

Zu alteritätsoffener Kunstpraxis, dann: Utopie

Inhaltsverzeichnis

Willkommen, Anderes!	3
S	4
Sprache für Natur / Wolken.	4
Doppelte Drehung des Scheins.	6
A	6
Ansich und Ausdruck als Wahrheit notwendigen Scheins.	7
Immanenz von Kunst korrespondiert mit jener von Alterität.	7
Allegorie und Aura als Formen der Mimesis.	8
R	9
Reaktion / Rationalität / Surrealität.	10
M	11
Mimesis: Der umgekehrte Blick.	12
Material mit der “immanenten Beziehung auf das Andere”.	12
Mittel: Form für Einheit des Mannigfaltigen.	13
Momente / Methode / Monade	13
P	15
Praxis der Kunst: Gewalt und Ornament.	15
Humor als List.	17
E	18
Epiphanie: Rätsel der Kunst.	18
U	19
Utopie – wie denn nun?	20
Literatur	21

Willkommen, Anderes!

Alterität ist das Gegenteil von Identität. In der Kunst finden Adorno und Heidegger ein “Refugium des Anderen”¹. Beide sehen in der Aufklärung die Hypertrophie des Subjektprinzips als nivellierende Instanz am Werk. Den Ausbruch aus der Immanenz einer Welt, die alles aufs Subjekt spiegelt, schafft das Kunstwerk qua seiner inhärenten Transzendenz, die verstellt ist durch die aktuelle Herrschaft des Subjekts – bei Heidegger Metaphysik, bezogen auf Kunst Aisthetik², bei Adorno Mythos in seiner gegenwärtigen Gestalt des Selbsterhaltungszwangs im Kapitalismus. Dabei bewegen sich beide Autoren auf unterschiedlichen Wegen weg von Figuren der tätigen Hervorbringung oder einer Intention des Materials, hin zu Figuren der Geduld und Indirektion. Die erhoffte Ankunft des Anderen, bei Heidegger in der Lichtung, bei Adorno etwa in der “Schwarzen Kunst”, rückt in immanente Sphären, enträt jeglicher subjektiver Intentionalität und Vermittlung – scheitert sie schließlich³?

Die Abschnitte skizzieren je eine Denkbewegung zum Anderen durch Kunst bei Adorno, dessen Konzeption mir stärker zusagt, weil seine dialektisch gebrauchten Begriffe mehr Ansatzpunkte bieten, bis hin zum Paradox. Ich versuche also, einige entsprechende Figuren und Begriffe in einem losen Zusammenhang nachzuvollziehen⁴ und je anschließende konkrete Fragen der Kunstpraxis zu stellen, um mir klarer zu werden, wie meine Kunstpraxis dem Zweck einer anderen Welt gerecht werden kann. Die Literatur zu diesem Thema ist unüberschaubar; meine Auswahl und Verknüpfung der Figuren ist gewiss unvollständig. Daher möchte ich diese Arbeit nicht als Abhandlung sondern als ersten Stoß in die Fragestellung verstehen.

¹“Kunst [ist, S.R.] zum hervorragenden Refugium des Anderen avanciert, das nicht länger den Gesetzen des Zwangszusammenhangs gehorchen soll” (*DAS* 530)

²“Die Überwindung der Aesthetik wiederum ergibt sich als notwendig aus der geschichtlichen Auseinandersetzung mit der Metaphysik als solcher. Diese enthält die abendländische Grundstellung zum Seienden und somit auch den Grund zum bisherigen Wesen der abendländischen Kunst und ihrer Werke” (Heidegger, *Vom Ereignis* 503f)

³Im Schlusskapitel ihrer Arbeit *Das Andere im Selben* resümiert Alker, am Projekt, die Kunst außerhalb des Idealismus als transzendent zu denken, seien beide Autoren gescheitert. So formuliert sie: “Wenn aber dasjenige, was sich die Philosophie von der Kunst zeigen läßt, etwas ist, was die Philosophie in der Kunst hineinträgt, dann läßt sich kaum mehr bestreiten, daß sich die Philosophie in der Kunst lediglich prolongiert. Und dieses Problem einer nicht zu durchbrechenden Immanenz muß sich noch verschärfen: Denn es besteht der dringende Verdacht, daß das Andere, welches für die Philosophie epiphanische bzw. apparitiv aufscheint, ein Nicht-Anderes ist, dessen Andersheit von der (Subjekt-)Philosophie vorgegeben und eingegrenzt wird. Ist aber die Vorstellung vom Anderen der Subjektivität ein subjektphilosophisches Konstrukt, kann sich in der Kunst nichts anderes als eine ‘Reprise’ dieses ambigen, relativen Anderen zeigen, welches sich die Subjektphilosophie gibt, wenn sie sich in die Randbereiche ihrer selbst hinaustreibt und dabei doch nur die Bewegung einer doppelten Immanentisierung vollzieht.” (*DAS* 576)

⁴im Sinne von Adornos Emphase der Parataxe; vgl. Abschnitt *S* dieser Arbeit

S

“Das Naturschöne teilt die Schwäche aller Verheißung mit deren Unauslöschlichkeit. Mögen immer die Worte von der Natur abprallen, ihre Sprache verraten an die, von welcher jene qualitativ sich scheidet – keine Kritik der Naturteleologie kann fortschaffen, daß südliche Länder wolkenlose Tage kennen, die sind, als ob sie darauf warteten, wahrgenommen zu werden. Indem sie so strahlend unverstört zu Ende sich neigen, wie sie begannen, geht von ihnen aus, nichts sei verloren, alles könne gut werden:

»Tod, sitz aufs Bett, und Herzen, horcht hinaus: / Ein alter Mann zeigt in den schwachen Schein / Unterm Rand des ersten Blaus: / Für Gott, den Ungeborenen, stehe / Ich euch ein: / Welt, und sei dir noch so wehe, / Es kehrt von Anfang, alles ist noch dein!«⁵

Selbstähnlich ist das Kunstwerk als Menschliches, und gerade darin der Natur⁶ gleichend. “Denn in der Ähnlichkeit mit sich selbst wird es zum Gleichnis des Absoluten, dem es unmittelbar, in seiner Partikularität, nicht zu ähneln vermag. ‘Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst’ — das ist die Utopie in ihrer ästhetischen Gestalt”⁷. Die Abbildung eines *Anderen* dagegen hieße Idolatrie⁸. “Das Kunstwerk, durch und durch *θέσει*, ein Menschliches, vertritt, was *φύσει*, kein bloßes fürs Subjekt, was, kantisch gesprochen, Ding an sich wäre. So sehr fällt das Kunstwerk als sein Identisches ins Subjekt, wie einmal Natur sie selbst sein müßte”⁹

Sprache für Natur / Wolken.

Allerdings redet Natur nicht selbst, solange nur das Subjekt sich in ihr reflektiert. “Das Naturschöne der erscheinenden Natur ist unmittelbar kompromittiert durch den Rousseauismus des *retournons*. Wie sehr die Vulgärantithese von Technik und Natur irrt, liegt darin zutage, daß gerade die von menschlicher

⁵ÄT 114f

⁶“Natur als kritischer Begriff ist lediglich der Index alles dessen, was aus der Sphäre von Vernunft und Theorie ausgeschlossen und verdrängt wurde.” (Baumeister/Kulenkampff, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik* 83f; vgl. DAS 401)

⁷NL 200

⁸“Diese Ähnlichkeit des Kunstwerks mit sich selbst erspart es Adorno noch einmal, über das Kunstschöne ein rigoroses Bilderverbot zu verhängen. Indem das Kunstwerk nämlich sich selbst und nicht dem ersehnten Anderen gleichmacht, begeht es nicht die kardinale Sünde des Abbildungsprozesses: die Feststellung des Sichentziehenden oder Nochnichtseienden in der verzerrenden Gestalt eines Idols.” (DAS 427)

⁹ÄT 99

Pflege ungesänftigte Natur, über die keine Hand fuhr, alpine Moränen und Geröllhalden, den industriellen Abfallhalden gleichen, vor denen das gesellschaftlich approbierte Naturbedürfnis flüchtet. Wie industriell es im anorganischen Welt-
raum aussieht, wird sich einmal weisen”¹⁰. Natur als erscheinendes Anderes
findet sich vielmehr dort, wo ein Selbsterhaltungszweck vergessen ist, oder wo
eine “gute” Naturkraft, emanzipiert von der Übermächtigkeit (*mana*), auftritt¹¹.
Erst Kunst verhilft ihr schließlich zur Sprache, indem sie “für sie spricht”¹².

Sprache ist *Konstellation*, wenn sie ihren Elementen keine Gewalt antut, son-
dern sich ganz an das in ihr zusammenstehende Einzelne wegwirft. “Die parat-
aktische Auflehnung wider die synthesis hat ihre Grenze an der synthetischen
Form von Sprache überhaupt. Visiert ist synthesis von anderem Typus, deren
sprachkritische Selbstreflexion, während die Sprache synthesis doch festhält”¹³.
Die Spätdichtung Hölderlins nimmt Adorno als beispielhaften parataktischen
Stil, der “alle Syntheseversuche an der Inkommensurabilität des Anderen zer-
schellen lässt”¹⁴. Im Konflikt zwischen Name und Begriff wiederholt hier sich
die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem¹⁵. Das “Antiprinzip” Hölder-
lins¹⁶ korrespondiert mit der negativen Dialektik als “Antisystem”¹⁷. Die Pa-
rataxe durchbricht die Immanenz eines Systems, das ein “Urteil” fällt, macht
sich gleich dem Eintreten des Geschichtlichen für Natur und jenem letzterer
für das Geschichtliche; über den Satzgliedern bildet sich eine schwebende Be-
deutung, unterworfen stetiger Revision – so eben die “Rede” der Natur: “Im
Naturschönen spielen, musikähnlich und kaleidoskopisch wechselnd, naturhafte
und geschichtliche Elemente ineinander. Eines kann fürs andere eintreten, und
in der Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen lebt das Natur-
schöne. Es ist das Schauspiel, wie Wolken Shakespearsche Dramen vorführen”¹⁸.
Dem emphatischen Gedicht von der Verheißungskraft des Naturschönen lässt
Adorno eine Warnung folgen. Die Verheißung ist als solche zu nehmen, nichts
macht sie zum Versprechen. “Das Bild des Ältesten an der Natur ist umschla-
gend die Chiffre des noch nicht Seienden, Möglichen: als dessen Erscheinung
ist sie mehr als Daseiendes; aber schon die Reflexion darauf frevelt fast. Daß
Natur so rede, davon läßt sich nicht urteilen, es sei verbürgt, denn ihre Rede ist
kein Urteil; ebensowenig jedoch der trügerische Zuspruch, den Sehnsucht sich
zurückspiegelt”.

¹⁰ÄT 106f

¹¹“Auch impliziert die Bemühung der Kunst, für die Libido der Subjekte einzustehen, für
Adorno noch nicht notwendig eine Exstirpation des Anderen aus der Kunst — vorausgesetzt
in der Libido, die befriedigt werden soll, manifestiert sich eine gute, nichtidentische Natur,
welche sich von der alten Mana-Natur emanzipiert hat.” (DAS 531)

¹²Scholze, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus der Dialektik* 189

¹³NL 476

¹⁴DAS 393

¹⁵vgl. Abschnitt A dieser Arbeit

¹⁶NL 481

¹⁷ND 10; vgl. auch DAS 393

¹⁸ÄT 111

Doppelte Drehung des Scheins.

“Der Schein der Kunst ist [bei Heidegger, S.R.] keine Erscheinung der Idee, sondern ein Effekt der Differenz, die erhellt und verdunkelt, ohne dieses Differente zu einer uranfänglichen oder prozessual erreichbaren Identität des Seienden zusammenziehen zu können”¹⁹ – Vollzug der Wahrheit, nicht aber ihre Manifestation. Eine Erscheinung zeigt sich als Schein oder als Phänomen — wo letzteres auf sich selbst verweist, zeigt Schein ein Anderes als jenes, was erscheint: ein “Modus der Privation in der Begegnung mit etwas”²⁰. Adorno bezieht auf die Kulturindustrie den Schein analog als affirmierend die Verblendung²¹. In einer schlechten Welt kann diese Figur der Zuhängung in einer doppelten Verwindung wiederum ein Anderes verheißen – “Der Zauber selbst, emanzipiert von seinem Anspruch, wirklich zu sein, ist ein Stück Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte Welt. Das ist der dialektische Äther, in dem Kunst heute sich zuträgt. Der Verzicht auf den Wahrheitsanspruch des bewahrten magischen Moments umschreibt den ästhetischen Schein und die ästhetische Wahrheit”²².

A

“[Die Kunstwerke, S.R.] dehnen den Herrschaftsbereich des Menschen extrem aus, doch nicht buchstäblich, sondern kraft der Setzung einer Sphäre für sich, die eben durch ihre gesetzte Immanenz von der realen Herrschaft sich scheidet und damit diese in ihrer Heteronomie negiert. [...] Je strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung der Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen sich der Natur. Ästhetische Objektivität, Widerschein des Ansichseins der Natur, setzt das subjektiv teleologische Einheitsmoment rein durch; dadurch allein werden die Werke der Natur ähnlich [...]. Der reine Ausdruck der Kunstwerke, befreit vom dinghaft Störenden, auch dem sogenannten Naturstoff, konvergiert mit Natur, so wie in den authentischsten Gebilden Anton Weberns der reine Ton, auf den sie sich kraft subjektiver Sensibilität reduzieren, umschlägt in den Naturlaut”²³

Diese “Sphäre für sich” außerhalb des Tauschs ist schon vorhanden; ihr Charakter ermöglicht einen Schein des “Ansichseins”: “Der Wahrheitsgehalt der Kunst-

¹⁹Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne II* 268.

²⁰Brasser, *Wahrheit und Verborgenheit* 65f

²¹vgl. Abschnitt A dieser Arbeit

²²ÄT 93

²³ÄT 120f; zum “Einheitsmoment” vgl. Abschnitt E dieser Arbeit, zu Stoff und Material Abschnitt M

werke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung. Das Prinzip des Füranderessein, scheinbar Widerpart des Fetischismus, ist das des Tausches und in ihm verumumt sich die Herrschaft. Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose. Kunstwerke sind Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit”²⁴

Ansich und Ausdruck als Wahrheit notwendigen Scheins.

“Die Züge des Ausdrucks, die den Kunstwerken eingegraben sind, wenn sie nicht stumpf sein sollen, sind Demarkationslinien gegen den Schein”²⁵. Die Wahrheit kann angesichts des Verblendungszusammenhangs, dem sich keine Kunst entziehen kann, nur immanent entfalten. Dabei ist es die Scheinhaftigkeit jeder Abbildung eines falschen Zwangs (“Sublimierung”), die jene Sphäre vom Zwang befreit: “Die Trennung zwischen einem an sich Wahren und dem bloß adäquaten Ausdrucks ist nicht zu halten, denn bis heute existiert das richtige Bewußtsein nicht, und in keinem, das jene Trennung gleichwie aus der Vogelperspektive gestattete. Vollkommene Darstellung falschen Bewußtseins ist der Name für es und selber Wahrheitsgehalt. Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik, auch durch Rettung; sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung. Große Kunstwerke können nicht lügen. Noch wo ihr Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eine Wahrheit, für welche die Kunstwerke zeugen; unwahr sind nur die mißlungenen. Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm; Sublimierung und Freiheit sind im Einverständnis”²⁶.

Immanenz von Kunst korrespondiert mit jener von Alterität.

Wenn Kunst nicht zugerichtet ist, dann entspricht dieser Zug dem Wesen ihres Anderen: “Der Vorrang des Objekts, als potentielle Freiheit dessen was ist von der Herrschaft, manifestiert sich in Kunst als ihre Freiheit von den Objekten. Ist es an ihr, an ihrem Anderen ihren Gehalt zu ergreifen, so wird ihr zugleich dies Andere nur in ihrem Immanenzzusammenhang zuteil; es ist ihr nicht zu impu-tieren”²⁷. Die Suche nach dem Anderen beginnt also im Selben; Adorno nennt sie *Mimesis*²⁸. “Die subjektive Totalität der Kunstwerke bleibt nicht die dem

²⁴ ÄT 337

²⁵ ÄT 169

²⁶ ebd.

²⁷ ÄT 384

²⁸ vgl. Abschnitt M dieser Arbeit

Anderen aufgezwungene, sondern wird in ihrer Distanz dazu dessen imaginative Wiederherstellung. Ästhetisch neutralisiert, begibt sich Naturbeherrschung ihrer Gewalt²⁹. Die erhoffte Mimesis erscheint hier ganz gering, ist bloß eine einzelne, verpätete Figur. “Der Geist identifiziert [das Nichtidentische, S.R.] nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch, daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens”³⁰. Indes sind die Formen der Mimesis vielfältig.

Allegorie und Aura als Formen der Mimesis.

“Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klappt auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination”³¹. So schreibt Adorno über Kafka, dessen Literatur neben jener Becketts er als “Schwarze Kunst” adelt; sie ist unversöhnt mit dem aktuellen Mythos. Als Allegorie³² führt sie vielmehr den Mythos in einer Kunstsphäre auf, ohne einen Zugriff zu präbendieren – im Gegensatz zum Symbol, das sein Anderes zu kennen glaubt, wo es nur verstellt ist³³. So “blind” wie die gesellschaftliche Gewalt ist ein Text von Kafka und macht sie dadurch sichtbar³⁴; Adorno empfiehlt Kunst diese Haltung³⁵.

“Der Glanz, den heute die alle Affirmation tabuierenden Kunstwerke ausstrahlen, ist die Erscheinung des affirmativen ineffablen, des Aufgangs eines Nichtseienden, als ob es doch da wäre. Sein Anspruch zu sein erlischt im ästhetischen Schein; was nicht ist, wird jedoch dadurch, daß es erscheint, versprochen. Die Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem ist die utopische Figur von Kunst. Während sie zur absoluten Negativität gedrängt wird, ist sie kraft eben jener

²⁹ *ÄT* 428

³⁰ *ÄT* 202

³¹ *KG I* 255

³² “Eine Kunst wie die schwarze Kunst, die ihr Anderes nicht unmittelbar zu zeigen versucht, sondern durch die vollendete Anbildung an das Negative hervorgehenlassen will, entspricht auf hervorragende Weise dem Denken in Allegorien. Während nämlich alles Symbolische für Adorno suggeriert, daß das Unabbildbare abbildbar sei und das Ungreifbare greifbar, gibt sich die Allegorie radikal anti-epiphanisch” (*DAS* 467).

³³ In bezug auf Wahrheit im Sinne von Bewusstsein: “Adorno versteht die Allegorie grundsätzlich nicht als Figur der Offenbarung eines Absoluten, sondern als Figur des Offenbarseins – als unverstellte Darstellung von etwas im Schein. [...] Aufgrund der Transparenz ihres Scheins als Schein sind Allegorien somit ‘wahrer’ als Symbole” (Scholze, *Kunst als Kritik* 269).

³⁴ “So bildet es sich dem Mythos ein, der blinden, endlos sich reproduzierenden Gewalt. In deren neuester Phase, der bürokratischen Kontrolle, erkennt er die erste wieder; was sie ausscheidet, als urgeschichtlich. Risse und Deformationen der Moderne sind ihm Spuren der Steinzeit, die Kreidefiguren auf den Schultafeln von gestern, die keiner wegwischte, die wahre Höhlenzeichnung. Die abenteuerliche Verkürzung, in der solche Rückbildungen erscheinen, trifft aber zugleich die gesellschaftliche Tendenz. Mit seiner Übersetzung in Archetypen verendet der Bürger. Die Preisgabe seiner individuellen Züge, die Aufdeckung des wimmelnden Grauens unter dem Stein der Kultur markiert den Verfall von Individualität selber” (*KG I* 273). (Zur Regression des Subjekts bei Kafka: *DAS* 458.)

³⁵ “Die adäquate Haltung von Kunst wäre die mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen” (*ÄT* 475; vgl. *DAS* 381)

Negativität kein absolut Negatives”³⁶. Es geht auf: eine Aura. Gegen eine allzu plumpe materialistische Kritik an diesem Refugium, auch gegen Benjamins verkürzenden Begriff³⁷, wehrt sich Adorno: “Die Allergie gegen die Aura, der keine Kunst heute sich zu entziehen vermag, ist ungeschieden von der ausbrechenden Inhumanität”³⁸. Im Gegensatz zum Schein ist Aura immer eine Lüge, aber sie prätendiert nicht, vielleicht weil ihr Kult älter ist als der Tausch. Sie “entzaubert” die Entzauberung³⁹. So ist ästhetischer Glanz “nicht bloß affirmative Ideologie, sondern auch Abglanz des unbezwungenen Lebens: indem es dem Untergang trotzt, ist Hoffnung bei ihm”⁴⁰, Utopie.⁴¹

R

“Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt. Ihre Absage an die magischen Praktiken, ihren Ahnen, involviert Teilhabe an Rationalität. Daß sie, ein Mimetisches, inmitten von Rationalität möglich ist und ihrer Mittel sich bedient, reagiert auf die schlechte Irrationalität der rationalen Welt als einer verwalteten.”⁴²

“Jedes Kunstwerk hat seinen unauflöslchen Widerspruch in der ‘Zweckmäßigkeit ohne Zweck’, durch die Kant das Ästhetische definierte, daran, daß es eine Apotheose des Machens, der naturbeherrschenden Fähigkeit darstellt, die als Schöpfung zweiter Natur absolut, zweckfrei, an sich seiend sich setzt, während doch zugleich Machen selber, ja gerade die Gloriele des Artefakts untrennbar

³⁶ *ÄT* 347

³⁷ “Andererseits leiht sich die Theorie der Aura, undialektisch gehandhabt, zum Mißbrauch. Mit ihr läßt jene Entkunstung der Kunst zur Parole sich ummünzen, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks sich anbahnt. Nicht nur das Jetzt und Hier des Kunstwerks ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was immer daran über seine Gegebenheit hinausweist, sein Gehalt; man kann ihn nicht abschaffen und die Kunst wollen. Auch die entzauberten Werke sind mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist. Der ‘Ausstellungswert’, der da den auratischen ‘Kultwert’ ersetzen soll, ist eine imago des Tauschprozesses. Diesem ist Kunst, die dem Ausstellungswert nachhängt, zu Willen, ähnlich wie die Kategorien des sozialistischen Realismus dem status quo der Kultrindustrie sich anbequemen” (*ÄT* 73).

³⁸ *ÄT* 158

³⁹ vgl. Abschnitt *E* dieser Arbeit

⁴⁰ *ÄT* 440

⁴¹ “Die Aura-Metapher für den Schein lebendiger Ganzheit wird bei Adorno zum Symbol des utopischen Weltzustandes, für den nach seiner Auffassung die Kunst wirbt. So kann er auch die Aura als den eigentlichen *Gehalt* der Kunst begreifen, der dadurch gleichgesetzt ist mit ihrer kontrafaktischen *Funktion*, dem Bestehenden durch ein flüchtiges Gegen-Bild Widerstand zu leisten” (Recki, *Aura und Autonomie* 74; Hervorh. im Original)

⁴² *ÄT* 86

ist von eben der Zweckrationalität, aus der Kunst ausbrechen will”⁴³. Wie die “schlechte Irrationalität der rationalen Welt” Grund für die Zweckmäßigkeit der Kunst ist, so antwortet der gesellschaftliche Betrieb mit der Verbannung in irrational genannte Ratio⁴⁴. Utopie findet sich in zwecklos gewordenen Ruinen⁴⁵. In der Zeit von Funktionalismus wiederum, nach Verbannung des Ornaments, schlägt diese Irrationalität um in Reaktion: in den “Zügen eines von der Gesamtentwicklung Überholten trägt alle Kunst an einer verdächtigen Hypothek des nicht ganz Mitgenommenen, Regressiven”⁴⁶.

Reaktion / Rationalität / Surrealität.

“Fraglos ist das Unnütze angefressen. Der Entwicklungsdrang hat seine immanente ästhetische Unzulänglichkeit zutagegefordert. Das bloß Nützliche dagegen ist verflochten in den Schuldzusammenhang, Mittel der Verödung der Welt, des Trostlosen, ohne daß doch die Menschen von sich aus eines Trostes mächtig wären, der sie nicht täuschte. Gewiß ist der Horror vor der Technik muffig und reaktionär. Aber er ist es nicht nur. Er ist zugleich der Schauer vor der Gewalt, die eine irrationale Gesellschaft ihren Zwangsmitgliedern antut und allem, was ist. In ihm zittert eine Kindererfahrung nach, die Loos, sonst mit frühen Erfahrungen gesättigt, fremd gewesen zu sein scheint: Sehnsucht nach dem Schloß mit langen Zimmerfluchten und seidenen Tapeten, der Utopie des Entronnen-seins. Etwas von der dieser Utopie lebt im Ekel vor der Lauf-treppe, vor der von Loos gefeierten Küche, vorm Fabrikschornstein, vor der schäbigen Seite der antagonistischen Gesellschaft”⁴⁷. Im Verachteten ist das zu suchen, was aus dem Bestehenden hinausweist⁴⁸.

⁴³MM 258

⁴⁴“Kunst hegt er als Naturschutzpark von Irrationalität ein, aus dem der Gedanke draußen zu halten ist” (ÄT 499)

⁴⁵Im Mittelalterdorf Amorbach, dem Ort seiner Kindheit, findet Adorno eine Utopie von einer Zwecklosigkeit des Gemachten, das mit jener der Natur konvergiert; verwuchertes Gemäuer ist ihr Ausdruck. (vgl. DAS 399)

⁴⁶ÄT 487

⁴⁷KG I 380

⁴⁸Hier Ekel in seiner enormen Ambivalenz: einerseits reaktionär, andererseits “lebt in ihm”, als reflexhafter oder unwillkürlicher von außerhalb der Ratio stammend, eine Utopie. Dabei ist diese Utopie nicht Produkt des Ekels, sondern sozusagen die Rückseite einer Scheinutopie der schnellen Flugzeuge, das Negative, produziert vom Positiven. Von Heidegger, der etwa das vom Sein entfremdende Gestell selber als *Zuschickung des Seins* bezeichnet, unterscheidet ihn hier nicht die Erkenntnis, sondern bloß das Paradigma. An diesem Beispiel will ich eine typische Geste skizzieren. Adorno zerbricht am Widerspruch, nämlich dem *Besonderen*, das sich im *Allgemeinen* schließlich doch nicht nivellieren lässt, ein positives Dogma; herab fällt eine Rückseite; die sammelt er auf und stellt sie neben die Vorderseite, sodass eine Bewegung des Widerspruchs sich beständig und die Silhouette dessen, was in der herrschenden Realität nicht sein darf, aufreißt. Bei Heidegger verläuft eine Brechung zwischen dem Empfundenen und einer Beschreibung; die Dialektik, die der Sprache eigen ist, eröffnet hinter dem Wort oder dem Satz einen Horizont von *anderen Pfaden*. Das “Mehr” ist der Wirbel zwischen und vor den Wörtern; hier nicht als leerer Umriss, sondern Projektion einer vorgefundenen Struktur, der Seinsontologie, auf das Außen einer Denkgeschichte. Gleichermäßen enteignen beide dem Bestehenden, indem sie auf das “Mehr” insistieren, surrealistisch.

“Matrix für die objektlose Praxis” bildet die instrumentelle Vernunft, leer, weil sie ihr Anderes “nur noch als Bedrohung erfahren kann”⁴⁹. Von der “rationalen Irrationalität der Kunst” wird solche “Irrationalität im Vernunftprinzip [...] demaskiert”, gezeigt, “daß keine Rationalität bis heute die volle war”⁵⁰. “Die Korrektur, welche die Kunst am Prinzip der selbsterhaltenden Vernunft vollbringt, setzt diese nicht einfach entgegen, sondern die Korrektur an der Vernunft wird von der immanenten der Kunstwerke selber vertreten”⁵¹; ähnlich wie die Kunst eine *andere Praxis* ist, unterwirft sie sich einer *anderen Rationalität*; ohne sie wäre sie “zu Unwahrheit verurteilt”⁵².

Das Prinzip der herrschaftlichen Vernunft kehrt in den Werken “auf eine Weise wieder, die, selber metaphorisch, schwer anders als metaphorisch benannt werden kann: schattenhaft oder geklappt. Vernunft an den Kunstwerken ist Vernunft als Gestus”⁵³. “Die Logik der Werke indiziert sich als uneigentlich dadurch, daß sie allen Einzelereignissen und Lösungen eine unvergleichlich größere Variationsbreite gewährt als sonst die Logik; nicht von der Hand zu weisen die aufdringliche Erinnerung an die Traumlogik, in der ebenfalls das Gefühl des zwingend Folgerechten mit einem Moment von Zufälligkeit sich verbindet”⁵⁴. Nicht zufällig ruft die völlige Verwaltung, gegenwärtiger Stand der bürgerlichen Welt, ihren Gegensatz in der Logik der Kunst hervor. “Für das Subjekt, das unter dem Diktat des Identitätszwangs erstarrt, werden in einer Gegenbewegung die Bilder von Dingen lebendig, da sich das Subjekt in der Begegnung mit den Dingen als umso toter erfährt”⁵⁵: der Surrealismus.

M

“[...] So scheint ein Nashorn, das stumme Tier, zu sagen: ich bin ein Nashorn”⁵⁶

Die Darstellungen auf etruskischen Krügen ist die “zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis”⁵⁷ – “Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf”⁵⁸.

⁴⁹ *DAS* 385

⁵⁰ *ÄT* 71

⁵¹ *ÄT* 454

⁵² *ÄT* 87

⁵³ *ÄT* 435

⁵⁴ *ÄT* 206

⁵⁵ *DAS* 384

⁵⁶ *ÄT* 171

⁵⁷ *ÄT* 384

⁵⁸ *ÄT* 104

Mimesis: Der umgekehrte Blick.

“Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist.” Mit Valéry ruft Adorno eine dialektische Figur von Bergung eines Flüchtigen auf: das “mimetische Moment”⁵⁹, deren Verfügung “dessen Unwillkürlichkeit herbeiruft, zerstört, errettet”⁶⁰. Abseits der bestimmenden subjektiven Intention – unwillkürlich – beginnt das Objekt zu sprechen; die Schönheit ist seine dauerhafte Wahrheit, deren Rettung die künstlerische Verfügung. “Denn in Kunst wird das Entgleitende objektiviert und zur Dauer zitiert: insofern ist sie Begriff, nur nicht wie in der diskursiven Logik. Die Schwäche des Gedankens angesichts des Naturschönen, als eine des Subjekts, und dessen objektive Stärke verlangen, daß sein Enigmatisches in der Kunst sich reflektiere und dadurch, wenngleich abermals nicht als ein Begriffliches, sich bestimme”⁶¹. Dann aber meint Mimesis “nicht mehr an Realität angleichende Mimesis, sondern Mimesis als verwandelte Realität”⁶². Wie lässt sich diese Intentionsschwäche des Subjekts überhaupt noch auf Kunst, die Werk ist, beziehen; wie überwinden “die von keinem Kunstwerk zu schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des Mimetischen”⁶³?

Material mit der “immanenten Beziehung auf das Andere”.

Auch eine klassisch materialistische Sicht kann das Material nicht von seiner ideologischen Zurichtung trennen.⁶⁴ “Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das ‘Material’ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektiver Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze”⁶⁵. Jenes ist rettend, wenn der Geist in der Kunst “sich wegwirft”⁶⁶. “Kein Kunstwerk [...] geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstruiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich einer Objektbeziehung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber, kraft der

⁵⁹“Das Kunstwerk ist ‘sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist’, weil es das Hermetische, den Entzugscharakter, das Monadische an den Dingen und der Natur nachahmt, jedoch keineswegs den Gegenstand selbst.” (DAS 432)

⁶⁰ÄT 174

⁶¹ÄT 114

⁶²Zenck, *Kunst als begrifflose Erkenntnis* 20

⁶³selbige “gleichsam die Erbsünde des ästhetischen Geists” (ÄT 180)

⁶⁴So ist es das Material, das “schon Intentionen an das Werk bringt” (KG I 300)

⁶⁵PNM 39

⁶⁶“Denn als solche Negation des naturbeherrschenden tritt der Geist der Kunstwerke nicht als Geist auf. Er zündet in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit. Keineswegs ist er am gegenwärtigsten in den geistigen Kunstwerken. Ihr Rettendes hat Kunst an dem Akt, mit dem der Geist in ihr sich wegwirft” (ÄT 180)

immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist”⁶⁷. Wie aber ist angesichts der Immanenz dieser Alteritätsoffenheit noch “Versöhnung” mit dem Individuum möglich, wie kann sich ein Material vermitteln? “Diese Verpflichtung der Werke, gegen ihren Begriff anzugehen, zerreibt ihren Ausgriff auf Versöhnung.”⁶⁸

Mittel: Form für Einheit des Mannigfaltigen.

Form ist Versagen — “keine Form ohne Refus”⁶⁹ — denn: “In den Formen wird Grausamkeit zur Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas herausschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie”⁷⁰. Neben dem materialistischen Zug findet sich bei Adorno eine Tendenz zum autonomen Kunstwerk; das Material kommt zu sich selbst, wenn es durch die Form gegangen ist und selbst gar nicht mehr auf sich verweisen kann. Es geht dabei nicht um eine Harmonisierung des Vielfältigen, sondern um ein Vorenthalten, Desintegration⁷¹ zum Integralen, Dissonanz⁷² als Alteritätsbeweis. Aus dieser Perspektive muss er die Montage ablehnen⁷³, die sich an ihr Material vergisst. Vielmehr leistet erst die grausame Einheit stiftende Formung für das Material eine Vermittlung; die “ästhetische Einheit des Mannigfaltigen erscheint, als hätte sie diesem keine Gewalt angetan, sondern wäre aus dem Mannigfaltigen selbst erraten. Dadurch spielt Einheit, real heute wie stets das Entzweiende, in Versöhnung hinüber”⁷⁴.

Momente / Methode / Monade

Das paradox anmutende Denken von Einheit (bzw. Integrität) als das Entzweiende, dissonant und ihren Elementen gegenüber desintegrativ, ist paradigmatisch: “Die das dialektische Denken der Momente und in Momenten bewegende und konstituierende Frage ist nicht alternativ strukturiert, sondern disjunktiv-konjunktiv. Sie lautet nicht: Sein oder Nichtsein, sondern: Sein und Nichtsein”⁷⁵. Denn “Adornos wichtigstes Mittel, der Unaufhörlichkeit der negativen Dialektik zum Wort zu verhelfen, besteht darin, den jeweiligen Gegenstand gleichzeitig

⁶⁷KG I 440

⁶⁸Welsch, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen* 195

⁶⁹ÄT 217

⁷⁰ÄT 80

⁷¹“Desintegration ist die Wahrheit der integralen Kunst” (ÄT 455)

⁷²Dissonanz leistet “negativen Alteritätsbeweis” unter der Herrschaft des Selben (DAS 391)

⁷³“Dabei lässt die Montage bewusstlos von einer nominalistischen Utopie sich leiten; der, die reinen Fakten nicht durch Form oder Begriff zu vermitteln und unvermeidlicherweise ihrer Faktizität zu entäußern. Sie selbst sollen hingestellt, auf sie soll gezeigt werden mit der Methode, welche die Erkenntnistheorie die deiktische nennt. Das Kunstwerk will sie zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen” (ÄT 232f; vgl. auch DAS 393f).

⁷⁴ÄT 202

⁷⁵Hoffmann, *Figuren des Scheins* 158

von dialektischen Gegenpositionen her anzuvisieren und von ihnen aus die Dialektik bis zum gleichen Punkt zu treiben, so daß eine Balance entsteht, deren Ausdruck Exklusion, Paradox und Metapher sind”⁷⁶.

Adorno denkt die Einheit des Kunstwerks nicht von der Wahrnehmung. Mit dem Begriff der *Monade* artikuliert sich stattdessen “ein Einheitsbegriff, der keiner äußerlichen Synthese bedarf”⁷⁷: “Durch seinen Gegensatz zur Empirie setzt jedes Kunstwerk gleichsam programmatisch seine Einheit. Was durch den Geist hindurchging, bestimmt sich wider die schlechte Naturwüchsigkeit des Zufälligen und Chaotischen als Eines”⁷⁸; die Einheit verdankt sich, anders als bei den übrigen Dingen, nicht der Synthese durch das Subjekt. Wesentlich ist dem konkreten Kunstwerk damit das Einzelne, das sich erst im Ganzen artikuliert. Besonderes und Allgemeines stehen nicht in einer Struktur zueinander, sondern korrespondieren auf einer Ebene⁷⁹; danach “wäre, wider die gängige ästhetische Ansicht, das Ganze in Wahrheit um der Teile, nämlich seines *καίρως*, des Augenblicks wegen da, nicht umgekehrt[...]”⁸⁰. Der Kunstwerke “Kontinuität ist teleologisch von den Einzelmomenten gefordert. Ihrer sind sie bedürftig und fähig vermöge ihrer Unvollständigkeit, vielfach ihrer Unerheblichkeit. Durch ihre eigene Beschaffenheit vermögen sie in ihr Anderes überzugehen, setzen darin sich fort, wollen darin untergehen und determinieren durch ihren Untergang das auf sie Folgende. Solche immanente Dynamik ist gleichsam ein Element höherer Ordnung dessen, was die Kunstwerke sind”⁸¹. Die ontologische Organismusähnlichkeit macht das Kunstwerk zur Monade⁸²: “Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das Kunstwerk. Es ist, was die rationalistische Metaphysik auf ihrer Höhe als Weltprinzip proklamierte, Monade: Kraftzentrum und Ding in eins”⁸³.

⁷⁶Kaiser, *Benjamin. Adorno* 149

⁷⁷Pradler, *Das monadische Kunstwerk* 136

⁷⁸ÄT 277

⁷⁹“Das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt” (*DA* 151)

⁸⁰ÄT 279

⁸¹ÄT 263

⁸²“Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des gesamten Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerks ist aber, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinem Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine *Einheit* aus Einzelheiten — schließt es sich, als eine Welt gegen sich, gegen alles Äußere ab. So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Dinge Grenzen nennt: bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit einem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluß, der die Gültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem *einem* Akte ausübt.” (Simmel, *Der Bilderrahmen. Ein Ästhetischer Versuch* 46)

⁸³ÄT 268

P

“Nicht Demut hat Kafka gepredigt, sondern die erprobteste Verhaltensweise wider den Mythos empfohlen, die List. Ihm ist die einzige, schwächste, geringste Möglichkeit dessen, daß die Welt doch nicht recht behalte, die, ihr recht zu geben. *Wie der Jüngste im Märchen soll man ganz unscheinbar, klein, zum wehrlosen Opfer sich machen, nicht auf dem eigenen Recht bestehen nach der Sitte der Welt, der des Tausches, welcher ohne Unterlaß das Unrecht reproduziert.* Kafkas Humor wünscht die Versöhnung des Mythos durch eine Art von Mimikry. Auch darin folgt er jener Tradition von Aufklärung, die vom homerischen Mythos bis Hegel und Marx reicht, bei denen die spontane Tat, der Akt der Freiheit, gleichkommt dem Vollzug der objektiven Tendenz.”⁸⁴

“Selbst an radikaler Kunst ist soviel Lüge, wie sie das Mögliche, das sie als Schein herstellt, dadurch herzustellen versäumt. Kunstwerke ziehen Kredit auf eine Praxis, die noch nicht begonnen hat und von der keiner zu sagen wüßte, ob sie den Wechsel honoriert”⁸⁵

Die Praxis ist überdeterminiert durch die verbräunte Forderung der “Gattung”, ihr ungeschriebenes Gesetz: “Appetit”, Zwang des “so ist es”. Die Alternativen zu dieser einen Praxis sind verschleiert: hier Gewalt, auch in der Sublimierung von Praxis; welche wäre sie? Eine gewaltlose Utopie, “Menschheit”, frei von Herrschaft, bringt etwa eine befreite Praxis hervor, die nun das unpraktische Kunstwerk bereits antizipiert; Gewalt *im* Kunstwerk entstammt nicht dem “Appetit der Gattung”, ist so nicht unserer Welt. “Praxis tendiert ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent und erhält sich in ihren Sublimierungen, während Kunstwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit stehen. Sie setzen ihr Memento wider jenen Inbegriff des praktischen Betriebs und des praktischen Menschen, hinter dem der barbarische Appetit der Gattung sich verbirgt, die so lange noch nicht Menschheit ist, wie sie von ihm sich beherrschen läßt und mit Herrschaft sich fusioniert”⁸⁶.

Praxis der Kunst: Gewalt und Ornament.

“Denn inmitten der allgemeinen Fungibilität haftet Glück ausnahmslos am Nichtfungiblen”⁸⁷. “Der Blick, der ans eine Schöne sich verliert, ist ein sabbatischer.

⁸⁴ *KG I* 284f

⁸⁵ *ÄT* 129

⁸⁶ *ÄT* 359

⁸⁷ *MM* 135f

Er rettet am Gegenstand etwas von der Ruhe seines Schöpfungstages”⁸⁸. “Im Zauber dessen, was in absoluter Ohnmacht sich enthüllt, des Schönen, vollkommen und nichtig in eins, spiegelt der Schein von Allmacht negativ als Hoffnung sich wider. Es ist jeglicher Machtprobe entronnen. Totale Zwecklosigkeit demontiert die Totalität des Zweckmäßigen in der Welt der Herrschaft, und nur kraft solcher Verneinung, welche das Bestehende an seinem eigenen Vernunftprinzip aus dessen Konsequenzen vollbringt, wird bis zum heutigen Tage die existierende Gesellschaft einer möglichen sich bewußt. Die Seligkeit von Betrachtung besteht im entzauberten Zauber. Was aufleuchtet, ist die Versöhnung des Mythos”⁸⁹. Auch wenn Adorno diese Versöhnung, eine Selbstüberwindung der Aufklärung, in späteren Werken relativiert, insistiert er weiter auf den engagierten Charakter der Kunst: sie “ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen. Sie straft Produktion um ihrer selbst willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits des Banns von Arbeit”⁹⁰.

Eine jede Praxis, die Gesetz betrifft, ob setzend oder zersetzend, muss aber bereits Gewalt genannt werden – Gewaltlosigkeit einer *anderen Praxis* Kunst ist dann identisch mit ihrer materiellen Ohnmacht, sodass die Kunst in ihrer Gewaltlosigkeit nicht Herrschaft überwünde, sondern dort anhielte, wo der revolutionäre Generalstreik begönne⁹¹. In der besseren Kunst, genauer: *an* ihr, denn ihr Ausdruck ist wahrer als das Ausgedrückte⁹², liegt ausgesprochen viel Gewalt.

Der Ursprung der Kunst liegt nach Adorno im Kult, einer “hervorragenden Weise der naturbeherrschenden Praxis” (*DAS* 383); Mit der neueren Trennung von Kunst und Praxis sieht Adorno die Praxis von Kunst nicht mehr in der “Wirkung der Werke, aber verkapselt in ihrem Wahrheitsgehalt”⁹³. Diese *Kapsel* umfasst dasjenige am Kunstwerk, das “das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt”: bekämpftes *Ornament*⁹⁴. Indes schließt er solches Ornament aus, das eine vermeintlich “organische” Vorwelt imaginiert; inszenierte Archaik leugnet den Zwang der ersten Natur Mana⁹⁵. Ähnlich wie die Allegorie unterläuft das Ornament die Bewegung einer “rationalen Vergegenständlichung”⁹⁶ und damit subjektherrschaftlicher Objektbeziehung; es schafft Mimesis⁹⁷.

⁸⁸MM 85

⁸⁹MM 256

⁹⁰ÄT 26

⁹¹vgl. Benjamin, *zur Kritik der Gewalt* 179-204

⁹²zum Verhältnis von Wahrheit, Aura und Ausdruck vgl. Abschnitt A dieser Arbeit

⁹³ÄT 367

⁹⁴PNM 70f

⁹⁵vgl. *DAS* 383

⁹⁶“[Loos’, S.R.] Haß aufs Ornament wäre nicht verständlich, fühlte er nicht darin den der rationalen Vergegenständlichen konträren mimetischen Impuls; den Ausdruck, noch als Trauer und Klage verwandt dem Lustprinzip, das deren Ausdruck verneint” (*KG I* 381)

⁹⁷Die Abstraktion des Ornaments ist für Benjamin “Vorlage für das mimetische Vermögen” (*Gesammelte Schriften II*, 958)

Humor als List.

Humor, immanent der Kunst, übt Kritik am Selbsterhaltungstrieb, dessen Logik “tierischer Ernst” ist: “Die These von der Heiterkeit ist indessen sehr genau zu nehmen. Sie gilt für die Kunst als ganze, nicht für die einzelnen Werke. Diesen mag Heiterkeit gründlich abgehen, nach dem Maß des Schreckens der Realität. Das Heitere an der Kunst ist, wenn man so will, das Gegenteil dessen, als was man es leicht vermutet, nicht ihr Gehalt, sondern Kunst ist a priori, vor ihren Werken, Kritik des tierischen Ernstes, welchen die Realität über die Menschen verhängt. Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu lockern. Das ist ihr Heiteres; freilich ebenso, als Veränderung des jeweils bestehenden Bewußtseins, ihr Ernst”⁹⁸

Die *Schwarze Kunst* Kafkas und Becketts begibt sich dem Unrecht, um durch Überaffirmation ein Bewusstsein zu provozieren. Die Sprache, der das unmittelbar utopische oder eskapistische Moment fehlt, evoziert das Bild der verschwundenen Kindheit: “Erst wer der dem Clown und den Kindern gemeinsamen, sinnfreien Sprache mächtig wäre, verstünde ihn selber, in dem Natur schalkhaften Abschied nimmt auf der Flucht [...]; Natur, so unerbittlich verdrängt vom Prozess des Erwachsenwerdens, wie jene Sprache den Erwachsenen unwiederbringlich ist”⁹⁹

Im Unterschied zur Vergnügungsmaschine¹⁰⁰ wird sie dem Unrecht gerecht, doch darin, in ihrer Schwärze, droht sie, so manchmal bei Kafka, auch ihr telos zu finden: “Das Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die Unterhaltung begehrt, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz. Trotzdem trägt die schwarze Kunst Züge, die, wären sie ihr Endgültiges, die geschichtliche Verzweiflung besiegeln”¹⁰¹. Vielleicht liegt aber auch ein Unrecht am Schmerz, mutwilliges Leugnen, in der objektiven Tendenz¹⁰². Die Ichauflösung kann, als “Lust an der Unlust”¹⁰³, umschlagen ins Affirmative, dem Todestrieb¹⁰⁴ ergeben. “Was dagegen, wie unterm Bilderverbot, das utopische Moment mit dem Bann belegt, gerät in den Bann des Bestehenden unmittelbar”¹⁰⁵.

⁹⁸ NL 600f

⁹⁹ KG I, 363

¹⁰⁰ “Vergnügtsein heißt Einverstandensein [...]”

¹⁰¹ ÄT 66

¹⁰² Eine hoffnungsvollere Perspektive nimmt Adorno ein, wenn er der Schwäche eine naturhafte Dauerhaftigkeit zuspricht und sie als Verheißung nimmt, siehe Abschnitt S.

¹⁰³ DAS 472

¹⁰⁴ “Dort, wo die Befreiung von Tod und Verdinglichung möglich werden soll, führt die sich entringende Verheißung schnell wieder in Tod und Verdinglichung hinein. Nicht umsonst bezeichnet Adorno die schwarze Kunst deshalb als eine mimetische Angleichung an das Todesprinzip” (ebd.)

¹⁰⁵ KG I 391

E

“Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisation von Offenbarung, dem Ideal und der Schranke eines jeglichen Werkes. Kunst mit Offenbarung zu kontaminieren hieße, ihren unausweichlichen Fetischcharakter in der Theorie unausweichlich zu wiederholen. Die Spur von Offenbarung in ihr ausrotten, erniedrigte sie zur differenzlosen Wiederholung dessen, was ist. Sinnzusammenhang, *Einheit* wird von den Kunstwerken veranstaltet, weil sie nicht ist, und als veranstaltete das Ansichsein *negiert*, um dessentwillen die Veranstaltung unternommen wird – am Ende *die Kunst selbst*”¹⁰⁶

“Denn der Sinn eines Kunstwerks ist zugleich das im Faktischen sich versteckende Wesen; er zitiert zur Erscheinung, was diese sonst versperrt” – stiftet Sinnhaftigkeit einen Vorgang der Epiphanie am Verblendungscharakter vorbei?¹⁰⁷ Wie Heidegger verwendet Adorno den Begriff Schein für fehlerhaft bzw. uninteger scheinende Erscheinung¹⁰⁸; dabei aber ist “Wahrheit falschen Bewußtseins in der [richtigen] ästhetischen Erscheinung¹⁰⁹; Erscheinung ist stets integer, selbst wenn ihr Ursprung nicht fassbar ist, kann aber”kompromittiert” werden¹¹⁰. Wie aber kann das Kunstwerk in seiner Erscheinung etwas mitteilen, das selbst ein “Wesen”, also noch vor der Erscheinung liegt? Der Verdacht liegt nah, dass dieser phänomenologische¹¹¹ Zuspruch täuscht.

Epiphanie: Rätsel der Kunst.

“Durch den Schein, der es verkündet, werden die Kunstwerke nicht wörtlich zu Epiphanien, so schwer es auch der genuinen ästhetischen Erfahrung den authentischen Kunstwerken gegenüber fällt, nicht darauf zu vertrauen, in ihm sei das Absolute präsent¹¹²”. Woher aber stammt diese Schwierigkeit, die Adorno als “Rätselcharakter”¹¹³ beschreibt? Die Musik ist “ganz Rätsel und ganz evident zugleich. Es ist nicht zu lösen, sondern nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie die Kunst. [...] Das Rätsel lösen ist soviel wie

¹⁰⁶ *ÄT* 162

¹⁰⁷ *ÄT* 161. “Diese emphatische Redeweise von der ‘Erscheinung’ mag hier auf etwas Ähnliches hindeuten, was bei Heidegger ‘Epiphanie’ heißt und das sich nicht durch eine scheinhafte Zugehörigkeit auszeichnet, sondern das wirklich ein Anderes zeigen soll.” (*DAS* 442f)

¹⁰⁸ vgl. Abschnitt *S* dieser Arbeit

¹⁰⁹ Ästhetische Erscheinung ist jene adäquaten Ausdrucks; vgl. Abschnitt *A* dieser Arbeit

¹¹⁰ vgl. Abschnitt *S* dieser Arbeit

¹¹¹ vgl. Baumgartner, *Die (Ver)bergung des Sinns (in) der Musik* 270f

¹¹² *ÄT* 162

¹¹³ “Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache” (*ÄT* 182)

den Grund seiner Unlösbarkeit angeben”¹¹⁴. Wenn die Kunst am Ende nur Verschließendes eröffnen kann, dann muss Äußeres, müssen Material, Form und Konsequenz im Ausdruck eintreten für Zuspruch, den ein Kunstwerks wirkt.

U

“Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entscheidender, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst”¹¹⁵.

Bereits im Sirenengesang ist die Kunst einer herrschenden Klasse vorbehalten: wer nicht arbeiten muss, darf genießen. Penia vergewaltigt den betrunkenen Poros. Der schöne Eros ist das Kind von Armut und Reichtum. Das Verbot einer Verbindung zwischen den Klassen ist die Voraussetzung für ihren Hass aufeinander. Liebe als Grund und Maß rückt Kunst notwendig ein in die Utopie der klassenlosen Gesellschaft, ebensoviel sie selbst Bedingung und Produkt der Klassengesellschaft ist.¹¹⁶ “Kunst, die dem zivilisatorisch-rationalen Zug sich einfügt und ihm die historische Entfaltung ihrer Produktivkräfte verdankt, meint doch zugleich auch den Einspruch gegen ihn, das Eingedenken dessen, was in ihm nicht aufgeht und was er eliminiert; eben das Nichtidentische”¹¹⁷. Und sie “hat ihre Resistenzkraft darin, daß der verwirklichte Materialismus auch seine eigene Abschaffung, die der Herrschaft materieller Interessen wäre. Einen Geist, der dann erst hervorträte, antezipiert Kunst in ihrer Schwäche”¹¹⁸. Ihre Existenz allein verbürgt bereits, “daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen”¹¹⁹.

¹¹⁴ÄT 184f

¹¹⁵ÄT 55

¹¹⁶“Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft.” (ÄT 19)

¹¹⁷NL 170

¹¹⁸ÄT 50

¹¹⁹ÄT 200

Utopie – wie denn nun?

Jedoch ist ihr immanenter Ausgriff auf die Utopie verstellt: “Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon”¹²⁰, denn in anbefohlenen Mitteln muss sich ersteres “Laut suchen”¹²¹. Der magische Alteritätsbezug ist ihr heute verwehrt: “Abstrakt ist die Moderne vermöge ihrer Relation zum Dagewesenen; unversöhnlich dem Zauber, kann sie nicht sagen, was noch nicht war, und muß es doch wider die Schmach des Immergleichen wollen”¹²². Erst das Subjekt selbst kann sie aus dem affirmativen Zirkel befreien, denn es “ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum Lebendigen geleitet”¹²³. Nichts weist aufs Äußere; die Aufklärung muss sich rekursiv überwinden, die Kunst sich in ihrem eigenen Charakter reflektieren, und das Subjekt sich in seiner Kunst zum Objekt hin befreien.

¹²⁰ *ÄT* 203

¹²¹ “In Wahrheit sind [die großen Kunstwerke der Vergangenheit, S.R.] Kraftfelder, in denen der Konflikt zwischen der anbefohlenen Norm und dem ausgetragen wird, was in ihnen Laut sucht.” (*KG I* 294)

¹²² *ÄT* 40

¹²³ *MS I-II* 527

Literatur

Theodor W. **Adorno** in: Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Darmstadt 1998:

ÄT = Adorno, *Ästhetische Theorie* in Band
DA = Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung* in Band 3
KG = Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* in Band 10.1 bzw. 10.2
MM = Adorno, *Minima Moralia* in Band 4
MS = Adorno, *Musikalische Schriften* in Band 16 bzw. 18.
NL = Adorno, *Noten zur Literatur* in Band 11
PNM = Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* in Band 12

DAS = Andrea Barbara **Alker**, *Das Andere im Selben*, Würzburg 2007

Thomas **Baumeister** und Jens **Kulenkampff**, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik* in: Rüdiger Bubner (Hrsg.): *Neue Hefte für Philosophie* 5, Göttingen 1973

Franz Christian **Baumgartner**, *Die (Ver)bergung des Sinns (in) der Musik*, in: Reinhold Esterbauer (Hrsg.), *Orte des Schönen: phänomenologische Annäherungen*, Würzburg 2002

Martin **Brasser**, *Wahrheit und Verborgenheit: Interpretationen zu Heideggers Wahrheitsverständnis von "Sein und Zeit" bis "Vom Wesen der Wahrheit"*, Würzburg 1997

Walter **Benjamin**, *Zur Kritik der Gewalt* in: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt/Main 1999

Martin **Heidegger**, *Beiträge zu Philosophie. (Vom Ereignis)* in: Friedrich-Wilhelm v. Hermann (Hrsg.), *Gesamtausgabe* 65, Frankfurt/Main 1989

Rainer **Hoffmann**, *Figuren des Scheins*, Bonn 1984

Gerhard **Kaiser**, *Benjamin. Adorno*, Bodenheim 1983

Gerhard **Plumpe**, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* II, Opladen 1993

Andreas **Pradler**, *Das monadische Kunstwerk*, Würzburg 2003

Birgit **Recki**, *Aura und Autonomie*, Würzburg 1988

Britta **Scholze**, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus d. Dialektik*, Würzburg 2000

Georg **Simmel**, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch.* in: Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Gesamtausgabe* 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908*, Frankfurt/Main 1995

Wolfgang **Welsch**, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen* in: Christiane Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989

Martin **Zenck**, *Kunst als begrifflose Erkenntnis*, München 1977