonie antwortet, der Schock des Zurückzuckens, Ekel, der die Physis schüttelt, hat als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun als mit der alten Interesselosigkeit, die er und was auf ihn folgt kassiert. (...) Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft“ (GS 7, S.26).

und seiner artifiziell-rationalen Gestaltung oszilliert. Musiken, die in Adornos Interpretation entweder nur das Eine (wie etwa der Jazz) oder nur das Andere (wie etwa die Serielle Musik) in den Vordergrund rücken, sind daher für ihn Fehlformen künstlerischer Mimesis; vor dem geschichtsphilosophischen Hintergrund der *Dialektik der Aufklärung* versündigen sie sich an der einzigen Möglichkeit, gelingendes Leben zumindest in der Statthalterfunktion der Kunst erfahrbar zu machen. Der an den Mast seines Schiffes gefesselte Odysseus der *Dialektik der Aufklärung* repräsentiert die einzige Stellung, die nach Adorno gegenüber der Lockung der Sirenen in der Moderne noch möglich ist; diese wird, artistisch gebrochen, „neutralisiert zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt“ (GS 3, S.78).

Adornos Schönberg- und Strawinskyinterpretation der *Philosophie der neuen Musik* kann vor diesem Hintergrund, als geplanter Beitrag zur *Dialektik der Aufklärung*, auch als Studie über echte und falsche Mimesis in der Kunst gelesen werden. Den Arbeiten Strawinskys wird hier von Adorno unterstellt, es handele sich zwar um Mimesis, aber um Mimesis an das Tote; der Neoklassizismus fungiere also sozusagen als musikalisches Gegenstück zur wissenschaftlichen Rationalität. Der „fundamentale Impuls Strawinskys, Regression diszipliniert in den Griff zu bekommen“ (GS 12, S.156), muss nach Adorno in einen „musikalischen Infantilismus“ münden (GS 12, S.155), weil er darauf abzielt, mit den Mitteln musikalischer Rationalität hinter das moderne Subjekt zurückzugreifen. Das Ergebnis kann daher nichts anderes sein als musikalische Schizophrenie (GS 12, S.161), als „auf die Spitze getriebene Beziehungslosigkeit zwischen Subjekt und Objekt“ (GS 12, S.160). Die Musik Schönbergs hingegen, so Adorno, gestikuliere

„gleichsam wie ein von wilder Angst ergriffener Mensch. Diesem aber gelingt, psychologisch gesprochen, die Angstbereitschaft: während der Schock ihn durchfährt und die kontinuierliche Dauer alten Stils dissoziiert, bleibt er seiner selbst mächtig, Subjekt, und vermag daher noch die Folge der Schockerlebnisse seinem standhaften Leben zu unterwerfen, heroisch sie zu Elementen der eigenen Sprache umzuformen. Bei Strawinsky gibt es weder Angstbereitschaft noch widerstehendes Ich, sondern es wird hingenommen, daß die Schocks nicht sich zueignen lassen. Das musikalische Subjekt verzichtet darauf, sich durchzuhalten“ (GS 12, S.145).

Schönberg wird also, anders als Strawinsky, zugeschrieben, seine Musik sei, hochgradig mimetisch wie sie ist, durch das ‚seiner selbst mächtige Subjekt‘ kontrolliert, während Strawinskys Musik in ihrer Faktur sich passiv dem Objektiven überlässt. Wie überzeugend eine solche Interpretation aus psychoanalytischer Sicht ist, mag dahingestellt bleiben (vgl. Powell 1998). Ähnlich wie in anderen Fällen müsste Adorno vor allem auf seine eigene Theorie der Idiosynkrasie verweisen – wie wortreich und kunstvoll er auch seine Argumente vortragen mag, so wenig ist doch der Eindruck des ursprünglicheren „ich kann dich ja nicht leiden“ von der Hand zu weisen. „Die Idiosynkrasie als höchstes kritisches Organ“ (Benjamin 1977, S.364) – das hat Walter Benjamin auf Karl Kraus gemünzt, für den Idiosynkrasie wiederum eng an das Mimetische, Mimische, gebunden ist<sup>41</sup>. Ähnlich reagiert Adorno auf Strawinsky, Hindemith oder auch auf Heidegger; „mindere Figuren“ wie Britten oder Sibelius werden eher von oben herab abgetan, ohne dass sie einen ähnlichen Widerwillen provozierten. Allein schon in diesem Mangel an Widerwillen des Idiosynkratikers wäre nach Adorno aber der

---

<sup>41</sup> „Er macht den Partner nach, um in den feinsten Fugen seiner Haltung das Brecheisen des Hasses anzusetzen“ (Benjamin 1977, S.365).

mindere Rang dieser Musiken abzulesen. Allein die idiosynkratische Reaktion kann für sich beanspruchen, so intensiv der falschen Mimesis nachgespürt zu haben, dass sie deren Unwahrheit erkennt, und sich nicht „über den Sachen“, sondern fast im Wortsinne „in ihnen“ bewegt. Das führt notwendig zu einer Umwertung von „subjektiv“ und „objektiv“; wäre dies nicht so, so wäre auch die Kritische Theorie nur eine Theorie wie alle anderen auch, selbst nur Mimesis ans Tote.

„Es gibt da Kriterien, die fürs erste ausreichen. Eine der zuverlässigsten ist, daß einem entgegengehalten wird, eine Aussage sei ‚zu subjektiv‘. Wird das geltend gemacht und gar mit jener Indignation, in der die wütende Harmonie aller vernünftigen Leute mitklingt, so hat man Grund, ein paar Sekunden mit sich zufrieden zu sein. (...). Wie windig der formale Einwand subjektiver Relativität ist, stellt sich auf diesen eigentlichem Felde heraus, dem der ästhetischen Urteile. Wer jemals aus der Kraft seines präzisen Reagierens im Ernst der Disziplin eines Kunstwerks, dessen immanentem Formgesetz, dem Zwang seiner Gestaltung sich unterwirft, dem zergeht der Vorbehalt des bloß Subjektiven in seiner Erfahrung wie ein armseliger Schein, und jeder Schritt, den er vermöge seiner extrem subjektiven Innervation in die Sache hineinmacht, hat unvergleichlich viel größere objektive Gewalt als die umfassenden und wohlbestätigten Begriffsbildungen etwa des ‚Stils‘, deren wissenschaftlicher Anspruch auf Kosten solcher Erfahrung geht. Das ist doppelt wahr in der Ära des Positivismus und der Kulturindustrie, deren Objektivität von den veranstaltenden Subjekten kalkuliert ist. Ihr gegenüber hat Vernunft, vollends und fensterlos, in die Idiosynkrasien sich geflüchtet, denen die Willkür der Gewalthaber Willkür vorwirft, weil sie die Ohnmacht der Subjekte wollen, aus Angst vor der Objektivität, die allein bei diesen Subjekten aufgehoben ist“ (GS 4, S.77f.).

Idiosynkrasie wird in einer Welt, in der das Ganze das Unwahre ist, qua „subjektiver Innervation in das Kunstwerk“ zum monadischen Ort der wahren Objektivität. Dies kann sie aber wiederum nur in Gestalt eines „präzisen Reagierens“ auf die Gestalt der Kunstwerke sein; es gibt also auch falsche Idiosynkrasien, ebenso wie es eine falsche Mimesis gibt. Damit ergibt sich auch für den Bereich der Kunst eine komplexe Konstellation von wahrer und falscher Mimesis, wahrer und falscher Idiosynkrasie, die mindestens folgende Elemente aufweist:

1. Kunst ist, als Magie, immer schon Mimesis (M1). Verwandelt sich die ursprüngliche Magie in Rationalität, so bleibt alle Kunst als Schein ein Residuum mimetischen Verhaltens. Damit haftet ihr jedoch unweigerlich ein Moment der Regression an; bleibt es dabei (M2), so reduziert sich die ästhetische Lust auf die infantile Freude an regressivem Verhalten. Es gibt aber auch eine ästhetische Mimesis ans Tote, Unorganische (M3), die selbst, wie im Falle der Musik Strawinskys, eine Form klinischen Infantilismus´ darstellt.
2. Wie alle Mimesis, so ist Kunst selbst auch eine Form von Idiosynkrasie (I1), die als Reaktion auf den Schrecken der bedrohlichen Natur gedeutet werden kann.
3. Das Spezifische der Kunst im bürgerlichen Zeitalter (M4) liegt nun darin, die magische Form der Mimesis (M1) weiterzuführen, und sich dabei gleichzeitig der technischen Mittel zu bedienen, die z.B. einer rationalisierten Musik zugänglich sind. Die Möglichkeit einer Versöhnung von Subjekt und Objekt überwintert in dieser besonderen Form mimetischen Verhaltens, wo sie anders nicht mehr erkennbar ist<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> „Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen“ (GS 7, S.199)

4. Echte (M4) und falsche ästhetische Mimesis (M2 und 3) sind nicht objektiv voneinander unterscheidbar. Die Idiosynkrasie (I2), als subjektivste aller Reaktionen, wird daher zum objektiven Maßstab für die Echtheit oder Falschheit mimetischer Kunst.
5. Objektiv kann Idiosynkrasie aber nur sein, wenn sie als „präzises Reagieren“ auf die Gestalt des ästhetischen Objekts identifizierbar ist. Ohne Analyse keine Kritik, aber ohne „subjektive Innervation“ keine Analyse. Schiere Abneigung oder Ressentiment (I3) reicht als Maßstab nicht aus, aber die Objektivität des Subjektivsten hat keinen Maßstab, der von einem Dritten anzulegen wäre.

Der Status der Idiosynkrasie ist innerhalb dieser Konstellation – wie könnte es anders sein – ein hochgradig labiler. Bei Adorno avanciert Idiosynkrasie sogar zum „ästhetischen Statthalter der Negation“ (GS 7, S.478); vor aller Kritik steht die unwillkürliche Reaktion, das Pathos der ästhetischen Erfahrung, in der das Subjekt somatisch tangiert wird, wie sonst nur vom Griffelkratzen oder vom Geruch des Vermodernden. Die Negation vollzieht sich nicht hegelisch im Begriff, sondern im Sensorium. Idiosynkrasie wird von Adorno auch nicht selten in einem Atemzug mit „Innervation“ benutzt, wie etwa dem „Ekel vorm Abgestandenen“ (GS 7, S.286) – das ästhetische Objekt lädt das Sensorium des Subjekts gleichsam mit Energie auf, die sich dann, idiosynkratisch entlädt. Idiosynkrasie ist zutiefst *reaktiv*, der Idiosynkratiker gewinnt seine spezifische Energie dadurch, dass er die Kraft, die von außen auf ihn zukommt und ihn eindringt, wieder nach außen zurückleitet. Auch der Ekel bekommt hier seinen Ort, allerdings nicht mehr als anthropologische Konstante, die jedermann zuzuschreiben wäre, sondern als Reaktion des Empfindlichen, der, durch Erfahrung wenn nicht klug, so doch sensibel geworden ist, auf Kunstwerke so reagiert, wie es ihrem Ort im Gang der Geschichte entspricht. Die Idiosynkrasie ist somit nicht zeitlos gültig; Mode und Modernität sind zumindest in diesem Punkt verwandt. Von diesem „Zeitkern“ ist auch das Komponieren selbst nicht verschont: die Idiosynkrasie von heute ist der schlechte Geschmack von morgen.

„Sobald Idiosynkrasien, die ästhetischen Statthalter von Negation, zu positiven Regeln erhoben werden, erstarren sie dem bestimmtem Kunstwerk und der künstlerischen Erfahrung gegenüber zu einiger Abstraktheit, subsumieren auf Kosten des Ineinander der Momente des Kunstwerks diese mechanisch. Leicht nehmen avancierte Mittel durch Kanonisierung etwas Restauratives an und verbinden sich mit Strukturmomenten, gegen welche die gleichen Idiosynkrasien sich sträubten, die zu Regeln geworden sind“ (GS 7, S.478).

Damit löst Adorno nebenbei die Kategorie des Geschmacks dialektisch aus ihrem Kantschen Kontext heraus; subjektiv bleibt der Geschmack allemal, aber es bedarf keines postulativen „sensus communis“ mehr, um die besondere Objektivität des subjektiven Geschmacksurteils zu retten: im subjektiven Geschmack, auch und gerade dem Geschmack des Künstlers, realisiert sich die objektive Tendenz der Geschichte. Geschmack, der nicht idiosynkratisch reagiert, ist nach Adorno gar keiner, sondern bestenfalls geschmäcklerisch<sup>43</sup>:

<sup>43</sup> Hier kommt es denn auch zu einer gewissen Revision von Adornos Strawinsky-Bild: „Künstler von hoch gesteigerter Empfindlichkeit des Geschmacks wie Strawinsky und Brecht haben aus Geschmack den Geschmack gegen den Strich gebürstet; Dialektik hat ihn ergriffen, er treibt über sich hinaus, und das freilich ist auch seine Wahrheit“ (GS 7, S.60). Strawinsky wird nun bescheinigt, idiosynkratisch in Form des alten Übersättigungsekels zu sein, und er treibt daher, aus „Idiosynkrasie der Kultur gegen Kultur“ (GS 16, S.399), kompositorisch den überschüssigen Zucker

„Geschmack ist der treueste Seismograph der historischen Erfahrung. Wie kaum ein anderes Vermögen ist er fähig, sogar das eigene Verhalten aufzuzeichnen. Er reagiert gegen sich selber und erkennt sich als geschmacklos. Künstler, die abstoßen, schockieren, Sprecher der ungemilderten Grausamkeit lassen in ihrer Idiosynkrasie vom Geschmack sich leiten (...). Gerade den ästhetisch avancierten Nerven ist das selbstgerecht Ästhetische unerträglich geworden. (...) Im Widerwillen gegen allen künstlerischen Subjektivismus, gegen Ausdruck und Beseeltheit sträuben sich die Haare gegen den Mangel an historischem Takt, nicht anders als nur je der Subjektivismus selber vor den bürgerlichen Convenus zurückzuckte“ (GS 4, S.165).

„Subjektive Reaktionen wie der Ekel vor Suavität, ein Agens der neuen Kunst, sind die ins Sensorium eingewanderten Widerstände gegen das heteronome gesellschaftliche Convenu. Generell ist die vermeintlich objektive Basis von Kunst in subjektiven Reaktionsformen und Verhaltensweisen bedingt; noch im Zufall des Geschmacks waltet latenter Zwang, wenngleich nicht stets der der Sache; die gegen die Sache gleichgültige subjektive Reaktionsform ist außerästhetisch“ (GS 7, S.398).

Ein schönes Beispiel für die Verschränkung von Idiosynkrasie, Geschmack und historischem Wandel des Komponierens ist Adornos Theorie des Kitsches (vgl. dazu etwa Seubold 1998). Kitsch ist für Adorno ein durch und durch historischer Begriff, nicht etwas, für das es objektive Bewertungsmaßstäbe geben würde. „Was Kunst war, kann Kitsch werden“ (GS 7, S.467), weil das unverhohlenen Mimetische des Kitsches jeder Kunst immer schon inhärent ist. So besteht beständig die Gefahr, dass Kunst und Kitsch ineinander gleiten – „noch der polychrome Gartenzwerg (erinnert) an einen Wicht aus Balzac oder Dickens“ (GS 4, S.258)<sup>44</sup>. Auch und gerade, wenn es darum geht, Kunst von Kitsch zu scheiden, bleibt nur die Idiosynkrasie als ästhetischer Seismograph, und Reflexion kann nur noch die Bewusstmachung eben dieser Idiosynkrasien sein. Fortgeschrittene Kunst verbietet sich selbst den Hang zur naiven Mimesis; sie ist vielmehr Gestalt gewordene Idiosynkrasie, die gewissermaßen auf sich selbst allergisch reagiert:

„Im Kanon der Verbote schlagen Idiosynkrasien der Künstler sich nieder, aber sie wiederum sind objektiv verpflichtend, darin ist ästhetisch das Besondere buchstäblich das Allgemeine. Denn das idiosynkratische, zunächst bewußtlose und kaum theoretisch sich selbst transparente Verhalten ist Sediment kollektiver Reaktionsweisen. Kitsch ist ein idiosynkratischer Begriff, so verbindlich, wie er nicht sich definieren läßt. Daß Kunst heute sich zu reflektieren habe, besagt, daß sie ihrer Idiosynkrasien sich bewußt werde, sie artikuliere. In Konsequenz dessen nähert Kunst sich der Allergie gegen sich selbst; Inbegriff der bestimmten Negation, die sie übt, ist ihre eigene“ (GS 7, S.60).

\*\*\*

---

aus der Musik: „Sein Geschmack rebelliert auch gegen den Geschmack. Unersättliche Empfindlichkeit wendet sich gegen alles auch nur von fern Geschleckte und Zuckrige, das selbst einmal mit dem Geschmack, dem Geselligen und Angepaßten verschwistert war. Er wird musikalisch von der Übelkeit ergriffen, die den Verwöhnten in der Konditorei befällt, während sie die schlichteren Sinne mit dem Versprechen von verfeinertem Genuß berückt. Erstaunlich, was da nicht alles zur Konditorei wird; noch die schmerzhaft Dissonanz, soweit in ihren getürmten Terzen Lust als Telos der subjektiven Regung weiterlebt, die in solchen Akkorden sich äußert“ (GS 16, S.399).

<sup>44</sup> „Am Ende ist die Empörung über den Kitsch den Wut darüber, daß er schamlos im Glück der Nachahmung schwelgt, die mittlerweile vom Tabu ereilt ward, während die Kraft der Kunstwerke geheim stets noch von Nachahmung gespeist wird“ (GS 4, S.257).

Adornos temporalisiertes Idiosynkrasie-Konzept zeigt die Ambivalenz des Begriffes augenfällig: Idiosynkrasien können hochgradig empfindliche Seismographen sein<sup>45</sup>, sie können aber auch schlichtes Ressentiment ausdrücken. Der Satz ‚was Kunst war, kann Kitsch werden‘ zeigt seine Berechtigung auch dort, wo es um andere Idiosynkrasien geht. So attestiert Adorno dem abgehalfteten Begriff der ‚Persönlichkeit‘, „die Idiosynkrasie gegen den Gebrauch des Wortes [sei] einigermaßen sozialisiert“ (GS 10-2, S.641). Genau in einem solchen historischen Augenblick wird aus der sozialisierten Idiosynkrasie eben keine verallgemeinerte Wahrheit, sondern notwendig ihr Gegenteil, nämlich ein Allgemeinplatz, durch den der ursprüngliche Sinn des Begriffs, auf dessen Missbrauch doch die Idiosynkrasie überhaupt erst reagierte, endgültig zerstört. Wer heute noch über den gedankenlosen und aufgeplusterten Gebrauch eines Wortes wie ‚Persönlichkeit‘ die Nase rümpft, ist im Recht und im Unrecht zugleich, weil seine Reaktion nicht mehr individuell idiosynkratisch ist, sondern allenfalls eine größeres Maß an Informiertheit beweist: ‚Man‘ gebraucht dieses Wort nicht mehr, was sich vielleicht in der Redaktion der Lokalzeitung noch nicht herumgesprochen hat. Die solcherart automatisierte Idiosynkrasie ist aber gar keine mehr, und der wirkliche Idiosynkratiker wird nicht anders können, als selbst wiederum idiosynkratisch darauf zu reagieren. Im Augenblick wird die Idiosynkrasie gegenüber der im Rundfunk großspurig angekündigten „Weltklassegeigerin“, die erst Anfang zwanzig ist, und die vor einem Jahr noch niemand kannte, berechtigt sein; zugleich wird man sich aber auch Gedanken darüber machen müssen, ob nicht in „Weltklasse“ ein Rest an Sinn vorhanden ist, der mit der sozialisierten Idiosynkrasie gegen das sportive Wort zugunsten künstlerischer „Kreisklasse“ verloren gehen könnte.

„Die Idiosynkrasie – will man sie nicht marginalisieren als eine Angelegenheit der läppisch Überempfindlichen, derer, die sich, während die Welt in Trümmer fällt, über den Lippenstift am Weinglas beunruhigen – steht an der Schwelle zu beidem: sie steht in ihren rationalisierten („sozialisierten“) Formen für den bis ans Körperliche verhärteten Dogmatismus und in ihren offenen, seismographischen Formen für – aber das ist nur eine Möglichkeit! – eine beinahe körperliche Aversion gegen jedwede dogmatische Verfestigung“ (Bovenschen 2000, S.35).

Idiosynkrasie ist also nicht allein deshalb ein ambivalenter Begriff, weil er auf ganz und gar subjektive Reaktionen verweist, sondern auch, weil ihm so etwas wie ein ‚Zeitkern‘ inhärent ist: Verfestigen sich Idiosynkrasien in der Zeit, so verlieren sie ihre ‚Flüssigkeit‘ und werden zugleich dogmatisch – wie etwa bei jemandem, der stur auf seinen Idiosynkrasien beharrt - und flach, denn indem Idiosynkrasien sozialisiert werden, verlieren sie ihre Berechtigung als subjektive Reaktionen. Idiosynkrasie gegen jede Art dogmatischer Verfestigung schließlich

---

<sup>45</sup> Auch wenn Adorno gelegentlich von der Idiosynkrasie als Ekelreaktion spricht, so ist sein Konzept der Idiosynkrasie doch in erster Linie vom Bild der *nervösen* Reaktion geprägt: Die Nerven sind „das Tastorgan des historischen Bewußtseins“ (GS 4, S.111) und es sind die „exakt reagierenden Nerven der Künstler“ (GS 10-1, S.319), durch welche dieses Bewußtsein seine mimetische Transformation erfährt. Gegen die „neuromantisch Nervösen, Sensiblen“ von Berufs wegen sträuben sich allerdings die „ästhetisch avancierten Nerven“ (GS 4, S.165), die idiosynkratisch auf die geschmäcklerische Nervösität reagieren, die sich selbst als überempfindlich inszeniert<sup>45</sup>. Ohne die reizbaren Nerven, ohne die dünne Haut des Idiosynkratikers sind somit weder die Produktion von Kunstwerken, die „an der Zeit sind“, noch eine adäquate ästhetische Erfahrung möglich: „Gelingt es einmal, die Nerven ganz abzuschaffen, so ist gegen die Renaissance des Liederfrühlings kein Kraut gewachsen“ (GS 4, S.166).

wendet sich gegen sich selbst, als Überempfindlichkeit gegen die Überempfindlichkeit, die auf Dauer gestellt wird.

Diese Ambivalenz lässt sich bei Adorno selbst konstatieren. So ist Adorno etwa unter Musikpädagogen und wohl auch –soziologen nicht selten allein als ‚dogmatischer Idiosynkratiker‘ bekannt. Dies bezieht sich u.a. auf Adornos Abneigungen gegen den Jazz – ein Thema, zu dem genug geschrieben worden ist (z.B. Steinert 2003). Adornos Urteil ist mit dem Essaytitel „Zeitlose Mode“ (vgl. GS 10-1) schlagwortartig umrissen: Der Vorwurf besteht darin, dass der Jazz gewissermaßen nicht idiosynkratisch genug ist, um ästhetisch relevant sein zu können; sein Freiheitsgestus ist nur scheinhaft, da er in vielfältigen musikalischen Schablonen gefangen bleibt. Darüber hinaus ist noch jeder stilistische Ausbruch von der Kulturindustrie wieder aufgesaugt und massentauglich gemacht worden (vgl. GS 14, S.213). Auf diesen Aspekt zugespitzt, ist nicht einzusehen, was an solcher Kritik grundsätzlich verfehlt sein sollte. Andererseits ist leicht zu konzedieren, dass Adornos Idiosynkrasie gegen den Jazz in Ressentiment eigener Art umkippt, weil seine Beschäftigung mit dem Jazz eben nicht auf dem Krausschen Verfahren beruht, in das zu Kritisierende gewissermaßen einzudringen und sich selbst für das Attraktive des Abstoßenden geradezu körperlich zu öffnen; das Urteil erfolgt dann von oben herab und aus der Distanz<sup>46</sup>.

Auch in vielzitierten ‚Typen musikalischen Verhaltens‘ sedimentieren sich zugleich sozialisierte Mimesis und sozialisierte Idiosynkrasien; falsch sind sie, abgesehen vom „fortgeschrittenen Berufsmusiker“ (GS 14, S.181), allesamt. Es gibt hier die falsche Mimesis des „emotionalen Hörers“, dem alle Musik direkt und nur ins Gemüt fährt, wie auch die falsche Idiosynkrasie des „Ressentiment-Hörers“ - dem auch die Jugendmusikbewegung zugeschlagen wird -, der am liebsten alle Mimesis aus der Musik puristisch heraustreiben möchte (vgl. GS 14, S.189). Richtet sich die Adornosche Typologie nach der „Adäquanz des Hörens“ (ebd., S.188), und nicht nach subjektiven Vorlieben, so korreliert ihr doch das Konzept der „Musikpräferenz“, sofern mit dieser „relativ überdauernde Einstellungen“ gemeint sind (Schulten 2005, S.180). Nach Adorno würde es sich auch hier bestenfalls um Formen sozialisierter Idiosynkrasie handeln, die als Abgrenzungs-Idiosynkrasien nicht zuletzt Gruppenzugehörigkeit signalisieren sollen. Im Konzept der „Selbstsozialisation“ wird die falsche Idiosynkrasie schließlich auf die Spitze getrieben: Im differenzierten Angebot von Gruppen und Präferenzen soll der Einzelne nicht mehr das bewusstlose Opfer anonymer Sozialisationsagenturen sein, sondern er kann im Vollgefühl individueller Unabhängigkeit wählen, welcher Form sozialisierter Idiosynkrasie er den Vorzug gibt - für Adorno gewiss nichts anderes als die „Freiheit zum Immergleichen“ (GS 3, S.190).

Die individuelle Idiosynkrasie kann also entweder das *falsche* gesellschaftliche Allgemeine spiegeln, wie z.B. im Falle des Antisemiten Wagner, sie kann aber auch dem *richtigen* gesellschaftlich Allgemeinen zum Ausdruck verhelfen. Die Blitzartigkeit und Unberechenbarkeit der Idiosynkrasie verhindert aber zugleich, dass man sie nur einfach auf den Begriff bringen müsste, um ihr zur Wirkung zur verhelfen. Im Gegenteil: Wird sie im Begriff verallge-

---

<sup>46</sup> Zudem ist zu konstatieren, dass Adorno bei weitem nicht immer so idiosynkratisch reagiert, wie gemeinhin unterstellt. Komponisten wie Ravel, Mussorgsky oder Bartok – auf den ersten Blick möglicherweise Kandidaten für nervöse Abstoßungsreaktionen – werden von ihm weitaus milder und positiver beurteilt, als vielleicht zu erwarten wäre.

meinert, ist sie schon keine Idiosynkrasie mehr, sondern vielleicht schon wieder ein Vorurteil. In der Kunst nimmt diese Ambivalenz Gestalt an. Ist sie selbst als Mimesis idiosynkratisch gefärbt, so gehört die idiosynkratische Reaktion in der Form fortgeschrittener Kunst notwendig zu ihr. Ohne idiosynkratische Kompositionen gäbe es keinen „Fortschritt“; gerinnt die Idiosynkrasie aber zum kompositorischen Standard, wird die Kunst selbst „falsch“, mindestens sklerotisch; nicht selten ist der Weg auch nicht mehr weit zum Kitsch.

\*\*\*\*

Die Sachlage ist also kompliziert genug, und man ahnt, warum etwa Rationalitätstheoretiker wie Jürgen Habermas wenig Neigung verspüren, sich auf so etwas wie Idiosynkrasie ernsthaft einzulassen. Offen bleibt vor allem die entscheidende Frage, mit welchem Recht Adorno überhaupt den Anspruch erhebt, seine Theorie der Idiosynkrasie sei wahr. Nur wenn dies gewährleistet ist kann überhaupt darüber debattiert werden, was denn „richtige“ und „falsche“ Idiosynkrasie möglicherweise sein könnte. Zunächst einmal steht und fällt daher alles mit der Triftigkeit der geschichtsphilosophischen Perspektive, die in der *Dialektik der Aufklärung* eingenommen wird.

Über diese Triftigkeit kann und soll hier natürlich nicht entschieden werden. Interessanter ist die Frage, was denn von Adornos Idiosynkrasietheorie bleibt, auch wenn man seine geschichtsphilosophischen Thesen *nicht* teilt. Dies wäre auch möglich, wenn man, wie Albrecht Wellmer dies vorschlägt, Adornos Philosophie gegen sich selber richtet und auf die Macht der subjektiven Erfahrung gegenüber der philosophischen Festschreibung der Phänomene pocht:

„Adornos Verfahren einer in die Sache eindringenden statt über sie hinwegleitenden Analyse ist sicherlich ins einen philosophischen Prämissen begründet; aber es ist gewissermaßen *zu gut* begründet. In Adornos philosophischen Prämissen, in seiner Theorie des identifizierenden Begriffs, steckt ein Rest genau dieses Identitätszwanges, den er an der philosophischen Tradition kritisiert. Der eigentümliche Zug des negativistisch ‚Vorentschiedenen‘ in Adornos Analysen widerspricht die Pointe seines eigenen Verfahrens; diese Pointe ist, die Phänomene zum Sprechen zu bringen, ohne sie mit Begriffen zuzudecken“ (Wellmer 1993, S.231).

Es könnte also sein, dass Adornos verschlungene Analysen idiosynkratischer Reaktionsweisen, die ohne seine eigenen Idiosynkrasien gar nicht denkbar wären, auch jenseits ihrer geschichtsphilosophischer Einbettung ihr Recht behalten. Dies bedeutete aber zugleich, dass die Aufteilung in „richtige“ und „falsche“ Idiosynkrasien nicht mehr apodiktisch getroffen werden kann, eine Konsequenz, für die es bereits bei Adorno selbst hinreichend Indizien gibt: Die sozialisierte Idiosynkrasie ist z.B. nicht schon deshalb allein falsch, weil sie sozialisiert ist, sondern weil ihr die Individualität des ‚präzisen Reagierens‘ abgeht, das alle echte Idiosynkrasie kennzeichnet. Echte Idiosynkrasie ist nur möglich, wenn das Subjekt sich freiwillig der „Disziplin“ eines Kunstwerks unterwirft; nur dann können seine Nerven registrieren, was es mit diesem auf sich hat.

Zwar hat nun Adorno keine Methodik des ‚präzisen Reagierens‘ entwickelt, wohl aber hat er, worauf Wellmer hinweist, angedeutet, in welcher Form eine solche Innervation überhaupt vonstatten gehen kann. Diese Form ist die der „Mikrologie“, der Versenkung ins Kleinste und Konkreteste (vgl. GS 6, S.39), so entlegen und verstiegen diese zunächst auch erscheinen mö-

gen. Der „mikrologische Blick“, so die Schlusspointe der *Negativen Dialektik*, „zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“ (GS 6, S.400). Die mikrologische Versenkung in den Einzelgegenstand darf aber nicht beim bloßen Konstatieren des Gegebenen stehenbleiben, denn unterstellt wird von Adorno, dass eine gelungene Mikrologie in „Modellen“ münden solle, die „das Spezifische und mehr als das Spezifische“ zu treffen imstande seien (GS 6, S.39). Die (kritischen) „Modelle“, die Adorno selbst vorgelegt hat sollen denn auch immer zugleich *konkreter* sein als nur Beispiele allgemeiner Sachverhalte, wie auch *abstrakter* als ein bloßer Blütenstrauß von Einzelbeobachtungen. Selbst am scheinbar beliebigen Einzelnen wird vorgeführt, in welcher Form es ein Allgemeines aus sich hervorzubringen imstande ist, wenn man sich nur lange genug in es versenkt. Auch die Idiosynkrasie ist somit nicht anders zu denken als zugleich hemmungslos subjektiv wie auch notwendig objektiv, aber beide Adjektive verlieren ihre Berechtigung im Augenblick gelungener Versenkung des Subjekts in das Objekt.

Man kann nun nicht behaupten, dass Adorno selbst dies immer gelungen wäre. Zu oft ist schon vorentschieden, was die Versenkung zutage fördert – was wird Adorno schon irgendeiner Produktion der Kulturindustrie sagen, man ahnt es im voraus. Der mikrologische Blick auf die Phänomene bleibt aber Bedingung für eine Idiosynkrasie, die mehr sein könnte als schiere Aversion. Dies bedeutet aber gerade nicht, dass jede idiosynkratische Reaktion vor den Richterstuhl einer kommunikativen Vernunft treten müsste. Aber deswegen muss sie nicht stumm bleiben. Was anzustreben sein könnte wäre aber eine möglichst präzise Beschreibung dessen, was die Idiosynkrasie auslöst, ohne dass damit schon eine unwiderlegliche Rechtfertigung verbunden wäre. Wenn es einen beim Hören von „volkstümlicher Musik“ schaudert, so muss man zumindest Indizien dafür benennen können, was genau einen schaudern macht; sich einfach dem Urteil intellektueller Mehrheiten anzuschließen, wäre sicherlich zu billig, und löste selbst wiederum Idiosynkrasie aus.

Aber Vorsicht: Dadurch, dass die Idiosynkrasie zur Sprache gebracht wird, und sei dies auch im engsten (analytischen) Kontakt zum konkreten Gegenstand, wird sie nicht automatisch Teil des Sprachspiels ästhetischer Argumentation. In der Terminologie Martin Seels: Die idiosynkratische Rede ist kein *ästhetischer Kommentar*, da sie nicht primär Aussagen „zur materialen Relevanz und über die historische, kunsthistorische und biographischen Signifikanz“ (Seel 1985, S.237) eines Werkes macht; sie ist keine *Konfrontation*, da sie nicht ausschließlich über die Wirkung spricht, die „ein ästhetisches Objekt auf den Wahrnehmenden subjektiv übt“ (S.244); sie ist schließlich auch nicht eigentlich eine Form der *Kritik*, da sie keine „ästhetisch-funktionale Interpretation“ (S. 254) eines Werkes anbietet. Die idiosynkratische Rede bei Adorno hat aber zugleich von allen drei Modi etwas: Sie ist Kommentar, insofern sie die „Qualitäten [sichtet], die ein ästhetisches Objekt ästhetisch definieren (S.237); sie ist Konfrontation (mit der sie am ehesten verwechselt werden kann), indem sie immer auch eine „Äußerung der begeisterten bis gelangweilten, hingerissenen bis angewiderten, verstörten bis ungerührten *Betroffenheit* am ästhetisch eruierten Gegenstand“ (S.245) ist; sie ist schließlich immer auch Kritik, da sie „Angaben zur ästhetischen *Bedeutung* ihres Gegenstandes macht“ (S.256).

Die idiosynkratische Rede ist somit ein Vagant, der sich zwischen den Modi ästhetischer Auseinandersetzung hin und her bewegt und kaum zu fassen ist. Zu guter Letzt ist auf die Idiosynkrasie selbst für den Idiosynkratiker selbst kein Verlass, da sie durch ihren „Zeitkern“, ihre Wandelbarkeit, geradezu gekennzeichnet bleibt. Es kann daher nicht weiter verwundern, wenn niemand allen Ernstes eine gezielte „Erziehung zur Idiosynkrasie“ einfordert, da dies eben *nicht* möglich ist. Adornos eigener Vorschlag einer „Erziehung des ‚Madigmachens‘“ (Adorno 1981, S.146) impliziert noch durch die Wortwahl eine kantische Erziehung zum Ekel und gehört sicher nicht zu seinen glücklichen Einfällen. Offen bleibt damit allerdings, was im pädagogisch gewendeten ästhetischen Diskurs von der Idiosynkrasie überhaupt noch übrig bleibt. Auch der sanfte Zwang des besseren Arguments wird die idiosynkratische Reaktion nicht zum Verschwinden bringen, da diese auf „Gründen“ beruht, die sich in Kategorien ästhetischer Argumentation gar nicht fassen lassen. Anders gesagt: Jede auch musikpädagogisch gehaltvolle Theorie musikalisch-ästhetischer Erfahrung wird sich *auch* daran messen lassen müssen, wie sie in der Lage ist, mit Reaktionsweisen wie die Idiosynkrasie umzugehen. Die Kantsche Grille wird gewiss nicht zum Wappentier der Musikpädagogik avancieren; ohne sie bleibt aber rätselhaft, worüber überhaupt auch im Musikunterricht allen Ernstes gestritten werden soll.

#### 4. Nietzsches Ressentiment

*„Ressentiment trifft jedes Glück, auch das eigene“ (Adorno, GS 10.2, S.564)*

Idiosynkrasie lebt von der Mimesis. Ohne das mimetische Moment in der Erfahrung gibt es keine Gänsehaut und kein einziges Haar steht zu Berge. Es gibt aber eine Idiosynkrasie gegen die Mimesis, die selbstverständlich wiederum ohne mimetische Anteile nicht denkbar ist. In diesem Fall hat man es offensichtlich mit komplizierten Verhältnissen zu tun, die hier zunächst nur angedeutet werden können: Erscheint eine solche Reaktion formal als nicht-mimetisch - da die Mimesis ja dasjenige ist, worauf sie reagiert - so ist sie nur als eine Art „inverser Idiosynkrasie“ provisorisch beschreibbar: Die Idiosynkrasie reagiert auf sich selbst als Mimesis, indem sie sich all das verbietet, was sie eigentlich ausmacht. Weil sie aber ihr mimetisches Moment gewaltsam auszuschalten sucht, ist sie schon nicht mehr idiosynkratisch, sondern bereits reflexiv tingiert. Diese „inverse Idiosynkrasie“ hat aber eben deshalb eine sehr genaue Ahnung von dem, worauf sie ursprünglich mimetisch reagiert. Das Verbot, das sie sich selbst auferlegt, ist wie ein Zerrspiegel des Verbotenen, das überdeutlich, aber immer nur schief erscheint. Der psychische Aufwand, der dabei betrieben wird, ist beträchtlich, denn es muss besondere Gründe dafür geben, dass das mimetisch Erfahrene nur solcherart gebrochen zur Erscheinung gebracht wird. Für diese besondere Verhaltensweise gibt es aber einen anderen Begriff als den der Idiosynkrasie: es ist der des Ressentiments.

Bei Adorno, dem Idiosynkratiker par excellence, zeigt sich kein sonderliches Verständnis für das Ressentiment<sup>47</sup>; boshafte Kommentatoren mögen darin eine Verdrängung des eigenen Ressentiments sehen<sup>48</sup>. Beispielhaft wird das Ressentiment für ihn durch die Jugendmusikbewegung und ihre musikpädagogischen Aspirationen verkörpert. In seiner Kritik aus den 50er Jahren hatte Adorno vor allem das politisch wie ästhetisch regressive Moment der Jugendmusikbewegung betont: Die politischen Gemeinschaftsvorstellungen der JMB korrelieren hier mit einer Musik, die sich der Forderung nach Gemeinschaft durch ihre Spielbarkeit für Laien anpasst. In der *Einleitung in die Musiksoziologie* von 1962 kommt noch eine soziologische Facette dazu, die dieser Korrelation Plausibilität verleihen soll. Die doppelte Regressivität entspringt nach Adorno einem tief sitzenden Ressentiment des absteigenden bzw. nach dem Ersten Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise bereits abgestiegenen Kleinbürgertums gegen die bürgerliche Musikkultur; man verachtet all das, was einem ohnehin verwehrt ist.

Musikalisch äußert sich dies im Verhältnis zur Mimesis. Der „Ressentiment-Hörer“ (GS 14, S.188) ist für Adorno dadurch gekennzeichnet, dass er, „anstatt in Musik dem zivilisatorischen Gefühlsverbot, dem mimetischen Tabu, auszuweichen, es sich zueignet und geradezu als Norm der eigenen musikalischen Verhaltensweise erklärt (S.187). Daher muss es ihm darum gehen, „das uralte Tabu über den mimetischen Impuls in der Kunst selber zu vollstrecken, die aus jenem Impuls lebt“ (S.189). Alles Sinnliche, Naturhafte wird daher aus der Musik heraus getrieben. Konsequenter wäre es eigentlich, Musik ganz abzuschaffen. Dies versagt sich der Ressentiment-Typus aber; er treibt Musik und versucht zugleich, ihre Wurzeln zu kappen. Dahinter steckt für Adorno „die Sehnsucht nach einer offenen Gesellschaft, deren Niederschlag Kunst ist“; diese ist „so stark, daß selbst jener Haß nicht bis zu ihrer Abschaffung sich vorwagt“. Dieser „Kompromiß ist der Widersinn einer von Mimesis expurgierten, gewissermaßen keimfreien Kunst“ (ebd.). Solcherart entsinnlicht wird Musik dann mit „stur sektenhaften, potentiell wütenden Gesichtern“ betrieben (S.188), in denen sich die Wut auf alle Musik manifestiert, die anders ist, und auf all diejenigen, die sie betreiben.

Der Ressentiment-Hörer und (-Musiker) ist für Adorno ein wesentlich reaktiver Typus (ebd.); sein Hass auf den bürgerlichen Musikbetrieb speist sich aus Angst. Die bürgerliche Musik, so Adornos Interpretation dieser Reaktionsweise, ist ursprünglich ein Versprechen auf Freiheit und Individualismus, das mit deren Niedergang aber mehr und mehr ein leeres Versprechen wird. An dessen Resten hält der Kleinbürger aber, schon „aus alter Angst vor der Proletarisierung inmitten der bürgerlichen Welt“ (S.190), ohnmächtig fest. Dies verträgt sich aber nicht mit seiner realen sozialen Situation, die weder Individualität noch Freiheit kennt. Dieser Konflikt wird von den musizierenden Kleinbürgern „so geschlichtet, daß sie die Kollektivität, zu der sie verurteilt sind, und in der sie sich zu verlieren fürchten, sich und anderen zugleich als höher denn die Individuation, als seinsverbunden, sinnhaft, human und was noch alles vorspiegeln. Dazu hilft ihnen, daß sie den vorindividuellen Zustand, wie ihn die synthe-

---

<sup>47</sup> Adorno bevorzugt nach eigener Aussage den Begriff der „Rancune“ gegenüber demjenigen des Ressentiments (vgl. Adorno, GS 11, S.217); dem werde ich hier nicht weiter nachgehen.

<sup>48</sup> So nutzt z.B. Norbert Bolz die Gunst des Zeitgeistes, um die Kritische Theorie (und ihre imaginären Folgen) insgesamt als Theorie des Ressentiments zu denunzieren (vgl. N. Bolz, Lust der Negation. Die Geburt der Kritischen Theorie aus dem Geist des Ressentiments, in: *Ressentiment! Zur Kritik der Kultur*, in: Merkur, 58.Jg., Heft 665/666, September/Okttober 2004, S.754-761).

tische Musikantenmusik ebenso wie das meiste aus dem Barock suggeriert, anstelle des realen, postindividuellen ihrer eigenen Kollektivierung unterschieben“ (ebd.). Die Ahnung, dass das Freiheitsversprechen der mimetischen Musik für ihn nicht eingelöst werden wird, löst demnach die Wut des Ressentiment-Typus' auf diese Musik aus, von der er sich dennoch nicht ganz losreißen kann. In musikantischen Kollektiven, die vor-individuelle Musik praktizieren, fühlt er sich der getrogenen Hoffnung entronnen; allein schon die verbissene Ernsthaftigkeit, mit der er Musik betreibt, deutet jedoch darauf hin, dass er selbst nicht recht daran glaubt, was er dort tut.

Adornos Interpretation des Ressentiments geht nicht wesentlich über das Schema vom Fuchs und den Trauben hinaus: Man verachtet sichtbar das, was man begehrt, was aber einem - historisch, sozial und ästhetisch - ohnehin verwehrt ist. Wirkmächtig wird das Ressentiment vor allem da, wo es sich mit anti-individualistischen Impulsen verbindet und zu Organisationsformen gerinnt, wie z.B. in der Jugendmusikbewegung; ansonsten ist es zum Scheitern verurteilt, da es lediglich reaktiv bleibt und keine ernst zu nehmenden Alternativen zu dem entwickelt, was ohnehin schon der Fall ist<sup>49</sup>. Damit unterschätzt Adorno die Kraft des Ressentiments jedoch gewaltig. Der Idiosynkratiker übersieht die ganze Komplexität des Ressentiments und damit auch seine psychodynamischen Möglichkeiten. Erstaunlich, dass Adorno entgangen sein muss, wieviel Aufmerksamkeit bereits Nietzsche und Scheler zuvor dem Ressentiment gewidmet haben.

\*

Mit Friedrich Nietzsche gewinnt der Ressentiment-Begriff zum ersten Mal philosophische Valenz. In der *Genealogie der Moral* erscheint das Ressentiment als die große Triebfeder, durch die in Nietzsches Deutung die herrschende (jüdisch-christliche) Moral überhaupt erst in ihrer ganzen lebensverneinenden Verkehrung zur Macht gelangt ist. Denn um Macht, so legt es Nietzsches genealogisches Verfahren frei, geht es allemal auch im Falle der Moral; die Deutungshoheit über moralische Fragen, besetzt durch eine asketische Priesterkaste, die in vielgestaltiger Optik auftritt, ist das Ergebnis eines Kampfgeschehens, in dem das Ressentiment eine zentrale Stelle einnimmt.

Die Frage, inwieweit Nietzsches Interpretation des Judentums zutreffend ist oder nicht, ist an dieser Stelle allerdings nicht von Interesse; dass sie u.a. Wirkung auf Max Webers Religionssoziologie hatte, ist bekannt<sup>50</sup>. Wichtiger ist die Grundstruktur des Ressentiments, die Nietzsche deutlich wie kein zweiter herausgearbeitet hat. Das Ressentiment ist sicherlich auch bei Nietzsche zutiefst reaktiv, aber es ist reaktiv auf eine besondere Art und Weise. Erklärungsbedürftig ist dabei besonders Nietzsches Auffassung von Reaktion. Reaktion ist an sich nichts Negatives, sondern gehört unweigerlich zu jeder Aktion hinzu. Die Tat ist für Nietz-

---

<sup>49</sup> So gesehen, gehört denn auch der „Jazz-Fan“ für Adorno zum Ressentiment-Typus, obgleich der Jazz, oder das, was Adorno dafür hielt, explizit mimetisch auftritt und auch seine Anhänger nicht dem reaktionären Kleinbürgertum angehören und sich als progressiv verstehen. In ihrem verkniffenen Nicht-Mitmachen-Wollen gleichen sich Reaktionäre wie scheinhaft Progressive; unweigerlich wird aber auch der nonkonformistische Impuls des „Jazz-Fans“ in bloßes kollektives Mitmachen umgelenkt (vgl. GS 14, S.190ff.).

<sup>50</sup> Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922, Kapitel 5, § 7

sche „die eigentliche Reaktion“ (KSA 5, S.270), weil sie als aktives Geschehen unvermeidlich auftretende Widerstände, Hemmungen, Verzögerungen überwindet. Der aktive Typus ist demnach niemals ausschließlich aktiv; er bringt, so Gilles Deleuze in seiner Interpretation von Nietzsches Ressentiment-Theorie, „den ‚normalen‘ Zustand einer die Aktion verzögernden Reaktion und einer die Reaktion überstürzenden Aktion zur Darstellung“ (Deleuze 2002, S.122). Den Ressentiment-Typus zeichnet also nicht ausschließlich aus, dass er reaktiv handelt. Ihn kennzeichnet vielmehr in erster Linie, dass er *gar nicht* handelt, sondern dass sein Handeln in ihm verkapselt bleibt. Das Ressentiment im Wortsinne ist ja ein Re-Sentiment, ein bloßes Wieder-Fühlen einer einmal erlittenen Verletzung, einer Niederlage, einer Herabsetzung etc. Folgt man der Definition Max Schelers<sup>51</sup>, so ist das Ressentiment

„das wiederholte Durch- und Nachleben einer bestimmten emotionalen Antwortreaktion gegen einen anderen (...), durch die jene Emotion eine gesteigerte Vertiefung und Einsenkung in das Zentrum der Persönlichkeit (...) erhält. Dieses Immer-wieder-Durch- und –Nachleben der Emotion (...) ist ein Wiedererleben der Emotion selbst – ein Nachfühlen, ein Wiederfühlen“ (Scheler 1912/1955, S.36)<sup>52</sup>.

Das Ressentiment ist also auch alles andere als ein spontaner Reflex auf ein erlittenes Unrecht. Der Ressentiment-Typus kann, aufgrund einer vitalen Schwäche, gar nicht anders, als das Gefühl der Kränkung in sich konservieren, aufbewahren, umwälzen, während der aktive Typus souverän vergisst, was er selbst und vor allem, was andere getan haben – Geburt des Gedächtnisses (und damit der Kultur) aus dem Geist des Ressentiments. Der aktive Typus kann dagegen nicht anders, als spontan zu handeln und auftretende Widerstände zu überwinden; der Ressentiment-Typus handelt immer mit zeitlicher Verspätung, also niemals direkt, immer erst nach einem immerwährenden und niemals abgeschlossenen Prozess der seelischen „Verdauung“ der erlittenen Schmach – das unterscheidet das Ressentiment von Erscheinungen wie „Zorn, Liebe, Ehrfurcht, Dankbarkeit und Rache“ (KSA 5, S.273), die allesamt spontane Reaktionsweisen darstellen. Diese Verspätung führt dazu, dass das Ressentiment niemals einen direkten Blick auf die Welt wirft; wenn es auf etwas reagiert, dann ist diese Reaktion in Wirklichkeit gar nicht in erster Linie der jeweiligen Situation und dem jeweiligen Gegenstand des Ressentiments geschuldet. Dieser ist vielmehr eine Art Vorwand; hinter dem Urteil des Ressentiment-Typus verbirgt sich immer ein Vor-Urteil, dessen Genese aber verborgen bleibt. Daher urteilt und handelt der Ressentiment-Typus seltsam undurchsichtig. Der Mensch des Ressentiments, so Nietzsche, sieht alles aus schiefer Perspektive; „seine Seele *schielt*; sein

---

<sup>51</sup> Auf Max Schelers Studie zum *Ressentiment im Aufbau der Moralen* von 1912 soll hier nicht weiter eingegangen werden. Scheler entfaltet hier eine erstaunlich einfallsreiche Phänomenologie des Ressentiments in der Nachfolge Nietzsches, die aber bei ihm mit einer schwer nachvollziehbaren Wertphilosophie verbunden ist. Ressentiment ist bei ihm im Kern immer eine „Werttäuschung“, bei der die „wahren, objektiven Werte“ von „Täuschungswerten“ überdeckt werden (S.51). Der ganze „Geist der modernen Zivilisation“ seit der Französischen Revolution wird bei Scheler schließlich zur ressentimentgeladenen Dekadenzerscheinung (S.147), wogegen er dann u.a. den ‚objektiven Wert‘ der ‚Gemeinschaft‘ setzt, die durch „Blut, Tradition und Geschichtlichkeit“ vereint ist (S.140). Es lohnt an dieser Stelle nicht, die zum Teil sehr erhellenden Beobachtungen Schelers im Einzelnen von diesen schwer erträglichen Thesen zu trennen.

<sup>52</sup> Ähnlich auch Deleuze: „Das Ressentiment stellt eine Reaktion dar, die spürbar wird und zugleich aufhört, ausagiert zu werden“ (Deleuze 2002, S.125).

Geist liebt Schlupfwinkel, Schleichwege und Hinterthüren“ (S.272). Das Ressentiment sieht die Dinge nicht unvoreingenommen; es hat ein „Giftauage“, das alles umfärbt, umdeutet und umsieht (S.274).

Die in der analytischen Philosophie der Emotionen diskutierte Frage, ob Gefühle intentional sind oder nicht, ob sie also etwas repräsentieren und auf etwas gerichtet sind, oder nur innere Zustände darstellen (vgl. dazu etwa Döring 2009), muss im Falle des Ressentiments differenziert beantwortet werden. Das Ressentiment repräsentiert in eminenter Weise etwas Äußeres, nämlich die erfahrene Kränkung, Herabsetzung, Verletzung, wenn auch natürlich nicht ein Etwas, durch das oder den diese Kränkung erfolgte<sup>53</sup>. Weil aber das Ressentiment immer verzögert, schief und transformiert auf den Akt der Herabsetzung reagiert, nimmt es Züge eines rein inneren Zustandes an. Es ist für den Außenstehenden nicht unmittelbar einsichtig und erkennbar, worauf das Ressentiment überhaupt weshalb so und nicht anders reagiert. Oberflächlich gesehen erscheint der Ressentiment-Typus als bloß von Natur aus bösarig. Das ist er aber nicht, sondern er ist, folgt man Nietzsche, zunächst einmal bloß schwach. Wie Deleuze, offenbar selbst angeekelt vom Ressentiment, schreibt: „Das Auffallendste am Menschen des Ressentiments ist nicht seine Boshaftigkeit, sondern sein widerwärtiges Übelwollen, seine Fähigkeit herabzusetzen“ (Deleuze 2002, S.128).

Der Ressentiment-Typus schlägt also nicht sogleich zurück, wenn ihm ein Unrecht widerfahren ist. Es handelt sich nicht um ein „Wie Du mir, so ich Dir“, durch welches das empfangene Kraftquantum ungefiltert zurückgesendet würde. Die erlittene Krafteinwirkung wandert vielmehr gleichsam nach innen und wird dort in den Kampf der reaktiven Kräfte verwickelt. Wenn es wieder nach außen tritt, ist sein Ursprung dann womöglich gar nicht mehr zu erkennen – der Ressentiment-Typus leidet unter seelischen (wie körperlichen) Verdauungsstörungen. Die Aktion, die aus dem Ressentiment erwächst, ist also keine *reine* Reaktion; sie ist Reaktion, die aus der Unfähigkeit zum eigentlichen Handeln, aus einem beständigen inneren Wiederkäuen resultiert. Geschieht dies aber nun, so kommt es zum berühmten „Sklavenaufstand in der Moral“, zum Machtkampf mit den genuin Stärkeren, die aber mangels List den gewieften Ressentiment-Typen historisch unterlegen sind.

„Der Sklavenaufstand in der Moral beginnt damit, dass das *Ressentiment* selbst schöpferisch wird und Werthe gebiert: das *Ressentiment* solcher Wesen, denen die eigentliche Reaktion, die der That versagt ist, die sich nur durch eine imaginäre Rache schadloshalten. Während alle vornehme Moral aus einem triumphirenden Ja-sagen zu sich selber herauswächst, sagt die Sklaven-Moral von vornherein Nein zu einem ‚Ausserhalb‘, zu einem ‚Nicht-selbst‘: und *dies* Nein ist ihre schöpferische That. Diese Umkehrung des werthesetzenden Blicks – diese *nothwendige* Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum Ressentiment: die Sklaven-Moral bedarf, um zu entstehn, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agieren, - ihre Aktion ist von Grund auf Reaktion“ (KSA 5, S.270f.).

Nietzsche skizziert hier eine ganz spezifische *topologische Struktur* des Ressentiments, aus der wiederum seine besondere *Logik*, oder besser wohl *Rhetorik*, erwächst. Topologisch handelt es sich zunächst um eine *intrasubjektive* Struktur, in der die beiden reaktiven Kräfte mit-

---

<sup>53</sup> Wie Michel Foucault über einen der berühmtesten Ressentiment-Menschen, den von Diderot fingierten Neffen Rameaus, schreiben konnte, hat der Ressentiment-Typ „ein sklavisches Bewußtsein“ (Foucault 1973/1961, S.349), da dieses schon in seinen Grundzügen nicht autonom ist.

einander kämpfen, die eine die andere daran hindert, frei nach außen zu treten, um wiederum selbst, mit Verzögerung und seltsam verzerrt, wirksam zu werden. Darüber hinaus handelt es sich aber auch um eine charakteristische *intersubjektive* Struktur, die hier zwischen Ich und den Anderen entsteht. Die aktiven Typen operieren laut Nietzsche aus einem „Pathos der Distanz heraus“ (S.259). Dagegen reagieren die Ressentiment-Typen gleichsam aus dem Pathos der Nähe: Sie können gar nicht anders, als sich ausschließlich durch die Abgrenzung von den „Hochgesinnten“ zu definieren.

„Der Sklave bedarf der Prämissen der Reaktion und der Verneinung, des Ressentiments und des Nihilismus, um eine scheinbar positive Schlußfolgerung zu erhalten. Und doch kommt ihr nur der Schein von Positivität zu. Deswegen legt Nietzsche so großen Wert auf die Trennung von Ressentiment und Aggressivität: sie differieren ihrer ganzen Natur nach. Der Mensch des Ressentiments muß sich notgedrungen ein Nicht-Ich ausdenken, sich dann diesem Nicht-Ich entgegensetzen, um sich schließlich als Selbst zu setzen. Welch sonderbarer Syllogismus des Sklaven: es bedarf in ihm zweier Negationen, um den Anschein einer Affirmation hervorzubringen“ (Deleuze 2002, S.132).

Das Ressentiment bei Nietzsche ist, wie Deleuze herausgearbeitet hat, ein Differenzierungsgeschehen eigener Art. Die „Herren“ setzen sich selbst aus der vitalen Fülle ihrer eigenen Kraft als „gut“; daraus ergibt sich automatisch, sozusagen als Nebenprodukt, dass die „Sklaven“ als „böse“ erscheinen. Die Sklaven sind aber für die Herren eigentlich von mindere Interesse; ihre „Bosheit“ ist für die Herren nichts als ein Epiphänomen: *Ich bin gut, also bist Du böse*. Der „Paralogismus des Ressentiments“ (Deleuze 2002, S.134) funktioniert dagegen genau anders herum: *Du bist böse, also bin ich gut*. Die Sklaven gewinnen ihr „Gutsein“ nicht aus sich selbst heraus, aus Eigenschaften, die ihnen von Natur aus zukommen würden, sondern allein und von vornherein durch Bezugnahme auf jemand anders<sup>54</sup>. Nur dadurch, dass die Herren und ihre Eigenschaften als „böse“ deklariert werden, gewinnen die Eigenschaften der Sklaven überhaupt erst ihren (angeblichen) Wert. Mitleid, Mildtätigkeit, Bescheidenheit etc. sind keine Eigenschaften der Fülle, sondern der Askese und des Verzichts, Produkte des Ressentiments.

Problematisch an dieser Analyse ist, dass sie nicht erklärt, weshalb die Sklaven dazu kommen, sich ein Nicht-Ich, ein Entgegengesetztes, überhaupt „auszudenken“, wie Deleuze schreibt, als wäre dies ein perfider Akt der freien Wahl. Tatsächlich operiert das Ressentiment ja aus der Verzögerung heraus, und deshalb, so Nietzsche, „versteht [es] sich auf das Schweigen, das Nicht-Vergessen, das Warten, das vorläufige Sich-verkleinern, Sich-demüthigen“ (KSA 5, S.272). Das Ressentiment ist daher immer auch reflexiv, da es für sich wie für andere permanent begründen muss, warum es denn so und nicht anders auf etwas reagiert, was doch für den Außenstehenden zunächst nicht recht nachvollziehbar ist. Nietzsches vornehmer Haudrauf reflektiert dagegen gar nicht, sondern agiert allein aus seiner Natur heraus. „Eine Rasse solcher Menschen des Ressentiments wird nothwendig endlich *klüger* sein als irgendeine vornehme Rasse, sie wird die Klugheit auch in andrem Maasse ehren: nämlich als eine Existenzbedingung ersten Ranges, während die Klugheit bei vornehmen Menschen leicht einen feinen Beigeschmack von Luxus und Raffinement an sich hat“ (ebd., S.272f.).

---

<sup>54</sup> Das Ressentiment zählt daher, emotionstheoretisch gesehen, zu den „Fremdgefühlen“ (Waldenfels 2006, S.275), da es parasitär an den Gefühlen anderer hängt, oder auch an den eigenen; es ist, wie Neid, Rachsucht, Eifersucht etc., stets „Leben von fremdem Leben“ (ebd., Fn.59).

Zur Ressentiment-Schelke gehört bis in die Gegenwart auch die Intellektuellen-Schelke<sup>55</sup>, und bis zu antisemitischen Affekten und Vorurteilen ist es von dort nicht weit. Nicht selten wird der Ressentiment-Typus mit dem Typus des Kritikers in Verbindung gebracht, um die mögliche Sachhaltigkeit der Kritik mit einer *argumentatio ad hominem* beiseite zu schieben: Das sagt der oder die doch nur, weil mit ihm oder ihr dies und jenes nicht stimmt, nicht, weil mit der Sache, um die es geht, irgend etwas nicht in Ordnung wäre. Richtig daran ist, dass das Ressentiment als Kritik auftritt, und dass Kritik ohne mimetisches Moment gar nicht möglich wäre. Das Ressentiment kann aber gar nicht anders, als unfair zu urteilen, da es die Dinge nicht von allen Seiten betrachtet und dies auch gar nicht möchte. Das Ressentiment sieht mit seinem „Giftaupe“ den Splitter im Auge des Anderen und macht daraus einen mächtigen Balken. Niemand, schon gar nicht der Besitzer des Splitters selbst, für den es sich um einen blinden Fleck handelt, sieht diesen Splitter so überdeutlich wie der Ressentiment-Typus, aber indem dieser daraus einen Balken macht, entpuppt er sich als Zerrspiegel, der Richtiges und Falsches in untrennbarer Einheit reflektiert. Das Ressentiment hat daher eine ganz eigene Perspektive, es schaut immer schräg, von der Seite, und gleichsam mit zusammengekniffenen Augen. Deshalb sieht es manches übergenau, und anderes gar nicht.

„Da es schief ist und schielt, fallen ihm immer zuerst und vorab die Unebenheiten, die Asymmetrien von Macht und Ohnmacht auf, die es bemerkt, nicht zuletzt, um auf sich aufmerksam zu machen. So gesehen, aus der Perspektive der anderen, steigert sich das Ressentiment an sich selber. Überall und immerzu gäbe es etwas zu monieren und zu entlarven, besonders in Zeiten der Unruhe und der Krise. Mit Luchsaugen und wie ein Spürhund wittert das Ressentiment, so sagt man, die Ungerechtigkeiten, um sofort darauf los zu gehen, im Affekt“ (Scherpe 2008, S.64).

Konzentriert man sich nun noch einmal auf die Grundstruktur des Ressentiments, so fällt auf, dass dessen reflexive Verzögerung ja nur dadurch zustande kommt, dass zunächst ein innerpsychischer Kampf stattfinden muss, in dem die rein reaktiven Kräfte die Oberhand gewinnen und das spontane Handeln verhindern. „Das Ressentiment kennt kein Ja im Nein, wie Hegels Dialektik, sondern ein Nein selbst noch im Ja, ein Nein, das sich als Ja verkleidet“ (Waldenfels 2006, S.286)<sup>56</sup>. Das gibt Nietzsches Interpretation richtig wieder, lässt aber Fragen offen. Das ursprüngliche und lebensbejahende „Ja vor dem Ja und dem Nein“ (Waldenfels 2002, S.42), von dem Nietzsche spricht, muss bei Herren wie bei Sklaven ursprünglich gleichermaßen vorhanden sein; es wandelt sich bei den Sklaven aber in ein Nein, so dass es als ursprüngliches Ja nicht mehr erkennbar ist. Diesen Vorgang kann Nietzsche nur als vitale Schwäche interpretieren: Im Kampf der Füllen gibt es Gewinner und Verlierer, und die Verlierer rächen sich dadurch, dass sie ihre Schwäche zur Stärke erklären. Das Ressentiment ist Teil eines universalen Wettkampfgeschehens, das Nietzsche schon im Altertum am Werke sieht; es gibt hier eine gute Göttin „Eris, die als Eifersucht Groll Neid die Menschen zur That reizt, aber nicht zur That des Vernichtungskampfes, sondern zur *That* des Wettkampfes. Der

---

<sup>55</sup> Nietzsche versäumt es nicht, Wagners *Parsifal* als Ressentiment-Komposition *par excellence* hinzustellen, in der sich religiöse wie ästhetische Lebensverneinung auf perfide Weise vereinigen. Nietzsche hat schon deshalb vorm Ressentiment mehr Respekt als Adorno, der darin nur hoffnungslose Rückständigkeit sehen kann.

<sup>56</sup> Für Deleuze ist allerdings das doppelte Nein des Ressentiments als „Syllogismus des Sklaven“ (Deleuze 2002, S.132) die Urform der Dialektik.

Griechen ist *neidisch* und empfindet diese Eigenschaft nicht als Makel, sondern als Wirkung einer *wohlthätigen* Gottheit: welche Kluft des ethischen Urteils zwischen uns und ihm!“ (KSA 1, S.787). Das spontane, schnell vergessene Ressentiment des aktiven Typus’ unterliegt in diesem Wettkampf lediglich dem nachtragenden, hinterhältigen Ressentiment des passiven Typus’ - darauf beschränkt sich der Unterschied.

Aber worum geht es eigentlich bei diesem Wettkampf, über das bloße Gewinnen-Wollen hinaus? Gibt es so etwas wie gemeinsame Ziele, bei deren Erstrebung die jeweiligen Konkurrenten auf der Strecke bleiben, oder handelt es sich um Kämpfe um irgendwelche materiellen oder ideellen Ressourcen? Woher stammen die Werte, die der Ressentiment-Typus so perfide umwertet? Formal gesehen muss es folglich ein „Etwas“ geben, das der aktive Typus erfährt oder gewinnt, und das dem passiven Typus aufgrund seiner vitalen Schwäche entgeht. An diesem „Etwas“ sind *beide* ursprünglich interessiert, aber der Ressentiment-Typus scheitert in seinem Bestreben, weil dieses aufgrund der innerpsychischen Tathemmung des passiven Typus’ gar nicht erst nach Außen dringt. *Vor* der Scheidung zwischen Ja und Nein liegt daher eine „ursprüngliche Form der *Sympathie*, die nicht als Harmonie zu verstehen ist, sondern im Sinne eines gemeinsamen Getroffenseins, einer *Koaffektion*, wie sie sich bei einer Naturkatastrophe ebenso einstellt wie im *Konzertsaal* (diese Hervorhebung von JV), im Laufe einer Kooperation oder einer Liebesbegegnung“ (Waldenfels 2006, S.289). Beide Typen haben - konstitutionstheoretisch, und nicht empirisch gesehen – also zunächst einmal an einer gemeinsamen *Erfahrung* teil; beide werden von demselben „Etwas“ getroffen und berührt, aber die Reaktion oder besser: Antwort/Response auf dieses Etwas könnte unterschiedlicher nicht sein: Der aktive Typus verwandelt das Getroffensein in ein lebensbejahendes Handeln, der passive Typus in Ressentiment. *Warum* dies jeweils so ist, kann Nietzsche aber nicht erklären, da er in der biologistischen Theorie eines ursprünglich gegebenen Lebenswillens stecken bleibt.

\*\*

Worum es beim nietzscheanischen Kampf geht, und welche Funktion das Ressentiment hier übernimmt – für die Beantwortung dieser Frage beanspruchen u.a. die soziologischen Arbeiten Pierre Bourdieus, eine bessere Antwort bereit zu halten. In Bourdieus berühmter Studie zu den *feinen Unterschieden* (Bourdieu 1987/1979), um die es an dieser Stelle ausschließlich gehen soll, werden explizit Geschmacks-Ressentiments aufgedeckt, die in erster Linie in der unteren Mittelschicht beheimatet sind. Das Ressentiment des Kleinbürgers, so Bourdieu, dient grundsätzlich dazu, sich zugleich nach oben wie nach unten im sozialen Raum abzugrenzen. Diese Abgrenzung vollzieht sich erster Linie *moralisch*: Die harte Arbeit, die Entbehnungen, die der Kleinbürger hat auf sich nehmen müssen, werden gegen die Lässigkeit der oberen Schichten ebenso ausgespielt, wie gegen die Nachlässigkeit der unteren:

„Man hat das Ressentiment als einer der zentralen Bereiche des kleinbürgerlichen (...) *Ethos* und einer entsprechenden asketischen Ethik ansehen können, weil es den Angehörigen der mittleren Klassen, die ihren Aufstieg nur Entbehnungen und Opfern zu verdanken meinen, welche (...) den Angehörigen der unteren und oberen Klassen erspart geblieben seien, zweifellos erlaubt, aus der Not eine Tugend zu machen und gleichermaßen die Lässigkeit der einen, die den Preis des sozialen Aufstiegs nicht zu zahlen brauchen, wie die sorglose Unbekümmertheit der anderen, die

diesen Preis sei es nicht zahlen wollten oder nicht zu zahlen verstanden, zu verdammen“ (Bourdieu 1991, S.53).

Ein „Ressentiment nach unten“ gibt es aber bei Bourdieu ebenso wenig wie bei Nietzsche. Der Kleinbürger zeigt *Ressentiment* ausschließlich nach oben, während er nach unten nur *Verachtung* an den Tag legt. Da der soziale Aufstieg permanent und von allen denkbaren Seiten bedroht ist, geht der Kleinbürger, immer auf der Hut vor sozialer Erniedrigung und Demütigung, vorsichtshalber schon einmal in Deckung und schielt von dort aus nach oben. Damit zementiert er aber seine Situation, da er sich schon gar nicht mehr aus dieser defensiven Position herauswagt. Aus dieser Haltung heraus bleibt aber gar nichts anderes mehr übrig, als die oben hängenden Trauben als sauer zu deklarieren: das will man gar nicht haben, so will man gar nicht sein - an dieser Stelle ähneln sich Adornos und Bourdieus Befunde. Dieser Ressentiment-Haltung par excellence entspricht auf der anderen Seite die Neigung zum Aufschneiden, zum Mehr-Scheinen als Sein des Aufsteigers; „Ressentiment ist die bloße Kehrseite von Präntention“ (Bourdieu 1987, S.683):

„Aufgrund seiner wesentlichen Ambivalenz, die abwechselnd zur Unterwerfung und zur Aggression verleitet, aufgrund darüberhinaus des ihr immanenten Risikos steter Demütigung, zeichnet sich das Verhältnis des präntentiösen Anwärters zum abgesicherten und etablierten Inhaber (eines Postens, eines Titels, usw.) durch höchste emotionale Spannung und Ressentiment aus“ (ebd., S.395, Fn.29).

Vom nietzscheanischen Ressentiment und einem modernen „Sklavenaufstand“ ist an dieser Stelle allerdings nichts mehr zu spüren. Keine Rede davon, dass innerhalb solcher symbolischer Auseinandersetzungen um den richtigen Geschmack die „Beherrschten“ irgendeine Chance auf Deutungshoheit und damit auf Umkehrung der Verhältnisse besäßen. Folgt man Bourdieus Analysen im Sinne Nietzsches, so hat das Ressentiment der Schwachen bereits gesiegt. Das Raffinement des Geschmacks hat nichts mit der Vitalität von Nietzsches „Starken“ zu tun, sondern repräsentiert den vollzogenen Triumph der Verweichtlichen. Wenn das Kleinbürgertum mit Ressentiment nach oben reagiert, so dient dies nicht mehr der Ablösung der vermeintlich „Starken“, sondern verfestigt nur noch hilflos die Grenze, die sie ohnehin nicht überschreiten können. Nach Bourdieu ist Ressentiment als Haltung für „Gruppen charakteristisch, die subjektiv zu einer Position verdammt sind, deren objektive Anerkennung ihnen vorenthalten wird“ (ebd., S.683). Es handelt sich hier um das Gefühl des erlittenen Unrechts, der falschen Behandlung, der falschen Zuordnung. Noch im Protest gegen die Ordnung, so jedenfalls Bourdieus Einschätzung, werden von diesen Gruppen lediglich die herrschenden Werte gespiegelt, zu denen sie Zugang zu bekommen beanspruchen<sup>57</sup>.

Während also „von oben nach unten“ gesehen, die Distinktionsmechanismen des bourgeoisen Geschmacks greifen, werden die dadurch aufgerichteten Grenzen durch das ohnmäch-

---

<sup>57</sup> Ressentiment ist für Bourdieu allerdings nicht zwangsläufig an eine bestimmte Schicht oder Klasse – hier: an den unteren Mittelstand – gebunden, sondern bezeichnet eine bestimmte Relation im sozialen Raum (vgl. Bourdieu 1991, S.47). Auch die Revolte der Studenten – gewiss keine Kleinbürger - interpretiert Bourdieu lediglich als ressentimentgeladenes Murren derjenigen, die nicht, wie ihnen versprochen wurde, an die materiellen Fleischtöpfe gelangt sind, als „Unredlichkeit eines zwieschlächtigen revolutionären Gestus, den letztlich das Ressentiment gegenüber dem in der Konfrontation mit den eingebildeten Erwartungen als Deklassierung erscheinenden Zustand speist“ (Bourdieu 1987, S.260).

tige Ressentiment „von unten nach oben“ noch stabilisiert. Bourdieus eigene Verachtung für die Kleinbürger ist dabei unübersehbar. Der Gruppe der „exekutiven Kleinbürger“ (ebd., S.549) beispielsweise, die ihre Möbel in Kaufhäusern kauft und musikalisch Charles Aznavour, Petula Clark, Johnny Halliday und vielleicht noch den *Säbeltanz* präferiert, wird eine „reine und leere Gefügigkeit, völlig geprägt vom Imperativ des Aufsteigens“ attestiert (ebd., S.552). Diesen sich selbst im Namen der Moral alles versagenden „Knausern“ gegenüber, diesen „mit sich selbst Geizenden, die mit einem Höchstmaß egoistischer Großzügigkeit oder großzügigem Egoismus‘ sich voll und ganz ihrem *alter ego* aufgeopfert haben, das sie einmal zu werden hofften“ (ebd., S.553), zeigt er sich weitaus aggressiver als z.B. gegenüber den Arbeitern. Deren von Bourdieu eher mit Mitleid betrachteten „erbärmlich geglückten ‚Entscheidungen‘“ (ebd., S.292) in Bezug auf Nahrungsmittel, Musik, Freizeitvergnügen, Urlaubsgestaltungen etc. sind eigentlich gar keine. Am untersten Ende der Geschmacksskala steht der „Notwendigkeitsgeschmack“, der für keine Abgrenzung nach oben oder unten taugt. Schon das Konzept des „Geschmacks“ selbst ist nach Bourdieu zutiefst bürgerlich, da es Wahlfreiheit voraussetzt (ebd., S.190), welche die Arbeiter nicht haben; freilich nicht (mehr) nur mangels Einkommen. Arbeiter essen mehr Bohnen als andere, aber nicht nur, weil diese billig und sättigend sind, sondern weil sie auch dazu „einen *Hang haben*, und *Geschmack* dafür, wozu sie ohnehin verdammt sind“ (ebd.). Der Geschmack bildet sich durch Notwendigkeit, aber er gehört ebenso zum inkorporierten Lebensstil, der den Betroffenen erscheinen mag, als sei er (auch) frei gewählt. Die unteren Klassen präferieren Charles Aznavour und *An der schönen blauen Donau*, weil ihnen dies gefällt, während ihnen das *Wohltemperierte Klavier* und Ravels *Konzert für die linke Hand* entweder ganz unbekannt sind, oder von ihnen abgelehnt werden. Ebenso wenig wie es dem Kleinbürger gelingt, wegen seines Ressentiments tatsächlich und anhaltend seine Grenzen zu überschreiten, schafft dies der Arbeiter aufgrund von trister Gewohnheit. Der von beiden erworbene Habitus hindert sie daran, etwas anderes zu werden, als sie ohnehin schon sind.

So zutreffend von Bourdieu vielleicht das Ressentiment des absteigenden, alten Kleinbürgertums beschrieben wird, so wenig wird er damit der Komplexität des Ressentiments insgesamt gerecht. Der schiefe, zugleich klare wie verstellende Blick des Ressentiments, dieser Blick, der Kleines groß macht und Großes übersieht, der kritische Furor, das Besessensein von demjenigen, von dem man sich abgrenzt – keines dieser Ingredienzen des Ressentiments findet sich beim reflexartigen Ressentiment des bourdieuschen Kleinbürgers, der im Vergleich zu Nietzsches raffinierten „Sklassen“ nur ein armes Würstchen ist. Wenn es dieses andere, nietzscheanische Ressentiment in *Die feinen Unterschiede* gibt, so findet es sich vor allem bei Bourdieu selbst.

Diese Behauptung bedarf der Erläuterung, um nicht den Verdacht zu erzeugen, Bourdieu sei selbst nichts anderes als ein Kleinbürger, der sein ursprüngliches Ressentiment nun lediglich akademisch-intellektuell verbrämt. Die Position, die Bourdieu selbst nach eigener Aussage einnimmt, ist die des Ethnographen (ebd., S.11), der die französische Gesellschaft und ihre Spielregeln mit soziologischen Mitteln analysiert. Von einer neutralen Analyse kann aber

nicht die Rede sein<sup>58</sup>. Nicht nur den Kleinbürgern<sup>59</sup>, sondern auch den Nachfahren der „höfischen Gesellschaft“, inkarniert in einer Pariser Großbourgeoisie, die alles Prestige und alle – gleichermaßen ökonomischen wie kulturellen – Adelsprädikate in sich vereinigt“ (ebd.), kann Bourdieu nur wenig Positives abgewinnen. Innerhalb der von ihm selbst analysierten Sozial-Topographie lässt sich Bourdieus Position somit nur schwer verorten, was sicherlich durch seine Biographie bedingt ist: Das Mitglied des *Collège de France* entstammt dörflichen Verhältnissen im Südwesten Frankreichs und behält, seinem Rang zum Trotz, seinen kritischen Blick auf diejenigen Bildungsinstanzen, die er selbst wider Erwarten erfolgreich durchlaufen hat:

„In Frankreich trägt einem die Tatsache, daß man aus einer entlegenen Provinz kommt, vor allem, wenn sie südlich der Loire liegt, bestimmte Merkmale ein, die durchaus Ähnlichkeiten mit der Kolonialsituation aufweisen. Die subjektive wie objektive Außenseiterposition, die daraus resultiert, fördert ein ganz besonderes Verhältnis zu den zentralen Institutionen der französischen Gesellschaft und vor allem zur intellektuellen Welt. Es gibt mehr oder weniger subtile Formen von sozialem Rassismus, die eine bestimmte Form von Hellsichtigkeit geradezu provozieren müssen“ (Bourdieu & Wacquant 1996, S.244).

Der geklärte Blick des Soziologen ist also tatsächlich eine Form von Hellsichtigkeit, die durch „sozialen Rassismus“ überhaupt erst ermöglicht wird. Diese besondere Hellsichtigkeit ist aber nichts anderes als der schiefe Blick des Ressentiments, ein Blick, der bestimmte, auch überraschende Aspekte des Untersuchungsgegenstandes hervorhebt, drastisch vergrößert und andere wiederum ganz ausblendet. Diese Doppelgesichtigkeit des Ressentiments lässt sich vor allem an Bourdieus Analyse des bourgeoisen Geschmacks verdeutlichen. Bourdieu gelingt es tatsächlich, den von Kant-Interpreten gerne übersehenen kleinen Passus über den Ekel in der *Kritik der Urteilskraft* zu einem theoretischen Kernstück seiner großen soziologischen Analyse des Geschmacks zu machen! Erst durch die theoretische Nobilitierung des Ekels wird schlüssig, weshalb der bürgerliche Geschmack als Habitus so fest verankert, weil tatsächlich „verkörpert“ ist. Der Sinn für Distinktion „von oben“ besteht zuallererst im Ekelreflex, der zwar erworben ist, aber als Habitus zur zweiten Natur wird – dies gilt, je unterschiedlich ausgeprägt, sowohl für das gehobene, wie für das untere Bürgertum. Der Geschmack ist

„zunächst einmal *Ekel*, Widerwille – Abscheu oder tiefes Widerstreben („das ist zum Erbrechen“) – gegenüber dem anderen Geschmack, dem Geschmack der anderen. Über Geschmack streitet man nicht – nicht weil jeder Geschmack natürlich wäre, sondern weil jeder sich in der Natur begründet wähnt (...), mit der Konsequenz, den anderen Geschmack mit dem Skandalon der Gegen-Natur zu überantworten, ihn als abartig zu verwerfen“ (Bourdieu 1987, S.105).

---

<sup>58</sup> An Bourdieus methodischem Vorgehen, dessen Resultate dann überdies zu weitreichenden Schlüssen Anlass gibt, wurde vielfach Kritik geübt; vgl. z.B. Blasius & Winkler 1989.

<sup>59</sup> Dies wird z.B. von Micha Brumlik als eigenes Ressentiment Bourdieus bezeichnet: „In seinen frühen Erwägungen zu Klassenstellung und Klassenlage hat Bourdieu – hier der gesamten konservativen Kulturkritik seit Nietzsche folgend – das Ressentiment als Treibstoff und Kitt der von ihm selbst ebenso verachteten wie gehassten bürgerlichen Klasse analysiert (...). Dieses von ihm so hellsichtig beobachtete Ressentiment beherrscht jedoch sogar ihn selbst; zumal in seinen letzten Schriften, in denen wir einen geradezu misogynen Ausbruch gegen die Frauen der Kleinbürger finden (...)“ (Brumlik 2009, S.149). „Ressentiment-von unten“ scheidet aber in diesem Falle aus; eher müsste man hier von einem „Ressentiment gegen das Ressentiment“ sprechen.

Bourdieu's Analyse fördert also zutage, was ansonsten wenig oder gar nicht beachtet wurde: dass Ekel als ein Zentralbegriff der bürgerlichen Ästhetik behandelt werden kann. Was dabei allerdings auf der Strecke bleibt, ist die Möglichkeit, dass es auch andere Gründe geben könnte, Ravels *Klavierkonzert für die linke Hand* oder *Das wohltemperierte Klavier* zu präferieren, als aus Gründen der Distinktion und durch erlernten Spontanekel – und Ähnliches gilt auch für Champagner, Bridge oder Poesie. Vor allem Autoren, die auf der Besonderheit der ästhetischen Erfahrung insistieren, haben gegen diese Soziologisierung des Geschmacks Einspruch eingelegt. So weist z.B. Martin Seel darauf hin, dass es *etwas* an einem Gegenstand geben muss, dass als „ästhetisch“ gekennzeichnet werden kann, damit die Wertschätzung dieses Gegenstandes überhaupt im Rahmen des Geschmackspiels ausweisbar ist. Hier rächt sich, dass Bourdieu „Ästhetik“ auf einen Formalismus reduziert, für den allein Kant als Bezugspunkt gewählt wird. Das pure „Bescheidwissen“ über ästhetische Differenzen, über das sich Bourdieu so lustig macht, gibt es sicherlich *auch*, aber damit ist lediglich *eine* Variante des Verhaltens beschrieben, die von Bourdieu aber zur einzig existierenden erklärt wird.

„Das ästhetische Unterscheidungsvermögen kann die ihm von Bourdieu zugewiesene Rolle nur spielen, weil das, was darin zum Ausdruck und zur Sprache kommt, in der Lebenspraxis derer, die sich in ihren ästhetischen Wertungen gleichen oder unterscheiden, eine Rolle spielt, die *nicht* ausschließlich in Begriffen sozialer Zugehörigkeit bestimmt werden kann. Die soziale Unterscheidungsfunktion der geschmacklichen Urteilskraft verweist auf *interne* Unterscheidungsmöglichkeiten im weiten Bereich der ästhetischen Bevorzugung, die nicht selbst auf soziale Unterschiede zurückgeführt werden können. Die ‚Einheit des Geschmacks‘, die Einheit *der* Funktion des Geschmacklichen, der sich Bourdieu ausschließlich widmet, ist nur zusammen mit der strukturellen Diskontinuität der ästhetischen Praxis gegeben“ (Seel 2004, S.138f.).

Die Gleichsetzung von sozialer Zugehörigkeit und Geschmack ist also viel zu simpel geraten. Sie unterschlägt einen wesentlichen konstitutiven Schritt: *Zunächst* einmal muss man gelernt und erfahren haben, dass Ravels *Konzert für die linke Hand* überhaupt für so etwas wie ästhetische Unterscheidungen taugt. Erst danach ist es möglich, diese Unterscheidungsfähigkeit für die bloße Vergewisserung des eigenen sozialen Status' und die Identifizierung der dort geltenden ästhetischen Maßstäbe einzusetzen<sup>60</sup>. Bourdieu scheint hingegen einen bloßen Determinismus zu unterstellen, bei dem Geschmack und soziale Schicht unauflöslich (durch den Habitus) aneinandergesekelt sind, und bei dem ästhetische Erfahrung und soziale Distinktion jederzeit zusammenfallen. So überzeugend aber Bourdieu's Analysen gerade solche Determinismen aufdecken – und dass es sie gibt, scheint unabweisbar zu sein -, so wenig plausibel sind sie, wenn man sich nicht nur auf inner-ästhetische Argumentationen stützt und z.B. andere (westliche) Gesellschaften betrachtet als das Frankreich der 70er Jahre des letzten Jahrhun-

---

<sup>60</sup> In eine ähnliche Richtung weist auch Richard Shustermans Kritik an Bourdieu: „Bourdieu's sociological analysis of art is (...) extremely enlightening. But it risks the power of its insight by wrongly presuming the be the sole valid form of explanation. Very often, when we want to know why we find a figure top-heavy or a poem coarse, the kind of answer we desire is not about the social determinants of our taste (or of the author's), but rather something about some features of the figure or poem that account for or illuminate, to our satisfaction, our aesthetic reaction of top-heaviness or coarseness“ (Shusterman 2002, S.224).

derts, oder die Analysen stärker in die Gegenwart verlegt<sup>61</sup>. Dies wird z.B. vom Soziologen Diaz-Bone in seiner Bourdieu-Kritik deutlich ausgesprochen:

„Die Frage, warum bestimmte Genres bestimmten und eben diesen Kollektiven zugeordnet sind, kann so nicht befriedigend beantwortet werden. Denn anders als für die ständisch geprägte französische Gesellschaft, lässt sich für die medial gesättigten und auf die Mitte des sozialen Raums hin ausgerichteten Gesellschaften (wie die deutsche, die amerikanische, oder auch andere westliche Gesellschaften) die sozial differenzierende Zuordnung kultureller Genres immer weniger befriedigend erklären. (...) Die Distinktion verweist zwar auf eine relationale Ordnung der kulturellen Objekte (...), zu denen sich die Distinguierenden ins Verhältnis setzen. Bei Bourdieu ist diese Ordnung aber durch den Ort im sozialen Raum der Distinguierenden eingebracht. Die Ordnung der Dinge entspricht deshalb der Ordnung der sozialen Gruppen, die die Ordnung des sozialen Raums ist“ (Diaz-Bone 2002, S.63).

Wenn dies zutrifft, wenn es also keinen triftigen Grund für die starre Zuordnung von musikalischen Stilen und Genres zu sozialen Formationen gibt, der in der Sache selbst liegt, so verliert auch Bourdieus Theorie des ästhetischen Ressentiments ihre Triftigkeit oder zumindest ihren Absolutheitsanspruch: Niemand vermag mehr mit Sicherheit vorauszusagen, welche Musik in welcher sozialen Formation präferiert oder abgelehnt wird, da diese Zuordnung immer mehr kontingenten Bedingungen unterliegt. Wenn die starre vertikale Ordnung des sozialen Feldes sich zudem stetig in ein Geflecht von vertikalen (Schichten, Klassen) und horizontalen (Milieus, Szenen) Strukturen auflöst<sup>62</sup>, so muss auch die Funktion des Ressentiments neu bestimmt werden: Ein rein „horizontales Ressentiment“ ließe sich nicht mehr mit den Mustern von Nietzsches und Bourdieus Theorien erklären, sofern es denn überhaupt aufträte<sup>63</sup>.

Solange es aber Ablehnungen und Verletzungen gibt, die ein „Zurück-Fühlen“ nach sich ziehen, gibt es auch Ressentiment. Es gibt nun keinen Grund anzunehmen, dass diese Auslöser des Ressentiments verschwunden wären. Dies trifft vor allem immer dann zu, wenn es sich um erfahrene *Ungerechtigkeiten* handelt. Dies kann an dieser Stelle nicht weiter entfaltet werden. So unterscheidet z.B. Iris Marion Young fünf grundlegende „Formen der Unterdrückung“, die u.a. auch als Ergebnis sozialer Schichtung beschrieben werden können, aber nicht

---

<sup>61</sup> Dies mindert nicht die Erträge von Bourdieus soziologischer Kunsttheorie, auf die ansonsten hier nicht weiter eingegangen werden kann; vgl. dazu u.a. Kastner 2009

<sup>62</sup> So jedenfalls u.a. die Analyse von Schulze (1993). In Deutschland hat demnach die sog. „Hochkultur“ immer noch distinktive Bedeutung, aber sie wird immer mehr zum „Privatvergnügen wie vieles andere auch“ (ebd., S.145). Sie ist weniger abhängig vom Einkommen als noch vor dem 2. Weltkrieg, als vielmehr von Bildung. Die Unterscheidungen sind hier aber wiederum stark vom Alter abhängig, wodurch die Klarheit des „hochkulturellen Stils“ sich verflüchtigt. „Der Vertikalisierungseffekt der Bildung wird durch den Horizontalisierungseffekt des Lebensalters konterkariert“ (ebd., S.401).

<sup>63</sup> Bourdieu unterscheidet lediglich zwischen einem „alten“ und einem „neuen Kleinbürgertum“, dessen Verbreitung in den 70er Jahren immerhin sichtbar wird. Während das alte Kleinbürgertum typische Trägermasse des Ressentiments ist, wird dies beim neuen Kleinbürgertum (und den damit verbundenen Berufen) weitaus komplizierter. Wie Bourdieu konzidiert, ist jeder einzelne dieser neuen Schicht, „der einen neuen Lebensstil, vor allem für sein Privatleben zu erfinden hat und seinen gesellschaftlichen Ort neu zu definieren hat“ gezwungen, sich im sozialen Feld neu zu verorten (Bourdieu 1987, S.564). Die Ergebnisse dieser Neu-Verortung kann Bourdieu aber nur negativ, nämlich als bloße „Schwankungen“ oder „Inkohärenzen“ (ebd.) des Geschmacks beschreiben, ohne den Besonderheiten dieser neuen Geschmacksbildungen weiter nachzugehen, die für nur Zeichen der Unsicherheit aufgrund sozialer Mobilität sind.

müssen: Ausbeutung, Marginalisierung, Machtlosigkeit, Kulturimperialismus und Gewalt (vgl. Young 2002/1990). Es ist, anders als Nietzsche dies behauptet, in all diesen Fällen keine konstitutive Schwäche, die verhindert, dass es zu spontanen Gegenaktionen und Auseinandersetzungen kommt, sondern die Erfahrung realer Ohnmacht. Wie ja Bourdieu durchaus sieht, liegt dem Ressentiment immer die Verweigerung von individueller oder sozialer *Anerkennung* zugrunde, und es gibt keinen Anlass anzunehmen, dass es in der Gegenwart kein Ressentiment der Marginalisierten und Machtlosen mehr geben würde. Man kann, gegen Nietzsches Recht des Stärkeren, völlig im Recht sein, und trotzdem (oder auch gerade deshalb) die Welt mit dem schiefen Blicks des Ressentiments sehen – aber dies wäre nun eine empirisch zu klärende, und keine theoretische Frage mehr.

\*\*\*

Offensichtlich ist die Bandbreite des Ressentiments groß. Sie reicht vom habitualisierten Reflex des bourdieuschen Kleinbürgers, bis hin zum Raffinement der „Schwachen“ bei Nietzsche, oder auch zum Furor des ressentimentgeladenen Kritikers. Ist mit all diesen Formen des Ressentiments pädagogisch überhaupt etwas anzufangen?

Mit dem zum Habitus geronnenen Geschmack tun sich Musikpädagogen naturgemäß schwer. Empirisch belegt werden kann offenbar das wenig überraschende Faktum, dass sehr junge Kinder gegenüber allen möglichen Arten von Musik ein hohes Maß „Offenohrigkeit“ („Open-Earedness“) an den Tag legen, die dann allerdings schon in der Grundschulzeit verschwindet (vgl. Gembris & Schellberg 2007)<sup>64</sup>. Das Interesse der Musikpädagogen richtet sich nun allerdings in erster Linie darauf, die sog. „klassische“ Musik so früh wie möglich in den musikalischen Habitus der Kinder zu implementieren, ohne, über eklektische Bausteine hinaus, wirklich über eine Theorie musikalischer Habitualisierung zu verfügen (vgl. dazu u.a. Neuhoff & La Motte-Haber 2007, Behne 2007). Unstrittig ist der Zusammenhang von Musik und jugendlicher Identitätsbildung, so dass die Forderung nach Toleranz gegenüber allen Arten von Musik – wobei eigentlich nur die „klassische“ Musik gemeint ist – schon sozialisationstheoretisch nicht gedeckt ist. Theoretisch gehaltvoller sind demgegenüber Arbeiten, die nach dem möglichen bildungstheoretischen Gehalt von Bourdieus Studien fragen. Bildung kann demnach in zweierlei Form begriffen werden: Einmal als „Habituswechsel nach oben“, womit ein im Sinne Bourdieus deskriptives Bildungsverständnis artikuliert wäre, und einmal als (kritische) Bewusstmachung des eigenen Habitus – natürlich mit dem Ziel, diesen zu

---

<sup>64</sup> Bei diesem „Verschließen“ der Ohren handelt es sich aber nicht um Ressentiment. Wenn Schulzes (1993) typisierende Analyse alltagsästhetischer Milieus zutreffend ist, so beschränkt sich „die Wahrnehmung von Gegensätzlichkeit (...) auf das persönliche Befremden aneinander, dessen Inhalt soziologisch als Struktur gegenseitigen Nichtverstehens zu beschreiben ist“ (ebd., S.408). Gegenseitige Antipathien und Aggressionen bleiben (vgl. ebd. S.367), aber man kann sich ja aus dem Weg gehen, ohne überhaupt Ressentiment als Reaktion auf mangelnde Anerkennung entwickeln zu müssen. Wenn überhaupt, so könnte allein die Schule Ressentiment gegen bestimmte Musiken erzeugen.

durchschauen und, ohne Zielrichtung „nach oben“, auch zu überwinden<sup>65</sup> (vgl. z.B. Wigger 2009). Beide Varianten sind allerdings, sofern man Bourdieu folgt, eher unwahrscheinlich. Der Habitus ist träge und beständig, da er den Individuen über lange Zeiträume hinweg einverleibt wurde. Er bildet somit auch einen Filter, der neue Erfahrungen gar nicht erst zulässt. In der Terminologie Jean Piagets: Der Habitus ist die Assimilationsinstanz *par excellence*, die geradezu darauf ausgerichtet ist, Akkommodationen zu verhindern. Gelingt die Assimilation des Habitus an eine neue Situation nicht, so bleiben eigentlich nur die Möglichkeiten des Protests oder der Resignation – ein radikales Umlernen findet nicht statt, und Ressentiment stellt sich ein.

Gleichwohl gibt es aber – siehe oben - auch genügend Hinweise darauf, dass der Geschmack nicht so deterministisch geprägt ist, wie es Bourdieu nahe legt. Der Habitus mag meine Geschmacksentscheidungen hartnäckig überlagern, aber konstitutionstheoretisch gesehen stehen jedem Individuum immer auch mehr und andere Möglichkeiten zur Verfügung, sich zu einem Musikstück ästhetisch zu verhalten, als etwa im Sinne der puren Distinktion. Und es mag immerhin tröstlich erscheinen, dass es auch andere Gesellschaften als die französische oder die deutsche gibt, in denen Sozialstatus und Musikgeschmack ohnehin nicht sonderlich fest aneinandergelockt sind, da dort andere Marker zur Distinktion eingesetzt werden (vgl. Neuhoff 2001).

Darüber hinaus wäre die Überwindung des Habitus‘ aber auch Überwindung des eigenen Ressentiments qua *Aufklärung*. Damit ist nicht die ohnehin absurde Vorstellung gemeint, dass pädagogisch über die eigene Vorurteilsstruktur aufgeklärt werden sollte<sup>66</sup> („Das sagst Du doch nur, weil ...“), sondern dass mit guten Gründen gegen die Urteile des Ressentiments angegangen werden könnte. Gegen diese Möglichkeit spricht nun weniger die Habitus Theorie Bourdieus als vielmehr die Natur des Ressentiments selbst. Obwohl es mit Gründen auftreten mag, handelt es sich bei den Urteilen aus Ressentiment nicht um eine Form der Kritik, die man verallgemeinern könnte. Die vorgebrachten Gründe decken die Heftigkeit des Urteils nicht, so dass sich Leser oder Gesprächspartner nur verwundern können: Wieso regt sich der/die<sup>67</sup> denn so auf? Steht das in irgendeinem „vernünftigen“ Verhältnis zum Gegenstand der Kritik? Das Ressentiment reagiert also immer idiosynkratisch, so rational es sich auch gebärden mag:

„Das Ressentiment dreht und wendet sich, äußert sich gern auf Umwegen. Es streut. Erkenntnistheoretisch ist es kaum zu verorten, wie die Kritik, das kritische Urteil, obwohl auch dies seinen Ursprung sehr wohl im Ressentiment haben kann. Seine Negation ist bestimmt, allzu bestimmt, von Fall zu Fall. Sein Affektehaushalt ist ungemein variabel. Ob begründet oder nicht, es besteht Verdacht auf einen Lustgewinn im Verlust und am Leiden. (...) Von sich selber

---

<sup>65</sup> Im Sinne eines rein transformatorischen Bildungsverständnisses wäre ein Habituswechsel oder auch nur –wandel an sich – also auch „zur Seite“ oder „nach unten“ - bereits als Bildung zu verstehen (vgl. Koller 2009). Dem soll hier nicht weiter nachgegangen werden.

<sup>66</sup> So etwa Brumlik: „Gelingt es, jenen, die wenn auch Ressentiment geladen unter diesen Verhältnissen leiden, sie vor Augen zu führen, so besteht eine – wenn auch geringe Chance – auf Aufklärung“ (Brumlik 2009, S.152)

<sup>67</sup> Ob es eine spezifisch „männliche“ oder „weibliche“ Form des Ressentiments gibt, mag hier offen bleiben. Die prominenten Ressentiment-Typen sind allerdings durch die Bank männlich, was vielleicht auf den Zusammenhang von Ressentiment und Macht (bzw. verweigerter Macht) verweist.

eingenommen kann das Ressentiment seine Urteile nur aus sich selber begründen und erst dann auf den anderen beziehen“ (Scherpe 2008, S.63f.).

Es nimmt daher nicht wunder, wenn Hegel im Kapitel über *Den sich entfremdeten Geist. Die Bildung der Phänomenologie des Geistes* auf den ressentimentgeladenen Neffen Rameaus als Beispiel unvollständiger Bildung verweist: Mit seinem „zerrissenen Bewußtsein“ (Hegel, Werke 3, S.386) erkennt der Ressentiment-Typ seine Entfremdung von der Welt. Er kann aber nicht anders, als diese Entfremdung lediglich mimetisch vorzuführen: sprechend, singend und pantomimisch. Damit fällt das Ressentiment für Hegel letztlich aber auf sich selbst zurück: „Es ist das fürsichseiende Selbst, das alles nicht nur zu beurteilen und zu beschwatzen, sondern geistreich die festen Wesen der Wirklichkeit wie die festen Bestimmungen, die das Urteil setzt, in ihrem *Widerspruche* zu sagen weiß, und dieser Widerspruch ist ihre Wahrheit“ (ebd., S.389). Dass Hegel in diesem Verhalten nur eine Sackgasse der tatsächlichen Bildung sehen kann, muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Michel Foucault kann, gegen Hegel, gerade in den mimetischen Ausbrüchen und Tiraden des Neffen eine Bildungskritik *avant la lettre* entdecken, die keine hegelsche Vermittlung von Mensch und Welt kennt: „Jene ungeduldige Vermittlung, die gleichzeitig äußerste Distanz, absolute Promiskuität und völlig negativ ist, weil sie keine andere Kraft hat als eine subversive, aber völlig positiv ist, weil sie in dem fasziniert ist, was sie unterdrückt“ (Foucault 1974/1961, S.357). Das Ressentiment des Neffen klebt geradezu an dem, wogegen es sich so vehement empört, es ist Affirmation und Kritik in einem. Weil die Verschmelzung mit dem Objekt des Ressentiments sich nicht löst, kann der Ressentiment-Typ in der Welt überleben, so wie sie ist. Da er diese aber heftig ablehnt, weil sie ihn verletzt hat, kann er in ihr auch nicht glücklich werden: Der Ressentiment-Typus hat eine erstaunliche und langlebige Leidensfähigkeit. „*Laßt mich das Unglück noch vierzig Jahre genießen. Der lacht wohl, der zuletzt lacht*“ lässt Diderot seinen Protagonisten ausrufen (Diderot 1984/1821, S.96). Wenn das Ressentiment also überwunden werden soll, dann nicht durch Aufklärung über sich selbst, sondern durch die Erfahrung eines größeren Glücks als das des lustvollen Nach-Fühlens des eigenen Leidens und der ohnmächtigen Empörung dagegen. Wenn überhaupt irgendwo, so wäre an dieser Stelle der Ansatzpunkt für musikpädagogische Interventionen zu suchen: Musikpädagogik wäre dann eine organisierte Veranstaltung zur Beförderung der ästhetischen Lust, die es auch mit den hartnäckigsten Ressentiments aufnehmen könnte.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): *Gesammelte Schriften [GS] (1973)*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1981): *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969 (1970)*, hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bahr, Ehrhard (1978): *The Anti-Semitism Studies of the Frankfurt School. The Failure of Critical Theory*, in: *German Studies Review*, 1, S.125-138
- Behne, Klaus-Ernst (2007): *Aspekte einer Sozialpsychologie des Musikgeschmacks*, in: *Musiksoziologie (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd.4)*, hg. v. Helga de la Motte-Haber & Hans Neuhoff, Laaber: Laaber, S.418-437

- Benjamin, Walter (1931/1977): Karl Kraus, hier in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.353-384
- Benjamin, Walter (o.J./1988): Über das mimetische Vermögen, hier in: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.96-102
- Bieri, Peter (2005): Wie wäre es, gebildet zu sein? Festrede an der Pädagogischen Hochschule Bern, NZZ, 6.11.2005,  
[www.phbern.ch/fileadmin/Bilder\\_und\\_Dokumente/01\\_PHBern/PDF/051104\\_Festrede\\_P\\_Bieri.pdf](http://www.phbern.ch/fileadmin/Bilder_und_Dokumente/01_PHBern/PDF/051104_Festrede_P_Bieri.pdf)
- Blasius, Jörg & Winkler, Joachim (1989): Gibt es die „feinen Unterschiede“? Eine empirische Überprüfung der Bourdieuschen Theorie, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 41, S.72-94
- Böhme, Hartmut & Böhme, Gernot (1985): Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants (1983), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bovenschen, Silvia (2000): Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bourdieu, Pierre (1991): Zur Soziologie der symbolischen Formen (1970), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D. (1996): Reflexive Anthropologie (1992), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Brumlik, Micha (2009): Charakter, Habitus und Emotion oder die Möglichkeit von Erziehung? Zu einer Leerstelle im Werk Pierre Bourdieus, in: Barbara Friebertshäuser, Markus Rieger-Ladich & Lothar Wigger (Hg.): Reflexive Erziehungswissenschaft. Forschungsperspektiven im Anschluss an Pierre Bourdieu. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.141–154
- Buck, Günther (1989): Lernen und Erfahrung – Epagogik (1967/1969): Darmstadt: WBG
- Corbin, Alain (1992): Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs (1982), Frankfurt a. M.: Fischer
- Cusick, Suzanne G. (2006): Music as Torture / Music as Weapon, in: Transcultural Music Review, 10. URL: [http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick\\_eng.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm)
- Deleuze, Gilles (2002): Nietzsche und die Philosophie (1962). Übersetzt von Bernd Schwibs (1985), Hamburg: Europäische Verlagsanstalt
- Diaz-Bone, Rainer (2002): Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie, Opladen: Leske & Budrich.
- Diderot, Denis (1984): Rameaus Neffe. Ein Dialog (1821), Stuttgart: Reclam
- Döring, Sabine A. (2009): Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute, in: Sabine A. Döring (Hg.), Philosophie der Gefühle, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.12-65
- Ehrenspeck, Yvonne (1998): Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts, Opladen: Leske & Budrich
- Ferry, Luc (1992): Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie (1990), Stuttgart & Weimar: Metzler
- Foucault, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (1961), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Früchtl, Josef (1986): Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Gadamer, Hans-Georg (1990/1960): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
- Geiger, Moritz & Kolnai, Aurel (1974): Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses / Der Ekel (1913/1929), Tübingen: Niemeyer (Reprint)
- Gembris, Heiner & Schellberg, Gabriele (2007): Die Offenohrigkeit und ihr Verschwinden bei Kindern im Grundschulalter, in: Auhagen W., Bullerjahn C. & Höge H. (Hrsg.): Musikpsychologie - Musikalische Sozialisation im Kindes- und Jugendalter. Band 19, Göttingen: Hogrefe, S.71-92.
- Gerhardt, Volker & Reschke, Renate (Hrsg.) (2006): Friedrich Nietzsche - Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment (Nietzscheforschung Bd.13), Berlin: Akademie-Verlag
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Erster Band, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- Habermas, Jürgen (1988): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Habermas, Jürgen (1992): Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze (1988), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Werke in zwanzig Bänden. Band 3: Phänomenologie des Geistes, (1807), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Husserl, Edmund (1993): Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften, hg. v. Bernard Waldenfels, Frankfurt a. M.: Fischer
- Ingarden, Roman (1962/1992): Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung, deutsch in: Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Tübingen 1969, hier aus: Theorien der Kunst, hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.70-80
- Jauß, Hans Robert (1991): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (1982), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Kaiser, Hermann J. (1992): Meine Erfahrung – Deine Erfahrung?! oder: Die Grundlagentheoretische Frage nach der Mittelbarkeit musikalischer Erfahrung, in: Musikalische Erfahrung. Wahrnehmen – Erkennen – Aneignen (= Musikpädagogische Forschung 13), hg. v. Hermann J. Kaiser, Essen: Die Blaue Eule, S.100-113
- Kaiser, Hermann J. (1993): Zur Entstehung und Erscheinungsform „Musikalischer Erfahrung“, in: Vom pädagogischen Umgang mit Musik, hg. v. Hermann J. Kaiser, Eckard Nolte & Michael Roske, Mainz: Schott, S.161-176
- Kaiser, Hermann J. (1998): Zur Bedeutung von Musik und musikalischer Bildung, in: Ästhetische Theorie und musikpädagogische Theoriebildung. Sitzungsberichte 1994/1995 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Beiheft 8), hg. v. Hermann J. Kaiser, Mainz: Schott, S.98-114
- Kant, Immanuel (1974/1790): Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Bd. X, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Kant, Immanuel (1977): Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Werkausgabe Bd. XI/1, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Kastner, Jens (2009): Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus, Wien: Turia & Kant
- Kern, Andrea (2000): Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Koller, Hans-Christoph (2009): Bildung als Habituswandel? Zur Bedeutung der Sozialisationstheorie Bourdieus für ein Konzept transformatorischer Bildungsprozesse, in: Jürgen Budde & Katharina Willems (Hg.): Bildung als sozialer Prozess. Heterogenitäten, Interaktionen, Ungleichheiten. Weinheim: Juventa, S.19-34
- Korsmeyer, Carolyn (1999): Making Sense of Taste. Food & Philosophy, Ithaca & London: Cornell University Press
- Korsmeyer, Carolin (2004): Gender and Aesthetics. An Introduction, New York: Routledge
- Kristeva, Julia (1980): Pouvoirs de l'horreurs. Essais sur l'abjection, Paris: Seuil
- Laqueur, Thomas Walter (2003): Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation, New York: Zone Books
- Lessing, Gotthold Ephraim (2006/1766): Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart: Reclam
- Marcuse, Herbert (1984/1967): Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Darmstadt & Neuwied: Luchterhand
- Mendelssohn, Moses (1991/1759-65): 82. bis 84. Literaturbrief, in: Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe, Bd.5,1, Stuttgart: Frommann/Holzboog, S.130-137
- Mendelssohn, Moses (1994/1755): Über die Empfindungen, in: Ästhetische Schriften in Auswahl (1974), hg. v. Otto F. Best, Darmstadt: WBG, S.29-110
- Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Menninghaus, Wilfried (2002): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung (1945), aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter

- Miller, William (1997): *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- Neuhoff, Hans (2001): Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die „Allesfresser-Hypothese“ im Ländervergleich USA/Deutschland, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 53, S.751-772
- Neuhoff, Hans & La Motte-Haber, Helga de (2007): Musikalische Sozialisation, in: *Musiksoziologie (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd.4)*, hg. v. Helga de la Motte-Haber & Hans Neuhoff, Laaber: Laaber, S.389-417
- Nietzsche, Friedrich (1988): Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern. Homer's Wettkampf (1872), in: *Kritische Studienausgabe (KSA 1)*; Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift (1887), in: *Kritische Studienausgabe (KSA 5)*, hg. v. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, München: dtv
- Powell, Larson (1998): „Das Triebleben der Klänge“. Musik und Psychoanalyse am Beispiel der „Philosophie der neuen Musik“, in: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.117-133
- Rolle, Christian (1999): *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*, Kassel: Bosse
- Rosenkranz, Karl (1853/1990): *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig: Reclam
- Scheler, Max (1955): Das Ressentiment im Aufbau der Moralen, in: *Vom Sturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze (1912) (= Gesammelte Werke 3)*, hg. v. Maria Scheler, Bern: Franke (4. Aufl.), S.335-147
- Scherpe, Klaus R. (2007): Über Ressentiment, in: Thomas Macho, Gert Mattenklott & Klaus Scherpe: *Künste der Verneinung (Mosse-Lectures 2006)*, Heft 153, Berlin: Humboldt Universität, S.61-83, <<http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/153/all/PDF/153.pdf>>
- Schmid Noerr, Gunzelin (1987): Adornos Erschauern. Variationen über den Händedruck, in: *Vierzig Jahre Flaschenpost. „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987*, hg. v. Willem van Reijen & Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M.: Fischer, S.233-241
- Schnädelbach, Herbert (1992): *Zur Rehabilitierung des animal rationale. Vorträge und Abhandlungen 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Schulten, Maria Luise (2005): Musikpräferenz, in: *Lexikon der Musikpädagogik*, hg. v. Siegmund Helms u.a., Kassel: Bosse, S.180-183
- Schulze, Gerhard (1993): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart (1992)*, Frankfurt a. M.: Campus
- Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Seel, Martin (2004): Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur „ästhetischen Barbarei heute“ (1987), in: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.117-155
- Seubold, Günter (1998): Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg-Interpretation – gehört als Kritik des (Post-)Modernismus, in: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.134-166
- Shusterman, Richard (2002): *Cultural Analysis and the Limits of Philosophy: The Case of Bourdieu*, in: *Surface and Depth. Dialectics and Criticism of Culture*, Ithaca & London. Cornell University Press, S.208-225
- Steinert, Heinz (2003): *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot
- Vogt, Jürgen (1998): Ästhetische Erfahrung und Gemeinsinn. Zu einigen Kategorien der Kantschen Ästhetik und ihrer Relevanz für die Musikpädagogik, in: *Ästhetische Theorie und musikpädagogische Theoriebildung. Sitzungsbericht 1994/1995 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik (= Forschung und Lehre. Beiheft 8)*, hg. v. Hermann J. Kaiser, Mainz: Schott, S.36-65
- Vogt, Jürgen (2001): *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Vogt, Jürgen (2004): Musik-Lernen im Kontext von Bildung und Erziehung. Eine Auseinandersetzung mit W. Gruhns „Der Musikverstand“, in: *Lernen und Lehren als Themen der Musikpädagogik (= Wissenschaftliche Musikpädagogik 1)*, hg. v. M. Pfeffer & J. Vogt, Münster: LIT, S.42-80
- Waldenfels, Bernhard (1994): *Antwortregister*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- Waldenfels, Bernhard (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Waldenfels, Bernhard (2006): Schattenrisse der Moral, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Wallbaum, Christopher (2001): Zur Funktion ästhetischer Produkte bei der produktionsdidaktischen Gestaltung musikalischer Erfahrungssituationen, in: Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte (= Musikpädagogische Forschung Bd.22), hg. v. Mechthild v. Schoenebeck, Essen: Die Blaue Eule, S.245-260
- Wellmer, Albrecht (1993): Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Wigger, Lothar (2009): Habitus und Bildung. Einige Überlegungen zum Zusammenhang von Habitus-Transformationen und Bildungsprozessen, in: Barbara Friebertshäuser, Markus Rieger-Ladich & Lothar Wigger (Hg.): Reflexive Erziehungswissenschaft. Forschungsperspektiven im Anschluss an Pierre Bourdieu. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.101-118
- Young, Iris Marion (2002): Fünf Formen der Unterdrückung (1990), hier in: Philosophie der Gerechtigkeit. Texte von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Christoph Horn & Nico Scarano, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.428-445
- Zirfas, Jörg (2004): Bildung und Ekel. Zur pädagogischen Anschlußfähigkeit eines Gefühls, in: Dorle Klika & Volker Schubert (Hrsg.): Bildung und Gefühl. Baltmannsweiler: Schneider 2004, S. 160-180