

# Wahrheit in Kunst und Musik

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Für Vittorio Hösle

»Sane sicut lux seipsam, & tenebras manifestat, sic veritas norma sui, & falsi est.«<sup>1</sup>

»Wahrheit ist objektiv und nicht plausibel.«<sup>2</sup>

»können wir ... eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, abläugnen?«<sup>3</sup>

**B**is zu Kafkas berühmter Erzählung konnten Menschen morgens nicht als Käfer aufwachen. Seither ist das möglich. Der konstative Satz »Menschen können in kurzer Zeit zu Käfern mutieren« ist natürlich falsch, entspricht nicht der Wahrheit, weil er eine Biologie unterstellt, für die es nach allem, was wir wissen, keine Basis gibt. Und dennoch besitzt der Satz, Menschen könnten morgens als Käfer aufwachen, eine Kraft, der sich niemand entziehen kann, der diese Erzählung gelesen hat. Und er muß sie *gelesen* haben, denn erst die Durchführung dieses kühnen Gedankens macht ihn überzeugend, versetzt den Leser in einen Zustand, als habe er derlei an sich selbst bereits erfahren. Ohne das Werk, die Erzählung, könnten umgekehrt wahllos spekulative und hybride Sätze in den Raum gestellt werden, und wo das geschieht, bleibt das in der Regel folgenlos. Kafkas *Verwandlung* hingegen ist ein klassisches Beispiel für ein Kunstwerk, das Wahrheit in die Welt setzt.

## I. Kritik an der positivistischen Simplizität der Wahrheit

Philosophische Texte zur Wahrheit sind allermeist so etwas wie eine Fußnote zu Aristoteles' »Zu sagen nämlich, das Seiende sei nicht oder das Nicht-Seiende sei, ist falsch, dagegen zu sagen, das Seiende sei und das Nicht-Seiende sei nicht, ist wahr«<sup>4</sup> – der Gründungsakte der klassischen Korrespondenztheorie. Korrespondenz als Überstimmung von Denken und Sein, Wissen und Welt, Sprache und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, *adaequatio intellectus et rei*, und zwar in beiden Richtungen: *adaequatio intellectus ad rem* und *adaequatio rei ad intellectum*.

Die klügsten und ehrgeizigsten Köpfe des Abendlands haben heldenhaft

1 »Wahrlich, wie das Licht selbst und die Finsternis sich offenbart, so ist die Wahrheit die Norm ihrer selbst und des Falschen.« (Spinoza, *Ethica*, Pars II, Propositio XLIII, Scholium)

2 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1982<sup>3</sup>, S. 52.

3 Johann Wolfgang von Goethe, *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Kunstwerks*, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 47, Reprint München 1987, S. 261.

4 Aristoteles, *Metaphysik*, 1011b.

gerungen, mit Korrespondenz-, Kohärenz-, Konsens-, mit pragmatischen Theorien, mit analytischen, transzendentalistischen und phänomenologischen Denkweisen. Wahrheit, einem der ersten und letzten Begriffe allen Denkens, ist zu Recht größte Ehre zuteil geworden. Und dennoch erklärt nach diesen zweieinhalb Jahrtausenden ein einflußreicher Philosoph, »daß niemand auch nur den Versuch machen sollte, das Wesen der Wahrheit anzugehen. . . . eine Theorie über das Wesen der Wahrheit (ist) für unmöglich zu erachten.«<sup>5</sup> Entsprechend gibt es keine Wahrheit, höchstens Wahres, mithin wahre Sätze, aber auch nur, sofern sie Wahrheitskriterien erfüllen (was eine zirkuläre oder tautologische Argumentation in Gang setzt<sup>6</sup>). Was übrig bleibt, sind pragmatistische Überlegungen zu Nutzen und Gebrauch. So ist für Richard Rorty die Philosophie (die Aristoteles die »Wissenschaft der Wahrheit« war) auch nichts als die Therapie, von philosophischen Letztfragen wie der Wahrheit wegzukommen.<sup>7</sup> Es fällt schwer, dieser Selbstkastration zu gratulieren. Allein, der Wunsch, Wahrheit über das zu erlangen, was »in Wirklichkeit« ist, ist nichts als der nach gesicherter Erkenntnis gerade außerhalb der Naturwissenschaften. Wer darauf verzichtet, mag vielleicht als glücklich naiver Relativist durchgehen, ein Vorbild für die Menschheit ist er nicht. Vor allem wird er in Kunst nur Erfreuliches, Vergnügliches oder Erbauliches, nicht aber eine »Entfaltung der Wahrheit«<sup>8</sup> sehen. Auf solchem Nährboden kann niemand auf den Gedanken kommen, nach Kunstwahrheit zu fragen.<sup>9</sup>

Der Zugang der analytischen Philosophie zur Wahrheit ist insofern positivistisch, als er sich auf einfache Aussagesätze bezieht, die Erkenntnisse in der Welt betreffen, die entweder keiner zeitlichen Begrenzung unterliegen, so mathematische Sätze (»p ist eine irrationale Zahl«), oder deren Zeithorizont jenseits alles Irdischen liegt, wie die meisten naturwissenschaftlichen Sätze, etwa, daß die Erde sich um die Sonne dreht (was nicht »ewig« gilt, da in ferner Zukunft die Erde nicht mehr existieren wird). Des weiteren sind, kraft des grammatischen Präsens, Sätze der unmittelbaren Gegenwart betroffen, etwa »Die Sonne scheint«, »Es ist Montag«, »Angela Merkel ist Bundeskanzlerin« – Sätze, die einfache sind, weil sie kaum für hermeneutischen Konflikt sorgen. Alle diese Sätze sind Sätze, die in der unmittelbaren Gegenwart gültig, also dort wahr sind. Man muß aber nicht Hegels *Phänomenologie des*

5 Richard Rorty, *Wahrheit und Fortschritt*, Frankfurt a. M. 2003, S. 10.

6 Vgl.: »Die Aussage ›Schnee ist weiß‹ ist wahr genau dann, wenn Schnee weiß ist.« (Alfred Tarski, *Die semantische Konzeption der Wahrheit und die Grundlagen der Semantik*, in: *Wahrheitstheorien. Eine Auswahl aus den Diskussionen über Wahrheit im 20. Jahrhundert*, hg. u. eingeleitet v. Gunnar Skirbekk, Frankfurt a. M. 1977, S. 143)

7 Die Davidson/Rorty-Debatte (Donald Davidson/Richard Rorty, *Wozu Wahrheit? Eine Debatte*, hg. u. mit einem Nachwort v. Mike Sandbothe, Frankfurt a. M. 2005) ist auch weniger eine über Wahrheit als eine über die Mächtigkeit der Philosophie in der Gemeinschaft des Geistes.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3 (= Theorie Werkausgabe, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1970, S. 573.

9 Das ist charakteristisch für den anglosächsischen Raum, in dem Kunst weitgehend *Kunstmarkt* bedeutet (Steven King, Damien Hirst, Lloyd Webber, Jeff Koons und natürlich Hollywood).

*Geistes* gelesen haben, um zu wissen, daß Gegenwart eine kurze Angelegenheit ist.

Was die Menschen indessen interessiert, sind Tatsachenwahrheiten, die in der Vergangenheit liegen, denn das gesamte gesellschaftliche, kulturelle, lebensweltliche Leben findet genau genommen in der Vergangenheit statt, deren subliminale Grenze Gegenwart heißt. Uns interessieren »Wahrheiten« in der Geschichte, vor allem über Entscheidungen, deren Konsequenzen bis in die Gegenwart reichen.<sup>10</sup> Und uns interessieren Wahrheiten, die komplex sind, die also eine große Zahl weiterer Wahrheiten implizieren. Uns interessieren Sätze wie »Die Lichtgeschwindigkeit kann nicht überschritten werden.« »Churchill war der wichtigste Mann im Kampf gegen Hitler.« Oder die wahrheitsgemäße Beantwortung von Fragen wie »Wurde der Dutschke-Attentäter verführt und, wenn ja, von wem?« »Existieren die von den Massenmedien berichteten Steuersünder-CDs überhaupt?« »Was hat Helmut Schmidt gedacht, als er Helmut Kohl zur Kanzlerwahl gratulierte?« »Hat sich George W. Bushs Wille, gegen den Irak Krieg zu führen, vor oder nach dem 11. September 2001 festgesetzt?«

Natürlich kann man sich auf die linguistische Analyse von Aussagesätzen kaprizieren, wenn das eine Spezialübung ist. Allein, Wahrheit auf Sätze dessen, was der Fall ist, zu reduzieren, heißt sogenannten höheren Wahrheiten das Recht abzuspochen, die sich in der langen Geschichte der menschlichen Hochkulturen in unzähligen Zeugnissen religiöser, literarischer und künstlerischer Art, in Lebensklugheiten und Menschheitsweisheiten, in den kulturellen, staatlichen und gesellschaftlichen Praxisformen sowie in der Vielfalt von Sprachen mit ihren Welterschließungspotentialen verbreitet haben. Das wäre nicht nur ein Verlust, sondern geradezu eine Verunmöglichung geistigen Fortschritts. Ist indes einmal erkannt, daß Wahrheit sich nicht so ohne weiteres beschränken läßt, ist grundsätzlicher nach ihr zu fragen.

Wer die bestaunenswert hochspezialisierten, ermüdend detaillistischen, teilweise rabulistisch und zirkulär ausdifferenzierten Überlegungen der sprachanalytischen Philosophie und des logischen Positivismus zur Wahrheit hinter sich lassen möchte<sup>11</sup>, dem seien zwei gleichermaßen heilsame Befreiungsschläge empfohlen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Heideggers Ausführungen in *Sein und Zeit*<sup>12</sup> – trotz des verhängnisvollen Cha-

<sup>10</sup> Entscheidungen sind, neben kontingenten Geschehnissen (Ausbruch des islandischen Vulkans Eyjafjallajökull am 14. März 2010), diejenigen Instanzen, die das nachfolgende Gesellschaftsgeschehen, mithin die Welt für uns, definieren und insofern alle Geschichte, im kleinen wie großen, ausmachen.

<sup>11</sup> Für einen eher historischen Überblick vgl. *Wahrheitstheorien* (Anm. 6), für die neuere Zeit: Donald Davidson, *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>12</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1979<sup>15</sup>, S. 212-230 (§44), auch: *Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1997<sup>8</sup> und *Platons Lehre von der Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1997<sup>4</sup>.

rakters der Heideggerschen Philosophie insgesamt<sup>13</sup> – und Luhmanns entsprechendes Kapitel aus *Die Wissenschaft der Gesellschaft*<sup>14</sup> – einmal eine Ursprungsphilosophie der Wahrheit, deren Selbstbewußtsein kaum überboten werden kann, das andere Mal ein Konstruktivismus, der en passant die Philosophie erledigen möchte, einmal eine vollendete Emphase, das andere Mal eine strikte Nüchternheit – aber jedesmal mit dem klaren Blick auf die Sache selber.

Für Luhmann ist Wahrheit nichts Höheres als ein »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, das die Annahme neuen, überraschenden, abweichenden, aufgrund wissenschaftlicher Theorien und Methoden überprüften Wissens wahrscheinlicher macht. ... Der Code des Kommunikationsmediums Wahrheit besteht in der Differenz von wahr und unwahr, wobei der erste Wert die Weiterführung der Kommunikation auf der Suche nach neuen Anschlüssen erlaubt, während der zweite Wert die Kommunikation zur Reflexion der Bedingungen zwingt, die zu einem Fehler geführt haben.«<sup>15</sup> Luhmann beschränkt Wahrheit strikt auf das Wissenschaftssystem (und koppelt es in einer historischen Herleitung von der Kunst ab<sup>16</sup>) und ist insofern kein Vertreter eines emphatischen (philosophischen) Wahrheitsbegriffs. Aber im Gegensatz zur analytischen Philosophie läßt er sich auf die Komplexität der Sache wenigstens ein. Dabei unterscheidet er zwischen Wissen und Wahrheit – was vernünftig ist<sup>17</sup> und nicht nur von akademischer oder theoretischer Relevanz. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit von Aufklärung. Sofern gewünscht wird, daß menscheitsgeschichtlich Wissen in wahres Wissen überführt wird. Und das läßt sich einfach begründen: Auf der Grundlage der Wahrheit lebt es sich besser.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Seinsvergessenheit ist auch ein anderer Name für gegenaufklärerische Verdunkelung – man vergleiche das europäische Mittelalter und die arabische Kultur zu jener Zeit –, die in der jüngeren Geschichte just von jener »planetarischen Bewegung«, dem Nationalsozialismus, vollzogen wurde, mit der Heidegger, unser aller Retter des Seins, so unverantwortlich liebäugelte.

<sup>14</sup> Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Kapitel: Wahrheit, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>15</sup> *GLU, Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, v. Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi u. Elena Esposito, Frankfurt a. M. 1997, S. 202 f. Was hier so aussichtslos prosaisch klingt, kann man leicht für die Kunst umschreiben: Kunstwahrheit macht Kunststreuung wahrscheinlicher.

<sup>16</sup> Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., S. 408 ff.

<sup>17</sup> Lange Zeit wußte »man«, daß die Sonne sich um die Erde dreht (es gab keine Gründe und auch keine praktischen Notwendigkeiten, daran zu zweifeln), aber erst relativ spät wußte man, daß dieses Wissen unwahr war.

<sup>18</sup> Das ist das Fazit von: Harry G. Frankfurt, *Über die Wahrheit*, München 2006. (Das läßt sich fast transzendentalpragmatisch fundieren: Wer möchte nicht die Wahrheit über den Mord eines geliebten Angehörigen erfahren?) Konservative und Skeptiker hingegen raten davon ab, weil (zuviel) Wahrheit die Menschen überfordere. Vgl. das Streitgespräch zwischen Adorno und Arnold Gehlen, abgedruckt in: Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M. 1974, S. 249 ff., oder neuerdings: Rüdiger Safranski, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? Über das Denkbare und das Lebbare*, Frankfurt a. M. 2008<sup>10</sup>.

## II. Emphatischer Wahrheitsbegriff

Ein emphatischer Wahrheitsbegriff zeigt sich zum einen im »emphatischen« Gebrauch, den einige »große« Philosophen, die (noch?) an das Ganze glauben, von ihm machen, zum anderen darin, daß Fragen der Konstitution der Wahrheit wichtiger sind als die nach ihrer Geltung. Der emphatische Wahrheitsbegriff geht davon aus, daß es Wahrheit gibt – im ungeteilten Sinne: nicht einfach Wahrheiten und Wahres, sondern Wahrheit im Singular –, und daß Wahrheit aller Erkenntnis vorgängig, mithin ursprünglich ist, mit Adornos Worten »objektiv«. Wahrheit ist, populär ausgedrückt, mehr als ein Attribut von Aussagesätzen. Mindestens drei nicht-positivistische Positionen sind prominent: Hegel, Heidegger und Adorno.

Heideggers Philosophie der Aletheia wirkt zunächst wie ein Befreiungsschlag. Das Sein lichtet sich zur Unverborgenheit, Erschlossenheit, Entdecktheit und Entdeckendheit und gewährt so Anwesenheit. Damit, nach Heidegger, sei der ursprüngliche voraristotelische Wahrheitsbegriff der Griechen rekonstruiert. Diese transzendentalontologische Bestimmung hat etwas für sich: »Die Unverborgenheit ist gleichsam das Element, in dem es Sein sowohl wie Denken und ihre Zusammengehörigkeit erst gibt.«<sup>19</sup> Der traditionelle Wahrheitsbegriff, so in der Korrespondenztheorie, ist dabei nur ein »abkünftiger« Modus. Denn alles Erkennen vollzieht sich in einem bereits gegebenen Seinshorizont. Der frühe Heidegger von *Sein und Zeit* erklärt damit vielleicht die Herkunft der Wahrheit, nicht aber ihre Geltung, weil er Fehler und Irrtümer nicht erklären, mithin nicht zwischen Wahrheit und Falschheit unterscheiden kann, weil er im Begriff des Entdeckens nicht sauber unterscheidet zwischen Aufzeigen und Entbergen, ja den Begriff des Verdeckens nicht erklärt.<sup>20</sup> Der späte Heidegger hat das selbstkritisch eingestanden und das Lichtungsgeschehen von der Wahrheit getrennt, indem nun das erstere als Ermöglichungsbedingung der letzteren gedacht wird.<sup>21</sup>

Im Prinzip ist diese Wendung, wie jede »wahre« transzendente Ableitung, richtig. Und in prominenten Horizonten wie Mythos, Staat, Religion und eben Kunst tritt das gelichtete Sein in der Tat ins Leben – mit viel Wahrem, aber eben nicht nur. Deswegen bedarf die Fundamentalontologie der diskursiven Kontrolle, sprich der Ideologiekritik und der gesamt-zivilgesellschaftlichen Aufmerksamkeit (im Gegensatz zur exklusiv erkenntnisfördernden Einsamkeit großer Philosophen). Nicht zufällig ist Heidegger vor reaktionären – antidemokratischen – Interpretationen bis heute nicht gefeit. Welche Autorität besitzt denn die Autorität, die praktisch-politisch-lebensweltlichen

<sup>19</sup> Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1988<sup>3</sup>, S. 76.

<sup>20</sup> Vgl. die scharfsinnige Analyse von Ernst Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin 1970.

<sup>21</sup> Vgl. Heidegger, *Zur Sache des Denkens* (Anm. 19), S. 76 ff.

Konsequenzen aus dem Sein zu ziehen, wenn nicht jener herrschaftsfreie Diskurs, den der junge Habermas ansetzte, oder wenigstens so etwas wie eine gebildete Zivilgesellschaft mit ihrer medialen Gewaltenteilung?

Für den objektiven Idealismus Hegels muß das Wahre das Ganze sein, weil es nichts gibt, was nicht mit dem Ganzen vermittelt wäre. Und deswegen ist jedes Einzelmoment endlich und damit »noch nicht zur Wahrheit gekommen«. <sup>22</sup> Hegel analysiert die Struktur des Aussagesatzes, um die Beschränktheit der traditionellen Korrespondenztheorie nachzuweisen. Der Satz »Der Schnee ist weiß« ist insofern wahr, als Schnee einen tatsächlichen Bezug zur Begriffsopposition weiß/nicht-weiß hat, und unwahr insofern, als er das Weiße nicht gänzlich trifft. Gegenstand und Begriff stimmen somit gerade nicht überein, obwohl der Satz genau das behauptet. Dies gilt auch für anspruchsvollere Gegenstände: die Wirklichkeit. <sup>23</sup> Die Differenz zwischen Begriff und Wirklichkeit wird zum spekulativen Sprengstoff. <sup>24</sup>

Hegels Wahrheitsbegriff stützt sich auf eine besonders intrikate, extrem scharfsinnige (und deswegen häufig mißverständene und diskreditierte) Theorie vom Widerspruch <sup>25</sup>, der nicht etwa eine perfide Form logischer Absurdität darstellt, sondern umgekehrt *jedem* Endlichem insofern zukommt, als es einem Begriff sowohl entspricht als auch ihn verfehlt, ihm diesem Begriff gegenüber mithin Wahrheit und Unwahrheit – und zwar *zugleich* – zukommen – was zu der bekannten Dynamik im Systemganzen führt. Hegels Wahrheitsbegriff sollte daher doppelt emphatisch genannt werden (und das wäre einer der Vorzüge gegenüber Heidegger), denn Wahrheit ist nicht nur das objektive Merkmal des Ganzen und damit ein Nicht-Subjektives, sondern Wahrheit und Unwahrheit sind überall ineinander verschränkt, was die Wahrheitsfrage nicht nur immer, also in jeder beliebigen Zeitgenossenschaft, aufnötigt, sondern sich auch auf (fast) jeden beliebigen Gegenstand – und das heißt auch: auf Kunst – erstreckt. Die konkrete Vermittlung von Wahrheit und Unwahrheit zu bestimmen, ist die Aufgabe des Denkens. <sup>26</sup>

<sup>22</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Bd. 2 (= Theorie Werkausgabe, Bd. 6), Frankfurt a. M. 1969, S. 499.

<sup>23</sup> »Denn Wahrheit und Wirklichkeit sind Aspekte ein und derselben Sache: dessen, »was in Wahrheit ist.« (Michael Theunissen, *Begriff und Realität. Hegels Aufhebung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs*), in: Rolf-Peter Horstmann [Hg.], *Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels*, Frankfurt a. M. 1978, S. 349).

<sup>24</sup> Das erlaubt die Frage nach dem Unterschied zwischen »wahrer« Demokratie und einer je konkreten sowie auch nach dem zwischen »wahrer« Kunst und einer je besonderen.

<sup>25</sup> Vgl. Dieter Henrich, *Hegels Grundoperation. Eine Einleitung in die »Wissenschaft der Logik«*, in: *Der Idealismus und seine Gegenwart. Festschrift für Werner Marx*, hg. v. Ute Guzzoni et al., Hamburg 1976; Michael Wolff, *Der Begriff des Widerspruchs. Eine Studie zur Dialektik Kants und Hegels*, Königstein/Taunus 1981; Dieter Wandschneider, *Grundzüge einer Theorie der Dialektik. Rekonstruktion und Revision dialektischer Kategorienentwicklung in Hegels »Wissenschaft der Logik«*, Stuttgart 1995.

<sup>26</sup> Sind wir *methodisch* heute nicht alle Hegelianer? Denken wir an die Zukunft, so warten wir auf nicht-negativistische Erben, die uns in einer neuen »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften« erklären können, wie die Higgs-Teilchen mit unserer DNA und darüber mit bestimmten anthropologischen Verhaltensmustern und deren geschichtlichen Wirkungen zusammenhängen. Auch Vittorio Hösle

Adorno gebraucht ununterbrochen und wie selbstverständlich die Begriffe wahr und unwahr – für die Kunstwahrheit kennt er sogar den Komparativ<sup>27</sup> –, ohne eine explizite Theorie darüber vorzulegen.<sup>28</sup> Er ist, wie später Derrida, zur Praxis übergegangen, und es sind seine mangelnden Rückversicherungen – die Arroganz –, die ihm bis heute Widerwillen entgegenbringen.<sup>29</sup> Schon bei Hegel, und nicht erst bei Adorno, ist Unwahrheit der viel häufigere (und auch interessantere) Fall als die Wahrheit. Adorno ist gegenüber Hegel nur viel konsequenter, wenn er die Negativität betont, solange der absolute Geist (noch) nicht verwirklicht ist. Obwohl Adorno andauernd von Unwahrheit spricht, ist er vielleicht *der* Philosoph, der genau dadurch sich der Wahrheit am treuesten verpflichtet fühlt.<sup>30</sup> Insofern erwartet er kritische Intervention, alles andere wäre »Nachkonstruktion ... ein Stück Technik«. <sup>31</sup> Kunst ist ihm dabei ein besonders ans Herz gewachsener Ort, aber nicht der einzige, wie nach seinem Tode immer wieder behauptet wurde.

Für den emphatischen Wahrheitsbegriff ist Wahrheit mehr als nur eine Eigenschaft von Sätzen und Urteilen, sie ist eine Bestimmung von Sachverhalten in der Welt, von Lebensformen, von Kunst, vom »Sein«, von der Gesellschaft – nicht zuletzt von Bewußtsein. Die Ablehnung gründet weniger auf der prekären Frage nach den Wahrheitskriterien – diese stellt sich auch bei der formalisierten Wahrheit – als auf dem erweiterten Geltungsbereich: Welt, Sein, Dasein, Bewußtsein, Leben, künstlerische Gehalte.

Die neuerliche Scheu vor einem emphatischen Wahrheitsbegriff ist jedoch nicht nur Ausdruck philosophischer Regression. Die geschichtlichen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts haben uns gegen die Gefahren sensibel gemacht. Sie liegen theologisch in der Dogmatik, dem von den Gläubigen als

---

scheint einer solchen Sehnsucht nachzuhängen. Vgl.: »den Anspruch, Erkenntnis der Gegenwart zu sein, kann ein System nicht mehr erheben, dem die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen, ästhetische Konzeptionen und historische Errungenschaften und Gefährdungen der letzten 150 Jahre unbekannt sind. Eine andere Frage aber ist, ob nicht diese neuen Resultate einem System vom Typ des objektiven Idealismus kompatibel sind.« (Vittorio Hösle, *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität*, Hamburg 1998<sup>2</sup>, S. 665) Luhmann ist übrigens gar nicht so weit von Hegel entfernt, dessen Systematik er einerseits nacheifert, andererseits aber zu imitieren sich wohlweislich hütet. So, wie er das Wissenschaftssystem (idealtypisch muß man sagen) konzipiert, kann dieses sich durchaus zu so etwas wie »absolutem Wissen«, mithin zu einem in sich kohärenten System integrierter Erkenntnis vollenden (allerdings höchstens als Wissen, nicht aber als Praxis oder Geschichte).

27 Vgl.: »Der autonome Beethoven ist metaphysischer als Bachs ordo; deshalb wahrer.« (Adorno, *Negative Dialektik* [Anm. 2], S. 389)

28 Seine Ausführungen zur Konstellation bleiben eher andeutend, nicht aber, wo er, etwa im Mahlerbuch, eine Konstellation gestaltet.

29 »Kultureller Snobismus ... gesellschaftliche Irrelevanz ... Hokuspokus ... tiefe Depression ... philosophischer Gehalt gleich null ... leer, d. h. inhaltslos ... »Opium für Intellektuelle« – das ist das, was Popper dazu zu sagen hat (*Gespräche mit Herbert Marcuse*, Frankfurt a. M. 1996, S. 130 ff.).

30 »Adornos Philosophie ist nicht Marxismus, sondern *negativer Hegelianismus*: eine Philosophie der verweigerter Versöhnung mit der Wirklichkeit, die sich gleichwohl in den Horizont ihrer prinzipiellen Möglichkeit stellt. Ihr Organon ist *negative Dialektik*, und man kann sie als dialektisches Gegenstück zu Hegels Lehre von der Wahrheit verstehen.« (Herbert Schnädelbach, *Hegels Lehre von der Wahrheit*. Antrittsvorlesung vom 26. Mai 1993, Humboldt-Universität zu Berlin, Öffentliche Vorlesungen 10, hg. v. Präsidenten der Humboldt-Universität zu Berlin, S. 19)

31 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 1973, S. 333.



Wahrheit der Offenbarung Bezeichneten<sup>32</sup>, politisch im Risiko totalitärer Regime und gesellschaftlich in der Tendenz zu Intoleranz, ja Unfreiheit. Freilich kann man sich einmal des Nichtmarxisten Heideggers Einsicht zunutze machen, wonach das Dasein »gleichursprünglich in der Wahrheit und Unwahrheit« ist<sup>33</sup>, und auch nach der Unwahrheit des Christentums oder des Kommunismus fragen, mithin *Selbstkritik* üben. Unser Plädoyer einer Rückkehr zu Wahrheitsfragen der Kunst ist nicht inflationistisch intendiert und geht nicht auf Einschränkung ihrer Freiheit – die *von seiten der Theorie* ohnehin als weitgehend vollzogen angesehen werden kann –, sondern auf eine Konzentration auf das ihr Wesentliche und Eigentliche.

Jedoch: Während der vorangetriebene Kapitalismus fortwährend *auch* falsches Bewußtsein produziert (und zwar in solchen Maßen, daß wir uns daran schon gewöhnt haben), verlangt umgekehrt die aufgeklärte Zivilgesellschaft einen Fortschritt der Wahrheit als gelebter. In der Wahrheit leben, heißt auch: psychoanalytisch über sich Bescheid wissen, die eigenen Grenzen richtig einschätzen, anerkennen, daß der Glaube an Gott Glaube und nicht Wissen ist, die Ökologie unserer Existenz erkennen, sich beim Kapitalismus nichts vormachen, heißt auch die Beobachtung höherer Ordnung gegenüber den eigenen, teilweise notwendigen Lebenslügen zulassen. Gegen Adorno heißt das: In einer modernen demokratischen Zivilgesellschaft kann man nicht mehr sagen, daß Ganze sei das Unwahre, es gebe kein richtiges Leben im falschen, denn wir haben nur dieses eine Leben und dieses eine Ganze. Freilich können wir danach fragen, inwieweit und inwiefern das Leben, das Ganze (noch-)nicht-richtig/wahr sei – und das ist eine unvergleichlich schwierigere und verantwortungsvollere Aufgabe als apokalyptischer Defätismus.<sup>34</sup>

### III. Kunst und Wahrheit

»Alle ästhetischen Fragen terminieren in solchen des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke: ist das, was ein Werk in seiner spezifischen Gestalt objektiv an Geist in sich trägt, wahr?«<sup>35</sup> Wer heute so spricht, läuft Gefahr, sich lächerlich zu machen. Zum einen, weil die Postmoderne Wahrheitsansprüche als solche desavouiert und der von ihr geprägte Zeitgeist sich daran gewöhnt hat, zum anderen weil der internationale Siegeszug der analytischen Philosophie eine hermeneutische, phänomenologische oder geschichtsphilosophische Sicht auf Wahrheit marginalisiert. Adorno, nun ein Klassiker, vertrat eine

32 Vgl. die streitbare Schrift: Jan Assmann, *Die Mosaische Unterscheidung. Oder der Preis des Monotheismus*, München 2003.

33 Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 12), S. 223.

34 Sofern Adorno heute in der Tat den schwarzen Tonfall der *Dialektik der Aufklärung* wiederholen würde.

35 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 498.



Wahrheitsästhetik, indem er auch für die Kunst einen emphatischen Wahrheitsbegriff in Anspruch nahm.

Ich bin fest davon überzeugt, daß, wer nicht-epistemische Wahrheit nicht anerkennt, zur Kunst letztlich ein unangemessenes Verhältnis einnehmen muß. Wer in *aestheticis* Wahrheit als eine unbrauchbare Kategorie ablehnt, hat das Wesen der Kunst nicht begriffen. Große Philosophen seit Hegel – so Schopenhauer, Adorno, Benjamin, Heidegger, Gadamer – haben das auch nicht getan. Wer beispielweise das Gloria von Beethovens *Missa solennis* hört und nur über innermusikalische Formbezüge, kompositorische Gelungenheit oder Materialaspekte räsoniert oder – banausischer noch – sich in einem einfachen subjektiven Gefallen gefällt, hört falsch. Dieser Satz ist von Beethoven so zugespitzt, in der Aussageattitüde so eindeutig, geradezu zwingend, daß nur ein musikalischer Esel dies überhörte. Ähnliches gilt für den Schlußsatz der *Neunten Symphonie*, vieles bei Wagner, auch bei Schönberg in seinen religiösen Werken – sozusagen für Bekenntnismusik ersten Ranges. Wahrheit in der Musik, mithin die Frage nach der Richtigkeit, Authentizität, Gelungenheit von Gehalten, betrifft nicht einfach Originalität, Individuation, das angemessene Material zur gegebenen Zeit, sondern – und vielmehr – das, was die Musik sagt, das von ihr Intendierte, Gemeinte, Ausgedrückte.

Die Kategorie der Wahrheit in der Kunst wird heute vom Mainstream der Philosophie zurückgewiesen. Dabei ist Wahrheit an einem Werk weder eine Dingeigenschaft wie die Farbe eines Tuchs noch angemessene Nicht-Fiktionalität oder Naturnachahmung. Sie ist vielmehr, darin sind sich die unterschiedlichen wahrheitsästhetischen Entwürfe einig, ein Interferenzphänomen zwischen Werk qua »Ding« und Welt, zwischen Erfahrung und Interpretation, zwischen Präsenz und Geschichte. Heidegger nennt das so: »Wahrheit west nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von Welt und Erde.«<sup>36</sup> Bei Adorno heißt es: »Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes.«<sup>37</sup> Oder in Analogie zu einem Satz aus den *Minima Moralia*: »Man hat nicht die Wahrheit, sondern man ist in der Wahrheit der Kunst.«<sup>38</sup>

Systematisch gesehen ist Heidegger radikaler als Adorno. Denn ihm sind nicht nur die Werke, die Kunst insgesamt wahrheitsfähig, sondern die Kunst gründet allererst Wahrheit wie nur wenige Phänomene der Kultur. Das Wesen der Kunst ist »das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden«.<sup>39</sup> Und diese Wahrheit ist nicht, sondern geschieht, indem sie sich als etwas den Menschen Unverfügbares zuweilen lichtet, sich zeigt, sich öffnet, und dieses Ereignis geschieht nicht zuletzt in der Kunst, die in

<sup>36</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1994<sup>7</sup>, S. 50.

<sup>37</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 195.

<sup>38</sup> Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 346.

<sup>39</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Anm. 36), S. 21.

ihren besten Augenblicken und Werken das Unverstellte, die Unverborgenheit geschichtlich ansichtig macht. Die Kunst, vor allem die Dichtung, stiftet Wahrheit, bringt diese in die Welt, jene Kunst, die Rilke in den *Duineser Elegien* das »überzählige Dasein« nannte. Kunst, so Heidegger, gründet Geschichte.<sup>40</sup>

Heideggers Ideal und Erfahrungshorizont freilich ist die Kunst vor Hegels Diagnose vom Ende der Kunst, die welt- und sprachestiftende Kunst der klassischen Zeiten.<sup>41</sup> Moderne Kunst ist ihm fremd, wie die Moderne insgesamt. Seine Sicht ist dabei unhistorisch und ungesellschaftlich. Daß sich ein Kunstsystem ausdifferenziert, daß sich seit Hunderten von Jahren Kunst nachhaltig von den klassischen Ursprüngen weg verschiebt, kann und will er nicht denken. Insofern ist Heideggers berühmte Kunstwerkschrift weniger von praktischem Wert; sie ist eher ein Memento, um in Erinnerung zu halten, worauf es in der Kunst ankommt.

Drei philosophische Beiträge seit Adorno seien erwähnt. Selbst Derrida äußert sich zu Wahrheit und Kunst – auf eine extrem Derridasche Weise: Das Buch heißt »La vérité en peinture«<sup>42</sup> – »en« und nicht »dans« oder »de la« –, ist ein Riesenkommentar zu einer Äußerung von Cézanne, der weitere Äußerungen (und nicht etwa Werke) ankündigte, ein Buch, in dem die philosophische Problematik der Kunstwahrheit gänzlich ausgespart bleibt (und insofern für uns unproduktiv ist), als ob der Autor lediglich zugestehen möchte, daß dieses Problem zwar existiere, es darüber aber nichts zu sagen gebe.

Insofern ist der späte Deleuze – genauer: Deleuze/Guattari – ergiebiger. In *Was ist Philosophie?*<sup>43</sup> wird die These vertreten, daß sich das Denken gleichrangig und gleichursprünglich sowohl in Wissenschaft und Philosophie *wie in der Kunst* schöpferisch artikuliert und deswegen Begriffe, Erkenntnisse wie *Perzepte und Affekte* gleichberechtigte Manifestationen dieses Denkens sind. Letztere sind von Perzeptionen und Affekten verallgemeinerte Wesenheiten, die autonom existieren und nicht als Referenzen auf Objekte. Der Künstler erfindet und schöpft sie wie der Wissenschaftler seine Erkenntnisse und der Philosoph seine Begriffe. Insofern partizipieren alle drei Formen an Wahrheit: Die Philosophie als Schöpfung einer Konsistenz des Unendlichen, die Wissenschaft als Schöpfung von Referenzen, die Kunst als Schöpfung von Endlichem, »das das Unendliche zurückgibt«.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> A. a. O., S. 65.

<sup>41</sup> Die Wahrheit des klassischen Kunstwerks ist, so scheint es, an die Kultur assimiliert, so *Hamlet*, die *Mona Lisa*, die *Neunte Symphonie*. Diese Werke sind für uns wahr, weil wir kaum eine andere Wahl haben, als die Lern- und Erkenntnisschritte, die wir ihnen geistesgeschichtlich zu verdanken haben, wie bei einem Gründungsmythos genau ihnen zuzuschreiben.

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.

<sup>43</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996. Dieses Buch ist insofern bemerkenswert, als die Autoren elf Jahre zuvor den prominentesten Anti-Hegel veröffentlicht haben (Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 2002<sup>5</sup>).

<sup>44</sup> A. a. O., S. 235.

Der jüngste Beitrag von Harry Lehmann teilt die Aufwertung der Kunst durch die Unterstellung, sie könne eben nicht nur schön, gelungen etc. sein, sondern auch wahr.<sup>45</sup> Er fragt nach der Möglichkeit von Kunstwahrheit unter den Bedingungen der Moderne, in der ein Kunstsystem mit anderen Systemen konkurriert. Lehmann geht nicht von bestimmten negativitätstheoretischen und utopistischen Prämissen Adornos aus, sondern rekonstruiert Kunstwahrheit mit und dann gegen Luhmann: Das Werk zeitigt emphatischen Sinn, jenen »zweiten Sinn«, der über das ununterbrochen und unproblematisch laufende Sinngeschehen in der Gesellschaft und den psychischen Systemen hinausgeht und in der Kunst, im Gegensatz zur Religion, konkrete Semanteme der Wirklichkeit (mithin mehr als nur die Erfahrungen von Größe, Transzendenz, Endlichkeit etc.) faßt und in einer einmaligen Weise erfahrbar macht, die innovativ ist und insofern eine neue (manchmal auch überhaupt eine) Sicht auf die Dinge und Sachverhalte ansinnt. Das Kunstwerk wird erfahren, wenn solcher »emphatische Sinn« dem Kunstbeobachter widerfährt oder durch Kunstinterpretation öffentlich wird. Plötzlich gibt es Sinn, der über den bisher gegebenen Sinnhorizont hinausgeht. Kunst macht somit nicht einfach, wie Luhmann sagt, Wahrnehmung kommunizierbar, sondern die Werke erlauben (nicht-religiöse) Erfahrungen, die außerhalb der alltäglichen Lebenswelt liegen.

#### IV. Albrecht Wellmer und die Wahrheit des Werks

Albrecht Wellmer tut sich schwer mit der Verteidigung einer Werkästhetik, die zugleich der Kunstwahrheit die Treue hält.<sup>46</sup> Viel zu skrupulös, als daß er wie ein »großer« Philosoph die Karten in Form komprimierter Sätze auf den Tisch legt, entfaltet er einen Diskurs, der gründlich durcharbeitet und in manchem synoptisch (und im Kontext weiterer Texte<sup>47</sup>) gelesen werden muß. Er schreibt: »In den Kunstwerken kommt auch die Wahrheit ins Spiel: aber Kunstwerke sind nicht ›wahr‹ oder ›falsch‹, sie sind vielleicht gelungen oder

45 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst* (Anm. 38).

46 Mit dem *Versuch über Musik und Sprache* (München 2009) hat Albrecht Wellmer eines der wenigen musikphilosophischen Bücher seit Adornos Tod vorgelegt, das neben grundlegenden Erörterungen zum Thema (Sprache und Musik) natürlich die Musik selbst zum Gegenstand hat. Dieses Buch sollte Pflichtlektüre sowohl für Musiker und Musikliebhaber wie für alle an Kunst interessierten Intellektuellen sein. Mein einziger, aber zentraler Kritikpunkt lautet: Gerade weil alle Reflexion über Kunst bei der eigenen Erfahrung ansetzt und Wellmer völlig zu Recht genau diese fortlaufend ins Spiel bringt, wäre eine Selbstreflexion auf die eigenen Begrenzungen (und auch Vorlieben) vor allem bei der zeitgenössischen Musik wünschenswert gewesen.

47 So Albrecht Wellmer, *Gibt es eine Wahrheit jenseits der Aussagewahrheit?*, in: *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit. Festschrift für Jürgen Habermas*, hg. v. Lutz Wingert u. Klaus Günther, Frankfurt a. M. 2001; *Das musikalische Kunstwerk*, in: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, hg. v. Andrea Kern u. Ruth Sonderegger, Frankfurt a. M. 2002; *Über Sein, Zeit und Wahrheit. Sprachphilosophische Überlegungen im Anschluß an Heidegger*, in: ders., *Wie Worte Sinn machen. Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Frankfurt a. M. 2007.

mißlungen.«<sup>48</sup> Immerhin kommt Wahrheit »ins Spiel« – aber welche: Kunstwahrheit oder Weltwahrheit?

Wellmer spricht in einem ersten Schritt einerseits von ästhetischem Gelingen als *technischem* (was eine Fuge sei, könne beispielsweise neu definiert werden und damit Maßstäbe für die Zukunft setzen), andererseits von *wahrheitserschließenden* (oder -verändernden) Effekten außerhalb der Werke, also außerästhetisch. Einmal ist Gelungenheit eine Kategorie der Werkkonstitution, des Gemachtseins, das andere Mal steht Wahrheit außen vor. Was aber ist das »Innerhalb« dieses »Außerhalb« der Wahrheit? Das kann mitnichten ein Technisches, sondern muß ein Moment des Gehalts sein. Daß Kafkas *Verwandlung* unseren Selbstverständigungshorizont verschiebt, ist nicht nur eine Frage der Erzähltechnik, sondern der Geschichte. Die *Große Fuge* ist nicht nur die Realisierung eines kompositionstechnischen Programms, sondern sagt etwas in Ausdruck, Dramaturgie und Narration.<sup>49</sup>

In einem zweiten Schritt diskutiert Wellmer »Authentizität«. Dort aber changiert er zwischen dieser und ästhetischem Gelingen einerseits und Gehalten andererseits, die »neue Wahrheits- und Bedeutungshorizonte eröffnen« können. Ist »Wahrheit« eine Wirkung außerhalb der Kunst? Was am Werk könnte das ermöglichen? Wellmer führt bezeichnenderweise Beispiele des Mißlingens, des »Unwahren« an, nicht aber des Gelingens und wie Gelingen in »Wahrheit« mündet. Was heißt es und wie funktioniert es konkret, wenn Wahrheit gelingend, sozusagen authentisch ins Spiel kommt, um von dort aus zu wirken? Immerhin: »der ästhetische Diskurs (ist) immer auch vernetzt mit nichtästhetischen Diskursen und daher sensitiv für Wahrheitsfragen allgemeinerer Art.«<sup>50</sup> Über den Zusammenhang von ästhetisch und außerästhetisch, von Wahrheitsfragen der besonderen, nämlich künstlerischen und der allgemeineren Art – darüber möchte man mehr wissen.

Wellmer folgt der Intuition, daß wahre Werke nur als gelungene gedacht werden können. Kunstgelungenheit, also formale Stimmigkeit ist allerdings zunächst ein Sekundäreffekt. Große Kunst kann scheitern, Wohlgeformtheit gerade unterlaufen werden; ja, sehr hoch stehende Werke bewegen sich oberhalb solcher technischer Fragen. Kunstgelungenheit ist strengen Sinnes ein Kriterium des Kunsthandwerks. Daß ein Werk ein Kunstwerk werde,

<sup>48</sup> Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 46), S. 161 ff.

<sup>49</sup> Genauer: an formalen Schlüsselstellen setzt Beethoven Entscheidungen darüber, wie die Musik weitergeht. An diesen Entscheidungen entzündet sich der Gehalt und setzen die Wahrheitsfragen an. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Beethovens Große Fuge. Multiperspektivität im Spätwerk*, in: *Musik & Ästhetik* 8 [1998]; dort zeige ich, daß Beethoven an einer entscheidenden harmonischen Wendung emphatisch Freiheit entbindet.) – Eine geschichtlich gewordene Antwort gibt Marcuse: »Was ist der Wahrheitsgehalt der *Großen Fuge*?« Antwort: »Die *Große Fuge* ist eine der unendlich vielen Formen, genau das auszudrücken: die Befreiung von dem bestehenden Realitätsprinzip durch die Gestaltung einer Dynamik, in der in dem Kampf zwischen Eros und Thanatos Eros am Ende siegt.« (*Gespräche mit Herbert Marcuse* [Anm. 29], S. 45)

<sup>50</sup> Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 46), S. 175.

dazu bedarf es eines Surplus, das über Gelungenheit hinausgeht, eines welthaften Moments, das, weil es Teil der Welt ist, selber an der Wahrheitsfrage teilhat: was über die Welt gesagt wird. »Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk. Dennoch darf die technische Komposition ... nicht verwechselt werden mit der ästhetischen Komposition ... Nur die letztere verdient im vollen Ausmaß den Namen Komposition, und kein Kunstwerk ist je durch oder für die Technik gemacht worden.«<sup>51</sup>

So thematisiert Wagners *Tristan und Isolde* die Ambivalenz von Liebe und Tod, von Tag und Nacht, von Liebespassion und Todessehnsucht<sup>52</sup> – zunächst ein literarisches Thema, das zuvor bereits in der Kunst »realisiert« wurde. Aber: die spezifische und einmalige Verknüpfung mit der Musik und ihrem Ausdruck, mithin der Möglichkeit einer Erfahrung jener Ambivalenz durch diese Musik – das ist etwas, was nur durch dieses Werk erfahren werden kann und nicht durch etwas anderes, auch nicht durch eine andere Kunstform oder eine Alltagserfahrung. Dabei geht es nicht um eine platonische Abhängigkeit von »reiner« Erfahrung in Musik und »unreiner« im Alltag, wie Schopenhauer sich dieses Verhältnis dachte, mithin nicht um Vorrangigkeit, sondern schlicht um die Differenz jener Kunsterfahrung und der Alltagserfahrung (und damit um die Eigenständigkeit der ersteren). Daß Wahrheit aber allgemein und nicht-privat sein muß, erklärt, warum jene Wahrheit von diesem Musikdrama erwartet wird und nicht von einem x-beliebigen amour fou. Insofern »hat« ein Kunstwerk, wenn es gut geht, eine – höhere oder tiefere – Wahrheit.<sup>53</sup> »Höher« insofern, als die vermittelte Erfahrung von universaler Transzendenz ist, »tiefer« insofern, als solche Kunst in ihrem Detaillieben zu Verfeinerungen und Höchstdifferenzierungen fähig ist, die sonst nicht erreicht werden.

Es läßt sich erschließen: Für Wellmer sind gelungene Werke solche, die authentisch Gehalte reflektiert und kritisch (ironisch und distanziert wären Sonderfälle) zur Darstellung bringen. Gelungene Werke sind die wahren. Das »Falsche« oder besser das »Unwahre« an und von Werken ist ihr ästhetisches Mißlingen, woran sich auch keine welterschließenden Horizonte auf-tun. Insofern folgt Wellmer – systematisch wie historisch – Adorno, für den ebenfalls Gelungenheit ein Aspekt von Kunstwahrheit ist.<sup>54</sup> Aber wie dieser

<sup>51</sup> Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?* (Anm. 43), S. 228.

<sup>52</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Tristan-Studien*, in: ders., *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne* (= Musik & Ästhetik Sonderband), Stuttgart 1999.

<sup>53</sup> Vgl. die Zurückweisung von Wellmer, *Das musikalische Kunstwerk* (Anm. 47), S. 170.

<sup>54</sup> Diese Nähe zu Adorno führt zu einem erstaunlich orthodoxen Satz: »der von mir vertretene Werkbegriff (ist) »normativ« und (schließt) daher vieles, vielleicht das meiste aus, was als Musik komponiert worden ist.« (Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* [Anm. 46], S. 288) Ein Künstler kann so sprechen. Und ein Adorno konnte es: weil er durch sein gesamtes Lebenswerk unterstellt, daß er als großer Philosoph die Wahrheit repräsentiere – das ist zwar vermessen, aber insofern erfolgreich, als er dies in ganzer Authentizität durchhielt. (Vor langer Zeit, 1977, schon bestimmte Habermas den Generationsunterschied gegen-

verschenkt Wellmer eine analytische Unterscheidung – die zwischen Gelungenheit und Wahrheit –, ohne welche die Theorie nicht nur unterkomplex wäre, sondern vor allem die inzwischen erfolgte Ausdifferenzierungsleistung des Kunstsystems nicht zu fassen vermöchte, daß sich nämlich diese beiden Größen gegeneinander verschieben können.

## V. Geltungsansprüche<sup>55</sup>

Die Grundidee meiner Konzeption ist, daß es drei fundamentale Geltungsansprüche gibt, die wir Kunstwerken als von Menschen gemachten Artefakten, die sie sich von ihren Urhebern gelöst haben, unterstellen können: Schönheit, Gelungenheit, Wahrheit.

Schönheit ist eine Basiskategorie, der gleichsam unterste Geltungsanspruch, und bedeutet, daß ein Werk erotisch (im Sinne von Platons *Symposium*), anziehend, begehrenswert, reizvoll, attraktiv ist, etwas, das einen anzieht, dem man sich kaum zu entziehen vermag, etwas, zu dem man immer wieder strebt. Im Gegensatz zum ontologischen, theologischen und metaphysischen Zeitalter mit ihrer Tendenz zur Einheit des Schönen, Wahren und Guten bescheiden wir uns mit diesem erotischen Aspekt ohne weitere moralischen oder kognitiven Implikationen.

Der Geltungsanspruch der Gelungenheit bezieht sich auf die Vollendung nicht nur der Form, sondern aller Aspekte eines Werks hinsichtlich derjenigen Maßstäbe, an denen es selbst gemessen werden möchte. Gelungenheit kann daher nur im Hinblick auf das je individuelle Werk diskutiert werden, wobei verschiedene Grade »authentischen« Scheiterns durchaus sinnvoll sein können. Dies liegt dann nahe, wenn akademische, mithin wissenschaftlich verallgemeinerbare Kriterien an Bedeutung verlieren, was bei Kunstwerken von Rang zunehmend der Fall ist. Gelungenheit wird dann zur wichtigen Frage, wenn der künstlerische Ehrgeiz des Künstlers groß ist und dieser neue Maßstäbe setzen möchte. Bei genauer Betrachtung erkennt man, daß die Diskussion der Grade von Gelungenheit oder Scheitern sowie der dabei zugrundeliegenden Kriterien nur möglich ist, wenn zugleich nach der Wahrheit gefragt wird. Denn nur diese Instanz liefert jene Metakriterien, nach denen kompositorische, metierbezogene Kriterien angemessen bewertet werden können.

Der Geltungsanspruch der Wahrheit – im Sinne von Kunstwahrheit – ist

---

über Marcuse, als er provozierend fragte: »Und was ist denn das, worauf Sie sich berufen, wenn Sie sagen: Ich, Herbert Marcuse ...« [*Gespräche mit Herbert Marcuse* (Anm. 29), S. 34]). Da Wellmer das aber nicht beansprucht, muß er umgekehrt viel stärker eine Metaphysik voraussetzen, die regelt, welche Kunstwerke nun »wirkliche« sind und welche nicht. Ich bin fest davon überzeugt, daß wir heute so nicht mehr sprechen können. Es sei denn, jemand käme und besäße zugleich eine Geschichtsphilosophie, eine philosophische Ästhetik und eine Gesellschaftstheorie. Adorno war der letzte, der diese Einheit verkörperte.

<sup>55</sup> Mit diesem Abschnitt führe ich meinen eigenen Ansatz fort (Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Schönheit (in) der Musik*, in: *Musik & Ästhetik* 55 [2010]).

der Anspruch, daß Kunstwerke einen Beitrag zur Beförderung der Kultur der Menschheit leisten, und zwar im Sinne eines Erkenntnis- und Erfahrungsgewinns. Er bezieht sich auf Gehalte, die in Form von freien Setzungen (positiv), Korrekturen (kritisch, negativ) und Authentizitäten (wahrhafter Ausdruck) auftreten. Dieser Beitrag zeigt sich in der Rezeption – manchmal auch erst spät –, es wäre aber eine Verkürzung, diese als letzten Rechtsgrund anzusehen. Nicht einfach nur, weil Rezeption irren kann (wofür es ausreichend geschichtliche Beispiele gibt), sondern weil es einen Grund in der Sache selber geben muß, mithin im Werk, und zwar in dem Gemachtsein wie in dem, was es sagt. Wahrheit in der Kunst, das ist meine Überzeugung, wird in der Rezeption erkannt, weil sie eine Eigenschaft, oder ein Geltungsanspruch, des Werks selber ist.

Diese drei Geltungsansprüche können nicht aufeinander zurückgeführt werden. Sie bilden untereinander eine Konstellation von Optionen. Das heißt erstens: Sie können negiert werden: Nicht-Schönheit (Häßlichkeit), Nicht-Gelungenheit, Nicht-Wahrheit. Zweitens: Jeder dieser drei Positiv- und Negativwerte kann verschieden akzentuiert werden, und zwar quantitativ (verschieden gewichtet<sup>56</sup>) wie qualitativ (unterschiedliche stilistische Ausprägungen). Drittens können diese Werte und ihre Derivate a) verfehlt oder verweigert (mithin ignoriert) und b) mit ihrer Metaebene reflexiv kombiniert werden.<sup>57</sup> Wird diesen Einzelaspekten ihre metaphysische Vereinheitlichung und Identifikation genommen und werden sie radikal als voneinander unabhängig konzipiert, zeigt sich das gesamte Kombinationspotential: Es sind hunderte von Kombinationen möglich. Diese Konstellation ist tendenziell hierarchisch: Schönheit kann auch ohne Gelungenheit und Wahrheit rezipiert werden. Wahrheit wiederum schließt die Frage nach Gelungenheit und Schönheit ein. Gelungenheit kann zwar von Schönheit unabhängig sein, hat aber eine Affinität zur Wahrheit. Aber es gilt: Schönheit wird nicht durch Perfektion (Gelungenheit) definiert und Wahrheit nicht auf Gelungenheit heruntergerechnet.

Man darf den Anspruch des Begriffs des Anspruchs nicht unterschätzen. Nur wenn ein Werk, ein Œuvre, Ansprüche erhebt – etwa nach materialem Raffinement, nach formaler Komplexität, nach handwerklichen Kriterien wie Materialökonomie, nach guten Proportionen, nach Formerfüllung, nach einer »intelligenten« Konzeption –, können wir das Werk schätzen, das heißt: einschätzen, beurteilen, darüber sinnen und streiten, davon lernen. Werden keine – oder geringe oder partielle – Ansprüche gestellt, müssen wir auch das dem Werk zurechnen. So ist beispielsweise nicht jedes Mißlingen kritisierbar, dann nämlich nicht, wenn das Werk überhaupt keinen Anspruch auf Ge-

<sup>56</sup> Theoretisch bis zum Grad null, wenn Kunstwerke so tun, als ob einer oder mehrere Geltungsansprüche für sie nicht existierten.

<sup>57</sup> Etwa: Häßlichkeit, die nicht gelungen ist; oder: Nicht-Gelungenheit, die trotzdem wahr ist.



lungenheit stellt. Höchstens kann diese Nichtkritisierbarkeit kritisiert werden. Es wird erkennbar, warum die Geltungsansprüche der Gelungenheit und der Wahrheit so zentral sind. Denn werden sie nicht erhoben – was möglich ist –, bleibt nur, wenn überhaupt, der Aspekt der Schönheit respektive Häßlichkeit, das sehr subjektive Mögen/Nicht-Mögen. Das aber ist mit den Erfordernissen der modernen Kunstevolution unvereinbar. Kunst ist eben mehr als nur schön. Es werden mit vollem Recht technisches Niveau oder Konzeption oder beides erwartet.

Diese Trifurkation einer traditionellen Einheit aus Schönheit, Gelungenheit und Wahrheit hat ihren geschichtlichen Sinn. Nicht nur treten mit der Zeit diese Größen auseinander, auch ihre Negativwerte werden von der Kunst erobert. Ähnlich der klassischen Einheit des Schönen, Wahren und Guten sind auch die drei Geltungsansprüche Schönheit, Gelungenheit und Wahrheit lange Zeit selbstverständlich gewesen, und zwar jeder für sich wie deren Einheit. Es gab zwar mittelmäßige oder uninteressante Werke, aber mißlungen waren sie nie, da das Handwerk etabliert war. Auch die Gehalte waren von der jeweiligen Semantik der Epoche geregelt. In der Tradition, bis in die beginnende Moderne, das 19. Jahrhundert, hinein, wurde Schönheit als *das* Merkmal der Kunst begriffen, und dabei über Perfektion, mithin gelungene Formvollendung, und über Wahrheit, d. h. über Teilhabe an Erkenntnis und Moralität bestimmt. Problematisch wird diese Einheit (und treten die Ansprüche auseinander) erst, als Schönheit nicht mehr ein notwendiges Kriterium war, sondern zuweilen zugunsten »höherer« Intentionen suspendiert werden konnte. Ich sehe in Beethovens Werk die ersten Anzeichen, so im letzten Satz der *Hammerklaviersonate*. Auch Gelungenheit stand nie wirklich in Frage. Vergleicht man aber die Symphonien von Brahms in ihrer bewundernswürdigen Perfektion mit denen Mahlers, dann zeigen sich die ersten Risse, da Mahler seine Formen extremen Belastungen aussetzt. Gelungenheit wird späterhin, in der posttraditionellen Musik zum Dauerproblem, weil der festgefügte Formenkanon im Zeichen eines ästhetischen Nominalismus zerbrochen ist. Wahrheit wiederum war – historisch bis vor kurzem – ebenfalls kein Problem. Wie selbstverständlich wurde sie in Anspruch genommen und auch verteidigt.<sup>58</sup> Weil sie wie selbstverständlich immer vorausgesetzt wurde (kein Künstler wäre auf die Idee gekommen, seine Sache nicht

<sup>58</sup> Als Claudio Monteverdi 1605 eine Sammlung von 19 Madrigalen als *Quinto Libro de Madrigali* herausbrachte und schrieb, der moderne Komponist sei angehalten, »fabricare sopra li fundamenti della veritè«, mußte er das tun, weil er im Begriffe war, die bis dahin gültige Ontologie, welche Wahrheitsfragen als überflüssig erscheinen ließ, zu verlassen und nach einem authentischen Ausdruck menschlicher Affekte zu suchen. Gerechtfertigt werden mußten der Neubeginn wie dessen Konkretion. Womit anderem als mit der Wahrheit könnte das besser geschehen? Seither haben Komponisten immer wieder auf Begründungen zurückgegriffen, vielleicht nicht immer mit dem Wort Wahrheit, aber stets mit einem Wahrheitsanspruch, wie in den Briefen (oder Konservationsheften) und später vor allem in eigenen theoretischen Schriften nachzulesen. Dabei haben sie Wahrheit immer im doppelten Sinne verwendet: als Rechtfertigung ihrer Ästhetik und als Prinzip ihrer Gehalte.

ernst zu meinen), konnte man in einem letzten metaphysischen Glaubensakt diese Kategorie mit der Gelungenheit vereinen (ein blasser Rest der klassischen Gleichsetzung von Schönheit und Perfektion) – genau dem folgt Adorno und mit ihm Wellmer noch.

Die entscheidende Innovation oder Leistung der künstlerischen (nicht der nicht-künstlerischen [!]) Postmoderne ist die Inklusion der Option der Nicht-Wahrheit ins Kunstwerk.<sup>59</sup> Noch die klassische Avantgarde verband in ihrem Weltveränderungspostulat auch die Negation des Werks und aller Schönheit mit einem emphatischen Wahrheitsanspruch. Damit brach die Postmoderne radikal. Es ist diese Leistung der Postmoderne, die uns zur Erweiterung des Kategoriengefüges gegenüber Adorno und Wellmer zwingt. Die Negation der Kunstwahrheit nennen wir hierbei bewußt Nicht-Wahrheit – und nicht Lüge, Simulation oder Ironie –, um nicht inhaltlich zu präjudizieren.

Nicht-Wahrheit ist entweder eine neue künstlerische Option, insofern Innovation und unproblematisch, eine Bereicherung der Kunst, ein weiteres Stück Ausdifferenzierung, die eines Tages ohnehin gekommen wäre. Nicht-Wahrheit kann aber auch Scharlatanerie sein, ein Mißbrauch eines durch mangelnde ästhetische Kritik im Immunsystem geschwächten Kunstsystems. Dann handelt es sich meist um Ableger der Unterhaltungsindustrie in der Kunstszene. Oder Nicht-Wahrheit ist eine Marketingstrategie, wobei Werke, vom Wahrheitsanspruch dispensiert, nicht nur bar aller Sinndimensionen und damit auch politischer Implikationen sind, sondern auch desjenigen Aspekts, den Schiller ästhetische Erziehung nannte. Solche Werke sind Dinge, die im Modus des bloßen Gefallens rezipiert werden oder als Statussymbole fungieren – wobei letzteres ein nicht-ästhetisches Verhalten ist.<sup>60</sup>

Nicht-Wahrheit führt bekanntlich zu logischen Problemen und performativen Selbstwidersprüchen. Als Versuchsanordnung ist sie allerdings (nur?) in der Kunst möglich. Denn es geht um nichts Geringeres, als daß Nicht-Wahrheit gelingen (und darüber als schön empfunden werden) soll. Postmodernen Meisterwerken ist das in der Tat gelungen. Wahrheit und Nicht-Wahrheit sind aber, entgegen postmodernistischen Behauptungen, keine symmetrischen Größen, wie Spinoza erkannte. Wahrheit kann man nicht ändern, Nicht-Wahrheiten gibt es viele.<sup>61</sup> Daraus folgt für die Kunstwahrheit:

59 Damit radikalisiere ich meine eigene *Theorie der musikalischen Postmoderne* (in: Musik & Ästhetik 46 [2008]), in der ich (musikalische) Postmoderne definiert habe über mehrere Kriterien, zu denen primär formale Heteronomie und Fremdmaterial gehören. Wenn man allerdings diese weiter abstrahiert und auf den Punkt bringt, dann laufen die künstlerisch-postmodernen Strategien auf Nicht-Wahrheit als Negation des Geltungsanspruchs Kunstwahrheit hinaus. Mir ist das leider erst im Zusammenhang der Systematik der Geltungsansprüche klar geworden (vgl. meinen Aufsatz *Die Schönheit (in) der Musik* [Anm. 55]).

60 Hier – und nur hier – kann Bourdieus Kritik an der Hochkultur ansetzen.

61 Vgl. Hannah Arendt, *Wahrheit und Politik*, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, München 2000<sup>2</sup>, S. 370. Nur einer ist der Mörder, aber verdächtig können mehrere sein. Solange der Mörder nicht gefaßt, gibt es mehrere Nicht-Wahrheiten, ist er einmal erkannt (sprich der Fall aufgeklärt, ergibt er mithin ein schlüssiges Ganzes), brechen die Nicht-Wahrheiten in sich zusammen. Auch solche Wahrheit kann revidiert werden, wenn Zweifel an der Täterschaft aufkommen, sprich das schlüssige Ganze unschlüssig

Die (künstlerisch legitime) Entscheidung für Nicht-Wahrheit, mithin für die Negationsseite des Geltungsanspruchs, muß selber wieder unter der Frage nach der Kunstwahrheit gerechtfertigt werden.<sup>62</sup>

Unser dreigliedriges Kategoriengebäude bewährt sich vor allem bei Vereinseitigungen. Schöne Werke wie Mendelssohn Bartholdys *Italienische Symphonie* oder Prokofjews *Symphonie classique* bestechen durch ihre zu wiederholtem Hören verführende Sinnlichkeit und die Faszination der musikalischen Einfälle; ihre (technische) Gelungenheit ist hierbei nichts Besonderes (beide Komponisten konnten »gut« komponieren); der Genuß der sinnlich schönen Außenhaut steht dabei derart im Vordergrund, daß Fragen nach Gehalt, Bedeutung, mithin nach Wahrheit sekundär werden, wenn nicht ganz verschwinden. Umgekehrt gibt es Werke, die technisch so meisterhaft gelungen sind, daß wir selbst problematische Gehalte hintanstellen, so bei vielen Werken von Richard Strauss, oder bei denen es gleichgültig ist, ob sie schön oder eher sinnlich unattraktiv sind, wie zum Beispiel die *Kunst der Fuge*. Schließlich gibt es Werke, deren Wahrheitsgehalt so stark ist, daß wir selbst technisch-formale Probleme verzeihen, so in Mozarts *Requiem* oder in manchen Werken Luigi Nonos.<sup>63</sup>

Eine klare Differenzierung der Geltungsansprüche genügt nicht nur dem erreichten Stand der Differenzierung der Kunst selber, sondern bietet auch den Vorteil größerer analytischer Unterscheidungen. Streitereien in der Rezeption sind meistens Scheinwidersprüche, die dadurch entstehen, daß nicht klar ist, worüber gesprochen wird: über die Schönheit oder Gelungenheit, über Wahrheit und Unwahrheit, über scheinbar paradoxe, in Wirklichkeit jedoch höherstufige Reflexionen etwa darüber, daß auch Häßliches, bei genügender Wahrheit, als schön empfunden werden kann usw.<sup>64</sup>

Jedes Werk steht in der zeitlichen Sequenz Entstehung (Produktion mit ihren Ansprüchen), Existenz (Fertigstellung) und Rezeption(sgeschichte). Es wäre daher ein Fehler, Wahrheit/Gehalt einzig und allein in der Rezeption zu verorten. Etwas muß am Werk sein, damit die Rezeption überhaupt auf etwas wie Wahrheitsgehalte stoßen kann. Wahrheitsgehalt ist eine »Eigenschaft«

---

wird. Dann beginnt jene Asymmetrie von neuem. Wahrheiten sind insofern falsifizierbar; insoweit ist dem kritischen Rationalismus zuzustimmen. Daraus aber eine prinzipielle Relativität der Wahrheit abzuleiten, führt zu den bekannten Widersprüchen.

62 Und genau das haben die postmodernen Künstler auch getan, als sie behaupten, nur die künstlerische Kultivierung der Option der Nicht-Wahrheit erlaube Kreativität nach der Erschöpfung anderer Optionen.

63 Die immerhin »schön« sind. Aber auch reine Konzeptkunst ist möglich: Manche musikalischen »Werke« des komponierenden Künstlers Dror Feiler erheben weder einen Anspruch auf Schönheit noch auf Gelungenheit, so daß, wenn überhaupt, nur Konzept, mithin ein Wahrheitsanspruch übrigbleibt – gut zu zeigen an seinem Orchesterstück *Halat Hisar*, zu deutsch »Belagerungszustand«, dessen einzige Botschaft aus überlautem, buchstäblich ohrenbetäubendem Lärm besteht. (Konsequente Nicht-Schönheits-Ästhetiker müssen ohnehin den Anspruch auf Gelungenheit zurückweisen, da Gelungenes auf der Metaebene als schön empfunden werden könnte.)

64 Wahrheitsanspruch und Wahrheitsgehalt sind getrennt zu denken. Der erstere benennt die nicht-inhaltliche, der zweite die inhaltliche Seite dieser fundamentalen Bestimmungsgröße von Kunstwerken.

des Werks, wenn auch erst und vollends artikuliert außerhalb dessen. Deshalb schlage ich eine dreifache Betrachtung von Werken vor. *Produktionsästhetisch* wird der Entstehungshintergrund berücksichtigt. Wie selbstverständlich referieren wir bei (modernen) Werken immer auch auf den Kontext des Gesamtwerks, mithin auf ein Konstrukt der Gesamtkünstlerpersönlichkeit, das nicht automatisch kohärent sein muß mit dessen Äußerungen, solche Nicht-Kohärenz aber mit dem Konstrukt kohärent sein muß.<sup>65</sup> *Werkästhetisch* geht es um eine autonome Analyse des Werks unabhängig von den (wie immer validierten) Intentionen des Künstlers. *Rezeptionsästhetisch* wird einerseits die Kontingenz der kulturellen Resonanz akzeptiert, andererseits werden die Geltungsansprüche des Werks überprüft, und zwar auf dem Hintergrund dieser drei Aspekte gleichermaßen. Die Geltungsansprüche, sagen wir: von Berios *Sinfonia*, lassen sich nicht zur Gänze einzig und allein aus dem Werk erschließen, eine Überprüfung ist vielmehr gleichfalls angewiesen auf alles, was wir über »Berio« wissen können: über die empirische Person, das Gesamtwerk, den Berio-Diskurs, den kulturellen, gesellschaftlichen und geistigen Kontext usw.<sup>66</sup>

Ansprüche werden erhoben – vom Künstler, seiner Ästhetik, seiner Epoche, der Funktion etc., bzw. von Werken selber. Beethovens *Fünfte* beansprucht sozusagen den Beweis, daß sich die Welt aus einer winzigen Keimzelle stringent, d.h. logisch entwickelt (erster Satz) und eben das seine Erfüllung im nach Dur gewendeten revolutionären Freudentaumel findet (vierter Satz), wobei die Coda nichts ist als das »quod erat demonstrandum«. Wenn das die Wahrheit des Werkes ist, dann ist sie getroffen, der Anspruch eingelöst. Zugleich kann die Rezeption nach der Wahrheit dieser Wahrheit fragen und, wenn man unbedingt will, etwa das Gewaltmäßige, zu Logische, das Affirmative als Moment von Unwahren benennen (wie Adorno es versuchte). Wahrheit ist somit ein Doppeltes: der Geltungsanspruch dessen, was sich am Werk als Gehalt zeigt, und die Deutung dessen. Beides: Das Was und Wie des Sich-Zeigens (ja, das Ob-überhaupt) genauso wie die Deutungen sind strikt geschichtlich. Deswegen wird der Streit über Kunst nicht nur kein Ende finden, sondern stets sich verändern.<sup>67</sup> Die produktionsästhetische Seite mag relativ stabil sein, die werkästhetische ist es schon viel weniger, die rezeptionsästhetische schließlich ist schlicht offen.

65 Je weiter die »ästhetische Aufklärung« (mithin ein Diskurs, der in Analogie zur »soziologischen« genieästhetische Mystifikationen zurückweist und irrationalistische Attitüden aufdeckt) fortschreitet, desto stärker werden zuweilen die Abwehrstrategien von Künstlern, sich gegen Deutung, aber auch gegen Kritik und Investigation (mithin die Überprüfung ihrer Ansprüche) zu immunisieren.

66 Das widerspricht nicht Adornos Einsicht, daß Werke sich von ihren Urhebern lösen. Es wäre freilich eine zu starke Lesart, wollte man diese Lösung verabsolutieren.

67 Bei der Musik wird es noch komplizierter, denn es tritt eine dritte geschichtliche Ebene hinzu: die Aufführungsgeschichte, die – weitere Komplizierung – mit ihrer Archivierung Gegenstand ihrer selbst werden kann.

## VI. Harte Kriterien

Ich kenne keine bessere Erläuterung von Adornos Begriff der Kunstwahrheit als die von Matthias Vogel: »Adornos Verständnis von ›Wahrheit‹ (als Eigenschaft von Werken) läßt sich ... im Rückgriff auf den Begriff der *Erfüllung* erläutern. Kunstwerke sind ›wahr‹ (im Sinne von ›stimmig‹), insofern sie ihre kompositorische Idee erfüllen, sie sind ›wahr‹ (im Sinne von ›reflektiert‹), wenn sie den Anspruch erfüllen, ein Bewußtsein ihrer potentiellen Ideologizität zu artikulieren, und sie sind schließlich ›wahr‹ (im Sinne von ›authentisch‹), wenn sie den Anspruch erfüllen, die Spannung zwischen ihrer Autonomie und der historisch-sozialen Bedingtheit ihrer Produktion mit eigenen Mitteln [zu] bearbeiten.«<sup>68</sup> Dieser Begriff ist von allen Vorschlägen deswegen der anspruchsvollste, weil er nicht nur die werkinterne und die werkexterne Seite berücksichtigt, sondern auch die Bedingung der Möglichkeit von Kunst-Wahrheit unter gegebenen, d. h.: historisch-gesellschaftlichen, Umständen mitreflektiert. Mit anderen Worten: Werke sind wahr, wenn sie etwas artikulieren, was kein anderes kulturelles Sinnmedium zu artikulieren vermag, und das im vollen Bewußtsein der je historisch-gesellschaftlichen Konkretion des Verhältnisses von Autonomie und Heteronomie.

Damit sind drei Kriterien gesetzt: Stimmigkeit, Reflektiertheit und Authentizität. Stimmigkeit entspricht dem, was wir Gelungenheit nennen. Adorno denkt noch Gelungenheit und Wahrheit als Einheit, weil ihm zufolge sich Wahrheit auf innertechnische Vorgänge gründet. Das aber gilt nur bis zur klassischen Moderne, nicht mehr für die historische Avantgarde mit ihrem ausgesprochenen Konzeptualismus, mit dem Adorno bekanntermaßen große Mühe hatte. Insofern verbleiben zwei Kriterien für Kunstwahrheit.

Reflektiertheit ist nicht, wie häufig angenommen, ein Wissen darüber, was man tut – insofern wäre jeder professionelle Künstler reflektiert, und das widerspricht aller Erfahrung. Sondern Reflektiertheit ist das Bewußtsein dessen, was geht und was nicht, dessen, was in der großen Menge des Möglichen das Richtige ist, dessen, was zu lassen ist, weil prinzipielle Überlegungen – des Geschmacks, des Ausdrucks, der Mittelwahl, des geschichtlichen Orts, des kulturellen Kontextes, der Konzeption – es verwerfen. Das meint die Rede von der »potentiellen Ideologizität«, mithin von falschem Bewußtsein. Reflektiertheit ist das wache Bewußtsein dafür, was übrigbleibt, wenn all das ausgeschlossen wird, was einer gründlichen Prüfung im Gesamtkontext aller Parameter nicht standhält.

Ist die Reflektiertheit mehr an innerästhetischen, d. h. auch technischen Fragen (und damit an Stimmigkeit/Gelungenheit) rückgebunden, so die Authentizität an außerästhetischen Fragen des gesellschaftlichen, kulturel-

<sup>68</sup> Matthias Vogel, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 348.

len, historischen Orts. Dieses Kriterium ist das schwierigste, denn es betrifft viel weniger den naheliegenden Punkt authentischer («wahrhafter») Expression – dieser fällt unter die Kategorie der Reflektiertheit –, sondern den eigenen Kunstcharakter, welcher doppelsinnig ist. Einerseits ist Kunst autonom und muß sich dieser Autonomie würdig erweisen, andererseits ist sie bedingt durch die technischen und semantischen Vorgaben ihrer Zeit genauso wie die Eigenschaften des jeweiligen Kunstsystems. Autonome Kunst muß also sich sowohl gegen die Gesellschaft wie gegen das eigene System (so das Konzertleben, das Neue-Musik-System) behaupten, ja die dadurch bedingten Widersprüche produktiv machen. Authentizität, so verstanden, verleiht der Losung von der Kunst als Antithesis der Gesellschaft einen neuen: unaufgeregteren Sinn. Sie sagt, daß Kunst gerade nicht das macht, was Lifestyle-Industrie, Massenmedien, der globalisierte Kapitalismus, aber auch die Protestbewegungen tun (und es viel besser können), sondern sich auf das beschränkt, was ihre Autonomie ausmacht – das aber mit allem Ernst und aller Radikalität.<sup>69</sup>

Die Schönheit der Kunst erlaubt uns hemmungslosen Genuß; die Gelungenheit der Kunst treibt uns zu ausdauerndem Studium; die Wahrheit der Kunst zwingt uns zu ästhetischer Kritik und darüber hinaus zur Veränderung dessen, was ist – kurz: zur Dekonstruktion unserer selbst (Rilke: »Du mußt dein Leben ändern«). Alle drei Einstellungen sind – bald mehr, bald weniger – verbreitet. Man muß nur wissen, über welche gesprochen wird.

Im Ausgang aus der Postmoderne ist es an der Zeit, souveräner mit der Wahrheitsfrage in der Kunst umzugehen. Schiere Angst oder falsch verstandener Respekt führen ironischerweise dazu, die Heroen der Kunst um so mehr zu verherrlichen und zu verheiligen. Mir ist kaum eine Kunst bekannt, in der es nichts zu kritisieren gäbe, erst recht bei den größten Werken nicht, welche die Sache der Kunst und des Geistes allererst zur Prüfung stellen. Wahrheit und Unwahrheit sind in den allermeisten Werken auf eine extrem komplizierte Weise vermengt – so wie die Menschheit bis heute auf die von Kant gezeißelte Lüge oder auf das von der marxistischen Tradition benannte falsche Bewußtsein nicht verzichtet.<sup>70</sup> Solange es einen Bettler gibt, gibt es Mythos, sagt Benjamin – solange die Welt nicht »wahr« ist, ist alle Kunst nicht-rein. Ansprüche – so der nach Wahrheit – müssen gestellt werden, dann aber wird zu sehen sein, wie weit und in welchen Hinsichten sie erreicht oder verfehlt wurden.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Man sollte nicht unterschätzen, was dieses »weniger ist mehr« in concreto bedeutet.

<sup>70</sup> Auf die Allgegenwart falschen Bewußtseins – Wahn, Verblendung, Uneigentlichkeit etc. – gibt es die rechtsintellektuelle Antwort von seherischen Kündern einer neuen Sprache (Nietzsche, Heidegger, Sloterdijk, Handke), die zu Gefolgschaft oder Gleichschwingen auffordern, und die linksintellektuelle der Aufklärung (Investigation, Wissenschaft, Ideologiekritik, Psychoanalyse), die die Wirklichkeit untersucht. Einmal sollen neue Wahrheiten gesetzt werden, im anderen Fall werden Wahrheiten allererst freigelegt.

<sup>71</sup> Ich habe das durchgespielt an der Musik Klaus Hubers (Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Wahrheit von Klaus Hubers Musik* [in Vorb.]).

Gerade die Ausdifferenzierung der Geltungsansprüche mit ihren vielfältigen Kombinationen ermöglicht eine detailgenaue Analyse, die auch Vorbedingung für ästhetische Kritik, ja für Ideologiekritik in Sachen Kunst ist.<sup>72</sup> Adorno nannte die Instanz, die das leistet, Philosophie, was legitim gewesen ist, wenn man berücksichtigt, daß jede Einzelwissenschaft begrenzt ist und man heute eines integrativen Begriffs aller Humanities bedürfte. Gerade weil es Wahrheitsgehalte gibt, müssen sie hinsichtlich Anspruch und Geltung erkannt werden. Das ist die Stunde nicht nur des professionellen Sachverständs, sondern auch der Breitenrezeption, die auf einen *sensus communis* (Kant) zurückgreift und sich in gesellschaftlichen Diskursen über die »Angemessenheit von Wertstandards«<sup>73</sup> verständigt. Wir sollten Kunstwerke nicht nur genießen und bewundern, sondern auch über sie streiten: mit konkreten: werkbezogenen Analysen.<sup>74</sup>

Das kann man selbst mit Heidegger begründen. Wenn die gelichtete Erschlossenheit der *Aletheia* unser einziger Spiel- und Freiraum ist, worin sich Wahrheit zeigt, und *weil* diese, nach Heidegger, viel fundamentaler in der Kunst (als in der Wissenschaft) in die Welt-für-uns kommt, dann können wir nicht umhin, das *Ins-Werk-Setzen-der-Wahrheit* rational: kritisch zu prüfen und argumentativ zu begründen, so wir uns nicht dem Schicksal dessen ergeben wollen, was uns die gelichteten Seinshorizonte geben. Gerade weil die Wahrheitsgehalte der Kunst uns einen geradezu exquisiten Zugang zu den Erschlossenheiten von Welt gewähren, muß sich die Rezeption an ihnen halten und sie mit aller Emphase kritisch aneignen. Eine Kunstrezeption, die auf Wahrheitsfragen verzichtet, verzichtet leichtfertig auf eines der wertvollsten Instrumente, deren eine selbstbewußte ausgewachsene Zivilgesellschaft mächtig ist.

72 Zum Beispiel haben sich in der Kunstszene Künstler etabliert, die offenbar *primär* (viel) Geld verdienen wollen und daher alles zu invisibilisieren suchen, was dabei stören könnte, so auch Fragen nach der Wahrheit des Gehalts. Um dem Verdacht aus dem Wege zu gehen, es gäbe keinen, wird ein Pseudogehalt – entweder von den Künstlern selbst oder von den theoretisierenden Parasiten des Kunstsystems – angedichtet. Das wiederum funktioniert, weil sonst das Spekulationsobjekt in sich zusammenbräche. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kleiner Versuch über falsches Bewußtsein*, in: Zeitschrift für kritische Theorie 30/31 [2010])

73 Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1985<sup>3</sup>, S. 41 ff.

74 Schönheit spielt in den Bildern von Neo Rauch offenbar keine Rolle, um so mehr der Anspruch nach technischer und narrativer Meisterschaft, die wir als gelungen attestieren können. Insofern ist Rauch ein großer Maler. Daß er in Material und Diktion Geschichtliches aufgreift, ist ebenso legitim wie sein ästhetizistischer, apolitischer Ansatz. Da seine Narrativität Ansprüche nach der Wahrheit des Erzählten erhebt, auch wenn der Künstler darüber schweigt und allzu viel Analytik seiner Kunst abwünscht, kann nach dem Wahrheitsgehalt einer neokonservativen Bildersprache gefragt werden, in der auffallend das Weibliche fehlt, um so mehr indes Größe, Stärke und Kraft glorifiziert werden. Anstelle der Bewunderung von Können, Erfolg und Marktwert könnte eine kritische Auseinandersetzung dort ansetzen.



## VII. Die Wahrheit der Musik

Bleibt zu guter letzt die unbescheidene Frage, ob es eine Wahrheit *der* Musik gebe, der Musik insgesamt, vor allen Einzelwerken, sozusagen eine Essenz, ein Wesen der Musik, ob der Musik ein Wahrheitsgehalt im allgemeinen zugehöre. Ich möchte diese Frage bejahen. Ihr Wahrheitsgehalt ist die objektivierte Synthesis von Zeit. Objektiviert heißt: wiederholbar und nicht nur einmal geschehend, heißt: allgemeingültig. Und wie keine andere mit Zeit arbeitende Kunstgattung ist Musik nicht-begrifflich und doch sinnhaft. Diese Paradoxie gestaltet *nur* die Musik. Und sie synthetisiert Zeit, was im Idealfall heißt, daß jedes Einzelmoment der musikalischen Faktur, jeder einzelne Moment, Augenblick funktional so am richtigen Ort plaziert ist, genauer: geschieht, daß die Dauer der Musik zu Einem zusammenschumpft. (Rilke: »Zeit, die senkrecht steht.«) Insofern hebt die Musik Zeit als Verlauf auf. Die Aufhebung der Zeit zu einem ausgedehnten sinnerfüllten Augenblick ist die Wahrheit der Musik. Adorno nannte einmal das Ideal der Musik den »Einstand der Zeit als Bild des Endes von Vergängnis«.75 Die Zeit der Musik steht, aber als Zeit. Das ist ihr Wunder – oder, um mit Rilke zu sprechen, ihr stärkeres Dasein.

### Summary

*Truth in Art and Music* – In a first step, the simplicity of the positivistic concept of truth is critically rejected; in a second, it is replaced with an emphatic concept of truth that is made concrete as a concept of artistic truth, taking cues especially from Hegel, Heidegger and Adorno. The fourth step is a critique of Albrecht Wellmer's work aesthetic, which appears to equate truth with artistic success (in the sense of accomplishment, not acclaim). In a fifth step, three fundamental validity claims are formulated instead: beauty, success (in the aforementioned sense) and truth. Firm criteria for each of these are developed in a sixth step. Concluding reflections apply these results to music.

---

75 Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (= Gesammelte Schriften, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1976, S. 187.