Albrecht Wellmer Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne

**Vernunftkritik
nach Adorno**

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 532

Gegenüber den anti-rationalen Zweideutigkeiten des sogenannten Postmodernismus verteidigt Albrecht Wellmer die Perspektive einer radikalisierten Aufklärung. In kritischer Anknüpfung an Adorno setzt er diese Perspektive zu zentralen Impulsen der modernen Kunst in Beziehung. Hierin liegt zugleich ein Anknüpfungspunkt an die Rationalitätskritik der Postmodernisten: für diese ebenso wie für Adorno steht die moderne Kunst im Zeichen einer Kritik der Rationalitätsform der Moderne; in beiden Fällen wird sie zum Schlüssel einer Kritik der diskursiven, der instrumentellen, der »totalisierenden« Vernunft. Für Adorno zielt diese Kritik auf eine Selbstüberschreitung der Aufklärung; hierin bleibt er – im Gegensatz zu den Postmodernisten – unzweideutig ein Aufklärer. *Gegen* Adorno ist freilich einzuwenden, daß die Kunst nur um den Preis einer Re-Theologisierung der Geschichte sich als Ort einer »höheren« Rationalität, als Vorschein von Versöhnung deuten läßt: die Kunst ist nicht das Paradigma einer höheren Rationalitätsform, sondern das Medium einer Entgrenzung unseres Rationalitätsverständnisses; sie steht nicht für das Ganze einer anderen, besseren Vernunft, sondern für die Möglichkeit einer Erweiterung von Subjekt-, Kommunikations- und Erfahrungsgrenzen.

Albrecht Wellmer
Zur Dialektik von Moderne
und Postmoderne

Vernunftkritik nach Adorno

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

7. Auflage 2015

Erste Auflage 1985

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 532

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1985

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-28132-1

Inhalt

Vorbemerkung 7

Wahrheit, Schein, Versöhnung.
Adornos ästhetische Rettung der Modernität 9

Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne:
Vernunftkritik nach Adorno 48

Kunst und industrielle Produktion.
Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne 115

Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen.
Eine Einführung 135

Vorbemerkung

Die in diesem Band gesammelten Arbeiten sind aus Vorträgen zu verschiedenartigen Anlässen entstanden. »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität« war mein Beitrag zum Kolloquium »Ästhetische Theorie« der Adorno-Konferenz im September 1983 in Frankfurt. Die erste Fassung der Arbeit »Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno« entstand aus Anlaß eines Vortrags beim Symposium über »Moderne und Postmoderne«, das im März 1984 am Maison des Sciences de l'Homme in Paris stattfand. »Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne« ist die erweiterte und veränderte Fassung eines Vortrags, den ich aus Anlaß des 75-jährigen Bestehens des Deutschen Werkbundes im Oktober 1982 in München gehalten habe. Der Vortrag »Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen«, den ich im Juli 1984 an der Universität Konstanz gehalten habe, war ursprünglich nicht für eine Veröffentlichung bestimmt. Hieraus erklärt sich, daß er einige wörtlich übernommene Passagen aus den beiden zuerst genannten Arbeiten enthält. Ich habe mich zum Abdruck dieses Vortrags entschlossen, weil in ihm gedankliche Konstellationen – insbesondere von Adornos Philosophie – ausführlicher erläutert werden, die in den übrigen Arbeiten nur in sehr komprimierter Form dargestellt werden. Der thematische Zusammenhang der vier Arbeiten dieses Bandes liegt in der Frage nach der Rolle der Kunst als Instanz des Einspruchs gegen die dominante Rationalitätsform der Moderne sowie in dem Versuch, mit Adorno und gegen Adorno die Rationalismus-Kritik aus der falschen Alternative »Versöhnungsphilosophie versus Irrationalismus« herauszulösen. Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mir durch Gewährung eines Forschungssemesters die Möglichkeit zur Publikation dieses Buches gegeben hat.

Wahrheit, Schein, Versöhnung

Adornos ästhetische Rettung der Modernität

Wie kein anderer hat Theodor W. Adorno die kulturelle Moderne in all ihren Zweideutigkeiten ausgemessen; Zweideutigkeiten, in denen sich Möglichkeiten einer Entfesselung ästhetischer und kommunikativer Potentiale ebenso ankündigen wie die Möglichkeit eines Absterbens der Kultur. Man darf vermuten, daß seit Schopenhauer und Nietzsche – mit deren Ästhetik und Erkenntnistheorie Adornos Denken im übrigen untergründig kommuniziert – keine andere Kunstphilosophie, zumindest in Deutschland, so nachhaltig auf Künstler, Kritiker und Intellektuelle gewirkt hat wie diejenige Adornos. Die Spuren seiner Wirkung im Bewußtsein derer, die produktiv, kritisch oder auch bloß rezeptiv mit moderner Kunst zu tun haben, sind unübersehbar; mehr noch als anderswo gilt dies für die Musik-Kritik, wo Adorno, wie Carl Dahlhaus es formuliert hat, eigentlich erst »ein Niveau bestimmt hat, auf dem überhaupt über neue Musik geredet und gesprochen werden konnte.«¹ In der neueren Musik-Kritik ist Adornos Autorität auch dort noch spürbar, wo die Musik die Grenzen, die Adorno ihr zog, überschritten hat; ich denke etwa an H.-K. Metzgers Plädoyers für die »anti-autoritäre« Musik von John Cage.² Während aber Adornosche Denkweisen, ja seine Weisen des geistigen Reagierens, sich im Bewußtsein von Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen gleichsam sedimentiert haben, hat seine *Ästhetische Theorie* im Bereich der akademischen Kunstphilosophie und Literaturtheorie ein weniger günstiges Schicksal gehabt: nach einer etwa zehnjährigen Phase kritischer Rezeption scheint es, als hätten nur Bruchstücke und Trümmer von Adornos Ästhetik die philosophische, literatur- und musikwissenschaftliche Kritik überlebt. Nicht die Esoterik der *Ästhetischen Theorie* ist zum Hindernis ihrer Rezeption geworden, sondern ihre Systematik: die Ästhetik der Negativität hat ihre starren Züge, die aporetischen Konstruktionen Adornos haben ein Künstliches, und seine ästhetischen Urteile einen geheimen Traditionalismus hervorgekehrt. Wie es in der Philosophie üblich ist, teilen die Kritiker – sofern sie die Sache nicht für erledigt halten – die Beute unter sich: Bruchstücke des komplexen Zu-

sammenhanges von Negativität, Schein, Wahrheit und Utopie, als den Adorno die Manifestationen der Kunst begriff, finden sich etwa in Jauss' Rezeptionsästhetik, in Bürgers Literatursoziologie oder in Bohrer's Ästhetik der Plötzlichkeit wieder. Daß dies nicht bloß das Resultat einer eklektischen Aneignung Adornos ist, zeigt die philosophische Adorno-Kritik, zeigen insbesondere die auf die Systematik der Adornoschen Ästhetik zielenden Kritiken von Baumeister/Kulenkampff und Bubner.³ Das – zumindest partielle – Recht aller hier erwähnten Kritiker scheint mir unbestreitbar; gleichwohl hinterläßt ihre Kritik ein Gefühl der Disproportion zwischen den Resultaten der Kritik und ihrem Gegenstand: als entglitte den Kritikern das eigentlich Substantielle der Adornoschen Ästhetik. Letzteres ist die Gefahr jeder partiellen, d. h. nicht aufs Ganze gehenden Kritik; sie ließe sich im Falle der Adornoschen Ästhetik vielleicht vermeiden, wenn es gelänge, deren zentrale Kategorien gleichsam von innen her in Bewegung zu bringen und aus ihrer dialektischen Starre zu lösen. Nicht die Abmilderung der Kritik, sondern ihre Konzentration wäre die Voraussetzung. Ich will versuchen, einen Schritt in dieser Richtung zu tun.

I

Für ein Verständnis von Adornos Ästhetik bleibt die *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer ein Schlüsseltext. In ihr ist die Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung entfaltet, die Dialektik des ästhetischen Scheins zumindest angedeutet. Die wechselseitige Durchdringung dieser beiden Dialektiken ist das Bewegungsprinzip der *Ästhetischen Theorie*.

Was die *Dialektik der Aufklärung* betrifft, so rührt der außerordentliche Charakter dieses Buches nicht nur von seiner literarisch verdichteten, gleichsam von Blitzen durchzuckten Prosa her, sondern mehr noch von dem außerordentlich Gewagten des Versuchs, zwei disparate philosophische Traditionslinien miteinander zu verschmelzen: eine, die von Schopenhauer über Nietzsche zu Klages führt⁴, und eine andere, die von Hegel über Marx und M. Weber zum frühen Lukács führt.^{4a} Schon Lukács hatte die Rationalisierungstheorie Webers in die Kritik der politischen Ökonomie integriert; die *Dialektik der Aufklärung* ließe sich als Versuch verstehen, auch noch die radikale Zivilisations- und

Vernunftkritik L. Klages' marxistisch anzueignen. So werden Stufen der Emanzipation vom Naturbann und korrespondierende Stufen der Klassenherrschaft (Marx) zugleich als Stufen der Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung (Klages) aufgefaßt. Hierzu muß die erkenntnistheoretische Trias von Subjekt, Objekt und Begriff in ein Unterdrückungs- und Überwältigungsverhältnis umgedeutet werden, wobei die unterdrückende Instanz – das Subjekt – zugleich zum überwältigten Opfer wird: die Unterdrückung der inneren Natur mit ihren anarchischen Glücksimpulsen ist der Preis für die Ausbildung eines einheitlichen Selbst, welche um der Selbst-*Erhaltung* und um der Beherrschung der äußeren Natur willen notwendig war. Nicht nur auf Klages, sondern schon auf Nietzsche, ja auf Schopenhauer zurück geht der Gedanke, daß Begriffe »ideelle Werkzeuge« sind, zum Zwecke der Zurechtmachung und Beherrschung der Wirklichkeit durch ein Subjekt, das wesentlich als Wille zur Selbsterhaltung gedacht ist. Daher ist auch die formale Logik kein Organon der Wahrheit, sondern nur das Vermittlungsglied zwischen der Einheit des Subjekts – dem »systemstiftenden Ich-Prinzip« (ND 36) und dem »zurüstenden« und »abschneidenden« Begriff (ND 21). Der begrifflich objektivierende, nach dem Gesetz des Nicht-Widerspruchs operierende und systembildende Geist wird schon in seinen Ursprüngen – nämlich kraft der »Spaltung des Lebens in den Geist und seinen Gegenstand« (vgl. DdA 279) – zur instrumentellen Vernunft. Dieser instrumentelle Geist, Teil der lebendigen Natur, kann am Ende sogar sich selbst nur noch in Begriffen einer *toten* Natur ausbuchstabieren; als objektivierender ist er von seinen Ursprüngen her selbstvergessen, als selbstvergessener verselbständigt er sich zum universellen Verblendungszusammenhang der instrumentellen Vernunft.

Gut marxistisch – und zugleich hegelisch – halten Adorno und Horkheimer freilich daran fest, daß der Prozeß der Zivilisation zugleich ein Prozeß der *Aufklärung* ist; nur als dessen *Resultat* können »Versöhnung«, »Glück« oder »Emanzipation« gedacht werden (vgl. DdA 80). Hiermit ist der Rückweg in das archaische Bilderreich Klages' als bloß illusorischer Weg zur Versöhnung abgeschnitten. Versöhnung kann nur als *Aufhebung* der Selbstentzweiung der Natur gedacht werden, erreichbar nur im Durchgang durch die Selbstkonstitution der Menschengattung in einer Geschichte der Arbeit, des Opfers und der Entsagung (vgl.

DdA 71). Daraus folgt auch, daß der Prozeß der Aufklärung sich nur in seinem eigenen Medium – dem des naturbeherrschenden Geistes – selbst überbieten und vollenden könnte. Die Aufklärung der Aufklärung über sich selbst, das »Eingedenken der Natur im Subjekt« ist nur im Medium des Begriffs möglich; Voraussetzung wäre freilich, daß der Begriff sich gegen die verdinglichende Tendenz des begrifflichen Denkens kehrt, wie Adorno es in der *Negativen Dialektik* für die Philosophie postulieren wird: »An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.« (ND 27)

Adorno hat in der *Negativen Dialektik* diese Selbstüberbietung des Begriffs als die Hereinnahme eines »mimetischen« Moments in das begriffliche Denken zu charakterisieren versucht. Rationalität und Mimesis müssen zusammentreten, um die Rationalität aus ihrer Irrationalität zu erlösen. Mimesis ist der Name für die sinnlich rezeptiven, expressiven und kommunikativ sich anschmiegenden Verhaltensweisen des Lebendigen. Der Ort, an dem mimetische Verhaltensweisen im Prozeß der Zivilisation als *geistige* sich erhalten haben, ist die Kunst: Kunst ist vergeistigte, d. h. durch Rationalität verwandelte und objektivierte Mimesis. Kunst *und* Philosophie bezeichnen somit die beiden Spähren des Geistes, in denen dieser durch die Verschränkung des rationalen mit einem mimetischen Moment die Kruste der Verdinglichung durchbricht. Freilich geschieht diese Verschränkung in beiden Fällen vom jeweils entgegengesetzten Pol her: in der Kunst nimmt das Mimetische die Gestalt des Geistes an, in der Philosophie säntigt der rationale Geist sich zum Mimetisch-Versöhnenden. Geist als »versöhnender« ist das Kunst und Philosophie gemeinsame Medium; er ist aber auch der Inbegriff ihres gemeinsamen Bezuges auf Wahrheit, ihr gemeinsamer Fluchtpunkt, ihre Utopie. So wie nämlich der Begriff des instrumentellen Geistes nicht nur ein kognitives Verhältnis, sondern ein Strukturprinzip der Beziehungen zwischen den Menschen und zwischen Mensch und Natur meint, so steht der Begriff des versöhnenden Geistes nicht nur für die »gewaltlose Synthesis des Zerstreuten« im Schönen der Kunst und im philosophischen Gedanken, sondern zugleich für die gewaltlose Einheit des Vielen in einem versöhnten Zusammenhang alles Lebendigen. In den Erkenntnisformen von Kunst und Philosophie ist dieser versöhnte Zusammenhang des Lebendigen vorgebildet als die gewaltlose Überbrückung der

Kluft zwischen Anschauung und Begriff, zwischen Besonderem und Allgemeinem, zwischen Teil und Ganzem. Und nur dieser, den versöhnten Zustand in sich vorbildenden Gestalt des Geistes kann *überhaupt* Erkenntnis zufallen; in diesem Sinn ist der Satz aus den *Minima Moralia* zu verstehen, daß »Erkenntnis kein Licht (hat), als das von Erlösung her auf die Welt scheint.«⁵

Kunst und Philosophie verhalten sich somit von ihrem utopischen Begriff her antithetisch zur Welt des instrumentellen Geistes; daher ihre konstitutive Negativität. Während aber Kunst und Philosophie beide, je auf ihre Weise, den Hiatus zwischen Anschauung und Begriff gewaltlos zu überbrücken trachten, ist ihr Verhältnis zueinander, als das zweier Bruchstücke eines nicht-verdinglichenden Geistes, selbst noch einmal das Verhältnis zwischen Anschauung und Begriff; ein Verhältnis freilich, das sich nicht zur artikulierten Einheit einer Erkenntnis beruhigen kann. Die Präsenz des versöhnenden Geistes in einer unversöhnten Welt kann nur aporetisch gedacht werden.

Dies ist die Aporie: nicht-diskursive und diskursive Erkenntnis wollen beide das Ganze der Erkenntnis; aber gerade die Spaltung der Erkenntnis in nicht-diskursive und diskursive bedeutet, daß beide jeweils nur komplementäre Brechungsgestalten der Wahrheit fassen können. Das Zusammenfügen dieser komplementären Brechungsgestalten der Wahrheit zur ganzen, unverkürzten Wahrheit wäre nur möglich, wenn die Spaltung selbst aufgehoben, die Wirklichkeit versöhnt wäre. Im Kunstwerk kommt die Wahrheit sinnlich zur Erscheinung; das macht seinen Vorrang vor der diskursiven Erkenntnis aus. Aber gerade *weil* die Wahrheit im Kunstwerk sinnlich erscheint, ist sie der ästhetischen Erfahrung auch wieder verhüllt; da das Kunstwerk die Wahrheit nicht aussprechen kann, die es zur Erscheinung bringt, weiß die ästhetische Erfahrung nicht, was sie erfährt. Die Wahrheit, die im aufblitzenden Moment der ästhetischen Erfahrung sich zeigt, ist als konkrete und gegenwärtige zugleich ungreifbar. Um diesen Zusammenhang zwischen Evidenz und Ungreifbarkeit der ästhetisch erscheinenden Wahrheit zu verdeutlichen, hat Adorno Kunstwerke mit Rätseln und Vexierbildern verglichen. Dem Vexierbild ähneln Kunstwerke »darin, daß das von ihnen Versteckte, wie der Poe'sche Brief, erscheint und durchs Erscheinen sich versteckt« (ÄT 185). Versucht man das Ungreifbare zu fassen, durch verstehendes Eindringen in die Kunstwerke, so ver-

flüchtig es sich wie der Regenbogen, dem man zu nahe kommt (ÄT 185). Wäre aber der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke in den Augenblick der ästhetischen Erfahrung eingeschlossen, so wäre er verloren, die ästhetische Erfahrung nichtig. Daher sind die Kunstwerke, und zwar um dessen willen, was in ihnen über den flüchtigen Moment der ästhetischen Erfahrung *hinausweist*, auf »deutende Vernunft« angewiesen (ÄT 193), auf die »Herstellung ihres Wahrheitsgehalts« durch Interpretation. Interpretation bedeutet für Adorno: *philosophische* Interpretation; das »Bedürfnis der Werke nach Interpretation« (ÄT 193) ist das Bedürfnis der ästhetischen Erfahrung nach philosophischer Erhellung. »Genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.« (ÄT 197) Die Philosophie aber, deren Utopie es wäre, »das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen« (ND 21), bleibt an das Medium der »meinenden Sprache«⁶ gebunden, in welchem die Unmittelbarkeit der ästhetisch erscheinenden Wahrheit sich nicht restituieren läßt. So wie der Unmittelbarkeit der ästhetischen Anschauung ein Moment der Blindheit, so haftet der Vermittlung des philosophischen Gedankens ein Moment der Leerheit an; nur gemeinsam können sie eine Wahrheit umkreisen, die sie beide nicht aussprechen können. »Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.« (ÄT 191) Im »Fragment über Musik und Sprache« hat Adorno diese komplementäre Unzulänglichkeit der ästhetischen und der diskursiven Erkenntnis so beschrieben: »Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag.«⁷ Die Sprache der Musik und die meinende Sprache erscheinen als die auseinandergebrochenen Hälften der »wahren Sprache«, einer Sprache, »in der der Gehalt selber offenbar« würde, wie es im selben Fragment heißt.⁸ Die Idee dieser Sprache ist »die Gestalt des göttlichen Namens.«⁹ Im aporetischen Zusammenhang von Kunst und Philosophie ist eine theologische Perspektive aufgehoben: Kunst und Philosophie entwerfen gemeinsam die Gestalt einer negativen Theologie.

Die antithetische Stellung des Kunstschönen zur Welt des instrumentellen Geistes, d. h. zur empirischen Wirklichkeit, ergab sich aus seinem utopischen Begriff. Hierin ist auch die Umkehrung der Nachahmungslehre bei Adorno begründet: Kunst ahmt nicht Wirkliches nach, sondern allenfalls das, was schon am Wirklichen über die Wirklichkeit hinausweist: das Naturschöne (vgl. ÄT 113). Im Naturschönen sieht Adorno die Chiffre einer noch nicht-seienden, einer versöhnten Natur; einer Natur also, die über die Spaltung des Lebens in den Geist und seinen Gegenstand hinausgewachsen wäre, diese Spaltung als versöhnte in sich aufgehoben hätte; ein zwangloses Zusammen des in seiner Besonderheit ungekränkten Vielen. Das Kunstwerk, als Nachahmung des Naturschönen, wird so zum Bild einer beredten, aus ihrer Stummheit befreiten, einer erlösten Natur, ebenso wie zum Bild einer versöhnten Menschheit. Daß die Utopie der Versöhnung sich auf die Natur als Ganze bezieht, erklärt sich aus der Radikalität der Antithese von instrumentellem und ästhetisch versöhnendem Geist: beide, der instrumentelle und der versöhnende Geist, meinen eine Ordnung des Lebendigen im Ganzen. Nichts anderes als den Zusammenhang zwischen Negativität und utopischem Gehalt des Kunstschönen meint auch der für Adornos Ästhetik grundlegende Verweisungszusammenhang der Kategorien Wahrheit, Schein und Versöhnung. Wie jedoch der Verweisungszusammenhang von Kunst und Philosophie sich als aporetisch erwies, so erweist sich der Verweisungszusammenhang von Wahrheit, Schein und Versöhnung im Kunstschönen als antinomisch; dies ist die Dialektik des ästhetischen Scheins. Schon in der *Dialektik der Aufklärung* wird die Dialektik des ästhetischen Scheins angedeutet. Die Abspaltung des Kunstschönen von der Lebenspraxis erscheint dort nämlich unter einer doppelten Perspektive: einmal als *Entmächtigung* des Schönen zum bloßen Schein, wie es am Beispiel der Sirenenepisode dargestellt wird; zum anderen als *Herauslösung* des Schönen aus magischen Zweckzusammenhängen und daher seine *Freisetzung* zu einem Organon von Erkenntnis. Wahrheit und Unwahrheit des Schönen sind ineinander verschränkt. Um nun die Dialektik des Scheins, so wie Adorno sie vor allem in der *Ästhetischen Theorie* entfaltet hat, genauer zu fassen, müssen wir seinen Be-

griff der Kunstwahrheit präzisieren. Das, worum es geht, ließe sich so ausdrücken: was die Kunst zur Erscheinung bringt, ist nicht das »Licht der Erlösung« selbst, sondern die *Wirklichkeit* im Lichte der Erlösung. Die Wahrheit der Kunstwerke ist konkret, die Wahrheit der Kunst ein Vieles, gebunden an die Konkrektion ihrer einzelnen Werke; oder vielmehr: sie ist die eine Wahrheit, die jeweils nur als *besondere* Wahrheit in Erscheinung treten kann; das Kunstwerk ein jeweils einzigartiger Spiegel der Wirklichkeit wie eine Leibnizsche Monade. Als jeweils *besonderer* hängt der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke daran, daß die Wirklichkeit nicht verfälscht wird, daß Wirklichkeit in ihm zur Erscheinung kommt, wie sie ist. Wollte man analytisch trennen, was Adorno dialektisch zusammendenkt, so könnte man Wahrheit₁ als ästhetische Stimmigkeit von Wahrheit₂ als gegenständlicher Wahrheit unterscheiden. Die Einheit beider Momente besagt dann, daß Kunst Erkenntnis der Wirklichkeit (Wahrheit₂) nur sein kann vermöge der ästhetischen Synthesis (Wahrheit₁) und daß andererseits ästhetische Synthesis (Wahrheit₁) nur gelingen kann, wenn durch sie Wirklichkeit (Wahrheit₂) zur Erscheinung gebracht wird. Nun ist aber die Kunst als die Sphäre der scheinenden Versöhnung schon ihrem Begriffe nach das Andere, die Negation einer unversöhnten Wirklichkeit. Wahr im Sinne von wirklichkeitstreu kann sie daher nur sein, insofern sie die Wirklichkeit *als* unversöhnte, antagonistische, zerrissene zur Erscheinung bringt. Aber sie kann das nur, indem sie die Wirklichkeit im Lichte der Versöhnung erscheinen läßt, durch gewaltlose ästhetische Synthesis des Zerstreuten nämlich, welche den Schein der Versöhnung erzeugt. Dies bedeutet aber, daß eine Antinomie ins *Innere* der ästhetischen Synthesis hineingetragen wird: diese kann, ihrem Begriffe nach, nur gelingen, indem sie sich gegen sich selbst kehrt, ihr eigenes Prinzip in Frage stellt, um der Wahrheit willen, die doch anders als kraft dieses Prinzips nicht zu haben ist.

»Wahr ist Kunst, soweit das aus ihr Redende und sie selber zwiespältig, unversöhnt ist, aber diese Wahrheit wird ihr zuteil, wenn sie das Gespaltene synthetisiert und dadurch erst in seiner Unversöhnlichkeit bestimmt. Paradox hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen ...« (ÄT 251)

Diese antinomische Struktur der Kunst ist in der geschichtlichen Trennung von Bild und Zeichen, von nicht-begrifflicher und

begrifflicher Synthesis, von allem Anfang an angelegt, auch wenn sie erst mit der Kunst der Moderne, nämlich unter Bedingungen voll ausgebildeter instrumenteller Rationalität, zu ihrem Selbstbewußtsein kommt. Die Kunst muß sich, ihrer Idee nach, gegen ihr eigenes Prinzip kehren, zur Rebellion gegen den ästhetischen Schein werden.

Ich hatte gesagt, daß die wechselseitige Durchdringung der beiden Dialektiken: der Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung und der Dialektik des ästhetischen Scheins, das Bewegungsprinzip von Adornos Ästhetik ist. Es wäre im einzelnen zu zeigen, wie aus der Verschränkung dieser beiden Dialektiken in Adornos Darstellung die Antinomien und Aporien der modernen Kunst resultieren: die Ambivalenz des Konstruktionsprinzips, die Aporien der offenen Form, die Antinomie des nominalistischen Prinzips. Erinnerung sei nur daran, daß bei Adorno die Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung als dialektische Konstellation dem Begriff der Subjektivierung selbst einbeschrieben ist: der Begriff bezeichnet zum einen das Erstarren des Subjekts gegenüber den Zwängen der äußeren und inneren Natur wie gegenüber der Gewalt objektiv verpflichtenden Sinns, also gegenüber naturwüchsig geltenden gesellschaftlichen Ordnungen, Normen und Konventionen. Und derselbe Begriff bezeichnet zum anderen den Preis, um den diese emanzipatorischen Vorstöße nur gelingen können: das Anwachsen »subjektiver«, das heißt instrumenteller Rationalität, fortschreitende Verdinglichung, die in Selbstdestruktion mündet. Adorno versucht nun zu zeigen, daß auch die Emanzipation der ästhetischen Subjektivität, in der eine Entfesselung der Kunst, ein ästhetischer »Stand der Freiheit« sich anzukündigen schien, von dieser Dialektik ereilt wird. So wie er es darstellt, dringt Verdinglichung gleichsam von allen Seiten in die Poren der modernen Kunst ein: von seiten der Gesellschaft, deren technische Rationalität auf die konstruktiven Verfahren der Kunst abfärbt – Adornos Standardbeispiel ist die Degeneration des Zwölftonprinzips zum *Kompositionsverfahren*; von seiten der geschwächten Subjekte, die den Freiheitspotentialen der Kunst sich nicht gewachsen zeigen; und schließlich aus dem ästhetischen Material selbst, dessen Entwicklung die Individualisierung der Sprache in Sprachzerfall umschlagen läßt. Aber diese gleichsam von außen und von »unten« in die Kunst eindringenden Tendenzen des ästhetischen Zerfalls werden erst

durch die innerästhetische Nötigung zur Destruktion des ästhetischen Sinns auf die Spitze getrieben: die Kunst muß um ihrer Wahrheit willen sich gegen das Prinzip der ästhetischen Synthesis kehren. »Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip.« (ÄT 232) Diese paradoxe Formulierung besagt, daß die Kunst als authentische nur überleben kann, wenn es ihr gelingt, die Negation der Synthesis als ästhetischen Sinn zu artikulieren, ästhetische Synthesis noch durch deren Negation hindurch zu bewirken. Das moderne Kunstwerk muß in ein und derselben Bewegung ästhetischen Sinn hervorbringen wie ihn negieren; es muß die Negation des Sinns als Sinn artikulieren, gleichsam auf dem hauchdünnen Grat zwischen affirmativem Schein und scheinloser Antikunst balancierend.

Was Adorno am Ende des Schönberg-Kapitels der *Philosophie der neuen Musik* über die avancierte moderne Musik sagt, bezieht sich implizit auf die authentische Kunst der Moderne insgesamt: »Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.« (PhdNM 126) Die Antinomie der modernen Kunst aber kommt darin zum Ausdruck, daß für das Gelingen des Balanceakts, von dem die Rede war, kein Begriff mehr zur Verfügung steht: er ist *strictu sensu* unmöglich. Denn wo es der Kunst noch gelingt, die Negation des Sinns ästhetisch sinnvoll zu artikulieren – in der Literatur ist Becketts Werk Adornos wichtigstes Beispiel solchen Gelingens –, dort zeigt sich, daß auch die überlebende Kunst, diejenige, die die Dunkelheit und Schuld der Welt auf sich genommen hat, der Antinomie nicht entgeht; das worin sie Kunst bleibt, ist zugleich das Mal ihrer Unwahrheit; das ästhetische Gelingen, also ihre Wahrheit und Authentizität, ist von einem Rest ästhetischen Scheins, also von Unwahrheit nicht zu trennen:

»Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.« (ÄT 231)

Um der Hoffnung auf Versöhnung willen aber muß die Kunst auch diese Schuld noch auf sich nehmen: dies meint »Rettung des Scheins« für Adorno.

In seinen Thesen zur Geschichtsphilosophie hatte Benjamin postuliert, die »Puppe ›historischer Materialismus« müsse die Theologie in Dienst nehmen.¹⁰ Adornos Philosophie ließe sich als Versuch verstehen, dieses Postulat zu erfüllen. Indessen bleibt eine Bruchlinie zwischen messianisch-utopischen und materialistischen Motiven in Adornos Denken unübersehbar; dieselbe Bruchlinie zeichnet sich überdies in den materialistischen Theorieelementen noch einmal als Bruchlinie zwischen historischem Materialismus und utopischem Sensualismus ab. So steht etwa Adornos Ästhetik in mancher Hinsicht einem zugleich eschatologisch und sensualistisch gewendeten Schopenhauerianismus näher als einem theologisch aufgeklärten Marxismus. Das Licht der Erlösung, das nach Adorno durchs Medium der Kunst auf die Wirklichkeit fallen soll, ist nicht nur nicht von dieser Welt; es kommt, schopenhauerisch gesprochen, aus einer Welt jenseits von Raum, Zeit, Kausalität und Individuation. Zugleich aber hält Adorno an einem sensualistischen Begriff des Glücks als eines Inbegriffs sinnlicher Erfüllung fest. Die Interferenz des theologischen mit dem sensualistischen Motiv bezeichnet eine utopische Perspektive, bei der die Hoffnung auf Erlösung sich nährt von der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. In gewissem Sinne könnte man sagen, daß Adorno seine ganze, gewaltige intellektuelle Energie daran gesetzt hat, diesem Traum von Versöhnung zur Ehre wenn nicht des philosophischen Begriffs, so doch einer alle Wahrheit in sich begreifenden philosophischen Idee zu verhelfen. Nur in diesem Zusammenhang konnte die ästhetische Synthesis für Adorno zum Vorschein eines versöhnten Zusammenhangs der Menschen, Dinge und Naturwesen werden.

Die eschatologisch-sensualistische Utopie läßt den Abstand zwischen der geschichtlichen Wirklichkeit und dem Stand der Versöhnung so unermeslich werden, daß seine Überbrückung kein sinnvolles Ziel menschlicher Praxis mehr sein kann; der Abstand wird, wie Adorno sagt, zum »Abgrund zwischen der Praxis und dem Glück« (ÄT 26). Es kann keine Begriffe mehr geben, in denen wir den Stand der Versöhnung *denken* könnten; dessen Idee erscheint gleichsam nur *ex negativo* am Horizont von Kunst und Philosophie – am ehesten greifbar noch, wenn in den Erschütterungen der ästhetischen Erfahrung das Ich »um ein Winzi-