

Theodor W. Adorno - Ästhetische Theorie

Lesegruppe

Humboldt Universität Berlin - WiSe 2021/22

Verantwortliche Dozentin: Prof. Dr. Rahel Jaeggi

Autoren:

Zengguan Chen (Matrikelnummer: 610314)

Jan van Dick (Matrikelnummer: 622786)

Teilnehmer*innen:

Zengguan Chen, Johanna Klinge, Leander Senghas, Jan van Dick

Die Lesegruppe, bestehend aus Zengguan Chen, Johanna Klinge, Leander Senghas und Jan van Dick, nimmt sich für das Wintersemester vor den “ersten Teil” der Ästhetischen Theorie von Theodor W. Adorno zu lesen. Die Ästhetische Theorie teilt sich in wesentlich 12, durch Absätze getrennte Teile, welche in der Übersicht mit Überschriften versehen sind. Hinzu kommen “Paralipomena” und “Frühe Einleitung”, die nicht dem Haupttext angehören¹. Zum Ziel hat sich die Gruppe daher die ersten 6 Teile: *Kunst, Gesellschaft, Ästhetik, Situation, Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik* und *Das Naturschöne, Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit*. Dies umfasst insgesamt die Seiten 9 - 154. Aufgrund der Dichte des Textes hat die Gruppe beschlossen, jedem Kapitel zwei Sitzungen zu widmen. Außerdem sollen die beiden von Adorno mit einer Leerzeile getrennten Kapitel *Situation* und *Das Kunstschöne* in zwei Teile aufgeteilt werden, da die Länge der Kapitel (43, bzw. 32 Seiten) die geplante Textnahe Beschäftigung mit dem Werk, übersteigen würde. Die jeweiligen Teile sollen dementsprechend ebenfalls in jeweils zwei Sitzungen besprochen werden. *Aus zeitlichen Gründen, konnten leider für die zwei Teile zum Kunstschönen nur jeweils eine Sitzung abgehalten werden.*

Aus organisatorischen Gründen und längeren Zusammenfindungsprozessen konnte die erste Sitzung erst am 22.11.2021 stattfinden, also ein Monat nach Semesterbeginn. Zwei zusätzliche Sitzungen wurden am 20.12.2021 und am 28.02.2021 eingeräumt. Die Gruppe wird versuchen alle geplanten 14 Sitzungen durchzuführen um im Zweifel über die Vorlesungszeit hinaus die restlichen Treffen stattfinden lassen. Die Gruppe trifft sich in der Regel Montags von 15:45 - 17:15 auf Zoom.

Sofern nicht anders angemerkt, werden alle Zitate aus und alle Verweise auf die Ästhetische Theorie in Klammern im Text angegeben. Alle anderen Zitate und Verweise als Fußnoten.

Im Allgemeinen wird das Gendersternchen bei z.B. Personenbeschreibungen verwendet zur Vermeidung der generischen Maskulinformen. Um allerdings die Lesbarkeit zu erleichtern, werden Artikel und Pronomen, im Zusammenhang mit einem “genderntem” Nomen in der weiblichen Form belassen (z.B. “die Künstler*in muss über den Standard ihrer Periode verfügen”).

¹ Allgemein ist solch eine Zugehörigkeit natürlich nicht strikt zu sehen, da die *Ästhetische Theorie* zu Adornos Lebzeiten nie veröffentlicht wurde.

Kunst, Gesellschaft, Ästhetik - 1. Sitzung

22.11.2021, anwesend: Jan, Johanna, Leander, Zhengguan.

Offene Fragen:

1. Wie definiert Adorno das Kunstwerk und wie widersprechen sich diese Definitionen?
2. Was ist mit "empirischer Realität" gemeint und was damit, dass Kunstwerke sich aus ihr "[hinaus]begeben"? (S. 10, 14)
3. Wie sieht Adornos Kritik am "Genuss" aus? (S. 26, 27)
4. Was ist unter "Autonomie des Kunstwerks" zu verstehen? (S. 10, 16, oder "Autonom[ie der] künstlerische[n] Erfahrung", S. 26)
5. Wie ist das Verhältnis von Gehalt des Kunstwerks und Epoche/ konkreter geschichtlichen Situation zu verstehen?
6. Wie ist das Verhältnis von Interesselosigkeit und Begehren zu beschreiben? (z.B. S. 23)
7. Wird Kunstwerk durch Künstler*in oder durch Reflektion der Rezipient*innen „geschaffen“?
8. Was bedeutet "ästhetische Brechung" (S.14)?
9. Was bedeutet "Konstellation der Begriffe"?

Was ist mit "empirischer Realität" gemeint und was damit, dass Kunstwerke sich aus ihr "[hinaus]begeben"?

Empirische Realität beschreibt bei Kant die objektive Realität, *für die Menschen*. In ihr sind die Dinge, als Erscheinung, nicht als *Dinge An sich*. Mit Sicherheit verweist Adorno hier auch auf Kant, es ist aber nicht unmittelbar ersichtlich, warum hier nicht ein naiver Realitätsbegriff ausreichen würde.²

Kunstwerke begeben sich nach Adorno "hinaus aus der empirischen Welt" (S. 10). Dies ist erstmal kontraintuitiv: ein Gemälde ist doch *in* der Welt, ich kann es anfassen, verbrennen etc. Deutlicher wird was hier gemeint ist in dem Zusatz: "und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor" (ebd.). Klar: selbst das von Film oder Fotografie dargestellte, ist nicht *in* der Welt, sondern dadurch, dass es Kunst ist ein Anderes, von ihr Geschiedenen und immer ein Neues.

Allerdings geht der Satz noch weiter, und damit wurde sich die restliche Sitzung überwiegend beschäftigt: "[...] so als ob auch diese ein Seiendes wäre. Damit tendieren sie a

² Vorschlag: auch bei Adorno scheint es in gewisser Weise eine Trennung davon zu geben, wie die Dinge an sich sind und wie sie dem Menschen erscheinen. Allerdings bewegt sich dies bei Adorno eher auf der Ebene von Begriffskritik: unsere Begriffe lassen ob ihres verallgemeinernden Charakters immer nur einen Teil des Gegenstandes betrachten: es bleibt etwas, was an den Gegenständen, was in unserem Denken nicht aufgeht. Kunstwerke begeben sich nun nach Adorno aus der empirischen Realität hinaus. Vielleicht können sie gerade deshalb, d.h. weil sie nicht unmittelbar Teil dieser sind, auch in der Erfahrung auf eine Weise, das vermitteln, was nicht vermittelbar ist: das Nichtidentische.

priori, mögen sie sich noch so tragisch aufführen, zur Affirmation.“ (ebd.). Dies würden sie nach Adorno nicht bloß ihres falschen Inhalts wegen tun (“weil sie den emphatischen Begriff von Kunst durch deren bourgeoise Zurüstung parodieren und sie unter die trostspendenden Sonntagsveranstaltungen einreihen” (ebd.)), sondern die affirmative Tendenz “rühre[] an der Wunde der Kunst selbst” (ebd.) und liegt also in der Kunst selbst (notwendig in ihr enthalten) und kann nicht z.B. durch ein anderes Programm geändert werden. Wieso ist das so? Letztlich kann die affirmative Tendenz so verstanden werden, dass Kunst, *Sein setzt* (“eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens [...], so als ob auch diese Seiendes werden”) und das selbst kann als Affirmation bezeichnet werden.³ Diese These wird nochmals verstärkt, indem Adorno auf Helmut Kuhns Aussage, dass Kunst Lobpreisung sei, antwortet: “[s]eine These wäre wahr, wenn sie kritisch wäre” (ebd.). Damit ist Kunst nicht bloß Affirmation, sondern Lobpreisung, und das muss kritisiert werden.

Noch komplizierter wird es allerdings durch die Hinzunahme des Teils über die Abspaltung von Kunst und Theologie: Kunst entfaltete sich aus der Säkularisierung, wodurch sie sich verdamme “dem Seienden und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden” (ebd.) und diesen Zuspruch muss sie nun *ohne* Versprechungen des Jenseits leisten. Gerade dadurch verstärkt sie “den Bann dessen [...], wovon die Autonomie der Kunst sich befreien möchte” (ebd.). Hier haben sich die folgenden Fragen ergeben: *Warum verdammt sie sich dazu durch die Loslösung von der Theologie dem Seienden einen Zuspruch zu spenden?, Wieso verstärkte sie dadurch den Bann dessen, wovon sie sich befreien wollte? Und wovon wollte sie sich befreien?* Die erste Frage lässt sich nur so beantworten, dass sie durch die fehlende Hoffnung auf das Jenseits, dem Bestehenden selbst zusprechen muss (ohne die Hoffnung aufs Paradies, muss die Welt selbst zu eine dem Leben würdige Welt gemacht werden). Die letzte Frage ließe sich so beantworten, dass die Kunst sich gerade von der Affirmation des Bestehenden frei machen will. Dadurch würde die zweite Frage ebenfalls klar werden: wenn sie sich von der Affirmation des Bestehenden lösen will, aber dieses affirmieren muss, um die verworfene Hoffnung aufs Jenseits zu ersetzen, dann verstärkt sie dadurch eben wieder den Bann zum Bestehenden, die Tendenz zur Affirmation. Allerdings wäre auch eine zweite Antwort auf die letzte Frage möglich, dass sich Kunst *von der Theologie befreien möchte*, was im Kontext des Satzes erstmal intuitiver erscheint. Aber es ist nicht klar, wieso der Zuspruch zum Bestehenden den Bann zur Theologie verstärken sollte, wodurch sich der Abschnitt verwirrt. Die zweite (verwirrende) Antwort erscheint auch deshalb plausibler, weil Adorno die Befreiung der Kunst von der Affirmation des Bestehenden noch nicht als ein Ziel der Kunst, sondern nur das Faktum der Affirmation selbst beschrieben hatte. Allerdings lässt sich, zum Ausgangssatz zurückkehrend, dieser so verstehen, dass das Hinausbegeben der Kunst aus der empirischen Realität, eben diesen Wunsch nach der Befreiung von der Affirmation des Bestehend ausspricht. Adorno hatte allerdings beschrieben, dass gerade das Setzen einer dem Bestehenden *entgegengesetzte* Welt (die wieder als Seiendes erscheint) der Grund ist für ihre Tendenz zur Affirmation. Es muss also Adorno so verstanden werden, dass das Setzen von Sein, nicht nur Sein als solches affirmiert, sondern gerade dadurch auch

³ Vgl. zu diesem Denkmotiv (Sein setzen als Affirmation) z.B. Christoph Menke, *Setzen und Sein. Vom Zeichen zum Werk*, aus: *Autonomie und Befreiung, II. Kritik und Affirmation*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Berlin, 2018.

das Sein, d.h.: das Bestehende. Und genau das scheint Adorno auch zu meinen: “indem es [das Kunstwerk] sich vermißt, Totalität aus sich zu setzen, ein Rundes in sich Geschlossenes, *überträgt dies Bild sich auf die Welt, in der Kunst sich befindet*” (ebd., Hervorhebung von uns). Kunst muss sich also immer wieder gegen die sie selbst bestimmende Kraft Seiendes zu setzen wenden, sonst bestätigt sie durch das, was sie geschaffen hat, das Seiende an sich, was wiederum Stillstand, Erlösung bedeutet: “[s]ie muß gegen das sich wenden, was ihren eigenen Begriff ausmacht”. Und sie muss dies insbesondere *immer wieder* tun, denn sobald sie gesetzt ist, ist sie affirmativ und muss sich wieder aufheben durch ein Neues.

Kunst, Gesellschaft, Ästhetik - 2. Sitzung

29.11.2021, anwesend: Jan, Johanna, Zhengguan.

Nachtrag zur letzten Sitzung: wichtige Textstelle: “Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt. Nur vermöge der Trennung von der empirischen Realität, die der Kunst gestattet, nach ihrem Bedürfnis das Verhältnis von Ganzem und Teilen zu modeln, wird das Kunstwerk zum Sein zweiter Potenz” (S. 14). Hier wird deutlich, inwiefern, die Ausgangsproblematik der Kunst auch ihre Stärke ist: Durch die Gegenüberstellung von sich selbst und der empirischen Realität zeigt sie diese Grenzen (im Vergleich beider Welten) auf, und verweist damit auf das Nichtidentische als “Gegenspieler*in” des Identischen.

Wie definiert Adorno das Kunstwerk und wie widersprechen sich diese Definitionen?

Arbeitsdefinition: Kunst ist Gewordensein und nicht festzulegen, weil sie immer auf etwas verweist, das sie nicht enthält, sondern was sie noch werden wird (“Wahrheit ist einzig als Gewordenes”, S. 12).

Wie ist das Verhältnis von Gehalt des Kunstwerks und Epoche/konkreter geschichtlichen Situation zu verstehen?

“Ästhetik [...] [darf nicht] den Leichenredner spielen; generell das Ende konstatieren, am Vergangenen sich laben und, gleichgültig unter welchem Titel, zur Barbarei überlaufen, die nicht besser ist als die Kultur, die Barbarei als Vergeltung für ihr barbarisches Unwesen sich verdient hat. Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen..., muß aber nicht notwendig hinab” (S.13). Bestimmte Kunstwerke können demnach ihre Epoche überleben (z.B.: Madame Bovary). Aber was daran überlebt? Adorno schreibt: “das *Authentische* der Madame Bovary” (ebd., Hervorhebung von uns). Also scheint etwas anderes zu überleben, als der Stoffgehalt selbst. Allgemein können nach Adorno, sowohl Form, als auch Inhalt dem Verfall unterliegen. Beides kann aber auch in gewisser Weise fortleben.

Wir hatten außerdem darüber diskutiert, worin der Verfall eines Kunstwerks oder seiner Epoche besteht. Einerseits gibt Adorno, ebenfalls am Beispiel von Madame Bovary, ein geschichtlichen Grund an, in dem die Veränderungen der objektiven Begebenheiten dazu führen, dass der Stoff sich erledigt (Auflockerung der Monogamie, zeitigt das Schreiben über Ehebruch). Dies muss nicht nur den Stoff selbst betreffen. Z.B. lässt sich die Weimarer Klassik (die neben einer Änderung des Stoffes, auch eine Änderung der Form – im Vergleich zum Sturm und Drang – bezeugt) als eine Reaktion auf die Schrecken der Französischen Revolution begreifen. Andererseits scheint es auch ein Moment des “Aufbrauchens” der Variationen, die in einem festgelegten Rahmen möglich sind, zu geben. Dies wird von Adorno nur indirekt erwähnt (vgl. S. 31).

Wie ist das Verhältnis von Interesselosigkeit und Begehren zu beschreiben?

Adornos Kritik (und Kritik bedeutet nicht vollständiges Verwerfen) am Begriff der Interesselosigkeit, verweist auf Kants Kritik der Urteilskraft (KdU). Die KdU zielt nicht auf eine Theorie der Kunst, sondern versucht eine Brücke zu schlagen zwischen der *Kritik der reinen Vernunft* (KdrV) und der *Kritik der praktischen Vernunft* (KdpV). Es geht darin um das Schöne als Hoffnungsträger für ein Gottesprinzip, das die Welt des Dings an sich konstituiert.

Adorno wendet sich einerseits gegen die Interesselosigkeit (wie sie von Kant verwendet wird), aber andererseits verurteilt er ebenso das Gegenteil. Dies ist am ehesten so zu verstehen, dass das Kunstwerk Begehren als Negation enthält: Begehren im realen Sinne existiert in Bezug auf Kunst vielleicht gar nicht (abhängig von Ranghöhe des Gebildes). z.B. Aktgemälde vs. Pornographie: Kunst ist nicht empirische Realität, deswegen kann ich dem Genuss nicht real nachgehen, bzw. anders gesagt: das Begehren existiert, aber es kann nicht befriedigt werden. Dennoch ist der Unterschied zwischen Adorno und Kant bezeichnend: bei jenem war das Interesse ursprünglich vorhanden und ihm wird dann abgesagt, während es bei Kant gar nicht erst auftauchen darf. Bei Adorno ist gerade die Absage kunstimmanent: das Glück/ Interesse ist in dem Kunstwerk enthalten durch die Absage vom Glück (im Begehren ist seine Erfüllung enthalten (als Zielgröße), aber dieses Ziel darf nie erreicht werden, denn dann verschwindet das Begehren und damit auch sein Ziel/ die Befriedigung: Glück existiert nur als Unerreichtes), während es im interesselosen Wohlgefallen ganz verschwunden ist.

Situation I - 1. Sitzung

06.12.2021, anwesend: Jan, Leander, Zhengguan.

Offene Fragen:

1. Wie ist bei Adorno das Füranderessein der Kunst gemeint? (S. 33)
2. Wie ist Adornos Rede von “niederer Kunst” gemeint? Wie verhält sich das zu dem Elitarismus-Vorwurf gegen Adorno? (S. 32)

3. Muss Kunst immer originell sein? (S. 31: Chopin, S. 37: Standard seiner Periode)
4. Was ist der Unterschied des “Neuen” und der “Moderne” und wie verhalten sich beide zur Notwendigkeit des Abstrakten? (S. 36)
5. Was heißt “den Schleier durchbrechen”? (S. 35)
6. Ist das Unvorhergesehene im Experiment die Entmächtigung des Subjekts? (S. 43)
7. Was bedeutet *das Gemachte*? (S. 46)
8. Was ist Adornos Haltung zur “künstlerischen Objektivation”? (S. 51)

Muss Kunst immer originell sein?

Adorno beschreibt den “Verfall der Materialien” (S. 31) und den Versuch ihrer Wiedergewinnung durch z.B. die Neuromantik. Doch dieser Versuch, durch den “Rückblick”, Vergangenes wieder aufleben zu lassen, stellt sich als nicht möglich heraus. Adorno beschreibt das Scheitern dieses Versuchs mit Kafkas Worten als “leere fröhliche Fahrt” (ebd). Als konkrete Beispiele gibt er George, Wilde und Chopin an, die nur die Materialien ändern (und dadurch versuchen ihnen wieder Substantialität zukommen zu lassen): neue, schöngeistige Worte, nicht zuvor genutzte Tonarten. etc.), aber ohne die Form selbst zu ändern, Neues, Originelles zu schaffen. Dagegen stellt Adorno die Dichtung Becketts, welche den Begriff des Dichterischen verzehrt und dadurch erweitert (statt, an dem Begriff des Dichterischen zu zerren, und noch das letzte aus ihm herauszupressen) durch den “Prozeß der Desillusionierung ohne Reservat” (S. 32).

Das Neue ist kein Sensationsbedürfnis, sondern beweist sich durch seine Unwiderstehlichkeit und ist, einmal etabliert, nicht mehr wegzudenken (vgl., S. 37). Die Künstler*in muss außerdem über den Standard ihrer Periode verfügen, nur so kann sie das Neue schaffen, welches ihre Autorität aus dem geschichtlich Unausweichlichen schöpft. Siehe hierzu auch: “Aufs Neue drängt die Kraft des Alten, das, um sich zu verwirklichen, des Neuen bedarf” (S. 40).

Es sind die beiden Varianten des Neuen (das “falsche” im ersten und das “richtige” im zweiten Absatz) vielleicht so zu verstehen, dass das Nutzen einer neuen Tonart im Fall von Chopin kontingent ist (es hätte auch jede andere Tonart sein können), während die von Schönberg eingeführte 12-Ton-Technik notwendig (d.h. notwendig aus der musikalischen Entwicklung heraus) ist.

Situation I - 2. Sitzung

13.12.2021, ausgefallen.

Situation II - 1. Sitzung

20.12.2021, anwesend: Jan, Leander, Zhengguan.

Fokus dieser Sitzung liegt in einer bestimmten Passage aus “Dialektik der Integration und subjektiver Punkt”, von “Je mehr Kunst das Vorgegebene aus sich ausschied” (S. 51) bis “[...] an der das ästhetische Subjekt einzig sich objektiviert” (S. 52). Die Motivation ist, herauszufinden, wie Adorno hier die “künstlerische Objektivation” versteht.

Adorno behauptet am Anfang dieses Absatzes, dass Kunst “auf den Punkt der reinen Subjektivität” zurückgeworfen ist, wenn sie “das Vorgegebene aus sich aussch[eidet]” (S. 51). Diese Bewegung in die reine Subjektivität ist von Expressionisten sowie Dada vorweggenommen worden. Soweit wird eine These über den Rückschritt der Kunst aufgestellt, und zwar über den Rückschritt in die Subjektivität. Dann geht Adorno über zu seinem Kommentar zum Expressionismus sowie Dadaismus in Bezug auf diese Bewegung. In dieser Bewegung ist sein Ansatz (uns) nicht ganz durchschaubar.

Vorher bespricht Adorno einmal den möglichen Grund der Abwertung des *Impressionismus*, also “die Allergie gegen das Grobsinnliche” (S. 29). Und hier erklärt er den Grund des Untergangs des *Expressionismus*: Nicht nur “die Mangel an gesellschaftlicher Resonanz”, sondern auch “auf jenem [subjektiven] Punkt ließ nicht sich beharren, [...] terminiert in [...] jenem Da-Da” (S. 51). Das sollte bedeuten, dass der Expressionismus die Bewegung der Kunst in den rein subjektiven Punkt forciert; aber dadurch, dass sich, nach Adorno, nicht mehr bei dem Punkt stehen bleiben lässt, so geht er (der Expressionismus) unter. Dann kommt ein wichtiger Satz, “Es [der Expressionismus und Dadaismus] wurde wie dem Konformismus so sich selbst zum Spaß, weil es die Unmöglichkeit der künstlerischen Objektivation einbekennt, die doch von jeder künstlerischen Äußerung postuliert wird, ob sie es will oder nicht” (ebd.). Obwohl es nicht ganz klar ist, wie es sich selbst wurde, aber der zentrale Punkt ist, dass der Expressionismus und Dadaismus *die Unmöglichkeit der künstlerischen Objektivation* anerkennen. Also, die Objektivation wird von anderen künstlerischen Richtungen postuliert, aber vom Expressionismus verleugnet (bzw. als unmöglich erkannt). Diese Äußerung entspricht der vorhergehenden Textstelle über die Bewegung der Kunst in die reine Subjektivität und ihre Vorwegnahme der Expressionisten. Man muss in dieser Stelle nicht unbedingt die künstlerische Objektivation *Adornos eigener Auffassung nach* verstehen; die Position der Dadaisten und Expressionisten lässt sich aber daraus schon schließen.

Daher haben die Dadaisten versucht, dies Postulat der künstlerischen Objektivation zu entfernen, und ihre Nachfolger, Surrealisten, sagten auch der Kunst ab, weil sie für den Anspruch eintreten, “das Besser keine Kunst als eine falsche”, das heißt, dass die Haltung der künstlerischen Objektivation ihrer Meinung nach falsch ist, und dass sie bewusst nicht nach dieser Haltung handeln und produzieren. Schwer zu verstehen ist auch der folgende Satz, “aber es rächte sich an ihnen der Schein der absolut fürsichseienden Subjektivität, die objektiv vermittelt ist, ohne daß sie ästhetisch die Position des Fürsichseins zu überschreiten vermöchte” (ebd.). Hier ist meiner Meinung nach die Rache der Subjektivität an den Surrealisten nur dann verständlich, wenn sie *objektiv vermittelt ist*, weil die Surrealisten die Bewegung der Kunst in die reine Subjektivität auch anerkennen müssten wie die Expressionisten und Dadaisten. Aber was der Ausdruck “objektiv”, “die absolut

fürsichseinende Subjektivität” und “die künstlerische Objektivation” genau bedeuten, sowie wie die Position des Fürsichseins eigentlich überschritten würde, ist uns noch nicht klar.

Am Ende dieser Passage bietet Adorno wieder einen Grund dafür, warum nicht auf dem Punkt sich beharren lässt, d. h. warum der Expressionismus untergeht, nämlich, “daß dort das Kunstwerk jene Andersheit einbüßt, an der das ästhetische Subjekt einzig sich objektiviert” (ebd.). Das heißt, dass das Kunstwerk früher die Andersheit besitzt, so hat sich das ästhetische Subjekt auch schon objektiviert an dieser Andersheit des Kunstwerks. Wie versteht man aber “Andersheit” und auch die Objektivation des ästhetischen Subjekts?

Situation II - 2. Sitzung

03.01.2022, anwesend: Jan, Zhengguan.

Offene Fragen:

1. Was bedeutet Situation?
2. Was bedeutet es sich der Situation zu entziehen, ist das Möglich? Wie bewertet Adorno die Kunst, die sich der Situation entzieht?
3. Was bedeutet das “Ideal des Schwarzen”?

Was bedeutet *sich der Situation entziehen* und ist das möglich? (S. 56)

Diese Frage bezieht sich auf die Textstelle von “[w]eil nichts der Erfahrung der Situation ausweichen kann [...]” bis “[...] so bei Klee” (S. 56).

Hier stellt sich entsprechend zunächst die Frage, was *Situation* bedeutet. Unserer Meinung nach liegt es nahe, dass Adorno damit die aktuelle gesellschaftliche und historische Situation meint. Situation heißt also soviel wie “was um mich herum passiert, die Situation in der ich mich befinde”, aber in Bezug auf objektive gesellschaftliche Tatsachen. Hier herein spielen vermutlich auch z.B. aktueller Stand der Produktivkräfte, und damit auch zur Verfügung stehende Materialien und Techniken im künstlerischen “Betrieb”.⁴ Im Anschluss ließe sich noch Fragen, was mit “*Erfahrung der Situation*” gemeint ist und wie sich das Ausweichen der Situation und das der *Erfahrung* der Situation zu unterscheiden vermag.

Die Diskussion kreiste sich vor allem um den Versuch die beiden oben angemarkten Sätze in einen Zusammenhang zu bringen. Satz 1: alles was versucht sich der Situation zu entziehen (“was sich gebärdet, als entzöge es sich ihr”) “zählt [...] nichts”. Und zwar gerade weil “nichts der Erfahrung der Situation ausweichen kann”. Vereinfacht: *die Kunst, die sich verhält als entzöge sie sich der Situation, zählt nichts*. Satz 2: das Beispiel (“In vielen authentischen Gebilden [...] ist die industrielle Stoffschicht [...] thematisch strikt vermieden”) lässt sich so verstehen, dass durch das Vermeiden der Situation, diese (“negiert

⁴ Dies liegt nahe, da auch allgemein in den anderen Texten zu “Situation” viel thematisiert.

durch Reduktion des Geduldeten“) “erst recht sich geltend” macht. Vereinfacht: In der Kunst, die versucht die Thematisierung der Situation zu vermeiden⁵, kommt die Situation um so mehr zum Vorschein.

Wenn also die Kunst, welche die Situation vermeidet, diese in ihr doch zum Vorschein kommt, “zählt” diese Kunst noch etwas, oder nicht? Option A: die Kunst “zählt” nichts, weil der *Versuch* sich der Situation zu entziehen entscheidend ist, unabhängig davon, ob sie letztendlich negiert doch auftritt. Dies würde in der Struktur Adornos wenig Sinn ergeben, zumal er von “authentischen” Kunstwerken und von der Kunst Klees spricht. Es ist unwahrscheinlich, dass Adorno von diesen meint, dass sich “nichts zählen”. Option B: das Doch-Geltend-Machen der Situation in dem Versuch, sie nicht zu thematisieren, führt dazu, dass die Kunst, sich eben doch “so gebärdet”, dass sie die Situation zeigt (sich also *nicht* so “gebärdet, als entzöge [sie] sich ihr”), und dadurch eben *doch* zählt. Option B könnte sich dadurch erklären lassen, das “sich gebärden” etwas anderes ist als “etwas versuchen” (welches wir zu Beginn unserer Diskussion fälschlicherweise miteinander identifizierten), d.h.: Kunst könnte *versuchen* die Situation nicht zu thematisieren, aber sich so *gebärden* (oder *verhalten*), dass die Situation sich doch in ihr zeigt, damit würde sie doch “etwas zählen”. Nichts zählen würde dagegen die Kunst, die in ihrem Nicht-Thematisieren, die Situation gar nicht als Negation enthält.

Was bedeutet *Das Ideal des Schwarzen*? (S. 66-66)

“Um inmitten des Äußeren und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht dem Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen.” Kunst heute muss also nach Adorno “finster[], von der Grundfarbe schwarz” sein, oder, mit anderen Worten: Kunst muss das schlechte der Welt thematisieren. Wenn sie hingegen fröhlich, harmonisch o.ä. wäre, würde sie damit automatisch der verkehrten Welt zusprechen. Interessant ist hier, dass das Gleichmachen Kritik, während das Anders-Sich-Verhalten Zuspruch ist.

Im Verlauf zeigt sich, auf bemerkenswerte Art und Weise, das Schöne, beinahe “Positive” in Adornos Philosophie, wenn er die Hoffnung aufblitzen lässt, einmal in einer Welt zu leben, in der wir “ohne Verrat, jenes Gebot [das Gebot des Schwarzen] außer Kraft setzen können”. Dies illustriert Adorno an einigen Versen aus einem Gedichts Brechts, in dem das lyrische Ich feststellt, nicht über Schönes (“Ein Gespräch über Bäume”) reden zu können, weil dies sogleich ein Schweigen über die verkehrten Verhältnisse (“so viele Untaten”) einschließe. Die Hoffnung liegt darin, einmal in einer Welt zu leben, die nicht mehr falsch ist, da das Verbot sich aus der Verkehrtheit der Welt speist.

⁵ Unterschied zwischen...

1. ...nicht thematisieren der Situation -> Situation nicht enthalten
2. ...die Thematisierung der Situation vermeiden -> Situation ist negiert enthalten

Zusammengefasst bedeutet das also, dass solange die Welt “falsch” ist, oder finster, muss auch die Kunst “schwarz” sein, um nicht über die Falschheit der Welt hinwegzutäuschen. Aber die Kunst erhebt nicht das Schwarze an sich als eine Norm: wenn die Welt einmal nicht mehr ist, wie sie ist (befreite Gesellschaft?), dann kann auch die Kunst “ohne Verrat” dies Gebot ablegen und fröhliche Kunst sein.

Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik 1. Sitzung

10.01.2022, anwesend: Jan, Johanna, Zhengguan.

Offene Fragen:

1. Was heißt Autonomie der Kunst? (S. 96)
2. Was meint Adorno mit “Moment”? (S. 74, 80)
3. “Das Schöne als Hässlichen” (S. 77)
4. Materielles Motiv (S.79)

Was heißt Autonomie der Kunst?

“Das autonome, einzig in sich funktionelle Kunstwerk dagegen möchte durch seine immanente Teleologie erreichen, was einmal Schönheit hieß.” (S. 96)

Es lässt sich mit Kants kategorischem Imperativ vergleichen, welchem autonome Akteure unterstehen: “Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.”

Man kann es jedoch auch so verstehen: Kunst hat ihr eigenes Wesen und Ziel, nach welchem sie sich vollzieht. Falls sie sich aber nicht um dieses, sondern um andere Anforderungen bemüht oder der gesellschaftlichen Realität willfahrt, dann kann die Kunst wegen Verlust ihres Wesens (ihrer Autonomie) nicht weiter bestehen.

Adorno führt in einer späteren Stellung, “Doppelcharakter der Kunst: fait social und Autonomie”, etwa genauer aus, was Autonomie der Kunst heißt: “Einzig durch ihre gesellschaftliche Resistenzkraft erhält Kunst sich am Leben; verdinglicht sie sich nicht, so wird sie Ware. Was sie zur Gesellschaft beiträgt, ist nicht Kommunikation mit jener sondern ein sehr Mittelbares, Widerstand, in dem kraft der innerästhetischen Entwicklung die gesellschaftliche sich reproduziert, ohne daß sie nachgeahmt würde.” (S. 335) Die Autonomie der Kunst ist eine “gesellschaftliche Resistenzkraft”, ein “Widerstand”; die Kunst ahmt die Gesellschaft nicht nach, sondern ihren Mißstand repräsentieren und kritisieren, womit die Gesellschaft sich reproduziert.

Was meint Adorno mit “Moment”?

Z. B. “ein Moment der Kunst” (S. 74), “das Moment des Häßlichen” (S. 80)

Moment - “Momentum” lat. heißt “Bewegungskraft, Beweggrund”, bedeutet etwas, das der Bewegung immanent ist, oder das Bewegung auslöst; auch “ein Teil davon”, “gehört dazu”. Ein Moment muss das Ganze konstituieren, ohne welches das Ganze nicht mehr besteht.

“Das Schöne als Häßlichen” (S. 77f.) 1. Was ist Kitsch?

“In der Geschichte der Kunst saugt die Dialektik des Häßlichen auch die Kategorie des Schönen in sich hinein; Kitsch ist, [...], das Schöne als Häßliches, im Namen des gleichen Schönen tabuiert, das es einmal war und dem es nun wegen der Absenz seines Widerparts widerspricht.” Trotz der “Undefinierbarkeit” (S. 60) von “Kitsch” könnte man aber wohl sagen, dass ein Kunstwerk (wie ein sehr berühmtes Musikstück) als Kitsch schön war, weil es vorher das sozial Häßliche negiert hat; es ist nun aber häßlich, weil das damals ihm Entgegenstehende nicht mehr präsent ist und es nun selbst als ein social Widerpart der Kunst Kritik nach sich zieht.

Die Nutzung des Begriffs Kitsch wäre aber abwertend.

Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik 2. Sitzung

18.01.2022, anwesend: Jan, Johanna, Zhengguan.

Offene Fragen:

1. Mimesis
2. Sozialer Aspekt

Mimesis

Texte in Bezug auf Mimesis sieht man z.B. in: “Mimesis bindet Kunst an die einzelmenschliche Erfahrung” (S. 52), “[Konstruktion] muß aus den mimetischen Impulsen ohne Planung gleichsam sich fügen” (S. 72), “Das neusachliche Verdikt über den Ausdruck und alle Mimesis als ein Ornamentales und Überflüssiges, als unverbindlicher subjektiver Zutat gilt nur so weit, wie Konstruktion mit Ausdruck fourniert wird; nicht für Gebilde absoluten Ausdrucks” (S. 73), sowie “Grausamkeit des Formens ist Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt” (S. 80).

Bei “Aufhebung” des Stofflichen in der Kunst ist die “Mimesis an den Mythos”, der selbst bereits ein erstes Moment der Naturbeherrschung ist *und* den Menschen noch als von der Natur beherrscht darstellt (Überlistung durch das Opfer (Naturbeherrschung) *und* Zwang

zum Opfer (Beherrscht-Sein von der Natur)), Gewalt an dem Stofflichen durch die Form und (dadurch) Bewahren des “Amorphen”, d. h. unregelmäßigen Dinges, in der Form.

Sozialer Aspekt

Kunst muss das Hässliche aufnehmen, aber darin besteht noch die Gefahr der Affirmation. Damit kritisiert Adorno den sozialen Realismus: die Formensprache muss “den Rest der Affirmation” (S. 79) beseitigen. Nebenbei taucht auch hier wieder das Moment auf, dass in dem Aufnehmen des Hässlichen, die Kunst Einspruch einlegt gegen die Herrschaft und das von ihr Verdrängte errettet. Adorno macht deutlich, dass nicht nur die unmittelbare, gewaltvolle Herrschaft, sondern auch die “zum geistigen Prinzip sublimierte” gemeint ist. Vermutlich darüber hinaus sogar das geistige Prinzip als solches. Gegen den Einwand, Kunst würde sich ja selbst auch des geistigen bedienen, bietet sich folgende Stelle aus Adornos Vorlesungen zur Ästhetik an: Kunst ist “diese Rationalität selbst, nur in Gestalt ihrer Andersheit, in Gestalt - wenn Sie so wollen - eines bestimmten Widerstandes dagegen”⁶.

Das Naturschöne, 1. Sitzung

24.01., anwesend: Jan, Johanna, Zhengguan

Offene Fragen:

1. Verhältnis Kunst und Natur (S. 98: “Als pure Antithesis aber sind beide aufeinander verwiesen: Natur auf die Erfahrung einer vermittelten, vergegenständlichten Welt, das Kunstwerk auf Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit”)
2. Verschwinden des Naturschönen aus der Ästhetik (S. 98)
3. Erste und zweite Natur (S. 100: “Die authentischen Kunstwerke ... [machen] sich vollkommen zu zweiter [Natur]”)
4. Begriff der Kulturlandschaft (S. 101: “Wie sehr der Begriff des Naturschönen in sich geschichtlich sich verändert [...]”)
5. Entstehung des Naturschönen (S.102 unten)
6. Verhältnis von Technik und Natur; (das) Natur(-schöne) durch bestimmte Negation. (S. 107)
7. Metaphysik und das Naturschöne (S. 110, 111)
8. Notwendigkeit der Analyse (S. 109)
9. Natur und Geschichte “musikalisch wechselnd” im Naturschönen. (S.111)
10. Das Entigmatische am Naturschönen (und an der Kunst) (S. 114)
11. Warum ist Kunstschöne unbestimmt und unbestimmbar? Da Kunst das Naturschöne an sich nachahmt, so wäre Kunst selbst auch unbestimmbar. Wie wird Kunst dann von Philosophie interpretiert? (S. 113)

Entstehung des Naturschönen

⁶ Adorno, *Ästhetik*, Suhrkamp, 2009, S. 22.

Adorno rekonstruiert zunächst was auch bei Kant (KdU) schon (teilweise) exemplifiziert ist, nämlich, dass, um die Natur als Schön zu erkennen, sie bis zu einem gewissen Grade beherrscht sein muss, da für das Schöne, in der Gefahr, die von der Natur ausgeht kein Platz ist. Dieses geschichtliche Moment im Naturschönen relativiert es, während es zugleich dadurch legitimiert wird (Siehe *Das Naturschöne*, 2. Sitzung: *das Mehr*). Das zeigt sich besonders in der von Adorno hervorgehobenen Affinität für "symmetrische Ordnungen der Natur" (S. 103): nicht nur ist das Naturschöne erst *durch Naturbeherrschung*, auch ist *was als Schön Empfundenes wird*. Aspekt von Naturbeherrschung: die Natur wird als schön empfunden, wo das Denken sich in ihr wiederfindet. Demgegenüber sei nach Adorno "Ein qualitativ Unterschiedenes am Schönen der Natur [...] zu suchen in dem Grad, in dem ein nicht *vom Menschen Gemachtes* spricht" (S. 110-111, Hervorhebung von uns). Hier ist vielleicht noch hervorzuheben, dass im Angesicht dessen, dass das Naturschöne nach Adorno eng zusammenhängt mit dem Moment der Naturbeherrschung und zugleich das Kunstwerk Nachahmung des Naturschönen sei, die Forderung, Kunst löse ein, was Natur verspricht und sei "vermittelter Statthalter von Unmittelbarkeit" (S. 98), eine paradoxe Wendung bekommt: das erst durch Naturbeherrschung möglich gemachte, wird zur Rettung des von ihm verdrängten.

Verswinden des Naturschönen

Durch die Philosophen des deutschen Idealismus und letztendlich auch durch Schiller, sei das Naturschöne als Gegenstand verschwunden, durch die Forderung des Geistigen in der Kunst: Freiheit, Menschenwürde (vgl. S. 98). Dem hält Adorno entgegen, dass ohne das ohne die Erfahrung des Naturschönen "Erfahrung von Kunst nicht möglich" (S. 99) ist.

Zweite Natur

Die Verwendung des Begriffs von zweiter Natur schien uns bei Adorno nicht ganz klar. Es scheint bei der Verwendung (auch in der Diskussion in der Gruppe) zwei Bedeutungen von erster und zweiter Natur zu geben, die sich vielleicht so ausdrücken lassen: einmal beschreibt zweite Natur die von Geist durchdrungene, oder zumindest von ihm beeinflusste Natur, mit der unberührten, ersten Natur als ihrem Gegensatz und dann scheint zweite Natur von Natur durchdrungenen Geist zu meinen, also Geist, der in seinem Vollzug *ist wie Natur*: also 1. Natur als Geist und 2. Geist als Natur.

In Bezug auf die erste Bedeutung scheint Adorno zu behaupten, dass es sowas wie erste Natur gar nicht gäbe: Adorno kritisiert z.B. auf Seite 101 den angenommenen "Charakter der Unberührtheit." Unter dem Gesichtspunkt der vorausgegangenen Naturbeherrschung erscheint eine Unberührte erste Natur ohnehin als Paradox.

In dem folgenden Zitat scheint Zweite Natur dann eine wieder andere Bedeutung zu haben, nämlich die der Nachahmung: "Die authentischen Kunstwerke, die der Idee der Versöhnung von Natur nachhängen, *indem sie sich vollkommen zu zweiter machen*, haben stets gleichwie um Atem zu schöpfen, den Drang verspürt, aus sich herauszutreten" (S. 100, Hervorhebungen von uns). Hier stellte sich die Frage aus was diese Kunstwerke (oder die

Künstler*innen) heraustreten möchten? Aus der zweiten *Natur*, also sich aus dem nicht mehr Geistigen befreien zu wollen, oder aus der *zweiten* Natur also sich aus dem Geistigen befreien zu wollen. Dies wird zusätzlich davon verwirrt, dass Adorno einige Sätze später von den engen Konventionen spricht, die den Wunsch zum Aufatmen bedingen. Dies ist dadurch verwirrend, dass Konventionen ein Beispiel für zweite Natur (also zur Natur gewordenen Geistigen) sind. Die zweite Natur tritt hier also einmal als Versuch der Annäherung an die Natur und einmal als Form des gesellschaftlichen Drucks auf, aus der sich befreit werden will. Vielleicht ist aber gerade diese Verwirrung von Adorno gewollt, um die Unmöglichkeit der Versöhnung mit der Natur aufzuzeigen: jedenfalls ist die Versöhnung nicht in dem Sich-Gleich-Machen zu suchen.

An dieser Stelle sei auch noch erwähnt, dass die Naturbeherrschung in diesem Kontext eine interessante doppelte Bedeutung erhält: einerseits macht sie erst das Genießen von Natur als Schönes und als Mittel des Aufatmens möglich, andererseits schlägt Naturbeherrschung in die Beherrschung des Mensch als selbst Natur/ Anders und letztlich in Herrschaft des Menschen über den Menschen und die “zugerichtete[] und veranstaltete[] Welt” (S. 100) um und macht – in gewisser Weise – dadurch die Natur als Möglichkeit des Aufatmens erst möglich: der Wunsch nach erster, unberührter Natur entspringt erst dem Aufkommen von zweiter.

Technik und Natur

Einerseits macht Adorno mit beinahe drastischen Worten klar, dass die Technik und der Fortschritt unter den gegebenen Verhältnissen zur Natur im krassen Gegensatz stehen: “[s]olange der utilitaristisch verkrüppelte Fortschritt der Oberfläche der Erde Gewalt antut [...]” (in diesem Zusammenhang betont er auch die Verantwortung der Rationalität, die durch ihr instrumentelles Denken die Natur zerstört), andererseits betont Adorno, dass die Rationalisierung “*noch nicht* rational, die Universalität der Vermittlung nicht umgeschlagen [ist] in lebendiges Leben” (S. 102, Hervorhebungen von uns). Es wird also damit klar, dass in der Rationalisierung und damit auch in Technik und Fortschritt die Möglichkeiten für dieses “lebendige Leben” liegen. Um das mit dem Vorherigen zu verbinden, wird ersichtlich, dass die Beherrschung und die Zerstörung der Natur auch Folge der eigenen Ohnmacht gegenüber ihr ist, und dass Naturbeherrschung selbst den Anlass ihrer eigenen Notwendigkeit zum Verschwinden bringt, oder zumindest bringen kann: mit dem heutigen Stand der Produktivkräfte könnten nicht nur Hungersnöte, sondern auch Naturkatastrophen, sowie die meisten von Menschen ausgeübten Vergehen gegen die Natur (menschengemachter Klimawandel) bei vernünftiger Organisation verhindert werden.

Es scheint in Adornos Denken immer wieder ein Moment zu geben, indem er auf eine Praxis verweist, die an sich richtig, aber noch nicht möglich und dadurch *falsch* ist. Das haben wir beispielsweise im Zusammenhang mit *Dem Schwarzen* in der Kunst gesehen: solange die Welt falsch ist, muss Kunst schwarz sein, vielleicht kann aber unter hergestellten richtigen Verhältnissen die Kunst wieder lachen. Ebenso hier: die Naturbeherrschung verändert ihren Charakter mit den Verhältnissen die sie bestimmen.

Kulturlandschaft

Ein solches Moment findet sich auch in Bezug auf die Kulturlandschaft. So kritisiert Adorno, wie oben bereits gezeigt die als schön empfundenen Kulturlandschaften (beispielsweise Ruinen) einerseits für die falsche Vorstellung scheinbar unberührter Natur, andererseits auch auf Grund des innewohnenden regressiven (nationalistischen) Moments. Folgt aber letztlich, dass in “[e]iner befreiten, zumal aller Nationalismen ledigen Menschheit vermöchte mit der Vergangenheit auch die Kulturlandschaft unschuldig zuteil werden” (S. 102).

Das Naturschöne, 2. Sitzung

02.02., anwesend: Jan, Johanna, Zhengguan

Metaphysik und das Naturschöne

Dieser Abschnitt über die metaphysischen Implikationen des Naturschöne nimmt Ausgang von dem Satz:

Schön ist, was “als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist.” (S. 111)

Bereits hier kam eine erste und letztlich nicht abgeschlossene Diskussion auf, ob wir dies für uns persönlich verifizieren können, und ob nicht Natur schön sein könne, weil das Betrachtete *weniger* oder *gerade nur genau das* ist, was es hier jetzt gerade ist.⁷

Dieses “Mehr” ist sowohl a) objektiver Ausdruck, als auch b) ohne Rezeption durch ein Subjekt nicht möglich: “Das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung” (S. 107). Das scheint also etwas *in dem* Objekt zu sein, welches aber nur *durch* die subjektive Erfahrung möglich ist oder zum Vorschein kommt. Hier stellt sich tatsächlich die Frage, was das für metaphysische Annahme impliziert. Es passt sich allgemein Adornos Methode an, die einerseits den “Vorrang des Objekts” und andererseits die “Subjektive Erfahrung” hochhält. Dabei fragt sich dann aber, wie das objektive, dass dabei zustande kommt (Adorno spricht sich ganz konkret gegen eine rein subjektive Erkenntnis durch diese Methode aus, d.h. er beansprucht, dass *durch* die Subjektive Erfahrung im Vorrang zum Objekt tatsächlich objektive Aussagen über die Welt getroffen werden können). Ein Hinweis darauf findet sich vielleicht in der Aussage Adornos “Niederschlag durch die Geschichte”⁸, wo Adorno nahelegt, dass im Lauf der Geschichte durch die menschliche Arbeit sich die objektiven Verhältnisse, bzw. die “begrifflichen Formen”⁹, auch in den Objekten und in der Natur niederschlagen. Diese Niederschläge der

⁷ Wobei natürlich vorstellbare wäre, dass es, wenn es Schön ist, weil es nur ist, was es ist, dann deshalb Schön ist, weil es als Negation, auf den sonst überall begegneten Bedeutungsüberschuss verweist. Somit würde dann doch wieder ein mehr und ein geschichtliches Moment zu finden sein.

⁸ Theodor W. Adorno, *Einführung in die Dialektik*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2015, S. 114.

⁹ Ebd.

objektiven Verhältnisse lassen sich dann wieder aus den Objekten herausarbeiten. Allerdings liegen nach Adorno diese auf eine Art und Weise verborgen, dass diese Arbeit nur *durch die subjektive Erfahrung* hindurch machbar ist (nicht z.B. durch rein diskursives Denken, statistische Erhebungen, o.ä.).

In der näheren Bestimmung dessen, was enthalten ist, schreibt Adorno es sei einerseits “zwingend Verbindlich[.]” und andererseits als “Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet” (S. 107). Hier kam zusätzlich die Frage auf, ob dies ein geistliches Moment in der Natur impliziere. Diese Frage, sowie die Stelle allgemein, lässt sich wieder mit der obigen Stelle aus der *Einführung in die Dialektik* verbinden: durch den beschriebenen Niederschlag *ist* etwas geistiges in den Dingen und damit auch in der Natur, es ist damit zwingend Verbindliches (Geistiges, im Gegensatz zu notwendig-kontingenten Natürlichem), aber so, dass es unverständlich, im Denken nicht aufgehend, nicht-identisches ist. Das erklärt auch die Notwendigkeit der subjektiven Erfahrung im Prozess der Erkenntnis: das was als verbindliches an den Objekten ist, ist nicht dem diskursiven Denken kommensurabel und muss daher *durch das Subjekt* hindurch aus diesem entnommen werden, und zwar nicht durch sein *Denken* sondern die *Erfahrung*.

Diese Lesart (sowohl der Stelle in der Einführung, als auch der Ästhetik) wird vom folgenden Satz unterstützt: “Es (das Naturschöne) wächst an mit der allegorischen Intention, die es bekundet, ohne sie zu entschlüsseln; mit Bedeutungen, die nicht, wie in der meinenden Sprache, sich vergegenständlichen” (S. 107). Nur allegorisch, metaphorisch also, enthält das Naturschöne verschlüsselte Bedeutungen.

Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit, 1. Sitzung

07.02., anwesend: Jan, Zhengguan

Offene Frage:

1. Produktion der eigenen Transzendenz. (S. 122)
2. Was ist das Versprechen der Kunst (z.B. S. 128)
3. Besonderheit und Allgemeines & Vertauschung (S. 128, S. 130)
4. Kollektivität (S. 133)

Produktion der eigenen Transzendenz

Zunächst wiederholt Adorno, dass das Schöne der Natur in dem liegt, “was als mehr erscheint” (S. 111). Dieses Mehr dingfest¹⁰ zu machen ist die Idee der Kunst. Die Kunstwerke

¹⁰ Adorno schreibt selbst: “Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden [...]” (S. 122). Man möchte hier sagen: “dingfest machen”, allerdings sollte darauf verwiesen werden, dass Adorno selbst sich vermutlich gegen diese Ausdrucksweise, im Namen der “Bewegung des Begriffs”, sträuben würde.

produzieren ihre eigene Transzendenz, aber sie sind von der geschieden, indem sie “nicht deren Schauplatz” sind (S. 122).

Was Adorno im Folgenden versucht zu beschreiben, lässt sich so zusammenfassen: das Mehr und die Transzendenz entfalten sich, indem versucht wird, die Momente des Kunstwerks a) als schaffende Künstler*in und b) dann nochmal als Betrachter*in in einen Zusammenhang zu bringen. Nicht aber, indem als Künstler*in eine Transzendenz hineingelegt, oder als Betrachter*in eine herausgeholt wird. Die Kunstwerke zielen nicht auf die Transzendenz, die Erscheinung, diese ist das, “was sie setzen, doch nicht setzen dürfen” (ebd.).

Das Versprechen der Kunst

Der bloßen Form der Kunst nach verspricht sie, was nicht ist – das Nichtseiende (S. 128): indem es erscheint, sagt sie, es könne auch möglich sein. (S. 129) So, laut Platon, sei die Sehnsucht nach dem Schönen die Sehnsucht nach der Erfüllung des Versprochenen. Das von Kunst gegebene Versprechen ist das Nichtseiende. So wird das Mehr dadurch hergestellt, d. h. so wird ein Kunstwerk ein Kunstwerk, dass das Versprechen erfüllt wird, also, dass das Nichtseiende erscheint. (S. 122)

Wenn das Nichtseiende erscheint, dann besteht dies nicht weiter, sondern es entsteht etwas Erscheinendes, das Mehr.

Der Schein ist das, in dem das Nichtseiende besteht. Die Idee der Kunst ist, des “Scheins [des Mehr] mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren” (ebd.), d. h. das Nichtseiende zur Erscheinung (zum Vorschein) zu bringen. Der Schein ist in dem Sinne unwirklich, dass das Nichtseiende in ihm noch nicht erscheint. Und er wird auch durch seine Erscheinung negiert und somit hält die Kunst das Mehr fest.

Kunstwerk ist als Erscheinung ein Bild, welchem das Erscheinende innewohnt. “Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder” (S. 130). Genauer gesagt, man kann Kunstwerke in dieser Hinsicht mit Bildern gleichsetzen: das Allerflüchtigste, die *Kontingenz* des Mehr, das nur momentane wird verbannt und stattdessen zur Dauer erhoben: “[s]ind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen” (S. 131). Daraus schließt Adorno, dass “Kunst erfahren [soviel heißt] wie ihres immanenten Prozesses gleichwie *im Augenblick des Stillstandes* innezuwerden” (ebd., Hervorhebung von uns).

Aber wie versteht man dieser Interpretation nach den Titel dieses Unterkapitels “Das »Mehr« als Schein”?

Platons Kritik an der Kunst ist falsch, “weil Kunst eben die buchstäblich Wirklichkeit ihrer Stoffgehalte negiert, die er als Lüge ihr vorrechnet” (S. 129): das Versprechen im Fall von Homers Werken (an denen Platon Kritik übt), sind nicht die lügenden Götter, sondern der flüchtige Schein.

Alles haben Homer und Hesiod den Göttern angehängt, was nur bei Menschen Schimpf und Schande ist. Stehlen und Ehebrechen und sich gegenseitig betrügen. - Xenophanes¹¹

Dies Mehr, im Gegensatz zu seiner Kontingenz, die wörtlich weder notwendig noch unmöglich ist, scheint notwendig zu sein; dies lässt sich so verstehen, dass das Mehr notwendigerweise zur Erscheinung kommen wird. Das impliziert eine Art normativen Anspruch an das Erscheinende. Aber Adorno gibt auch an, "nichts bürgt dafür, daß [die Kunst] ihr objektives Versprechen halte". Es ist also nicht der Fall, dass das Nichtseiende im Schein ohne weiteres erscheinen wird. So besteht ein Widerspruch. Eine mögliche Lösung wäre, dass es sich hier nur um einen Vergleich zu der Kontingenz des Mehr handelt, z. B. der Materie (Stoffgehalte), der Ismen, usw. Sie sind dem Mehr nicht notwendig (und auch nicht unmöglich). Das Mehr ist einem Kunstwerk in dem Sinne notwendig, dass ohne dies kein Kunstwerk besteht, obwohl dies nicht notwendigerweise zur Erscheinung kommen würde. Das heißt, dass das latente Mehr – das Nichtseiende – die Möglichkeit eines Kunstwerkes (als Bildes) impliziert, und das Nichtseiende nicht unbedingt erscheinen wird, weil die Kunst nicht bestimmt ist, ihr Versprechen zu halten.

Apparition: the appearance of sth remarkable or unexpected, especially an image of this type. = Erscheinung

Besonderheit und Allgemeines & Vertauschung

"Es haftet an der Besonderung, vertritt das Unsubsumierbare, solches fordert das herrschende Prinzip der Realität heraus, das der Vertauschbarkeit. Das Erscheinende ist nicht vertauschbar, weil es weder stumpfe Einzelheit bleibt, die durch andere sich ersetzen läßt, noch ein leeres Allgemeines, das als Merkmaleinheit das darunter befaßte Spezifische gleichmachte." Das heißt, dass das Erscheinende weder ein Einzelnes ohne eigene Besonderheit, noch ein Allgemeines ist, unter welchem die Spezifischen eingeordnet werden; Solche sind also fungibel, weil keine Besonderheit ihnen zukommt. Z. B. der Begriff Baum: alle Bäume, die nur im Hinblick ihres Baum-Seins begriffen werden, sind austauschbar, ihre anderen eigenen Charaktere sind somit vernachlässigt.

Das Erscheinende hingegen ist nicht vertauschbar, und zwar etwas Besonderes, Unsubsumierbares.

Für Kunst besteht aber die Gefahr, Ideologie zu werden, wenn sie als "imago von nicht Vertauschbarem, suggeriert, in der Welt wäre nicht alles vertauschbar" (S. 128). Deswegen muss sie, statt einfach das Unvertauschbare dem Vertauschbaren entgegen zu stellen, im Modus der bestimmten Negation das Vertauschbare "zum kritischen Selbstbewusstsein" erheben.

Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit, 2. Sitzung

¹¹ Fragmenta 11 B 11, siehe Diels, Hermann (Hg., Übers.) / Kranz, Walther (Hg.), Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 61960

Anschauung und Vergeistigung

Nachdem Adorno zunächst den Prozess der zunehmenden Vergeistigung in der Kunst beschreibt, welcher spätestens mit Hegel, Schiller und dem deutschen Idealismus allgemein (Kunst als Ausdruck von menschlicher Freiheit, Würde und Moral) einen Höhepunkt erreicht, verweist er darauffolgend auf das scheinbar entgegengesetzte "Dogma der Anschauung" (S. 145). Dieses Dogma legt den Fokus auf das Abgebildete, das Material, oder allgemein: das *Sinnliche*. Unsicher war sich die Gruppe in der Diskussion, ob das Dogma auch von der Kunst verlangt etwas Gegenständliches abzubilden und dadurch direkter Gegensatz zur abstrakten Kunst ist. Die Norm dieses Dogmas entlehnt sich nach Adorno Kants Worten: "Schön ist, das was ohne Begriff gefällt" (S. 145). "Ohne Begriff" identifiziert Adorno mit dem Gefälligen. Woanders nennt er es auch "Gefälligkeitsideal" (S. 146). Umgangssprachlich wurde dies von uns in der Diskussion mit "was einfach so/ ohne Nachdenken/ Analysieren gefällt". Demgegenüber stellt Adorno die "Arbeit und Anstrengung, welche [...] der Begriff auferlegt" (S. 146). Interessant ist hier nochmals hervorzuheben, dass folglich nach Adorno auch das Kunstwerk einen Begriff enthält, der eine "Arbeit" auferlegt also eine bestimmte Art der Beschäftigung mit dem Kunstwerk verlangt.¹² Während das Kunstwerk also auf mehr als die Anschaulichkeit verweist, hält die bürgerliche Theorie an ihr fest¹³. In der funktionalen Erklärung, die Adorno darauffolgend für das Dogma der Anschaulichkeit in der bürgerlichen Theorie liefert, zeigt sich abermals die Verstrickung von Ästhetik und Gesellschaftskritik in seinem Werk: das sinnlich Unmittelbare, in welchem sich das bürgerliche Denken verstecke, sei ein "Bruchlose[s] und Runde[s]" (S. 146), welches der Realität zugeschrieben werde. In den Kunstwerken nur dieses Bruchlose wahrnehmen zu wollen, steht also für das Bedürfnis die in der Realität auftretenden Widersprüche der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zu verbergen, bzw. auszublenden. Die Kraft der Kunst liegt nach Adorno also darin *durch* das Anschauliche auf einen Begriff zu verweisen. Daraus folgt, dass die Kunst, so sehr sie *mehr* ist als nur die reine Anschaulichkeit, ebenso auf diese angewiesen ist: ganz ohne Anschaulichkeit wäre Kunst der Theorie gleich, also ohne Differenz zum diskursiven Denken und damit ohnmächtig, da sie ihre Macht und Kraft eben dadurch erhält von diesem unterschieden zu sein. Dies drückt Adorno im Weiteren nochmals explizit dadurch aus, dass es Aufgabe der Kunst sei, weniger für die subjektive, noch die objektive Seite einzutreten, sondern sich gegen die strikte Trennung der beiden zu positionieren (vgl. S. 151).

¹² Während dies sozusagen als Postulat klar ist, ist noch nicht klar, wie dies Geschehen soll und wo der Begriff im Kunstwerk herkommt, wie die Arbeit an ihm aussieht (im Gegensatz zur Arbeit am Begriff in z.B. der Philosophie). Vermutlich hat dies etwas mit der Analyse der Form und des Rätselcharakters zu tun (bspw. S. 114).

¹³ Dass sie "festhält" verweist auf eine bestimmte Entwicklung, die die (bürgerliche) Theorie nicht mitzumachen scheint. Adorno macht dies explizit, indem er anmerkt, dass "*mittlerweile*" selbst die älteren Kunstwerke auf den Begriff verweisen. Dies zeigt außerdem wieder die geschichtliche Veränderung welcher die Werke unterliegen.