

Endzeitstimmungen. Theodor W. Adornos Modell einer negativen Ästhetik

Es ist worden spät.

Kunst als Störfaktor der Moderne

An einem Abend ging ich auf einem Weg spazieren – auf der einen Seite lag die Stadt, und unter mir der Fjord. Ich war müde und krank – ich blieb stehen und sah hinaus über den Fjord – die Sonne ging gerade unter – die Wolken waren rot gefärbt wie Blut./ Ich fühlte, wie ein Schrei durch die Natur ging; mir schien, daß ich den Schrei hören konnte. Ich malte dieses Bild – malte die Wolken als richtiges Blut. – Die Farben schrien.



Edvard Munch, *Der Schrei*, (1893), Öl auf Pappe

„Die Kunst ist nach Adorno eine negative Erkenntnis der Wirklichkeit. [...] Wir gelangen damit zur Epoche des Spätkapitalismus, in ein scheinbar ganz und gar verdinglichtes, rationalisiertes und verwaltetes Regime. Da es durch organisches Künstlertum nicht in die Knie zu zwingen ist, versucht man, es stattdessen mit einem stummen Schrei zu bezwingen, jenem Schrei, der auf Munchs berühmtem Gemälde das leere Gesicht einer einsamen Figur aufreißt und endlos auf der Leinwand widerhallt. Das Ästhetische wird dabei zur Guerillataktik geheimer Subversion, schweigenden Widerstands und störrischer Verweigerung. Die Kunst vernichtet von nun an die traditionellen Formen und Bedeutungen, weil die Gesetze der Syntax und der Grammatik die Gesetze der Polizei sind.“¹

Nichts Äußerliches gibt uns einen Hinweis auf die Ursache des Schreckens, den der norwegische Maler Edvard Munch (1863-1944) u.a. 1893 in sein Gemälde *Der Schrei* faßte.² Auf diesem Bild, Teilstück eines großen und unvollendet gebliebenen Projektes mit dem Titel *Der Lebensfries*³, steht auf einer Brücke ein Individuum, das uns nur scheinbar zugewandt ist und anblickt, vor einer

Landschaft, die sich in einzelne rotgelbe und blauschwarze Farbwirbel auflösend, sich selbst zu verschlingen scheint. Der Wirklichkeit völlig entfremdet, wird diese Gestalt Opfer einer Wahrnehmung, der sie standzuhalten versucht und der sie doch nichts entgegenzusetzen hat.

So erreicht Munch, der später zum Vorbild der Expressionisten wurde, eine bis heute einmalige malerische Synthese von Sinneseindrücken. Indem er eine extreme, klaustrophische Angst (ein bei Munch häufiges Motiv) nach außen kehrt, mit der Vorstellung eines Schreis verknüpft und beides in die Dimension der Farbe überträgt, sind Innen- und Außenwelt ununterscheidbar geworden bzw. zu gleichwertigen Beobachtungsobjekten des mit der Präzision eines Leichensezierers vorgehenden Künstlers.

Deutet man das Bild mit seiner Aufhebung der Grenze zwischen Innen und Außen nach dem ‚Exuberanz-Modell‘, wie es in diesem Buch in dem vorangegangenen Kapitel *Der dunkle Kontinent* entwickelt wird, so hätte Form die Rolle, als Prinzip der Darstellung sinnliche Wirkung zu intensivieren. Dann aber würde das Gemälde den existentiellen Zustand der Angst auf untergründige Weise bejahen, die künstlerische Gestaltung als zu genießende Sensation manipulierbar machen. In der ästhetischen bzw. emphatischen Moderne jedoch wird der Faktor ‚Form‘ noch auf ganz andere Weise virulent: als Bewußtsein einer Krise.

Zwar wurde seit der Romantik akademischen Darstellungsprinzipien zunehmend entgegengesteuert, stand die Abkehr vom Mimesis-Gebot immer häufiger auf der künstlerischen Tagesordnung. Doch im gleichen Maß geht die Erschließung neuer ästhetischer Horizonte durch die konsequente Weiterentwicklung und Durchformung des künstlerischen Materials einher mit dem Anspruch, Alternativen zur jeweils herrschenden philosophischen und naturwissenschaftlichen Forschung zu entwerfen (vgl. in diesem Band *Immaterielle Sinnlichkeit*, S. 101-104). Dieses oppositionelle Moment von Kunst macht sich das ästhetische Denken von Theodor W. Adorno (1903-1969) in besonderem Maße zu eigen.

Dabei ist jener Widerstand innerhalb der Tradition der Ästhetik auf zweifache Weise verankert. Wichtig ist zunächst der Autonomie-Gedanke in der von Kant begründeten Form (vgl. in diesem Band *Das Schöne*, S. 36f.). Der gesellschaftlichen Verwertbarkeit müsse Kunst entzogen werden, sie müsse ‚zweckfrei‘ sich entfalten dürfen – so läßt sich das Modell zusammenfassen, das bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirkte. Dieser ‚klassischen‘ oder besser gesagt ‚klassizistischen‘ Linie bürgerlicher Kunst stellt sich eine andere entgegen, die – von Herder und der deutschen Frühromantik mit Schelling bis zu den historischen Avantgarden reichend – das Versprechen transportiert, in der Kunst sei ein Absolutes präsent, zumindest jedoch ein Potential, das, die Grenze des

„Mimesis (griech. =) Nachahmung, nachbildende Darstellung allg. [...], insbes. als Nachahmung der Natur im Sinne von Erfahrungswirklichkeit in den Künsten als Fiktion. Zentralbegriff der Ästhetik und Kunsttheorie seit der Antike, bes. im Anschluß an Platon (Staat) und Aristoteles seit der Renaissance. [...] [Mimesis meint] nicht bloße Kopie des Vorgefundenen [...], sondern kreative Nachschöpfung realer oder möglicher Vorgänge, Handlungen, Milieus, Gegenstände, Gespräche und Personen mit künstlerischen Mitteln nach den Gesetzen von Anschaulichkeit, Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit.“⁴

¹ | Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, aus dem Englischen von Klaus Laermann*, Stuttgart, Weimar 1994 (1990), S. 379.

² | Thomas M. Messer, *Edvard Munch, aus dem Englischen übertragen von Herbert Schuldt*, Köln 1976, S. 84. Siehe auch die das gleiche Motiv verarbeitenden Bilder ‚Verzweiflung‘ (1892) und ‚Angst‘ (1894). Für die zahlreichen Selbstkommentare Munchs siehe nun bei Erik Tøjner, *Munch. In His Own Words*, München, London, New York 2001.

³ | Vgl. Uwe M. Schneede, *Munchs ‚Lebensfries‘, zentrales Projekt der Moderne*, in: Uwe M. Schneede/Dorothee Hanse (Konzept, Ausstellung und Katalog), *Katalog zur Ausstellung „Munch und Deutschland“ vom 23. September 1994 bis zum 27. November 1994 in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung*, Stuttgart 1994, S. 20-29.

⁴ | Gero v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 574.

Kunstwerks überschreitend, auf das Leben übergreift. Kunst wird so zum Vorbild auch nicht-ästhetischer Erfahrungs- und Wahrnehmungsgelände und erhält zudem die Funktion einer kritisch-fragenden Instanz. Solche Doppelpoligkeit ist das Merkmal ästhetischer Erfahrung in der Moderne, wie wir sie nun näher beschreiben wollen, eine Moderne, die – wie Adorno formulierte – von der „Antinomie des ästhetischen Scheins“ bestimmt sei.⁵

Adorno verzichtet auf keinen der beiden hier skizzenhaft dargestellten Pole von Kunst in der Moderne. Es geht ihm sowohl um Kunst als autonomen, für sich und nur für sich sprechenden Bereich wie auch um ihre Steigerung zur Souveränität, in der das Kunstwerk gewissermaßen zur Funktion des Lebens wird.⁶ Beide Aspekte aufgenommen zu haben und sich gegenseitig kritisieren zu lassen, dies definiert die Negativitätsästhetik in der Konzeption Adornos, in der sowohl Kant wie Schelling, Hegel wie Nietzsche deutliche Spuren hinterlassen haben. In der *Ästhetischen Theorie* von 1970⁸ haben beide Linien einen vielleicht letzten verdichtenden Kreuzungspunkt gefunden.

Grundmomente der Negativitätsästhetik Adornos

Adornos Werk als Ganzes, seine Arbeiten als Philosoph, Soziologe, Psychologe, Literatur- wie Musikkritiker, sind der Versuch, durch den Blick auf das ‚Einzelne‘ individueller Erfahrung einer steril gewordenen, akademischen Ästhetik eine neue Semantik zu geben. „Ästhetik präsentiert der Philosophie die Rechnung dafür, daß der akademische Betrieb sie zur Branche degradierte. Sie verlangt von Philosophie, was sie versäumt: daß sie die Phänomene aus ihrem reinen Dasein herausnimmt und zur Selbstbesinnung verhält [sic], Reflexion des in den Wissenschaften Versteinerten“ (ÄT, S. 391). Zugleich aber arbeitet dieses Modell mit der theoretisch begründeten Unmöglichkeit, Theorie konsistent und abschließend zu artikulieren. Es ist die Paradoxie, um die einer der schwierigsten und zugleich faszinierendsten Abschnitte der *Ästhetischen Theorie* kreist (ÄT, S. 199f.), im Inhaltsverzeichnis mit dem Wort von der „Wahrheit als Schein des Scheinlosen“ überschrieben. „Unverhüllt“ sei das Wahre der diskursiven Erkenntnis, heißt es dort, „aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables“ (ÄT, S. 191), also Nicht-Vergleichbares. Nur durch den Verzicht auf Urteile urteilt Kunst. Das ist es, was Adorno einem naturalistischen Ästhetikbegriff oder dem sozialistischen Konzept der ‚Widerspiegelung‘ entgegenhält.

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

„*Antinomie* (griech. *anti*: gegen; *nomos*: Gesetz), Widerspruch, ernsthafte logische Schwierigkeit, daß zwei Sätze einander widersprechen, obwohl für jeden von ihnen zwei gleich gute Gründe zu sprechen scheinen; in der modernen Logik Widersprüche, die in den Grundlagen des Systems wurzeln. [...] A. als philosophischer Fachbegriff wurde durch Kants Kritik der reinen Vernunft etabliert. In der ‚Transzendentalen Dialektik‘ (A 407) definierte Kant A. als ‚Antithetik‘ bzw. als ‚Widerstreit der Gesetze‘, deren jedes jeweils schlüssig begründet werden könne.“⁷

„*Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik*“ (ÄT, S. 193).

Bereits der berühmte Anfangssatz seines Fragment gebliebenen letzten Hauptwerkes macht deutlich, daß Adornos Denken ein anti-systematisches ist. Wie sehr gleichwohl sein Modell einer „negativen Dialektik“ in einem ständigen Wechsel von Zustimmung und Widerspruch auf das von Hegel bezogen blieb, belegen bereits die sich zueinander spiegelbildlich verhaltenden philosophischen Merksätze „Das Wahre ist das Ganze“ und „Das Ganze ist das Unwahre“⁹, die für ganze weltanschauliche Koordinatensysteme stehen. Nicht mehr Harmonie und Proportion, wie sie der Großmeister des deutschen Idealismus einst als Maßstäbe einer idealen Kunst aufstellte, sondern das Fragmentarische und Diskontinuierliche als Ausdruck eines gewandelten Lebensgefühls seien in der Kunst nun zu vermitteln, Dissonanz sei das „Signum aller Moderne“.¹⁰ Überhaupt – doch dies wäre ein Thema für sich – gewinnt Adorno, der, wie er sagt, gewohnt ist „mit den Ohren zu denken“,¹¹ seine Erkenntnisse weniger aus der philosophische Tradition als vielmehr aus dem Material der klassischen Musik seit Beethoven. Von den zahlreichen musiktheoretischen und -soziologischen Arbeiten hervorzuheben ist vor allem die *Philosophie der neuen Musik* von 1949; ein bis heute zentraler Text für das Verständnis der musikalischen Revolution um 1910 bei Komponisten wie Arnold Schönberg (1874-1951), Anton v. Webern (1883-1945) oder Igor Strawinsky (1882-1971).

Ein Konzept ästhetischer Negativität, wie wir es soeben beschrieben haben – gewissermaßen mit Hegel über Hegel hinaus – liefert den zentralen Schlüssel zum Verständnis der doppelten Bestimmung von Kunst bei Adorno. Sie ist ein autonomer Diskurs neben anderen und **zugleich** eine souveräne Subversion der Vernunft der Diskurse. Kunstwerke werden als Rätsel begriffen, die sich einem sofortigen und vollständigen Verstehen sperren. Adornos sehr komplexer Stil gleicht sich oft genug dem der Kunst zugeschriebenen Rätselcharakter an, da Kunstkritik sich ihren, wie er es nennt, „Bewegungsgesetzen“¹² überlassen solle, als eine **ästhetisch** gewordene Theorie eben.

Als erster Zugang zu Adorno wesentlich besser geeignet als die *Ästhetische Theorie* sind die zwischen 1958 und 1965 unter dem Titel *Noten zur Literatur* veröffentlichten literarischen Essays. Gerade hier gelingt es ihm, am konkreten literarischen Beispiel operierend, einer Frage, welche die Ästhetik seit Kant bestimmte, eine entwaffnende Wende zu geben. Jener nämlich nach dem ‚eigentlichen‘ Ort des Kunstwerks, der immer entweder auf der Ebene des Zwecks oder der Zwecklosigkeit, des Engagements oder des l'art pour l'art gesucht wurde. Adornos Antwort darauf ist so einfach wie verblüffend: Kunst sei „die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren“.¹³ Der Charakter eines jeden Kunstwerks sei doppelt kodiert, nämlich

⁵ | Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1998, S. 159.

⁶ | Siehe maßgeblich hierfür bei Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991. Vgl. auch Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität. Zum Problem des literarischen und philosophischen Nihilismus*, München 2002.

⁷ | Peter Prechtl / Franz-Peter Burkard (Hrsg.), *Philosophische Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 1999, S. 33.

⁸ | Im folgenden wird die in Anm. 5 genannte Ausgabe benutzt. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diesen Band (Sigle: ÄT).

⁹ | Die beiden Zitate stammen, der Reihenfolge nach, aus G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), Frankfurt a. M. 1986, S. 24 und Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1980, S. 55.

¹⁰ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 29.

¹¹ | *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: T. W. A., *Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 10/1, *Kulturkritik und Gesellschaft 1, Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt a. M. 1977, S. 9-30, hier S. 9. Zu Adornos Musikphilosophie siehe Richard Klein (Hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 1998.

¹² | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 194.

¹³ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 19.

„als autonom und als fait social“ (ÄT, S. 16), es spreche für sich und zugleich über die (Um)Welt, in der es entstand. Dies trifft für Adorno insbesondere auf die Kunst der Moderne zu, besser gesagt, jene sogenannte ‚modernistische‘ Kunst um 1910. Sie ist für ihn deshalb autonom, weil sie nicht explizit politisch ist. Sie ist aber zugleich souverän und nicht-konservativ, weil sie – wie bei Kafka, Joyce oder Schönberg – dem historischen Stand ihres Materials kritisch, das heißt negativ gegenübersteht.

Bei allem anti-systematischen Anspruch will Adorno eine allgemeine, ja vielleicht die Ästhetik der Moderne formulieren. Er kann diesem Anspruch insofern genügen, als er, in einer bis heute beeindruckenden Stringenz, zentrale Zusammenhänge ihrer Entwicklung im Bewußtsein hält. Andererseits treten seit den 70er Jahren verstärkt auch die Lücken, inneren Widersprüche und historischen Abhängigkeiten seiner Entwürfe hervor. Doch erst wenn es gelinge, „die erkennbar gewordene Grenze der Ästhetik Adornos theoretisch zu bestimmen“, schrieb Peter Bürger bereits 1983, „dürfte zugleich der **theoretische** Ort gefunden sein, von dem aus sich eine Kritik der idealistischen Ästhetik formulieren läßt, die nicht bloß diejenige Adornos wiederholt“. |¹⁴

Adorno und das Fin de Siècle

Seiner Habilitationsschrift *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* von 1931 hatte Adorno ein Zitat aus der Erzählung *Im Malstrom* von Edgar Allan Poe (1809-1849) als Motto vorangestellt. Diese handelt von einem Fischer, der, in einen gefährlichen Meeresstrudel geraten, sich bereits mit dem Tod abgefunden hat, als er – nach einem Moment des Entsetzens – die Augen öffnet und sich plötzlich der von dem Wassertrichter ausgehenden enormen ästhetischen Faszination bewußt wird:

Das Schiff schien wie durch Magie mitten im Falle an der Innenfläche eines Trichters von gewaltigem Umkreis und ungeheurer Tiefe zu hängen. Seine vollkommen glatten Seiten hätte man für Ebenholz halten können, wäre nicht die bestürzende Schnelligkeit ihres rasenden Umlaufs gewesen und der funkelnde, gespenstige Glanz, der von ihnen ausging, da die Strahlen des Vollmonds aus der runden Öffnung zwischen den Wolken ... [Auslassung durch Adorno, R.D.B.] in einer Flut voll goldener Klarheit an den schwarzen Wänden bis in die verborgensten Tiefen des Abgrunds hinab niederströmten. |¹⁵

Es ist dies das Bild für den Fall der Moderne, ihre Bodenlosigkeit und Abgründe, wie sie uns bereits in Munchs *Schrei* begegneten

¹⁴ | Peter Bürger, *Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1983, S. 12.

¹⁵ | Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 2, Frankfurt a. M. 1979, S. 8.

¹⁶ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 66, 67.

¹⁷ | Adorno, *Minima Moralia* (Anm. 9), S. 180.

¹⁸ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 38f.

¹⁹ | Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, Bd. 3 (*Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*), München, Wien 1975, S. 207; siehe auch Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 66.

und die von Adornos Philosophie umkreist werden. Im Modell der Negativitätsästhetik Adornos heben sich jedoch Angst und Attraktion bis zuletzt gegenseitig auf. Denn: „daß die finstersten Momente der Kunst etwas wie Lust bereiten sollen, ist nichts anderes, als daß Kunst und ein richtiges Bewußtsein von ihr Glück einzig noch in der Fähigkeit des Standhaltens finden. [...] Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive“. |¹⁶

Doch verweist das Motto zur Kierkegaard-Studie noch auf etwas anderes, nämlich auf Adornos bisher kaum näher untersuchte Wurzeln in Lebensgefühl und Ästhetik des Symbolismus und Jugendstil. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist ein Hinweis, den Adorno selbst bewußt gibt. In den *Minima Moralia*, einer vor dem Hintergrund von Exil und Holocaust entstandenen und 1951 erstmals erschienenen Sammlung von Aphorismen und Betrachtungen zur Zeit, findet sich eine Zeile, die Adorno dem dritten, 1946/47 entstandenen, Teil voranstellt: „Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?“. |¹⁷ Sie gehört zu einem Gedicht aus der Sammlung *Die Blumen des Bösen* des französischen Lyrikers Charles Baudelaire (1821-1867), das im Original den Titel *Le goût du néant* (dt. *Gefallen am Nichts*) trägt. Adornos Motto ist dessen letzter Vers.

In der Übersetzung von Friedhelm Kemp heißt es dort u.a.: „Trüber Geist, einst in den Kampf verliebt, die Hoffnung, deren Sporn den Mut dir stachelte, will dich nicht ferner reiten! [...] / Besiegter, erschöpfter Geist! Dir, alter Plünderer, ward die Liebe schal und schal der Streit [...] / Die Frühlingswonne hat ihren Duft verloren! / Und die Zeit verschlingt mich Minute um Minute, wie einen frosterstarten Körper ungeheurer Schnee; von meiner Höhe betrachte ich die runde Welt und halte dort nicht mehr nach einer Hütte, die mich schützte, Ausschau! / Lawine, willst du in deinem Sturz mich mit dir nehmen?“. |¹⁹ Es dürfte nicht allzu gewagt sein zu behaupten, daß Adorno hiermit dem Leser eines Buches mit dem Untertitel *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* ein verstecktes Psychogramm der eigenen Befindlichkeit zuspielden möchte, stellvertretend vielleicht sogar für eine ganze Intellektuellengeneration.

Wiederum begegnen wir hier der Metapher von Sog und Verschlingen als Ausdruck einer poetisch vermittelten Metaphysik des Untergangs. Der Abgrund als Quelle eines neuen Erhabenen: solche bei Adorno häufiger anzutreffenden Motive lieferten seinen Kritikern – die nicht nur von rechts argumentierten – Angriffsfläche genug. So schrieb 1962 der Philosoph und Literaturtheoretiker Georg Lukács (1885-1971) über seinen früheren Schüler:

Ein beträchtlicher Teil der führenden deutschen Intelligenz, darunter auch Adorno, hat das ‚Grand Hotel Abgrund‘ bezogen,

*„Das Neue ist dem Tod verschwi-
stert. Was bei Baudelaire als
Satanismus sich gebärdet, ist die
sich selbst als negativ reflektie-
rende Identifikation mit der real-
en Negativität des gesellschaft-
lichen Zustands. [...] Moderne ist
Kunst durch Mimesis ans Verhär-
tete und Entfremdete [...]“* |¹⁸

ein – wie ich bei Gelegenheit der Kritik Schopenhauers schrieb – „schönes, mit allem Komfort ausgestattetes Hotel am Rande des Abgrunds, des Nichts, der Sinnlosigkeit. Und der tägliche Anblick des Abgrunds, zwischen behaglich genossenen Mahlzeiten und Kunstproduktionen, kann die Freude an diesem raffinierten Komfort nur erhöhen.“²⁰

Die Polemik trifft durchaus einen wunden Punkt. Doch was Lukács dabei nicht bedenkt, ist, daß die auch von ihm im Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ reflektierte Krise der Vernunft von Adorno nicht nur an der eigenen Person festgemacht wird. Sie wird in einem dynamischen Verhältnis zu einer bestimmten historischen Leistung der Kunst gesehen, die der *ratio* als ständiger Beobachtungs- und Korrekturinstanz gegenübersteht.

Reaktion auf Realität schlage sich deshalb, so Adorno, nicht in den Inhalten der Kunstwerke, sondern in deren Form nieder. „Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form“, als darin „sedimentierter Inhalt“, heißt es in der *Ästhetischen Theorie*.²¹ So werde Kunst zum Ort eines „Engagements“, das sich – anders als in den literarischen Entwürfen eines Jean-Paul Sartre (1905-1980), Bertolt Brecht (1898-1956) oder eben in der Ästhetik von Georg Lukács – über die Verweigerung kommunikativer Zusammenhänge definiere, an deren Darstellungsform sie in ihren Werken gleichwohl emphatisch arbeitet.²³ So strebt auch die ‚negative‘ Dialektik Adornos nicht, wie jene ‚bestimmte‘ Hegels, nach immer umfassenderen Synthesen. Sie operiert, wie die Kunst, auf die sie sich beruft, mit experimentellen, ständig wechselnden Anordnungen. Eine Dialektik, „die nicht länger an die Identität ‚geheftet‘“ sei, wird es 1966 in der *Negativen Dialektik* heißen, provoziere deshalb wo nicht den Einwand des Bodenlosen, so doch den des „Schwindelerregenden“. ²⁴ Was das Verständnis der äußerst komplexen Satzgebilde Adornos nicht unbedingt erleichtert und den Leser oft genug selbst in Schwindel versetzt. ²⁵

Kritik und Rettung des ästhetischen Scheins

Wie die idealistische Ästhetik definiert auch Adorno den Schein als das Merkmal von Kunst überhaupt. ²⁶ Doch hat dieser für ihn an Wirkung verloren, seit Werbung und populäre Musik auf ihre Weise die Welt ‚idealisieren‘. In der ab 1941 in Los Angeles gemeinsam mit Max Horkheimer verfaßten *Dialektik der Aufklärung* (eine Studie auf der Grenze zwischen Philosophie, Psychoanalyse und empirischer Sozialforschung) sollte deshalb dargelegt werden, wie sich das Projekt der Aufklärung im Sinne von Kant

„Gesetzt, wir sagen Ja zu einem einzigen Augenblick, so haben wir damit nicht nur zu uns selbst, sondern zu allem Dasein Ja gesagt. Denn es steht Nichts für sich, weder in uns selbst noch in den Dingen [...] – und alle Ewigkeit war in diesem einzigen Augenblick unseres Ja sagens gutgeheißen, erlöst, gerechtfertigt und bejaht.“²²

und Lessing – nämlich den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit und damit von allem Mythischen zu befreien – im industriellen Zeitalter selbst widerlegt und zerstört. Hierfür hatten Horkheimer und Adorno, am Ort ihres Exils mit Hollywood zudem den ‚American Way of Life‘ als Feind buchstäblich im Nacken, den Begriff der „Kulturindustrie“ entwickelt. Unter diesen fassen sie, recht undialektisch, nicht nur Werbung, Schlager und alle Formen von Erfolgsliteratur, sondern im Grunde alles, was sich auch an neuen künstlerischen Darstellungsformen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte, Film und Jazz inklusive.

Alles ‚Hedonistische‘, alles was einer anonymen Masse ‚Lust‘ bereiten soll, ist Horkheimer und Adorno verdächtig. Eine Identifizierung des Rezipienten mit der Wirklichkeit wäre Lüge, Einverständnis mit dem Falschem, erzeugt neue Mythen. Vergnügtsein bedeutet ihnen, wie bereits Nietzsche, Einverständnis, „heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird“. ²⁷ Kunst soll deshalb eine zweite Wirklichkeit als Gegenfolie schaffen. So hat das, was damals in Form der sogenannten Kritischen Theorie der Frankfurter Schule als Einspruch nicht zuletzt gegen die Propagandarehetik von Nationalsozialismus und Stalinismus formuliert wurde, eine historische Notwendigkeit. Doch gilt es heute, gerade weil Massenmedien immer mehr unsere Wahrnehmung bestimmen, eine differenziertere Haltung zu entwickeln, die sich diesem Material nicht von vornherein sperrt. ²⁸

Doch kommen wir zurück auf Adorno und den für sein Ästhetikverständnis so zentralen Begriff des Scheins. Er wird für ihn, ähnlich wie der Formbegriff, zum Synonym für den Ausdruck eines sich nicht mit Inhalten außerhalb seiner Identifizierenden. Adorno möchte diese Spannung nicht aufheben – wie es die künstlerischen Avantgarden versucht hatten – sondern als „Differenz“ und „Nicht-Identität“ zwischen Kunstwerk und Rezipient erhalten, ja verstärken. Die Zerstörung der Aura von Kunstwerken und damit ihrer Form (wie z.B. im Surrealismus) ist für Adorno eine nicht statthafte Banalisierung von Kunst: denn der gewählt-formlose Ausdruck ‚banalisiert‘, indem er den in der Form kristallisierten Gegensatz zur bestehenden Normalität verwischt. ²⁹

Durch ästhetische Differenz aber geht Kunst auf Distanz zu jeder Form von Ideologie als Ausdruck vorgefertigter Wissens. Ein Konzept, das dem Derridas von der *différance* (vgl. in diesem Band *Gewagte Spiele*, S. 196) durchaus nahe steht. Zugleich verhindern die Begriffe „Differenz“ und „Nicht-Identität“ die Verwechslung mit der hermeneutischen Ästhetik, jenem Modell der Interpretation, das der Negativitätsästhetik sowohl zeitlich vorausgeht wie zugleich konkurrierend gegenübersteht. Zwar reflektiert auch diese die Negativität von künstlerischen wie wirklichen Erfahrungsge-

²⁰ | Zitiert nach Hartmut Scheible, *Theodor W. Adorno, Reinbek bei Hamburg* ³1993, S. 152.

²¹ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 15, 16.

²² | Friedrich Nietzsche, *Nachlaß der achtziger Jahre II*, § 1032, zitiert nach Adorno, *Der Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur* (Anm. 23), S. 9-33, hier S. 33.

²³ | Vgl. die gegen Lukács bzw. Sartre polemisierenden Essays *Erpreßte Versöhnung und Engagement*, in: *Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 11, Frankfurt a. M. 1974, S. 251-280 und S. 409-430.

²⁴ | Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 6, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1973, S. 7-41, hier S. 42.

²⁵ | Für eine Einführung zu Hegel siehe Ralf Ludwig, *Hegel für Anfänger. Phänomenologie des Geistes*, München ³2000.

²⁶ | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 122-134.

²⁷ | Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 1969, S. 130. – Zum Thema siehe insbesondere das Kapitel *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, S. 108-150.

²⁸ | Siehe als Einführung in diesen Problemkreis Klaus Wieglering, *Medienethik*, Stuttgart 1998.

²⁹ | Zur Frage der Avantgarde siehe die zwar auch politisch unterschiedlichen, sich jedoch in ihrer Aufgeschlossenheit der Avantgarde gegenüber berührenden Überlegungen von Peter Bürger (u.a. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974) und Karl Heinz Bohrer (u.a. *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978).

halten. Doch gehen Hermeneutiker letztlich vom Glück(en) der Interpretation aus, indem sie Inhalt und Form in eine Relation der Ergänzung (Identität) zueinander bringen. Sie denken somit Negativität von vornherein im Blick auf eine mögliche Aufhebung. Ästhetische Negativität aber besteht gerade im Kultivieren der Unverständlichkeit, ist „Behauptung eines unendlichen Aufschubs von Verstehen wie Begründen“. |³⁰ Formelhaft ließe sich sagen: Hermeneutik konzipiert ästhetische Erfahrung als gelingendes Verstehen – Negativitätsästhetik als dessen Subversion.

Kunst kann für Adorno nur gegen falschen Schein angehen, der sich im Streben nach Harmonie, d.h. äußerer Versöhnung der Widersprüche, und in Vortäuschung falscher Voraussetzungen manifestiert. In der Vergangenheit gab es viele Versuche, die Kunst vom Schein zu befreien. Die eine Linie führt vom Naturalismus des 19. Jahrhunderts bis hin zur Dokumentarliteratur der 1920er und 1960er Jahre, die andere von der Lyrik eines Stéphane Mallarmé (1842-1898) über den Dadaismus hin zu konkreter Poesie und Happening. Werke der einen wie der anderen Art verwirft Adorno als nicht authentische Kunst. Sein klassisches Kunstverständnis läßt diese Extreme nicht zu. Adornos Rettung des Scheins führt uns so zu der Grundannahme seines ästhetischen Denkens zurück, zum Paradox von der Wahrheit der Kunst als ihrem Schein. |³¹ Doch was meint dies genau?

Es meint z. B., daß die Form einer diskursiven Wahrheit, wie sie u.a. die Naturwissenschaften suchen, der Kunst nicht zukomme. Daß wenn auf der einen Seite rationales Wissen (und damit auch Macht) immer weiter ausgebaut wird, Kunst auf der anderen Seite die Aufgabe habe, darauf hinzuweisen, daß auf diesem Weg etwas vergessen wurde. Daß dies aber nicht als Inhalt dargestellt werden könne, nicht wie eine diskursive Wahrheit fixiert werden dürfe.

Es liegt auf der Hand, daß eine solche Rettung des Scheins keine bruchlose Fortschreibung von Kants ebenso paradox konstruierter Forderung von der Kunst als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ ist. Zwar habe Kant, so Adorno, als erster die wichtige Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sein müsse (ÄT, S. 23). Doch habe er diese Tatsache, die Freud später zur Grundlage seiner Theorie machen sollte, „transzendental stillgestellt und in simpler Logik dem Wesen des Künstlerischen gleichgesetzt“ (ebd.). Adorno wirft also Kant – an dessen Denken er sich ebenso sehr reibt, wie er ihm vieles verdankt – vor, der für ihn selbst so unverzichtbaren dialektischen Denkbewegung ein allzu jähes und endgültiges Ende bereitet zu haben.

Adorno und die Kunst ‚nach Auschwitz‘

Jene Autonomie, die Kunst bei Kant, Goethe und Schiller erlangte, nachdem sie, so Adorno, „ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde“ (ÄT, S.9).

Somit nähern wir uns dem, was ich als das ‚ethische Epizentrum‘ der Ästhetik Adornos bezeichnen möchte: Auschwitz und die kulturellen Folgen. Ein Aufsatz zur Ästhetik Adornos kommt deshalb nicht an jenem berühmten Diktum vorbei, das, im Jahr 1949 verfaßt, in seiner verkürztesten, tausendfach kolportierten Version lautet, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch.

Wie kaum eine zweite hat diese Aussage zu kontroversen Debatten im intellektuellen Leben der Bundesrepublik geführt. Gerade Lyriker fühlten sich natürlich von Adorno gewissermaßen in ihrem Existenzrecht angegriffen, so daß bis heute jene These in Essays, Reden und Gedichten immer auf- und meist angegriffen wird. |³² Gerechterweise – aber wann sind Künstler schon gerecht? – wäre jedoch dabei nicht nur die ebenso verwickelte wie fugenlose dialektische Struktur jenes Satzes selbst zu berücksichtigen, der keinerlei (Ver)Kürzungen verträgt, sondern ebenso die Argumentation des ganzen Aufsatzes.

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation. |³³

Indem Adorno von Anfang an den Begriff der Kulturkritik und damit die eigene Position, die in eben jener Passage endet, kritisch umkreist, hält er seine Aussage bereits für Einsprüche offen. Adorno hat deshalb auch sein Urteil nicht eigentlich widerrufen, wie es verschiedentlich behauptet wurde. Er hält daran fest, doch als guter Dialektiker weiß er, daß jede Aussage sowohl Wahres wie Falsches enthält und deshalb ständig weiterentwickelt werden muß. So heißt es schließlich 1966:

Das perennierende [d.h. ‚ausdauernde‘, R. D. B.] Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr

³⁰ | Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Anm. 6), S. 250. *Einen Abriß seiner Thesen gibt Menke in dem Aufsatz Umriss einer Ästhetik der Negativität, in: Franz Koppe (Hrsg.), Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt a. M. 1991, S. 191-216.*

³¹ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 199.

³² | Vgl. die Dokumentation von Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.

³³ | Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* (Anm. 11), S. 30.

sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. |³⁴

Ausschlaggebend für dieses Weiterdenken war nicht zuletzt die Begegnung mit dem Werk eines Mannes, der sich als Jude selbst für einen hielt, der – im Gegensatz zu den eigenen Eltern – dem Holocaust nur „zufällig entrann“ und dies, auch als Schuldgefühl, in seinen Gedichten immer wieder thematisieren wird. Die Rede ist von Paul Celan (1920-1970).

Das Verhältnis der beiden war zunächst das einer freundlichen, aber auf Distanz bleibenden gegenseitigen Beobachtung. Im Sommer 1959 sollte dann eine erste, durch den Berliner Literaturwissenschaftler Peter Szondi vermittelte, Begegnung im schweizerischen Sils-Maria stattfinden. Doch wer nicht kam, war Adorno. Was daraus gleichwohl entstand, war die Erzählung *Gespräch im Gebirg*, Celans poet(olog)ische Aufarbeitung eines imaginären Treffens zwischen sich – dem „Juden Klein“ – und dem „Juden Groß“ Adorno. |³⁵ Doch selbst nach der Lektüre dieses sehr persönlichen Textes blieb das Verhältnis des Philosophen zum Dichter von einem ständigen Wechsel aus Annäherung und Entfremdung bestimmt. Auch das versprochene, von Celan ungeduldig erwartete Buch über seine Gedichte kam nicht über einige Bemerkungen hinaus (die nun im Anhang der *Ästhetischen Theorie* enthalten sind). |³⁶

Dies ist vielleicht insofern bezeichnend, als Celan selbst sich nicht so ohne weiteres in Adornos Denkgebäude einbauen lassen wollte. Seine Lyrik opponierte gegen eine Ästhetik, die, wie der Lyriker spitz bemerkte, aus der „Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive“ auf den Holocaust schau: „Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypothetisch – spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten“. |³⁷ Jene auch von Celan vertretene, allerdings von Büchner hergeleitete, radikale In-Frage-Stellung der Kunst sei deshalb, wie Axel Gellhaus bemerkt, keine theoretisch zu definierende und dann in Dichtung umzusetzende Spielregel gewesen wie bei Adorno, sondern mit jedem Gedicht neu zu entscheiden. |³⁸

An diesen Differenzen werden auch die Grenzen des sich letztlich weiterhin am Modell des liedhaften Gedichts orientierenden Lyrikverständnisses Adornos erkennbar. Zwar fand dieser in fast ehrfurchtsvollen Essays an den Gedichten eines Eichendorff, Mörike, George oder Valéry seine These vom verdeckten Widerstandspotential einer doppelt kodierten Kunst bestätigt; doch blieb z.B. die Lyrik eines Heine unverständlichlicherweise noch 1956 für ihn von einer Aura umgeben, die „peinlich“ war, „schuldhaft, als blu-

tete sie“ |³⁹. Von der gesamten deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts gar läßt er im wesentlichen, wenn auch mit kritischem Blick, nur traditionelle Lyriker wie die heute wohl nur noch Germanisten bekannten Rudolf Borchardt oder Wilhelm Lehmann und eben, spät, Paul Celan gelten.

In Auseinandersetzung mit dessen Werk hatte Adorno schließlich eine erste Korrektur des Verdikts von 1949 veröffentlicht: „Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen“, heißt es 1962 in dem Vortrag *Jene zwanziger Jahre*. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt habe, bedürfe sie weiterhin der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind deshalb die, „in deren Werken das äußerste Grauen wiederhallt“. |⁴⁰

Trotzdem bleibt dem Denken Adornos auch weiterhin ein Zug von Hoffnungslosigkeit, der einen Celan zutiefst irritierte und einen kritischen Schüler Adornos wie Jürgen Habermas (* 1929) zu der Bemerkung veranlaßte, dessen Dialektik habe sich an den „schwärzesten Stellen“ der Resignation dem – und hier ist er wieder – „destruktiven Sog des Todestriebes“ überlassen. |⁴¹ Für Adorno hingegen stellt jede Form von Sinnkonstituierung und Erzählung über den Holocaust (hinaus) eine Verharmlosung der Situation der Opfer dar. Eine Einstellung, die jedoch interessanterweise gerade die Nachkommen der Opfer nicht immer teilten. |⁴² Doch wie sind Aussagen, auf die wir doch in der Kommunikation angewiesen bleiben, wie ist sinnhaltige Narration weiterhin möglich? Im Werk von Samuel Beckett (1906-1989) sieht Adorno eine realisierbare Möglichkeit, die für ihn vielleicht letzte.

... und wieder ist die Kunst am Ende?

„Hamm: ‚Alles ist... alles... alles ist was?‘ [...] Clov: ‚Was alles ist? In einem Wort? [...] Kaputt!‘“. In diesem kurzen Wortwechsel aus Becketts *Endgame* steckt für Adorno bereits die gesamte negative Ontologie dialektischen Denkens, die er in diesem Stück als Logik des Zerfalls erkennt und sich zu eigen macht. Sein Essay *Versuch, das Endspiel zu verstehen* von 1961 ist einer der aufschlußreichsten Texte über diesen Bühnenklassiker der Moderne (Uraufführung 1957 in London), den er als Kronzeugen seiner noch zu schreibenden *Ästhetischen Theorie* aufruft.

Becketts Mülleimer im *Endspiel* seien die „Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur“. |⁴³ Wolle Kunst in dieser finsternen Realität bestehen, müssen sich die Kunstwerke zunächst dem ähnlich machen, wogegen sie opponieren. Das Mo-

³⁴ | Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 24), S. 355.

³⁵ | Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, in: P.C., *Gesammelte Werke, Band 3* (Gedichte III, Prosa, Reden), Frankfurt a. M. 21992, S. 169-173, S. 169. Jahre später wird Celan bemerken, das *Gespräch im Gebirg* sei in *Erinnerung an Sils Maria* geschrieben, „wo ich den Herrn Prof. Adorno treffen sollte, von dem ich dachte, dass er Jude sei...“. Zitiert nach Axel Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg – Paul Celans impliziter Dialog mit Adorno über die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz* (unveröffentlichtes Typoskript; Zitat mit freundlicher Genehmigung des Autors).

³⁶ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 477.

³⁷ | Notiz zum *Gedichtband Atemwende* (1967), zitiert nach: Axel Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 304.

³⁸ | Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg* (Anm. 35), o. S.. Zu Celans poetologischer Position siehe insbesondere die *Büchnerpreis-Reise* von 1960 (*Der Meridian*), in: Celan (Anm. 35), S. 187-202.

³⁹ | Adorno, *Die Wunde Heine*, in: *Noten zur Literatur* (Anm. 23), S. 95-100, hier S. 95.

⁴⁰ | *Jene zwanziger Jahre*, in: Adorno, *Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 10/2, *Kulturkritik und Gesellschaft 2*. Eingriffe, *Stichworte, Anhang*, Frankfurt a. M. 1977, S. 499-506, hier S. 506 (zuerst in: *Merkur* 1/1962, S. 46-51).

⁴¹ | Zitiert nach: *Keine Angst vor dem Elfenbeinturm. Spiegel-Gespräch mit dem Frankfurter Sozialphilosophen Theodor W. Adorno*, in: *Der Spiegel* 19/1969, S. 204-208, hier S. 208.

⁴² | Vgl. Jeremy Adler, *Die Macht des Guten im Rachen des Bösen*, H. G. Adler, T. W. Adorno und die Darstellung der Shoah, in: *Merkur* 54/2000, S. 475-86.

⁴³ | Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: *Noten zur Literatur* (Anm. 23), S. 281-321, hier S. 311. – Danach auch das obige Beckett-Zitat (S. 285).

derne in der Kunst realisiere sich – so lautet eine der bekanntesten Formeln Adornos – nur durch „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“. |⁴⁴

So wird Auschwitz zur Bankrotterklärung jener deutschen humanistischen Kultur, die den Holocaust nicht verhindern konnte und schließlich sogar die Augen vor ihm verschloß. Die Überzeugung von der ‚Heiterkeit‘ der Kunst, seit der deutschen Klassik bis weit nach 1945 für große Teile des verbliebenen Bildungsbürgertums unangefochtene bzw. ‚restaurierte‘ ästhetische Norm, war nun endgültig untragbar, unerträglich geworden. Versöhnung, früher leitende Kategorie der idealistischen Ästhetik, darf nach Adorno nicht mehr möglich sein – und muß doch als Horizont der Kunst offengehalten werden.

Dies sei der Widerspruch der Kunst seiner Zeit, nämlich, daß sie Utopie sein müsse und wolle „und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.“ |⁴⁶ Es gibt also kein happy-end in der Kunst, darf keines geben. Doch wird gerade das Negative am Kunstwerk gleichzeitig zur Garantie seines utopischen Gehalts. Er bleibt für Adorno als solcher jedoch nur bestehen, solange er sich nicht selbst realisiert, nicht reale Praxis wird, sondern ‚ausharrt‘, gerichtet als Flaschenpost an eine nicht näher bestimmbare Zukunft.

Doch viele Werke, nicht erst seit Adornos Tod, lassen sich an solchen Maßstäben nicht messen. Man wird stutzig durch die Geringschätzung oder Ausblendung ganzer Kunstrichtungen und -gattungen des 20. Jahrhunderts bei Adorno, ja bereits des 19. Jahrhunderts, all jener nämlich, die sich entweder wie Naturalismus, Expressionismus oder die Avantgarden allzusehr auf die Phänomene des Alltags einlassen oder die, wie die politisch motivierte Literatur seit Heine, den Versuch unternehmen, verändernd auf diesen Alltag einzuwirken, und ästhetische Produktion als Funktion des Lebens betrachten. Wie für Hegel ist nun auch für Adorno Geschichte, verstanden als sinnvolle Weiterentwicklung menschlichen Handelns, und mit ihr Kunst, an ein Ende gekommen.

*Ihr tratet zu dem herde
Wo alle glut verstarb
Licht war nur an der erde
Vom monde leichenfarb.*

*Ihr tauchtet in die aschen
Die bleichen finger ein
Mit suchen tasten haschen –
Wird es noch einmal schein!*

*„Ich habe vor dem Ausdruck
Elfenbeinturm keine Angst. Dieser
Ausdruck hat einmal bessere
Tage gesehen, als Baudelaire ihn
gebraucht hat. [...] Ich glaube,
daß eine Theorie viel eher fähig
ist, kraft ihrer eigenen Objek-
tivität praktisch zu wirken, als
wenn sie sich von vornherein der
Praxis unterwirft.“ |⁴⁵*

*Seht was mit trostgebärde
Der mond auch rät:
Tretet weg vom herde
Es ist worden spät. |⁴⁷*

„Es ist worden spät“ – dieser Vers speichert für Adorno, „gedrängt bis zum Schweigen, das Gefühl eines Weltalters auf, das den Gesang schon verbietet, der noch davon singt.“ |⁴⁸ Wie jenes bereits zitierte Gedicht Baudelaires vom *Gefallen am Nichts* wird so auch das Gedicht von Stefan George (1868-1933) zur verschlüsselten und dabei sehr persönlichen Information über Adorno. Es ist der Ausdruck eines sich als heimatlos empfindenden Intellektuellen, dessen Vertrauen in die Institution der Kunst trotzdem ungebrochen blieb. „Die ästhetische Erfahrung ist die von etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verheißen von ihrer Unmöglichkeit. Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“ |⁴⁹

Adornos Modelle, so ließe sich zusammenfassend sagen, beschreiben Negativität im dreifachen hegelschen Wortsinn des Begriffs „Aufhebung“: 1. als Kritik an der Tradition einer humanistischen Kultur, die sich selbst zertrümmert und ad absurdum geführt hat (Stichwort: Auschwitz); 2. als Auf-Hebung, nämlich Aufbewahrung der Fragmente durch das Hervorheben ihres **formal** vermittelten Protestpotentials (Stichwort: Er-Innerung); 3. als Erhebung dieser Tradition zu einem neuen Erhabenen, das noch in der Negation Versöhnung verspricht (Stichwort: Utopie). Drei Aspekte, die zugleich einen unabschließbaren Prozeß beschreiben, der sich in jedem seiner Texte aufs Neue wiederholt.

Alte Brüche und neue Aufbrüche

„Die Tradition, auch die antitraditionelle, ist abgebrochen“, lautete der Richterspruch. |⁵⁰ Doch liegt ihm auch das zugrunde, was man den Anti-Avantgardismus Adornos genannt hat. |⁵¹ Da er die Avantgarden zwischen 1910 und 1930 nicht als historisch notwendige Entwicklungsstufe bürgerlicher Kunst zu denken vermöge, so Peter Bürger, „sondern nur als Barbarei, endet auch seine Kritik der Kategorien idealistischer Ästhetik stets in deren Rettung“. |⁵² Ihre Neubewertung ist als Kritik an frühromantischem Einheitsdenken und dem – letztlich gescheiterten – avantgardistischen Versuch, die Praxis von Kunst und Leben einander anzunähern zwar nachvollziehbar. Doch, so fragt Bürger ins offene Feld einer Ästhetik nach Adorno und durchaus nicht rhetorisch, „wo stehen wir, die

⁴⁴ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 39.

⁴⁵ | Adorno, *Elfenbeinturm* (Anm. 41), S. 204.

⁴⁶ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 55.

⁴⁷ | *Das Gedicht ist eines der letzten in Georges Zyklus Das Jahr der Seele (1897)*. Adorno zitiert nach: Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, hrsg. von Robert Boehringer, Düsseldorf, München 1958, Bd. 1, S. 165, das Zitat findet sich in dem Aufsatz: George, in: *Noten zur Literatur* (Anm. 23), S. 523-535, hier S. 529.

⁴⁸ | Adorno, *George* (Anm. 47), S. 529.

⁴⁹ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 204f.

⁵⁰ | Adorno, *Jene zwanziger Jahre* (Anm. 40), S. 503.

⁵¹ | Peter Bürger, *Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos*, in: P.B., *Das Altern der Moderne*, Frankfurt a. M. 2001, S. 31-47.

⁵² | Bürger, *Kritik der idealistischen Ästhetik* (Anm. 14), S. 71.

wir zugleich die Erben des ästhetizistischen Formalismus und des avantgardistischen Protests dagegen sind?“. |⁵³

Während Adorno als Professor für Soziologie auf dem Frankfurter Campus über die Grenzen der Moderne wacht – ab Mitte der 60er Jahre gegen den wachsenden Widerstand einer gerade durch sein eigenes Denken politisierten Studentenschaft, die auf praktische Umsetzungen drängt – suchte der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie A. Fiedler eine andere Antwort auf die Engpässe der Moderne zu formulieren. Dessen 1969 im *Playboy* publizierte und zum Leitsatz des sogenannten cross-over gewordene Devise neuer ästhetischer Grenzverschiebungen lautete: „Don't mind the border, close the gap“. Die Moderne sei an ihrer Rationalität zugrunde gegangen und den immer stärker werdenden Fronten zwischen der sogenannten Pop(ulär)kultur und deren hochkulturellem Gegenteil, zwischen U und E. Eine neue ‚post-moderne‘ Literatur, so Fiedler an anderer Stelle, brauche deshalb neue Mythen: „Die neuen Anti-Götter, Anti-Helden, Nach-Götter und Nach-Helden entsteigen den Welten des Jazz, des Rock, der Schlagzeilen und der Comics, der alten Filme und der Kinderbücher und des obszönen Zeichenstifts“, so Fiedler in der Wochenzeitschrift *Christ und Welt* am 13.9. und 20.9. 1968. |⁵⁵

In der neuen Aufbruchstimmung, die Kunst (insbesondere von Amerika aus) in den 60er Jahren erfaßte, ging es denn auch nicht mehr um die Kunst als solche und ihre Definition, sondern das Zeichensystem der einzelnen Kunstdisziplinen oder Kunstwerke rückte in den Vordergrund. Dabei führen Reflexionen über eine rund 250-jährige Geschichte ästhetischen Denkens vielleicht zwangsläufig zu der Frage, „ob das durch Hegels Ästhetik begründete Paradigma, dessen Strahlungen bis Adorno und Lukács reichen, sich erschöpft hat und durch ein anderes abgelöst werden kann“ |⁵⁶, ein sogenannter Paradigmenwechsel herbeizuführen wäre.

Doch es sei heute einfach geworden, stellt Peter Bürger fest, die ästhetische Theorie Adornos zu kritisieren. Man bemängelt, daß er Kunst auf den Generalnenner der Negativität reduziert und sie damit um ihre kommunikativen Funktionen gebracht habe, oder entdeckt den latent theologischen Charakter der Entwürfe. Adornos Ästhetik habe unübersehbar zu altern begonnen, ebenso wie die ästhetische Moderne, auf die sie sich beruft. |⁵⁷ Letzteres hatte Adorno am Beispiel der Neuen Musik durchaus auch selbst zu reflektieren begonnen, doch war er deshalb nicht bereit, die Grundkonstanten und den Kanon seiner Ästhetik zu ändern.

Aktualität kann sie gleichwohl beanspruchen, da es auch weiterhin notwendig bleibt, durch Kunst und Reflexion über diese die Distanzen zur Wirklichkeit immer neu zu vermessen. Je mehr die Menschen ihre Umwelt mit Hilfe der Philosophie begrifflich erfassen,

Spiegel: „Herr Professor, vor zwei Wochen schien die Welt noch in Ordnung...“

Adorno: „Mir nicht.“ |⁵⁴

⁵³ | Bürger, *Das Altern der Moderne* (Anm. 51), S. 28.

⁵⁴ | Adorno, *Elfenbeinturm* (Anm. 41), S. 204. Zum schwierigen Verhältnis Adornos zur Studienbewegung der 60er Jahre siehe die Beiträge und Dokumente in: *Frankfurter Adorno Blätter VI*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1992.

⁵⁵ | Seine damals in Deutschland heftig diskutierten Thesen samt den Reaktionen darauf sind zusammengestellt bei Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman nach dem Ende der Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig 1994. Siehe auch die wichtige Anthologie von Renate Matthaer (Hrsg.), *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur*, Köln 1970.

⁵⁶ | Karlheinz Barck/Jörg Heininger/Dieter Kliche: *Ästhetik/ästhetisch*, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, *Absenz – Darstellung*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 308-400, hier S. 394.

sen, rationalisieren, so Adorno, „desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen“. |⁵⁸ Diese erste philosophische Tugend des Staunens, wie sie Platon einmal von der Philosophie verlangte, gelte es, nun von der Kunst zu lernen, da Philosophie allein dies nicht mehr leiste (ebd.).

Natürlich hält auch die Postmoderne (ein Begriff, der so theoretisch vielschichtig wie problematisch in der konkreten Anwendung ist) keine ästhetischen Allheilmittel bereit. Und nicht alle Abgründe der Moderne, auf die uns Adorno aufmerksam macht, lassen sich, wie es Fiedler verheißt, so einfach fröhlich überspringen. |⁶⁰ So ist das vielleicht Wichtigste, was sich an Adornos Haltung heute noch erfahren ließe, jenes Staunen: der ebenso offene wie kritische Blick für das Andere und Fremde, nicht zuletzt auch an uns selbst. Die wachsende Distanz zu den historischen Voraussetzungen Adornos sollte dabei miteinbezogen werden, wie es hier im Ansatz versucht wurde.

Die Zeit der Kunst sei erst vorbei, schrieb 1964 der Kunstsoziologe und Freund Adornos Arnold Hauser, „wenn man nicht nur an die Lösbarkeit künstlerischer Probleme, sondern überhaupt an künstlerische Probleme zu denken aufhört“. |⁶¹ Man könnte noch einen Schritt weiter gehen und behaupten: sie, die Kunst, wäre erst am Ende, wenn man auch an menschliche Probleme zu denken aufhört. Dies jedoch nicht zu tun, ist gewissermaßen die menschliche, die anthropologische Konstante aller Reflexion über Kunst, auf die uns bereits die griechische Grundbedeutung des Wortes *aisthesis* (Wahrnehmung, Empfindung, Gefühl) verweist. |⁶²

„Abfall, der sich häuft, Prospekte, Hauswurfsendungen – Laufmaschinen, breiten sich aus und verschwinden unterm Rock, Rentner in langen Mänteln stehen vor den Kaufhäusern und verteilen Reklame für Hantelgymnastik und Karate-Kurse... was verteilen literarische Rentner? Marxizitate? Gemeinplätze? ... Ist Walt Disney fortschrittlicher? Als ob es um Fortschritt ginge!“ |⁵⁹

⁵⁷ | Bürger, *Das Altern der Moderne* (Anm. 51), S. 31.

⁵⁸ | Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 5), S. 191.

⁵⁹ | Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten* (1969), in: R.D.B., *Der Film in Worten*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 223-247, hier S. 227.

⁶⁰ | S. Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988.

⁶¹ | Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1979, S. 701. Siehe zu diesem Thema auch Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, übers. von Christiane Spelsberg, München 1996, und Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*, Freiburg 1997.

⁶² | Zur Wiederentdeckung von Körperlichkeit als ästhetischer Kategorie seit 1968 vgl. u.a. den Essay von Rolf Dieter Brinkmann, *Einübung in eine neue Sensibilität* (1969), in: R.D.B., hrsg. von Maleen Brinkmann (*Rowohlt Literaturmagazin* 36), Reinbek bei Hamburg ²1998, S. 147-155, sowie Marcel Beyers *Roman Das Menschenfleisch*, Frankfurt a. M. 1991.