

sein, – gesetzt, daß wir diese Zeugenschaft als Auftrag erfahren. So erklärt sich die letzte Radikalität, zu der er sich *manchmal* durchringt, als das Stehen Aug in Auge mit dem Problem der Erlösung als Erlösung: „Ist Rettung der innerste Impuls jeglichen Geistes, so ist keine Hoffnung als die der vorbehaltlosen Preisgabe: des zu Rettenden wie des Geistes, der hofft. Der Gestus der Hoffnung ist der, nichts zu halten von dem, woran das Subjekt sich halten will, wovon es sich verspricht, daß es dauere.“³² Dies ernst zu nehmen heißt, dem Gedanken, der sich über sich selbst hinaustastet³³, einen Auftrag zu geben, an dem er zerbricht. Hier gibt es keine dialektische Wiederbelebung, sondern nur eine von Gott her. Auszumachen, wie sie sich abspielt, ist kaum heutige Aufgabe des Denkens. Wer würde nicht mit Adorno hoffen, daß es dennoch der Versöhnung dient?³⁴ Einstweilen gilt für solches dienende Denken als Ausdruck seiner Ohnmacht und Erwartung: „Unfertig zu sein und es zu wissen ist der Zug auch jenes Denkens noch und gerade jenes Denkens, mit dem es sich zu sterben lohnt.“³⁵

Anmerkungen zur ästhetischen Theorie Adornos

Von Günter WOHLFART (Tübingen)

Das große ästhetische Buch¹ des „Nach-Sokratikers“ Adorno² ist Fragment geblieben. Dennoch bin ich nicht der Meinung, daß sich deshalb eine Kritik verbietet³. Zum fragmentarischen Zustand seines Buches dürfte Adornos Schwäche für das Aphoristische, sein Hang zum Geistreichtum⁴, der romantische „Pendant“ des Gedankens, mit

³² A. a. O. 382.

³³ Vgl. a. a. O. 395.

³⁴ Vgl. a. a. O. 26.

³⁵ Th. W. Adorno – M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, 294.

¹ Vgl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Ä. Th.), in: *Gesammelte Schriften* 7 (Frankfurt a. M. 1970) 539 (Editorisches Nachwort). Nach Adornos Meinung sollte die „Ästhetische Theorie“ neben der „Negativen Dialektik“ und einem geplanten moralphilosophischen Buch das darstellen, was er „in die Waagschale zu werfen habe“ (Ä. Th. 537). Ich würde R. Bubner darin zustimmen, daß er trotz ihres unvollkommenen Zustandes der „Ästhetischen Theorie“ den Rang des systematischen Hauptwerks von Adorno zuerkennt. Vgl. R. Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *neue hefte für philosophie* 5 (Göttingen 1973) 44/45. Fraglos ist in ihr einer der bedeutendsten Beiträge zur nachklassischen Ästhetik zu sehen.

² Vgl. J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile* (Frankfurt a. M. 1971) 176: Theodor W. Adorno.

³ H. Plessner vermerkt mit dem Hinweis auf den Fragmentcharakter des Werkes, daß sich ein Referat oder gar eine Kritik verbiete. Vgl. H. Plessner, *Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos*, *Philosophische Perspektiven* Bd. 4 (Frankfurt a. M. 1972) 126.

⁴ H. Plessner lobt den Reichtum des Adornoschen Werkes mit den Worten: „Wer Adornos Meisterschaft im Aphorismus kennt, kann sich auf einen ganzen Sack voller ungefaßter Brillanten gefaßt machen.“ H. Plessner, a. a. O. 135. – Das, was Hegel von der geistreichen Sprache der Bildung sagte, (vgl. insbes. den letzten Absatz von Kap. VI B a der „Phänomenologie des Geistes“ [Meiner-Ausgabe] 375/76), läßt sich wohl insgesamt weniger gut auf Hegels Sprache selbst anwenden, wie K. Löwith meinte (vgl. K. Löwith, *Hegel und die Sprache*, *Neue Rundschau* 76 [1965] 2. Heft) als auf die Sprache Adornos.

Wörtern fremdzugehen⁵ beigetragen haben⁶. Zwar geleitet kein Ariadnefaden durch das Labyrinth der „Ästhetischen Theorie“⁷, dennoch möchte ich den Versuch machen, auf Umwegen zu ermitteln, worum es in der „Ästhetischen Theorie“ geht. Es liegt nahe, zunächst die Stellung von Adornos Gedanken zu der ästhetischen Theorie zu kennzeichnen, auf deren Boden er stand, und von der er versuchte sich abzustoßen: der Ästhetik Hegels⁸. Anknüpfend an Hegel möchte ich dann versuchen, mich dem Mittelpunkt zu nähern, um den sich ästhetische Theorie als dialektische m. E. dreht: die Sprachlichkeit der Kunst⁹.

Hegel und die ästhetische Theorie Adornos

Hegel hat den Gedanken von der Vergangenheit der höchsten Bestimmung der Kunst¹⁰ bereits in der „Phänomenologie des Geistes“ vorgetragen¹¹.

Schon hier wird deutlich, daß Hegel die Zukunft der Kunst letzten Endes im absoluten Wissen, in der spekulativen philosophischen Betrachtung sieht, in der die religiösen Vorstellungen des Begriffs absolviert sind, daß die Kunst nicht mehr Kunstreligion ist, sondern daß ihr die Auseinandersetzung mit sich als Kunstwissenschaft, d. h. als Philosophie der Kunst bzw. als Ästhetik zukommt. In den „Vorlesungen über die Ästhetik“ trägt er diese Einsicht so vor: „Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis, als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke Kunst wieder hervorzurufen, sondern was Kunst sei wissenschaftlich zu erkennen.“¹²

Adorno erkennt angesichts der zunehmenden theoretischen Interessiertheit an Kunst die prophetische Wahrheit dieses Hegelschen Gedankens daran, daß die Kunst der Philosophie um der Entfaltung ihres eigenen Gehalts willen bedarf¹³.

⁵ Vgl. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II* (Frankfurt a. M. 1961) 110 ff., Wörter aus der Fremde.

⁶ Vgl. M. Puder, *Zur „Ästhetischen Theorie“ Adornos*, in: *Neue Rundschau* 82 (1971) 3. Heft 465.

⁷ Vgl. A. Th. 221; H. Plessner, *Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos*, 127; J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, 178.

⁸ Adornos Auseinandersetzung mit den beiden selbst einander diametral entgegengesetzten ästhetischen Theorien der Gegenwart, die am meisten Schule gemacht haben, der Lukácsschen und der Benseschen Ästhetik, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur angedeutet werden.

⁹ Auch Adornos Stellungnahme zur Freudschen Kunsttheorie kann hier nur am Rande erwähnt werden.

¹⁰ Vgl. G. W. F. Hegel, *SW* (Glockner-Ausgabe) Bd. 12, vor allem 30 ff. u. 150 f.

¹¹ Vgl. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Kap. VII B, 492, „Die Kunst-Religion“. Das Kapitel „Die Kunst-Religion“ ist – soweit ich sehe – bisher in seiner Bedeutung insbesondere für das Verständnis der Sprachlichkeit der Kunst nicht gewürdigt worden. Auch Adorno hat sich in seiner „Ästhetischen Theorie“ nicht auf die griechische Kunstreligion eingelassen, sondern sich darauf beschränkt, die Selbsterhöhung der Kunst zum Absoluten als Hybris einer kunstfremden ideologischen „Kunstreligion“ des 19. Jahrhunderts zu kritisieren, „deren Name von Hegel erfunden ward“ (A. Th. 98) und „den das *œuvre* des Schopenhauerianers Wagner wörtlich nahm“ (a. a. O. 157, vgl. 256 u. 294).

¹² G. W. F. Hegel, *SW* Bd. 12, 32.

¹³ Vgl. A. Th. 141, 193, 197, 226, 507 u. 508; vgl. J. Rüsen, *Die Vernunft der Kunst*, Hegels

Kunst bedarf der Philosophie, „die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“¹⁴

Künstlerische Praxis hebt die Sprachlosigkeit ästhetischer Erfahrung auf, indem sie versucht, stillschweigend das Beredtwerden zu lassen, was nicht auszusprechen ist. Ästhetische Theorie spricht über die stumme Sprache des Ansprechenden, ist sozusagen „metasprachlich“. Im Kunstwerk – auch im sprachlichen –, im künstlerischen Objekt ist gleichsam die Bewegung der Sonderung, des Abgestoßenwerdens vom allgemeinen ästhetischen Theorem jeweils im Moment des schon wieder Angezogenwerdens zum Stillstand gekommen¹⁵.

Zu der Adornoschen Einsicht in die sprachliche Vermitteltheit der Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung ist nun weniger gut durch Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ als durch die „Wissenschaft der Logik“ zu gelangen¹⁶.

Es kann Adorno zugegeben werden, daß die Hegelsche Ästhetik – „trotz der Fülle an bedeutendsten Einsichten“ – so wenig dem Begriff seiner Hauptschriften von Dialektik ganz gerecht geworden ist, wie andere materiale Teile des Systems¹⁷.

Dieser Einsicht entsprechend müßte eine Metakritik der kritischen ästhetischen Theorie Adornos auch dort einsetzen, wo Adorno versucht, Hegel um Umkreis seiner Stärke zu begegnen, d. h. wo er zentrale, in ihrer Bedeutung über die „Ästhetik“ hinausweisende Kategorien der Hegelschen Philosophie aufzuheben und kritisch zu wenden versucht.

Am Begriff des Nichtidentischen (bzw. des Identischen) kann nicht nur die Dis-

geschichtsphilosophische Analyse der Selbsttranszendierung des Ästhetischen in der modernen Welt, in: Philosophisches Jahrbuch 80 (1973) 296, wo Rösen u. a. auf Adorno verweisend von der Notwendigkeit der Philosophie der Kunst um der Kunst selbst willen spricht. Vgl. auch D. Henrich, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel, in: Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion, hrsg. von W. Iser (München 1966) insbesondere Kap. VI, 27 ff., Reflexion im gegenwärtigen Kunstwerk.

¹⁴ A. Th. 113.

¹⁵ Der im Werk festgehaltene Augenblick plötzlicher intuitiver Klarheit und Deutlichkeit, dieser Punkt des höchsten Gelöstseins ist zugleich der Anhaltspunkt der Umkehrung, des Abgelöstwerdens von der diskursiven Klarheit und Deutlichkeit.

¹⁶ Vgl. G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik, 2. Teil (Meiner-Ausgabe) B. Der Schein, 9–13, wo ausgeführt wird, wie der Schein sich als vermittelte oder reflektierte Unmittelbarkeit bestimmt. In seiner bekannten „Definition“ des Schönen hat Hegel schon äußerlich hervorgehoben, daß das Schöne sein Leben im Schein hat: „Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee“ (Hegel, SW Bd. 12, 160, vgl. a. a. O. 23).

¹⁷ Vgl. A. Th. 18, 398, 494 u. 510; vgl. a. a. O. 529: „Die Einsicht von Bruno Liebrucks, Hegels Politik und Rechtsphilosophie stecke mehr in der Logik als in den jenen materialen Disziplinen gewidmeten Vorlesungen und Schriften, deckt auch die Ästhetik: sie wäre erst zur ungeschmälerten Dialektik zu treiben.“ Die Einsicht von B. Liebrucks beschränkt sich übrigens keineswegs auf die Rechtsphilosophie. Er selbst vertritt die These, daß die „wahre Philosophie der Kunst Hegels in seiner Logik und nicht in seiner Ästhetik“ steht (B. Liebrucks, Sprache und Bewußtsein, Bd. 2 [Frankfurt a. M. 1965] 467, vgl. 425 u. 441). Vgl. auch H. Glockner, Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels, Die Ästhetik in Hegels System, in: Hegel-Studien, Beiheft 2 (Bonn 1965) 440 und 441, wo Glockner zu dem Ergebnis kommt, daß Hegels wahre Ästhetik nicht in den so betitelten Vorlesungen enthalten sei, sondern das System durchgreife und nicht zuletzt in der „Phänomenologie des Geistes“, aber auch in der „Logik“ stecke. Nach Glockner gilt es, den Ansatz der Hegelschen Ästhetik im Begriff des Begriffs aufzuzeigen.

kussion über den Begriff des Absoluten¹⁸, sondern auch die Diskussion über den Begriff geführt werden, der bis heute vielleicht der am hartnäckigsten mißverständene Begriff der Hegelschen Philosophie ist: der Begriff der Spekulation¹⁹.

Fortschreitende dialektische Ästhetik wird nach Adorno notwendig auch zur Kritik an der Hegelschen, da seine Philosophie insofern vor dem Schönen versagt habe, als ihm das Nichtidentische einzig als Fessel der Subjektivität getaugt habe, anstatt dessen Erfahrung als Telos des ästhetischen Subjekts, als dessen Emanzipation zu bestimmen. Ästhetische Identität solle vielmehr dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt. Die Wahrheit der Kunstwerke hängt für Adorno daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren²⁰. Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit. Das Nichtidentische ist für Adorno das „Scharnier“ negativer dialektischer Ästhetik, dialektische Ästhetik das konsequente Bewußtsein des Nichtidentischen. Das Absolute wäre nach Adorno das

¹⁸ Die Formulierung aus der Differenzschrift (Hegel, SW Bd. 1, 124) aufnehmend, hat Hegel bekanntlich das Absolute zu Anfang der Logik abstrakt als Einheit des Unterschieden- und des Nichtunterschiedenseins oder als Identität der Identität und Nichtidentität definiert (Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 59).

¹⁹ Unter dem Spekulativen ist mit Hegel – kurzgesagt – das Fassen des Entgegengesetzten in seiner Einheit (vgl. u. a. Hegel, Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 38, 94 u. 142) oder des Positiven im Negativen zu verstehen. (Vgl. u. a. a. O. 38 u. Wissenschaft der Logik, 2. Teil, 495. Zur Unterscheidung des Verständigen sowie des Dialektischen, bloß Negativ-Vernünftigen vom Spekulativen als dem Positiv-Vernünftigen vgl. auch Hegel, SW Bd. 3, 170, § 12 u. 313–316; SW Bd. 6, § 15 u. 16, 35/36 u. SW Bd. 8, § 81 u. 82, 189–198.) Das nur Negativ-Dialektische (vgl. Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 6) – das, was der junge Hegel die negative Seite des Wissens, das Antinomische nannte (vgl. Hegel, SW Bd. 1, „Differenz des Fichteschen und Schellingischen Systems der Philosophie“, „Transzendente Anschauung“, 66 ff.) – verhält sich zum Spekulativen wie der Skeptizismus zum sich vollbringenden Skeptizismus. (Vgl. Hegel, SW Bd. 8, § 81, insbes. Zusatz 2, 194/95 und dazu Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 25.) Entgegen Adornos Selbstverständnis, diesem Vorwurf zuvorgekommen zu sein, ist m. E. daran festzuhalten, daß seine negative Dialektik vor dem christlich-religiösen Moment dieses „vollbrachten“ Skeptizismus der Spekulation zurückgeschreckt ist um den Preis, nicht über das freie geistige Selbstbewußtsein der Kunstreligion (vgl. insbes. Phänomenologie des Geistes, Kap. VII C, 521 ff., Absätze 1–8) hinauszugelangen, sondern in einen sich die ganze Wahrheit vereitelnden Skeptizismus zurückzufallen, von dem Hegel sagte: „So viel Kraft nun aber auch diese Momente seiner negativen Dialektik gegen das eigentlich dogmatische Standesbewußtsein haben, so unkräftig ist er gegen das Spekulative. Denn was die spekulative Idee selbst anbetrifft, so ist diese eben nicht ein Bestimmtes, hat nicht die Einseitigkeit, welche im Satze liegt, ist nicht endlich; sondern sie hat das absolut Negative an ihr selbst, den Gegensatz in ihr selbst: sie ist in sich rund, enthält dies Bestimmte und sein Entgegengesetztes an ihr, diese Idealität in ihr selbst. Insofern diese Idee selbst nach Außen wieder eine bestimmte ist, steht sie der Macht des Negativen offen; aber eben dies ist ihre Natur und Realität, sich selbst sofort zu bewegen, daß sie als bestimmte sich wieder in Einheit mit dem entgegengesetzten Bestimmten setzt, und sich so zum Ganzen organisiert, dessen Ausgangspunkt mit dem Endresultat wieder in Eins zusammenfällt. Das braucht der Skeptizismus nicht mehr zu tun. Im Spekulativen ist das Andere schon selbst enthalten. Das ist andere Identität, als die des Verstandes. Der Gegenstand ist konkret in sich, sich selbst entgegengesetzt. Ebenso ist aber Auflösung dieses Gegensatzes selbst vorhanden. Das Spekulative kann so nicht als Satz ausgedrückt werden.“ (SW Bd. 18, 579/80, vgl. a. a. O. 553 u. in anderem Zusammenhang a. a. O. 230.) – Die Begriffe des Absoluten und des Spekulativen sind letzten Endes synonym. Die absolute Idee ist die spekulative Idee.

²⁰ Vgl. Ä. Th. 14, 119 u. 155.

Nichtidentische, das erst hervorträte, nachdem der Identitätszwang zerging²¹. Die „Drei Studien zu Hegel“ schließen mit den Worten: „Bei allem Nachdruck auf Negativität, Entzweiung, Nichtidentität kennt Hegel deren Dimension eigentlich nur um der Identität willen, nur als deren Instrument. Die Nichtidentitäten werden schwer betont, aber gerade wegen ihrer extremen spekulativen Belastung nicht anerkannt. Wie in einem gigantischen Kreditsystem sei jedes Einzelne ans andere verschuldet – nichtidentisch –, das Ganze jedoch schuldenfrei, identisch. Darin begeht die idealistische Dialektik ihren Trugschluß . . . Hegel zufolge bedarf es konstitutiv des Nichtbegriffs bedarf, damit Begriffe, Identität zustande kommen; so wie es umgekehrt des Begriffs bedarf, um eines Nichtbegrifflichen, Nichtidentischen sich bewußt zu werden. Nur verletzt er seinen eigenen Begriff von Dialektik, der gegen ihn zu verteidigen wäre, indem er ihn nicht verletzt, ihn zur obersten widerspruchsfreien Einheit zusammenschließt. Summum ius summa iniuria . . . Stimmig würde sie (die Dialektik, G. W.) einzig in der Preisgabe von Stimmigkeit aus der eigenen Konsequenz. Um nichts Geringeres ist Hegel zu verstehen.“²²

In der „Ästhetischen Theorie“ bestimmt Adorno die ästhetische Form als „die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber, ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihre Stimmigkeit, nicht zu stimmen.“²³ „Was nur und durchaus stimmt, stimmt nicht.“²⁴ „Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.“²⁵ „Summum ius summa iniuria ist eine ästhetische Maxime.“²⁶ –

Die Identität ist die erste Reflexionsbestimmung. Betrachtet man sie in der Form eines Denkgesetzes als Satz der Identität, so tritt dieser Satz „A = A“ zunächst in der Form einer leeren Tautologie, eines identischen Satzes, eines positiv-unendlichen Urteils auf²⁷.

Als in sich reflektierte Bestimmung ist die Identität aber ein „unmittelbar sich in sich zurücknehmendes Abstoßen“²⁸, eine reflektierende Bewegung, die „als absoluter Gegenstoß in sich selbst zu nehmen“ ist²⁹.

Die Identität, begriffen als „absolute Identität“, ist so an ihr selbst „absolute Nichtidentität“³⁰.

Das Nichtidentische liegt zwar in der Form des Satzes, ist an sich in der Form des Satzes enthalten, aber der absolute Unterschied bzw. die absolute Identität, die

²¹ Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt a. M. 1966) 15, 22 u. 396.

²² Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel* (Frankfurt a. M. 1963) 164/65.

²³ A. Th. 216.

²⁴ A. a. O. 281.

²⁵ A. a. O. 263.

²⁶ A. a. O. 444.

²⁷ Vgl. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, 2. Teil, 26 ff. u. 284 ff.; SW Bd. 3, § 19–22, 150/51 u. SW Bd. 8, § 173, 373 ff.; vgl. ferner „*Phänomenologie des Geistes*“, 370 ff.

²⁸ Hegel, *Wissenschaft der Logik*, 2. Teil, 27.

²⁹ A. a. O. 16.

³⁰ Vgl. a. a. O. Anm. 1, 26–28.

Identität der Identität und der Nichtidentität von Subjekt und Prädikat, ist nicht ausgedrückt³¹.

Die Reflexionsbestimmung der Identität erhält deshalb ihre wahre Bedeutung erst in ihrem Zugrundegehen, bzw. indem sie sich als in der Form eines Satzes auftretende Bestimmung selbst zerstört³². „Die Reflexionsbestimmung, indem sie zugrunde geht, erhält ihre wahrhafte Bedeutung, der absolute Gegenstoß ihrer in sich selbst zu sein . . .“³³

Bezugnehmend auf den Satz: „Sein und Nichts ist dasselbe“ am Anfang der Logik merkt Hegel etwas an, das für alle philosophischen Sätze der „Logik“ gilt und für das Verständnis des Verhältnisses von Identität und Nichtidentität von größter Bedeutung ist. Deshalb sei diese Stelle, zumal sie mir auch in der Diskussion über die Problematik des „spekulativen Satzes“, d. h. über das Problem der sprachlichen Darstellung des Spekultativen bisher nicht genügend gewürdigt worden zu sein scheint³⁴, etwas ausführlicher wiedergegeben: „Der Akzent wird vorzugsweise auf das Eins- und dasselbe-sein gelegt, wie im Urteile überhaupt, als in welchem das Prädikat erst es aussagt, was das Subjekt ist. Der Sinn scheint daher zu sein, daß der Unterschied gelegnet werde, der doch zugleich im Satze unmittelbar vorkommt; denn er spricht die beiden Bestimmungen, Sein und Nichts, aus und enthält sie als unterschiedene. – Es kann zugleich nicht gemeint sein, daß von ihnen abstrahiert und nur die Einheit festgehalten werden soll. Dieser Sinn gäbe sich selbst für einseitig, da das, wovon abstrahiert werden soll, gleichwohl im Satze vorhanden ist und genannt wird . . . Es muß hierüber sogleich im Anfange diese allgemeine Bemerkung gemacht werden, daß der Satz in Form eines Urteils, nicht geschickt ist, spekulative Wahrheiten auszudrücken; die Bekanntschaft mit diesem Umstande wäre geeignet, viele Mißverständnisse spekulativer Wahrheiten zu beseitigen. Das Urteil ist eine identische Beziehung zwischen Subjekt und Prädikat, es wird dabei davon abstrahiert, daß das Subjekt noch mehrere Bestimmtheiten hat als die des Prädikats, so wie davon, daß das Prädikat weiter ist als das Subjekt. Ist nun aber der Inhalt spekulativ, so ist auch das Nichtidentische des Subjekts und Prädikats wesentliches Moment, aber dies ist im Urteile nicht ausgedrückt. Das paradoxe und bizarre Licht, in dem vieles der neuern Philosophie den mit dem spekulativen Denken nicht Vertrauten erscheint, fällt vielfältig in die Form des einfachen Urteils, wenn sie für den Ausdruck spekulativer Resultate gebraucht wird.“³⁵

Was nun den Begriff des Absoluten anbetrifft, dessen „erste, reinste, d. i. abstrak-

³¹ Vgl. a. a. O. die letzten vier Abschnitte der Anm. 2, 31/32.

³² Vgl. a. a. O. Anm. 23–26.

³³ A. a. O. 63.

³⁴ Ein Hinzuziehen der Anm. 2 (Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 75–79) ist m. E. für die Interpretation insbes. des berühmten Absatzes 61 der Vorrede zur „Phänomenologie des Geistes“ (51) hilfreich. Übrigens scheint es mir interessant zu sein, daß Hegel gerade an der dieser Anm. 2 wiederum entsprechenden Stelle seiner Ausführungen über die Wissenschaft der Logik in der „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“ (vgl. SW Bd. 8, § 88, 211) expressis verbis von „spekulative(n) Sätze(n)“ spricht.

Die Schwierigkeit, die Hegelsche Philosophie nicht nur als dialektische, sondern ebenso sehr auch als spekulative zu begreifen, besteht wohl hauptsächlich in der ungewöhnlichen Zumutung, sog. spekulative Sätze zu fassen.

³⁵ Wissenschaft der Logik, 1. Teil, Anm. 2, 75/76, vgl. dazu vor allem a. a. O. 2. Teil, 495 ff. – Indem der Satz „Sein oder Nichts ist dasselbe“ die Identität ausspricht, widerspricht dieser Inhalt seiner Form, die die Nichtidentität enthält. Der Satz löst sich auf, er „zerstört sich“ (Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 93). Das Aussprechen und Setzen der Identität bringt eine

teste Definition³⁶ die Identität der Identität und Nichtidentität ist, so darf dieser Begriff – ebensowenig wie der Begriff des Spekulativen – Kantisch verstanden werden als dasjenige, wozu man in keine Erfahrung gelangen kann. Das raisonnierende Denken stellt sich das Absolute ungehemmt als fixen substantiellen Satzgegenstand vor, von dem anfangend, es an Prädikaten als Akzidenzen fortläuft, hypostasiert es zum schlechten – unendlichen Absoluten. Zurückgeblieben in unbestimmter Negation religiöser Vorstellung ist eine negative Dialektik, die das Absolute nicht umgekehrt spekulativ als Resultat, als Gegenbewegung gegen seine Hypostasierung begreift, sondern als Vorspiegelung oder Selbstbespiegelung eines absolutistischen Geistes vorstellt³⁷. In dem Maße, in dem sie das Absolute einseitig im religiösen Sinne der in ihm aufgehobenen

Gegenbewegung gegen die vorausgesetzte, im Satz ebenso unmittelbar vorkommende Nicht-Identität hervor. Diesen im Aussprechen vorhandenen Widerspruch, die Bewegung des Gegenstoßes gegen das bloß Vorausgesetzte erkennt aber zunächst nur die äußere Reflexion in ihm. Es ergibt sich die Notwendigkeit, das, was in diesem Satz unausdrücklich (unthematisch) als bloß Vorausgesetztes vorhanden ist und bloß unmittelbar vorkommt, in einem diesem Satz entgegengesetzten Satz ausdrücklich zu setzen (thematisieren) und auszusprechen. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung des Gegenstoßes im Satz wird sprachlich vermittelt durch das Hinzu-Setzen des aus ihm resultierenden Gegensatzes, d. h. des entgegengesetzten Satzes, der auf den ersten Satz zurückkommt und über ihn spricht. Im zweiten Satz ist gegenüber dem ersten dasjenige gesetzt, was dieser seiner Form nach als Voraussetzung in sich schließt.

Die Fixierung der Sätze ist ein notwendiger Anhaltspunkt in der dialektischen Bewegung des Satzes, die das wirkliche Spekulative ist. –

Im Rahmen dieses Aufsatzes kann in diesem Zusammenhang nur noch bemerkt werden, daß der Ausdruck „spekulativer Satz“ insofern eine spekulative Bedeutung an ihm selbst hat, als der „spekulative Satz“ zunächst nur als Satz im Sinne des Gesetzten (Positiven), unter bestimmten Voraussetzungen Stehenden verstanden wird, schließlich aber ebenso sehr als Satz im Sinne der dialektischen Bewegung der Übersetzung von Subjekt und Prädikat zu nehmen ist.

³⁶ A. a. O. 1. Teil, 59.

³⁷ Ich muß R. Bubner in seiner Kritik der Kritischen Theorie – insbesondere an M. Horkheimer und J. Habermas – zustimmen, wenn er bezüglich der „Phänomenologie des Geistes“ ausführt, daß ihr das absolute Wissen nicht auf dogmatische Weise vorangestellt sei und daß die phänomenologische Methode in einem fundamentalen Sinne unverstänlich und die Phänomenologie gleichsam kopflos werde, wenn man sie vom absoluten Wissen als ihrem Fluchtpunkt abtrenne, obgleich ich der Meinung bin, daß das absolute Wissen strenggenommen ebensowenig als Fluchtpunkt wie als Standpunkt (wenn überhaupt wohl eher noch als das sich von sich als natürlichem Bewußtsein jeweils abstoßende und durch die abwechselnde Aufhebung einander zuwiderlaufender Standpunkte fortschreitende Bewußtsein der Freiheit) vorgestellt werden darf. Vgl. R. Bubner, Was ist Kritische Theorie? in: Hermeneutik und Ideologiekritik, Theorie-Diskussion Suhrkamp (Frankfurt a. M. 1971) Kap. VII, 194 ff. u. R. Bubner, Dialektik und Wissenschaft (Frankfurt a. M. 1973): Problemgeschichte und systematischer Sinn der „Phänomenologie“ Hegels, 41. Es ist bedauerlich, daß auf die Adornosche Ästhetik – trotz ihrer Fülle an bedeutenden Einsichten – in diesem Punkt das zutrifft, was W. Becker vom Hegel-Bild der „Frankfurter Schule“ sagte, daß sich nämlich weder bei Horkheimer noch bei Adorno eine sachorientierte und genaue Analyse Hegelscher Texte finde. Vgl. W. Becker, Hegels Phänomenologie des Geistes (Stuttgart 1971) 17. Es ist nicht zu leugnen, daß Adorno gerade bei der Hegelkritik – wie auch bei der Kritik Kants – mit dem Detail etwas liederlich umgegangen ist. Was insbes. den Begriff des Absoluten – gleichsam den springenden Punkt der Hegelschen Philosophie – anbetrifft, frage ich mich, ob sich Adorno in der Behandlung dieses Punktes nicht letztlich sogar mit der Arroganz des mit der Miene der Bescheidenheit auftretenden, über seine Aufgeklärtheit selbst aber noch nicht aufgeklärten Verstandes gemein gemacht hat, für den es außer Frage steht, daß der Begriff des Absoluten einer von den Begriffen ist, bei denen man gar nicht mehr verstehen kann, wovon überhaupt die Rede ist.

Bedeutung der Absolution, der Vergebung und Versöhnung versteht, um es zu verwerfen, drängt sie sich selbst auf den Standpunkt des Linkshegelianismus zurück³⁸.

Darauf zu vertrauen, daß im Kunstwerk das Absolute präsent sei, hieße nach Adorno, ihm die Absolution zu erteilen, es wörtlich zur Epiphanie zu machen³⁹.

Demgegenüber sollte das Absolute im Hegelschen Sinne⁴⁰ nicht einseitig mit irgend-etwas Jenseitigem identifiziert werden, um es dann als idealistisches Hirngespinnst verwerfen zu können, sondern besser als dialektische Bewegung der Absolvanz des Begriffs, als absolute Methode des Übergehens oder vielmehr des sich Übersetzens des Begriffs in das ihm gegenüber andere⁴¹ begriffen, und nicht mehr geradezu religiös vorgestellt werden. Beruht ästhetische Erfahrung auf der augenblicklichen Vergegenwärtigung der reflektierenden Bewegung der absoluten Identität des Begriffs, auf der plötzlichen Vergegenwärtigung des absoluten Gegenstoßes des sich selbst gleichen Begriffs in sich, so wäre in dem Versuch der Wiedergabe des Moments der Nichtidentität der Identität und Nichtidentität, der Wiedergabe der innehaltenden Bewegung des Abgestoßenwerdens vom abstrakten Allgemeinbegriff der Beweggrund (das Motiv) für die Herstellung eines Kunstwerks zu sehen.

Die vorläufige Auflösung des Begriffs im Begrifflosen, genauer gesagt: der Augenblick des äußersten Abgelöstseins vom Wörtlichen (im Wortlos-Ansprechenden) ist in dessen zugleich ein Rückblick, ist schon wieder das Abgelöstwerden von der Reflexion. Er gewährt die spekulative Einsicht, daß die freie Bewegung ästhetischer Erfahrung nur auf dem Boden der Sprache möglich ist, die Einsicht in die Relativität des Absoluten.

Was nun den Begriff der Spekulation angeht, so hat Adorno zwar darauf hingewiesen, daß deren vulgärer Begriff mit dem Hegelschen nichts zu tun hat⁴², dennoch

In den entscheidenden Punkten, in denen Adorno meinte, Hegel überholt zu haben, ist er – der Versicherung des Gegenteils zum Trotz – an den Errungenschaften der Hegelschen Philosophie vorbeigegangen und am Ende hinter sie zurückgefallen. Zu folgen ist Hegel soweit, als seine Philosophie vor allem die Metakritik der Kantischen Kritik darstellt. War nun Adorno der Meinung, Hegel sei – etwa im Schlußkapitel der „Wissenschaft der Logik“ über die absolute Idee, wo er noch einmal versucht, seine Antwort auf die für die ganze Kantische Philosophie grundlegende Unterscheidung der analytischen und der synthetischen Urteile, insbesondere aber auf Kants Ausführungen über das die „transzendente Dialektik“ beschließende Hauptstück über das Vernunftideal zu verdeutlichen – von diesem metakritischen Weg abgekommen, so hätte er das detaillierter zeigen sollen.

³⁸ Vgl. Th. W. Adorno u. a., *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (Neuwied 1972) 151 u. R. Bubner, *Was ist Kritische Theorie?* a. a. O. 206 u. „Philosophie ist ihre Zeit, in Gedanken gefaßt“, *Kritische Reflexion*, ebd. 213 ff.

³⁹ Vgl. A. Th. 159 u. 201.

⁴⁰ Vgl. bereits zu Anfang der „Logik“ Abschnitt C. „Werden“, 67; vgl. insbes. „Wissenschaft der Logik“, 2. Teil, „Das Absolute“, 157 ff.; das „Absolut-Absolute“ – das Absolute also, das als absolutes Absolutes sich selbst zum Attribut hat – ist m. E. lediglich zu begreifen als die Auflösung und Aufhebung, als der Begriff seiner als des „relative(n) Absolute(n)“. Faßte man Sprache wesentlich als Relativ-Absolutes gegenüber dem spekulativen Begriff bzw. der spekulativen Idee als dem Absolut-Absoluten, so wäre der spekulative Begriff als Begreifen des spekulativen Geistes der Sprache zu nehmen, dem entsprechend sich der Begriff in dieser Sprache als seinem Medium bewegt.

⁴¹ Vgl. Hegel, *SW* Bd. 8, § 214, 427. Der „absolute“ Geist eines Dialogs etwa ist vielleicht bereits spürbar im gegenseitigen Anerkennen, in der Aufgeschlossenheit, sich bzw. einander etwas vergeben zu können.

⁴² Vgl. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, 14.

scheint mir der am Ende seiner Studien angestellte Vergleich mit dem gigantischen Kreditsystem⁴³ zu zeigen, daß Adorno es sich mit dem Begriff des Spekulativen als dem Positiv-Vernünftigen – dem schwersten Punkt der Hegelschen Philosophie⁴⁴ – mitunter etwas leicht gemacht hat. Hegel sagt: „Im gemeinen Leben pflegt der Ausdruck Spekulation in einem sehr vagen und zugleich untergeordneten Sinn gebraucht zu werden, so z. B. wenn von Heirats- oder Handelsspekulationen die Rede ist . . .“⁴⁵

Demgegenüber ist im Hegelschen Sinne⁴⁶ an die Herleitung des Wortes von „speculum“ zu erinnern⁴⁷. Das Wort „Spekulation“ nimmt dann eine Bedeutung an, die in dem Wort „Widerspiegelung“ – wäre es nicht bereits besetzt – wohl noch am besten wiedergegeben wäre. Dieser Wortbedeutung ist Adorno dort am nächsten gekommen, wo er sagt, daß der Hegelsche spekulative Begriff die Mimesis durch die Besinnung des Geistes auf sich selbst errette⁴⁸. Zu dem Begriff der Mimesis möchte ich noch einige Bemerkungen machen. In der „Ästhetischen Theorie“ führt Adorno aus, daß der mimetische Impuls, der Kunst beseele, von altersher gespannt sei zu ihrer antimythologischen aufklärenden Komponente. Kunst hat nach Adorno an Dialektik der Aufklärung teil, sie ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne sich ihr zu entziehen, kein Vorrationales. Die der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis darf nach Adorno nicht unterschlagen werden⁴⁹.

⁴³ Vgl. a. a. O. 164.

⁴⁴ Vgl. Hegel, SW Bd. 3, 315.

⁴⁵ Hegel, SW Bd. 8, 196.

⁴⁶ Bevor Hegel in der Einleitung in den Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie auf den Zusammenhang des Mystischen und des Spekulativen eingeht (SW Bd. 17, 112, vgl. SW Bd. 8, § 82, 197/98), gibt er ein Zitat, dessen letzte Zeilen sich bekanntlich am Ende der „Phänomenologie des Geistes“ finden: „Freundlos war der große Weltenmeister, / Fühlte Mangel, darum schuf er Geister, / Sel’ge Spiegel seiner Seligkeit. / Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches; / Aus dem Kelch des ganzen Geisterreiches / Schäumt ihm die Unendlichkeit.“ (SW Bd. 17, 108.) (Vgl. Schillers Werke, Nationalausgabe, 1. Band, Gedichte, hrsg. von J. Petersen und F. Beißner (Weimar 1943) „Die Freundschaft“, 110/11).

⁴⁷ Vgl. Th. v. Aquin, Sum. th. II–II, Quaestio 180, Articulus III. Thomas bezieht sich auf 2. Kor. 3, 18. – Bei Kant, der sich der älteren Wortbedeutung sehr genau bewußt ist (vgl. insbes. Kritik der reinen Vernunft [Meiner-Ausgabe], Anhang zur transzendentalen Dialektik, Absatz 4, A 644/45 / B 672/73, wo Kant zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen dem legitimen regulativen und dem illegitimen konstitutiven Vernunftgebrauch den Vergleich mit dem Spiegel anstellt) läßt sich der Bedeutungswandel des Wortes „Spekulation“ gut beobachten. Einerseits werden die Ausdrücke „theoretisch“ und „spekulativ“ noch synonym gebraucht, andererseits wird bereits nur die theoretische Erkenntnis als spekulativ bezeichnet, die sich auf einen Gegenstand bezieht, zu dem man in keiner Erfahrung gelangen kann (vgl. Kritik der reinen Vernunft, A 634/35 / B 662/63). Spekulativ ist dann der illegitime Gebrauch der Vernunftideen, insofern in ihm Aufgaben als Gegebenheiten, Glaubenssachen als Tatsachen vorge spiegelt werden. – Die „spekulativen Sätze“ der Theologie (vgl. Kants Werke [Meiner-Ausgabe] Bd. IX, Logik, 86) sind im Kantischen Sinne Sätze, in denen etwas über einen Satzgegenstand prädiert wird, der ein durch Vergegenständlichung bloß erschlichener Gegenstand ist, – zu dem man in keiner Erfahrung gelangen kann.

⁴⁸ Vgl. Th. W. Adorno, Drei Studien zu Hegel, 53/54.

⁴⁹ Vgl. A. Th. 76, 86, 87 u. 503; Th. Baumeister und J. Kulenkampff haben im ersten Teil ihres Aufsatzes: Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik, neue hefte für philosophie 5 (Göttingen 1973) 78 ff. versucht, die Voraussetzungen der Ästhetik Adornos aus der „Dialektik der Aufklärung“ abzuleiten und die Grundkategorien der Adornoschen Ästhetik von ihr her zu deuten.

Kunst begreift Adorno als die zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis⁵⁰, nicht als ästhetische Widerspiegelung im Sinne der vor allem durch Lukács systematisch ausformulierten dialektisch-materialistischen Ästhetik⁵¹. Verständlich erscheint mir, daß der mit dem Feinsinn für die Unterschiede zwischen Kunst und Kitsch begabte Adorno eine starke Abneigung verspürte gegen eine orthodoxe Widerspiegelungstheorie, über die in praxi der sozialistische Realismus⁵² und dessen Entwicklungsgeschichte zur Staatskunst Auskunft geben kann, eine Widerspiegelungstheorie, die Widerspiegelung nicht auch als Gegenbild versteht, das eine Reflexion, d. h. Umkehrung bzw. Umwälzung des Bewußtseins notwendig macht, sondern als Abbild, als Reflex und Wiederholung des Realen, dessen Verklärung und Vor-Spiegelung als das Wirkliche-Wahre zum Geschäft des Künstlers wird⁵³. Bedauerlich ist m. E. gerade deshalb, daß man eine sachorientierte Kritik der dialektisch-materialistischen Ästhetik von Lukács in der „Ästhetischen Theorie“ vermißt⁵⁴.

Ob Adorno übrigens seiner eigenen umgekehrten Forderung nach einer materialistischen dialektischen Ästhetik gerecht geworden ist, kann bezweifelt werden⁵⁵.

⁵⁰ Vgl. Ä. Th. 384.

⁵¹ Vgl. G. Lukács, Werke Bd. 11/12, Ästhetik Teil 1, Die Eigenart des Ästhetischen (Neuwied u. Berlin 1963), vgl. insbes. 1. Halbband, Kap. 5–10, Mimesis I–VI und den Essay in der Bassenge-Ausgabe der Hegelschen Ästhetik, der auch insofern interessant ist, als der Vergleich der Kritiken von Lukács und Adorno an der Hegelschen Ästhetik m. E. besonders geeignet ist, die Unterschiedlichkeit der ästhetischen Positionen beider zu verdeutlichen.

⁵² Vgl. Ä. Th. 85, 370, 373, 477 u. 520.

⁵³ Vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 203 u. Ä. Th. 334–345, 359/60, 383 ff. u. 529.

⁵⁴ Der polemische Ton, den er gegen Lukács anschlägt (vgl. Ä. Th. 147, 213 u. 280), läßt mitunter apologetische Obertöne anklingen.

⁵⁵ R. Bubner hat die Ansicht vertreten, Adorno habe durch die subtilere Begründung der Parallelisierung von technisch progressiven Werken mit solchen, die eine progressive Ansicht der Gesellschaft bieten, die Konsequenzen aus der Position Benjamins gezogen, der als einziger den Versuch unternommen habe, das Problem materialistischer Grundlegung der Ästhetik auf einem Niveau zu behandeln, das über papierne Deklaration hinausgehe, indem er die Frage nach der Stellung der Dichtung *in* den Produktionsverhältnissen und damit die Frage nach der schriftstellerischen Technik als dem Begriff, der die literarische Produktion einer unmittelbaren gesellschaftlichen und damit materialistischen Analyse zugänglich mache, als vorgängig bezeichnet hat gegenüber der Frage nach der Stellung der Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen. (Vgl. R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, 58 u. 59.) Technische Progressivität werde allerdings von Adorno von vornherein im artifiziellen Rahmen auf dem Hintergrund ästhetischer Kennerschaft verstanden und nicht länger in eine äußerliche Nähe zu materiellen Produktionsprozessen gerückt. Gesellschaftliche Progressivität werde definiert unter Ansetzung eines allenthalben herrschenden Verblendungszusammenhangs, eines lückenlosen fetischistischen Banns, wodurch das, was gegen den gängigen Fetischismus aufstehe, sich damit sogleich als Wahrheit gegen den Schein klassifiziere. Kunst überhaupt falle deshalb mit wahrer Kunst auf die Weise zusammen, daß die Wahrheit über die gesellschaftliche Wirklichkeit als das Durchstoßen des Scheins im Grunde nirgendwo anders denn in der Kunst zu haben sei. Die Kunst werde im allgemeinen Verblendungszusammenhang zur einzigen Bastion, die sich dem Geschäft der Täuschung nicht füge. An ihr zerbreche der Schein, weil sie selber Schein sei. Der Kunst werde damit die einzig gültige Funktion der Kritik an gesellschaftlichen Ideologien übertragen. (Vgl. a. a. O. 45.) Daher könne die Ästhetische Theorie Adornos auch nicht im strengen Sinne materialistisch heißen. (Vgl. a. a. O. 59; vgl. dazu O. K. Werckmeister, Das Kunstwerk als Negation, Zur geschichtlichen Bestimmung der Kunsttheorie Th. W. Adornos, in: Ende der Ästhetik [Frankfurt a. M. 1971] 7–32. Der Aufsatz erschien bereits 1962 in der Neuen Rundschau 73, 111–130, wurde 1969 mit neuem Nachwort wieder abgedruckt in W. F. Schoeller

Zum Hegelschen Begriff der Spekulation, der denkenden Betrachtung der Widerspiegelung, die es erlaubt, etwas gleichsam hinter unserem Rücken Vorgehendes als etwas noch auf uns Zukommendes zu vergegenwärtigen, bleibt noch zu bemerken, daß die List der Vernunft die List der Spekulation ist⁵⁶.

Die List des absoluten Begriffs als des spekulativen, gewaltlos über sein Anderes übergreifenden Begriffs besteht in der scheinbaren Untätigkeit, „welche nur betrachtet, wie das Unterschiedene sich an ihm selbst bewegt, und in seine Einheit zurückkehrt.“⁵⁷ Der „Tätigkeit sich zu enthalten scheinend“⁵⁸ verliert die Spekulation nicht die Zuversicht des absoluten Begriffs, die Sache aus dem herrschenden Begriff lösen und zusehends mehr im Begriff sein lassen zu können. Gerade der spekulative Begriff, der eine Bewegung „in sich gegen sich selbst“ hat, versucht, geduldig bei der Sache zu bleiben, zugunsten des Bedachten gegen sich selbst zu denken⁵⁹. Der sich begreifende Begriff begreift die Geschichte seiner Entwicklung vom Sein zum Begriff als Aufhebung seiner Natur, um sich schließlich frei aus sich zu entlassen. Die Methode dieses absoluten Begriffs könnte vielleicht als ein Im-Begriff-Sein-Lassen der Sache gefaßt werden.

In der denkenden Betrachtung der Selbstbewegung des Begriffs, die sich des „eigenen Einfallens in den immanenten Rhythmus der Begriffe“⁶⁰ entschlägt, ist die sinnliche Betrachtung des Schönen aufbewahrt. In den „Vorlesungen über die Ästhetik“⁶¹ sagt Hegel: „Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Absichten.“

In der absoluten Identität von Subjekt und Prädikat im „spekulativen Satz“ (im „Spiegelsatz“) – etwa in dem Satz „summum ius summa iniuria“⁶² – die „als eine Harmonie hervorgehen“ soll⁶³, ist der „Gegenstoß des Vers- und Wort-Accents“⁶⁴ bzw. des Metrums und des Akzents bei der rhythmischen Versifikation aufgehoben. – Ästhetische Erfahrung – chronologisch gesehen ein Motiv auf dem Weg zum philosophischen Begriff – ist ein notwendiges Moment der logischen Bewegung des spekulativen Begriffs. Adorno ist der Ansicht, daß die Idee der absoluten Identität, die aufs Kunstwerk noch am ehesten zutrefte, den Kunstwerken entlehnt sei, daß die in sich bewegte und geschlossene Totalität der idealistischen Systeme aus den Kunstwerken herausgelesen sei. Die Allianz von Ästhetik und idealistischer Philosophie sei insofern verständlich, weil die Kunst allein ihrer Beschaffenheit nach der Konzeption des Idealismus entspreche⁶⁵. „Als Schelling die Kunst zum Organon der Philosophie erklärte, hat

[Ed.], Die neue Linke nach Adorno, München 1969, und wurde nach Erscheinen der „Ästhetischen Theorie“ geringfügig erweitert.)

⁵⁶ Zum Begriff der List als der aufgehobenen Gewalt vgl. insbes. Wissenschaft der Logik, 2. Teil, 242 u. 397/98, SW Bd. 8, § 209, 420 u. SW Bd. 16, 101; vgl. dazu Th. W. Adorno, Drei Studien zu Hegel, 55 ff.

⁵⁷ Hegel, Phänomenologie des Geistes, 561.

⁵⁸ A. a. O. 46.

⁵⁹ Vgl. Hegel, SW Bd. 8, § 88, 213; vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 142 u. ders., Stichworte (Frankfurt a. M., 1970) 14.

⁶⁰ Hegel, Phänomenologie des Geistes, 48.

⁶¹ Hegel, SW Bd. 12, 164/65; ästhetische Erfahrung ist insofern in der Spekulation aufgehoben, als allein im Verweilen des Positiv-Vernünftigen beim Negativen schon die „Zauberkräft“ erfahren wird, die es verändert und umkehrt.

⁶² Hegel, SW Bd. 8, § 81, 193.

⁶³ Hegel, Phänomenologie des Geistes, 51.

⁶⁴ Hegel, SW Bd. 14, 293, vgl. 299 u. 318, ferner 165.

⁶⁵ Vgl. A. Th. 141, 197, 219 u. 478.

er unwillentlich eingestanden, was die große idealistische Spekulation sonst verschwiegen oder, im Interesse ihrer Selbsterhaltung verleugnete; demgemäß hat Schelling denn auch, wie man weiß, die eigene Identitätsthese nicht so unerbittlich durchgeführt wie Hegel. Den ästhetischen Zug, den eines gigantischen Als ob hat dann Kierkegaard an Hegel gewahrt und er wäre der Großen Logik bis ins Detail zu demonstrieren⁶⁶. Kunst ist das Daseiende und weithin Sinnliche, das derart als Geist sich bestimmt, wie der Idealismus von der außerästhetischen Wirklichkeit es bloß behauptet.“⁶⁷

Ist der philosophische Begriff der Kunst (und der Religion), ist die Kunst von der Philosophie ihrer höchsten Bestimmung nach verschieden, in der Einheit des spekulativen (philosophischen) Begriffs aber wieder aufgehoben, so ist ihm in Wahrheit das Ästhetische, das vorher die Sache selbst war, vergangen und zum Moment, zur Spur geworden. Das heißt einerseits, daß der Hegelsche philosophische Begriff – und zwar als absoluter spekulativer Begriff – Kunst und Religion als Darstellung bzw. Vorstellung seiner selbst unter sich gelassen hat – was freilich aus einer bloß negativ-dialektischen Sicht verstellt ist, die es letzten Endes als philosophischen Schwindel ansehen muß, sich bis zum „absoluten Begriff“ zu versteigen – andererseits aber, daß der philosophische Begriff Kunst und Religion nur insofern unter sich gelassen hat, als er sich auf ihrem Boden bewegt – was der von der negativ-dialektischen Betrachtung Adornos noch einmal zu unterscheidenden vordialektischen Position des bodenlosen Verstandes unverständlich bleibt, dessen Unvernunft mit der Behauptung auftritt, sich unter einer „Bewegung des Begriffs“ nichts vorstellen zu können⁶⁸.

Hegel hat nicht nur die innere Affinität der Kunst und der Philosophie, vornehmlich

⁶⁶ Vgl. M. Puder, Zur „Ästhetischen Theorie“ Adornos, 471, der die These, daß Hegels Denken einen durchgehend ästhetischen Zug habe, für eine der zentralsten Thesen Adornos hält. Vgl. in diesem Zusammenhang auch H. Glockner, Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels, Hegels Ästhetik-Vorlesungen in ihrem Verhältnis zur Phänomenologie des Geistes, 34 ff., der zu zeigen versucht, daß die für das Philosophieren Hegels richtunggebende Methode, die Dinge zu begreifen, eine ästhetische war, d. h., daß er die Welt unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks betrachtet habe. Vgl. auch a. a. O. Die Ästhetik in Hegels System, 425 ff., wo Glockner ausführt, daß sich das ästhetische Element durch das gesamte System Hegels, auch durch die Logik, hindurchziehe, daß nicht nur die Ästhetik auf der Logik, sondern auch die Logik auf der Ästhetik beruhe.

⁶⁷ A. Th. 511; vgl. a. a. O. 511 u. ders., Drei Studien zu Hegel, 154/55. An dieser Stelle seiner „Drei Studien zu Hegel“, auf die Adorno in einer Anmerkung verweist, führt er aus, daß es zum Verständnis Hegels beitragen könne, zu sehen, daß die Auffassung der Totalität als der in sich durch Nichtidentität vermittelten Identität ein künstlerisches Formgesetz aufs philosophische übertrage. Die Gestalt der Hegelschen Philosophie sei den Kunstwerken unvergleichlich viel näher als die Schellingsche, die die Welt nach dem Urbild des Kunstwerks konstruieren wollte.

⁶⁸ Das natürliche Vorstellen, das das übergeht was zwischen seinen Vorstellungen geschieht, ist daran zu erinnern, daß sich in diesem Geschehen fortlaufenden Übergehens von einer festen gesetzten Vorstellung zur anderen seine Geschichte als seine Voraussetzung verbirgt. Durch die Aufmerksamkeit auf dieses Geschehen kann sich das vorstellende Denken darauf besinnen, was inzwischen gewesen ist bzw. darauf zurückgeworfen werden, daß die Idee als *der* Begriff aus dem absoluten göttlichen Wesen als *dem* Wesen (vgl. Hegel, SW Bd. 8, § 112, Zusatz, 264) resultiert, oder – wenn man sich so ausdrücken dürfte, ohne sogleich selbst in den Verdacht einer Mythologisierung bzw. Ästhetisierung der Begriffe zu geraten – daß sich im spekulativen Begriff die Sehnsucht der „gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit“ trauernden seligen Götter (vgl. Hegel, SW Bd. 13, 78/79 u. 100–102) zu Ideen zu werden, erfüllt.

der Poesie und der Prosa des spekulativen Denkens reflektiert, sondern auch deren wesentliche Verschiedenheit⁶⁹.

Wies nun Adorno darauf hin, daß Kunst und Philosophie ihr Gemeinsames nicht in Form oder gestaltendem Verfahren haben, sondern in einer Verhaltensweise, welche „Pseudomorphose“ verbietet, so kam doch sein eigener philosophischer Begriff nicht los von der Sehnsucht, nicht hinaus über die Sehnsucht, die die Kunst beseelt⁷⁰. Der ästhetische Zug, den er an Hegel spürte, wäre eher ihm selbst nachzuweisen⁷¹.

Mag der Splitter in seinem Auge das beste Vergrößerungsglas gewesen sein, störend am Vorwurf des Ästhetizismus bleibt, daß Adorno zumindest in dem Maße projektiv mit Hegel umgegangen ist, in dem er den eigenen Ästhetizismus nicht gewahrte. Nicht ganz unberechtigt ist wohl der Vorwurf, daß man die „Ästhetische Theorie“ nicht nur wegen ihres Gegenstandes, sondern auch ihrer Manier halber „ästhetische Theorie“ nennen müsse. Th. Baumeister und J. Kulenkampff, mit deren Hauptgedanken Bubner sich in Übereinstimmung weiß⁷², haben darauf hingewiesen⁷³, daß Adorno das Problem einer philosophischen Ästhetik in der Form gelöst habe, daß er die Philosophie ästhetisch werden lasse.

Philosophie und Kunst konvergierten am Ende auf undurchschaubare Weise⁷⁴, die Differenz zwischen Philosophie und ästhetischer Theorie werde zurückgenommen⁷⁵. Im Bereich ästhetischer Erfahrung stoße die Kritische Theorie auf ihren genuinen Gegenstandsbereich, Philosophie gehe in letzter Instanz in ästhetische Theorie über, in die Auslegung ästhetischer Erfahrung⁷⁶.

„Philosophie, die ihre Selbstreflexion bis zur Negativen Dialektik verschärft hat, muß in der Kunst ihren originären Gegenstand erblicken. Die Transformation der Philosophie in Ästhetische Theorie ist die stärkste Rechtfertigung für die Verbindlichkeit der ästhetischen Erfahrung. Der Ort, in dem Kunst und Philosophie übereinkommen, ist die Ästhetische Theorie selber, die als Ausdruck zweideutig zwischen ästhetischer Erfahrung und ihrer Theorie, d. i. dem Versuch, sie zu begreifen, hin und her schwankt.“⁷⁷ Ästhetik werde zur letzten Gestalt der Philosophie⁷⁸. Die Lösung des Problems der Kunst in der Ästhetik werde zur Lösung des Problems der Philosophie⁷⁹. Die übergroße Nähe, in die Philosophie und Kunst geraten, verwische ihr Verhältnis zueinander, und die Affinität von Philosophie und Kunst, die den Versuch einer

⁶⁹ Vgl. insbes. Hegel, SW Bd. 14, 242/43 u. 253/54.

⁷⁰ Vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 24/25.

⁷¹ Vgl. M. Puder, Zur „Ästhetischen Theorie“ Adornos, 472.

⁷² Vgl. R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, 45.

⁷³ Vgl. Th. Baumeister u. J. Kulenkampff, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik, 74 ff. – Auf den Aufsatz: Utopie und Negation – Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos von F. Tomberg, in: Politische Ästhetik (1973) 23–41 (es handelt sich um die überarbeitete Fassung des zuerst in Das Argument 26, 5. Jahrgang (Juli 1963) 36–48 abgedruckten Aufsatzes), der nur die bis 1963 erschienenen Arbeiten Adornos berücksichtigt und auf die nachträgliche Einbeziehung der späteren Arbeiten, also auch der „Ästhetischen Theorie“, glaubt verzichten zu können, da Adorno seine Position bis zuletzt nicht entscheidend geändert habe (vgl. a. a. O. 164, Anm. 1 a), brauchen wir nicht einzugehen.

⁷⁴ Vgl. Th. Baumeister u. J. Kulenkampff, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik, 104.

⁷⁵ Vgl. a. a. O. 101.

⁷⁶ Vgl. a. a. O. 100.

⁷⁷ A. a. O. 100/01.

⁷⁸ Vgl. a. a. O. 78.

⁷⁹ Vgl. a. a. O. 95.

ästhetischen Theorie besonders zu begünstigen scheine, erweise sich am Ende als ihr wahres Hindernis⁸⁰. Adornos Philosophie enthülle sich als das, was sie in Wahrheit von Anfang an gewesen sei: als Romantik mit dem schlechten Gewissen der Reflexion⁸¹.

Adorno hat zwar betont, daß Philosophie, die Kunst nachahme, von sich aus Kunstwerk werden wolle, sich selbst durchstriche, daß die Affinität der Philosophie zur Kunst jene nicht zu Anleihen bei dieser berechtige⁸². Tatsächlich läßt sich aber bis in die Bestimmung dessen, was die Utopie der Erkenntnis genannt wird, nämlich das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen, bis in die Bestimmung der Aufgabe der Philosophie, sich des Nichtbegrifflichen im Begriff zu versichern, durch den Begriff über den Begriff hinauszugelangen⁸³, die man ebensogut als Bestimmung der Aufgabe der Dichtung lesen könnte, zeigen, daß Adornos Versicherung, die „Negative Dialektik“ halte sich von allen ästhetischen Themen fern⁸⁴, mehr als abwehrende Beschwörungsformel des allzu Nahen gelesen werden muß.

Andererseits scheint es mir nun aber gänzlich verfehlt, aus der Angst vor einer Mesalliance von Kunst und Philosophie die Verwandtschaft von Kunst und Philosophie überhaupt zu leugnen. Kants und Hegels große Ästhetiken als Früchte ihrer Systeme – Früchte, an denen sie wohl, wie andere Philosophen ihrerseits, zu erkennen sind – haben gezeigt, daß Kunst und Philosophie in einer Weise affin sind, die es tatsächlich nicht erlaubt, das Problem einer philosophischen Ästhetik vom Problem möglicher Philosophie zu trennen⁸⁵. Die Überlegenheit der Philosophie Adornos gegenüber aller Borniertheit des leeren Verstandes, der die Ästhetik aus der Philosophie hinauskomplementieren möchte, besteht in der Einsicht der Vernunft, das ästhetische Moment als wesentliches Moment des philosophischen Begriffs zu fassen. (Daß dieses Moment freilich gerade im Absoluten als dem Spekultativen aufgehoben ist, verstellt sich allerdings die sich als negative selbsterhaltende Vernunft wieder, indem sie der positiven Vernunft ihre eigene Unfähigkeit unterstellt, sich von sich zu lösen, um sich auf die konkrete Sache einzulassen und auf deren Sinn einzugehen. Der an sich festhaltenden negativen Dialektik wäre das wirkliche Spekulative als deren Aufgabe entgegenzuhalten.)

Die Kunst von der Philosophie gewaltsam isolieren zu wollen, liefe einerseits darauf hinaus, denkende, philosophische Betrachtung letztlich nicht mehr als sinnvolle Betrachtung zu fassen, andererseits aber darauf, aus schlechtem Gewissen der Reflexion die künstlerische Praxis aus der Rückkoppelung an eine ästhetische Theorie – d. h. hier philosophische Ästhetik, nicht Künstlerästhetik – zu lösen, ohne die dann ästhetische Urteile von ästhetischen Vorurteilen, die Wahrhaftigkeit der Kunst von der falschen Romantik des Kitsches weniger denn je zu unterscheiden wären. Ästhetische Theorie nach Hegel führt durch die Enttäuschung über die Unwahrhaftigkeit des äußeren Scheins zur Erinnerung, daß der schöne Schein in Wahrheit der absolute (sich auflösende) Schein ist, der als Schein gesetzte Schein, der selbst durch sich hindurch deutet auf den Begriff.

An diesem Punkt möchte ich noch einige Bemerkungen über Adornos Stellung zu

⁸⁰ Vgl. a. a. O. 78 u. 101.

⁸¹ Vgl. a. a. O. 102.

⁸² Vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 24.

⁸³ Vgl. a. a. O. 19, 21 u. 25.

⁸⁴ Vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, 8.

⁸⁵ Vgl. Th. Baumeister u. J. Kulenkampff, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik, 78.

einer, seiner eigenen diametral entgegengesetzten ästhetischen Theorie der Gegenwart anschließen.

Es ist bedauerlich, daß sich Adorno in seiner dialektischen Ästhetik nicht näher mit der – im Sinne der analytischen Philosophie – als analytisch zu bezeichnenden Informationsästhetik auseinandergesetzt hat. Besitzt dialektische Philosophie ihre Stärke darin, kritisch auf entgegenstehende Positionen einzugehen und sich in den Umkreis ihrer Stärke zu stellen, so wird Adorno der Vorwurf, sich nicht gebührend mit diesen Positionen auseinandergesetzt zu haben, nicht erspart werden können. Seine Kritik an der Reduktion des Formbegriffs auf mathematische Relationen richtet sich nicht gegen Bense⁸⁶, sondern gegen ältere Theorien wie die von A. Zeising⁸⁷ und E. Stein⁸⁸. Nur in seiner Beschäftigung mit der seriellen Musik, deren Kompositionstechnik auf Vorherbestimmung aller Eigenschaften der einzelnen Töne oder des Tonsatzes durch Reihen zielt, und Komponisten wie Boulez und Stockhausen, auf deren Arbeit sich auch Bense bezieht, kann eine indirekte Auseinandersetzung mit der sich als mathematisch oder technologisch verstehenden Ästhetik gesehen werden⁸⁹.

Wo ästhetische Technologie Verwissenschaftlichung der Kunst als solcher anstatt technische Neuerung erstrebt, verkennt sie nach Adorno die Relevanz der Abweichung von den mathematischen Formen, in der Pseudomorphose an die Wissenschaft ignoriere Kunst ihre qualitative Differenz vom diskursiven Begriff⁹⁰. Adorno versichert, Kunst betrüge sich, sobald sie, von der Wissenschaft ermutigt oder eingeschüchtert, ihre Konsequenzlogik hypostasiiere, ihre Formen den mathematischen unmittelbar gleichsetze, unbekümmert darum, daß sie jenen stets auch entgegenwirke⁹¹. Akademisch

⁸⁶ Adorno hat Bense – den Hauptvertreter der Informationsästhetik in Deutschland – selbst an keiner Stelle der „Ästhetischen Theorie“ einer Erwähnung gewürdigt. – Bense kennzeichnet die informationstheoretische Ästhetik als nicht philosophische, sondern als technologische oder wissenschaftliche Ästhetik und sieht ihre Aufgabe in einer objektiven Analyse, einer Konstatierung (Messung) ästhetischer Zustände von Natur-, Kunst- und Designobjekten, bzw. in der Synthese oder Generierung dieser Zustände; vgl. M. Bense, *Aesthetica* (Baden-Baden 1965) und ders., *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (Reinbek 1969). Die Frage der Affinität der Informationsästhetik zum Kunstgewerbe und darüber hinaus zur Werbung kann im Rahmen der Adornoschen Stellungnahme zu dieser Ästhetik nicht diskutiert werden. Adorno hat zwar bemerkt, daß das rein konstruierte Kunstwerk in ein Kunstgewerbliches übergehe (vgl. *Ä. Th.* 91/92), gedacht war dabei allerdings an Mondrian, an Adolf Loos, wohl nicht an die Computerkunst der generativen Ästhetik.

⁸⁷ Vgl. A. Zeising, *Ästhetische Forschungen* (Frankfurt a. M. 1855).

⁸⁸ Vgl. E. Stein, *Neue Formprinzipien*, in: *Von neuer Musik* (Köln 1925).

⁸⁹ Wie wenig mathematische Veranstaltung mit Form koinzidiere, sei, so Adorno, hörbar geworden an der Zwölftontechnik, die das Material durch Zahlenverhältnisse – Reihen, in denen kein Ton vorkommen darf, ehe der andere vorkam – tatsächlich präformiere. Rasch habe sich jedoch herausgestellt, daß diese Präformation nicht so formbildend gewirkt habe wie erwartet. Schönberg selbst habe zwischen der Zwölftondisposition und dem Komponieren unterschieden. Die größere Konsequenz der nachfolgenden Generation, welche den Unterschied zwischen Reihenverfahren und eigentlicher Komposition kassiere, bezahle die Integration mit dem Mangel an Artikulation, mit einem Rückschlag ins Rohe und Stumpfe. (Vgl. *Ä. Th.* 214/5.)

⁹⁰ Vgl. *Ä. Th.* 94, 122 u. 146.

⁹¹ Vgl. a. a. O. 158 u. 206; Adorno leugnet nicht das Vorhandensein mathematischer Relationen in der Kunst, warnt aber vor deren Hypostasierung. Ästhetische Phänomene ließen sich deshalb nicht mathematisieren, da wohl nur schwerlich die Gegenkraft des Programmierten programmiert werden könne. Für Aleatorik und action painting gelte ähnlich wie für den Einsatz des Zufallsgenerators, daß die vermutlich aus dem Kontingenten und Heterogenen destillierte

glatte Gebilde taugten nichts, weil sie keine Gegenimpulse in sich enthielten, nicht die Resultate eines Kräftespiels seien, sondern spannungslos wohlproportioniert, steril⁹². Beredt am Kunstwerk ist dagegen die Proportion des Auseinanderstrebenden. Begreift man Stil mit Adorno als Einheit von Stil und seiner Suspension⁹³, so wird klar, daß er nie bloß als unwahrscheinliche Normabweichung zu fassen ist⁹⁴. M. E. ist zu bedenken, daß Stil als unwahrscheinliche Normabweichung ein künstlicher Stil wäre. Guter Stil beruht auf der Gegenbewegung des Wahrscheinlichen und des Unwahrscheinlichen (Unverhofften)⁹⁵. Er weicht von der Normabweichung ab, sucht nicht nur das Andere, sondern das Andere des Anderen, das Andere seiner selbst, oder er verändert sich. Darin ist das Moment seiner Natürlichkeit zu sehen.

Mit Hilfe der „Wissenschaft der Logik“ wäre die Unmöglichkeit der mathematischen Erfassung eines ästhetischen Maßes zu zeigen gewesen. Das Maß ist hier⁹⁶ begriffen als das noch unmittelbare qualitative Quantum. Der Prozeß des Maßes ist der Prozeß der Vermittlung des Maßes mit sich, in dem sich das sich von sich abstoßende Maß in ein Maßloses auflöst, von dem, als dem neuen Maß, eine Anziehung ausgeht. Aus der harmonischen sich in sich zurückschlingenden Knotenlinie der Maße, die durch die einzelnen „harmonischen Knoten“, durch die von sich ins Maßlose gleichsam abspringenden und aus dem Maßlosen wieder resultierenden Maße entsteht, entspringt die absolute Indifferenz, die absolute sich selbst gleich bzw. gleichgültig gewordene Gleichgültigkeit. Sie (nicht die Interesselosigkeit) geht in den Schein über, in die im Maßlosen mit sich vermittelte Unmittelbarkeit des Maßes. Der schöne Schein als absoluter Schein, als Schein in dem das Absolute scheint⁹⁷, hat in der Mäßigkeit des Schönen den absoluten Gegenstoß der Maßlosigkeit des Erhabenen. So durchstößt er sich selbst und deutet durch sich hindurch.

Sprache und Kunst

Bringt man die über die „Ästhetische Theorie“ verstreuten Bemerkungen Adornos zur Sprachlichkeit der Kunst zusammen, so zeigt sich deutlich der Einfluß Vicos, den Adorno expressis verbis nur an einer Stelle seines Buches en passant als genialen Deuter griechischer Mythen erwähnt⁹⁸.

Formgesetzlichkeit ihrerseits heterogen, fürs Kunstwerk unverbindlich und kunstfremd bleibe. (Vgl. a. a. O. 329, 434, 435 u. 451.)

⁹² Vgl. a. a. O. 62, 65 u. 281.

⁹³ Vgl. a. a. O. 307.

⁹⁴ Vgl. M. Bense, Einführung . . ., II Kleine Texttheorie, 11. Synthetische Texte. Beim ästhetischen Zustand eines Textes handelt es sich nach Bense um einen Zustand unwahrscheinlicher, stark selektierter, nichttrivialer Wortfolgen.

⁹⁵ Adornos Bemerkungen über das Unwahrscheinliche (vgl. Ä. Th. 458) beziehen sich nicht auf die informationstheoretische Ästhetik, sondern knüpfen an Überlegungen von A. Gehlen an (vgl. A. Gehlen, Urmensch und Spätkultur, Frankfurt a. M. 1964), der im Anschluß an K. Lorenz die spezifisch ästhetischen Formen als „Auslöserqualitäten“ interpretiert und die Einsicht von Lorenz, daß die generelle Eigenschaft aller Auslöser ihre Unwahrscheinlichkeit, gepaart mit Einfachheit sei, auf die Kunst übertragen hat.

⁹⁶ Vgl. Wissenschaft der Logik, 1. Teil, 336 ff.

⁹⁷ Vgl. Wissenschaft der Logik, 2. Teil, 9 ff. u. 157 ff.

⁹⁸ Vgl. Ä. Th. 377. – G. Vico hat in: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur

Nach Adorno ist der Sprachcharakter der Kunst grundverschieden von Sprache als ihrem Medium⁹⁹. „Etruskische Krüge in der Villa Giulia sind sprechend im höchsten Maß und aller mitteilenden Sprache inkommensurabel. Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos...“¹⁰⁰ „Sprachähnlich wird das Kunstwerk im Werden der Verbindung seiner Elemente, eine Syntax ohne Worte, noch in sprachlichen Gebilden. Was diese sagen, ist nicht, was ihre Worte sagen.“¹⁰¹

Zur Verdeutlichung seien noch einige Stellen herangezogen, an denen Adorno von der stummen göttlichen Sprache der Natur, bzw. der Kunst spricht, die allerdings im säkularisierten Sprachgebrauch nur noch stumme Sprache genannt wird. „Das Wort ‚wie schön‘ in einer Landschaft verletzt deren stumme Sprache und mindert ihre Schönheit...“¹⁰² „Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen...“¹⁰³. „Wanderers Nachtlied‘ ist unvergleichlich, weil darin

der Völker, nach der Ausgabe von 1744 übersetzt von E. Auerbach (Rowohlt's Klassiker 196/97), drei Arten von Sprache unterschieden:

1. Die hieroglyphische, heilige Sprache in stummen Gebärden, Realworten und Kultzeremonien, die Vico, auf Homer zurückgehend, der an fünf Stellen seiner beiden Gedichte eine ältere als seine eigene Sprache erwähnt, Sprache der Götter nennt. (Vgl. a. a. O. 18/19, 31, 88, 181 u. 207 u. vgl. Ilias I 403, XIV 291; XX 74 und Odyssee XII 61 u. X 305.);

2. Die heroische, symbolische und sinnbildliche Sprache, durch heroische Devisen oder Ähnlichkeiten, Vergleichen, Bilder und Metaphern. (Vgl. G. Vico, Die neue Wissenschaft . . ., 18/19, 31, 89, 91 u. 181.);

3. Die menschliche, epistoläre und vulgäre Umgangssprache in artikulierten Worten. (Vgl. a. a. O. 18, 19, 31 u. 181.) Der stummen göttlichen Gebärden entsprechen die phantasieentsprungenen Gattungen, die poetischen Charaktere, die phantastischen Universalien, die das Wesen der Mythen ausmachen und deren Entdeckung Vico – wie er sagt – die hartnäckige Forscherarbeit seines ganzen literarischen Lebens gekostet hat. Die Urvölker dachten nach Vico in poetischen Charakteren, sprachen in Mythen und schrieben in Hieroglyphen. (Vgl. a. a. O. 19, 35, 71, 78, 85, 94 u. 181.)

⁹⁹ Der von Adorno in Zusammenhang mit der Einschätzung der Hegelschen Ästhetik einmal zitierte B. Liebrucks hat in Kap. XV „Sprache und Kunst“ seines 1965 erschienenen zweiten Bandes von „Sprache und Bewußtsein“ ausdrücklich dort auf Vico Bezug genommen, wo er ausführt, daß die Gebilde der Kunst nicht die menschliche, sondern die stumme göttliche Sprache sprechen. (Vgl. B. Liebrucks, Sprache und Bewußtsein Bd. II, 408.) Kunst bleibt für Liebrucks darin göttliche Sprache, daß sie als Kunst, auch in der dichterischen Sprache, in einer stummen Sprache den ihr Zugewandten anspricht. (Vgl. a. a. O. 409.) Die Göttlichkeit der stummen Sprache, die Kunst gegen die Alltagssprache gewinnt, bewirkt, daß auch die dichterischen Worte nicht Worte sind, die in der Mitteilung aufgehen. (Vgl. a. a. O. 410 u. 414.) Das Wort insbesondere der lyrischen Dichtung ist äußerlichkeitslose Äußerung, es nimmt sich selbst gleichsam zurück und wird so gleich Erinnerung.

¹⁰⁰ Ä. Th. 171; macht Liebrucks darauf aufmerksam, daß die stumme Gebärden Sprache aus dem Mythos stamme, Kunst jedoch in dem Maße, in dem sie das Wissen davon ist, daß sie Mythos ist, nicht mehr Mythos sei und insofern begriffen werden müsse als der Mythos, der sich erkennt (vgl. B. Liebrucks, Sprache und Bewußtsein, Bd. II, 407, 410, 431 u. 495), so sieht Adorno, daß das sprachähnliche Moment der Kunst ihr Mimetisches sei, daß dieser mimetische Impuls jedoch gespannt sei zu ihrer antimythologischen, aufklärenden Komponente und sie insofern die zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis sei. (Vgl. Ä. Th. 76, 86, 384 u. 503.)

¹⁰¹ Ä. Th. 274; zu meinen, der ästhetisch empfundene Überschuß über bloß empirische Erfahrungsgehalte werde als das „Sprechen“ des Kunstwerks auf das Kunstobjekt projiziert, spricht dem Kunstwerk letztlich das Ansprechende ab und ist eine subjektivistische Verkürzung ästhetischer Erfahrung. (Vgl. R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, 71.)

¹⁰² Ä. Th. 121.

¹⁰³ A. a. O. 121.

nicht so sehr das Subjekt redet . . . , sondern weil es durch seine Sprache das Unsagbare der Sprache von Natur imitiert.“¹⁰⁴ „Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet.“¹⁰⁵ Die Sprache der Kunstwerke möchte zurück ins Schweigen, „. . . es ist, nach einem Wort von Beckett, a desecration of silence.“¹⁰⁶ „Zentrales Kriterium ist die Kraft des Ausdrucks, durch dessen Spannung die Kunstwerke mit wortlosem Gestus beredt werden.“¹⁰⁷ Adorno führt weiter aus, daß das Sagende, das Sprechende am Kunstwerk die Dynamik sei, die jedes Kunstwerk in sich verschließt¹⁰⁸.

„Indem es (das Gebilde, G. W.) spricht, wird es zu einem in sich Bewegten. Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Daß Kunstwerke kein Sein sondern Werden seien, ist technologisch faßbar.“¹⁰⁹

Wenn Adorno davon spricht, daß Kunstwerke die Identität des Identischen und Nichtidentischen prozessual suchten, so wird deutlich, daß die Dynamik der Werke, die ihnen Sprache verleiht, jene dialektische Bewegung ist, von der Adorno sagte, daß sie, wenn irgendwo, dann in der Ästhetik ihren Ort habe¹¹⁰. Kunst selbst, wie auch deren Erkenntnis, vollzieht sich für Adorno dialektisch, wobei es keine unpassende Bestimmung der Dialektik sei, daß sie sich bei der Spaltung des Deduktiven und Induktiven nicht beruhige. Ästhetik, die weder von oben noch von unten konstituiert werden könne, weder aus den Begriffen noch aus der begriffslosen Erfahrung, ist nach Adorno nur als dialektische vorstellbar¹¹¹.

Der Ausgangspunkt für diesen durch die Hegelsche Ästhetik erreichten Begriff der

¹⁰⁴ A. Th. 114.

¹⁰⁵ A. a. O. 115, vgl. dazu die sich auf diese Stelle beziehenden Ausführungen von G. Boehm, Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, neue hefte für philosophie 5, 133–137.

¹⁰⁶ A. Th. 203 u. vgl. 123; Kunst, die versucht, die im Augenblick der Stille anhaltende Bewegung des Lebendigen wiederzugeben, nimmt die Züge toter Natur an. Kunst, die Sprachlosigkeit in sich aufhebt, hat zugleich das Schöne wie das Entsetzliche in sich. Beckett, dem die „Ästhetische Theorie“ gewidmet werden sollte, hat m. E. insofern da angefangen, wo Joyce – der die Sprache „schlafen legte“ – aufgehört hat. Vgl. die letzten Worte von „Finnegans Wake“ (James Joyce, Finnegans Wake, New York 1965): „Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the“.

¹⁰⁷ A. Th. 353 u. vgl. 182: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“ H. Engelhardt geht in seinem Aufsatz: Über einige neuere Literatur zur Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 27, Heft 3, in dem er sich u. a. auf die Ästhetische Theorie Adornos einläßt, von der These aus, im Mittelpunkt von Adornos Ästhetischer Theorie stehe die Deutung des Kunstwerks als Rätsel. Die Ausführungen Adornos über den Rätselcharakter des Kunstwerks (179–193) in den Mittelpunkt zu stellen scheint mir berechtigt zu sein, wenn sie unter dem Aspekt der Sprachlichkeit der Kunst gelesen werden.

¹⁰⁸ Vgl. A. Th. 274 u. 275.

¹⁰⁹ A. a. O. 262 u. vgl. 289, 446 u. 507.

¹¹⁰ Vgl. A. Th. 521 u. 270.

¹¹¹ Vgl. a. a. O. 261, 510 u. 522.

Kunst ist die Kantische Kritik der Urteilskraft, auf die Adorno neben der Hegelschen Ästhetik in seiner „Ästhetischen Theorie“ am häufigsten Rücksicht genommen hat.

Im logischen Urteil bestimmen wir nach Kant ein Objekt durch unseren Verstand, indem wir das in einer Anschauung gegebene Mannigfaltige (in einer *comprehensio logica*) in einem bestimmten Begriff des Objekts vereinigen.

Im ästhetischen Urteil dagegen reflektieren wir über ein Objekt, als ob ein (archetypischer) Verstand die Ursache der Zweckmäßigkeit des Objekts für die Zusammenstimmung des in der Anschauung gegebenen Mannigfaltigen (in einer *comprehensio aesthetica*) zur Möglichkeit eines Begriffs (unbestimmt welcher) wäre.

In der ästhetischen Komprehension wird das Mannigfaltige von der produktiven Einbildungskraft in einem Augenblick in eine Anschauung (mit intuitiver, ästhetischer Deutlichkeit) zusammengefaßt, die allen Gestalten, die die reproduktive Einbildungskraft in Erinnerung zurückruft, zum gemeinschaftlichen Maße dient und deshalb Urbild (*Archetypon*) oder ästhetische Idee genannt wird¹¹².

Die Zusammenfassung des Sukzessiv-Aufgefaßten in einem Augenblick ist nach Kant ein *Regressus*, der die Zeitbedingung im *Progressus* der Einbildungskraft aufhebt und das *Zugleichsein* anschaulich macht¹¹³. M. E. ist darin bereits die Einsicht enthalten, daß die ästhetische Komprehension insofern eine sinnvolle Betrachtung ist, als es während der fortlaufenden äußeren sinnlichen Wahrnehmung zu einem gegenläufigen Ent-sinnen oder Erinnern kommt. Das sofort entspringende Bild resultiert aus einem rhythmischen Gegenstoß, durch den es in dem ständig anhaltenden Vergehen der Zeit auf einmal zu einer Umkehr kommt, und so eine überraschende Übereinstimmung, eine momentane *Koinzidenz* des Anwesenden und des Gewesenen hervorgeht, in der die ruhe- und haltlose Zeit gleichsam in sich selbst zusammenfällt.

Läßt sich nun – ausgehend von Kant – zeigen, daß die ästhetisch reflektierende Urteilskraft, in der es um das Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand zu einem „unbestimmten“ Begriff überhaupt geht, die dialektische Aufhebung der logisch bestimmenden Urteilskraft ist, in der es um die Zusammenarbeit von Einbildungskraft und Verstand zu einem bestimmten Begriff geht, d. h. läßt sich zeigen, daß das, was ohne Begriff allgemein gefallen soll, den Begriff schon in sich haben muß¹¹⁴, so muß die von nominalistischem Impuls getragene Ausführung Adornos, daß die reflektierende Urteilskraft, die nicht vom Oberbegriff, vom Allgemeinen ausgehen kann, die subjektive Bewegung der Kunstwerke in sich selbst nachzeichne¹¹⁵, im Sinne seiner eigenen Bestimmung der Dialektik und im Sinne dessen, was er gegen Bergson sagte,

¹¹² Vgl. u. a. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Meiner-Ausgabe) § 26 u. 27, 85–102 (94–105), § 49, 192–202 (167–174) u. § 51, 204–213 (175–182); (die ohne Klammer angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe).

¹¹³ Vgl. a. a. O., § 27, 96–102 (102–105).

¹¹⁴ Vgl. meine Dissertation: *Metakritik der ästhetischen Urteilskraft* (Frankfurt a. M. 1970) 4. Teil. Der Zusammenschluß dessen, das ohne Begriff gefällt, mit dem, was durch den Begriff gefällt, gibt einen Gegenimpuls, der als Aufgeschlossenheit oder Offenheit erfahren wird. Ästhetische Erfahrung ist so verstanden die Erfahrung dessen, was uns ohne Begriff im Begriff sein läßt zu demjenigen, was durch den Begriff gefällt (vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 4, 10–14 [43–46] u. § 59, 254–260 [211–215]). So kann das Schöne, das uns erscheint, indem wir etwas nicht bloß als Mittel, sondern zugleich als Zweck betrachten – oder anders ausgedrückt als ein solches, das ebenso die Vermittlung und das Allgemeine, Mitgeteilte enthält wie die Unmittelbarkeit und das Individuelle, Unmitgeteilte – als Symbol des Guten genommen werden.

¹¹⁵ Vgl. A. Th. 211 u. 165: „... das Kunstwerk soll sich von unten her organisieren.“

daß nämlich Intuitionen nur desultorisch gelängen¹¹⁶, dahingehend ergänzt werden, daß die intuitive *comprehensio aesthetica* nur als Resultat aus der diskursiven *comprehensio logica* möglich ist. Ästhetische Komprehension gelingt gleichsam nur im Absprung, nur durch das Abgestoßensein von der eindeutigen Sprache logischer Bestimmung und fällt auf diese zurück¹¹⁷.

Adorno hat die von ihm als großartig bezeichnete paradoxe Formulierung Kants von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck so verstanden, daß die den praktischen Zwecken entäußerte Zweckmäßigkeit der Kunst ihr Sprachähnliches, das ohne Zweck ihr Begriffsloses, ihr Unterschied von der signifikativen Sprache sei¹¹⁸. Kants aus dem zweiten Moment des Geschmacksurteils gefolgerte Erklärung des Schönen („Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“)¹¹⁹ ist von der aus dem dritten Moment des Geschmacksurteils geschlossenen Erklärung her begriffen¹²⁰. Kunst ist begriffsähnlich ohne Begriff¹²¹. Die in dem Wort „allgemein“ steckende Begriffsmäßigkeit dessen, was ohne Begriff gefällt, gibt einen Hinweis darauf, daß in der Erfahrung der Kunst, der Erfahrung dessen, was uns ohne Begriff im Begriff sein läßt, was uns wortlos anspricht, ästhetische Reflexion auf logische Bestimmung und d. h. letztlich auch die künstlerische Praxis auf ästhetische Theorie rückbezogen ist¹²².

Durchzuführen bleibt nach Adorno die konkrete Analyse der Syntax der „Sätze“ dieser Sprache ohne Worte, die Interpretation (d. h. auch der Nachvollzug) dieser

¹¹⁶ Vgl. a. a. O. 519 u. Negative Dialektik, 18.

¹¹⁷ Die auf dem Boden der Sprache mögliche – bewußt ablaufende – Bewegung der ästhetischen Erfahrung könnte man in gewisser Hinsicht mit der gleichfalls auf dem Boden der Sprache – allerdings unbewußt – verlaufenden Bewegung des sog. Gedankensprungs vergleichen.

¹¹⁸ Vgl. *Ä. Th.* u. a. 209, 211, 229, 323 u. 428.

¹¹⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 9, 32 (58).

¹²⁰ Vgl. a. a. O. § 17, 61 (77).

¹²¹ Vgl. *Ä. T.* 148. Spekulativ – im Hegelschen Sinne – kann die ästhetische Komprehension als Umkehrung der logischen Komprehension begriffen werden, eine Umkehrung, die auch insofern notwendig ist, als die logische Komprehension sich in der ästhetischen Komprehension erkennen sollte. Stellt man sich diesen Selbsterkenntnisprozeß als Umkehr der logischen Komprehension zu sich selbst vor, – als Reflexion der logischen Bestimmung in sich – so könnte man unter Spekulation als denkender Betrachtung die Betrachtung der Bewegung des bestimmten durch den „unbestimmten“ Begriff, d. h. die Betrachtung der Bewegung des Zu-sich-kommens des außer-sich-gekommenen Begriffs, oder die Betrachtung der Bewegung des sich selbst bestimmenden Begriffs verstehen.

¹²² Von einem Appell an reine Unmittelbarkeit ist die „Ästhetische Theorie“ m. E. so weit entfernt, wie die vermittelte Unmittelbarkeit des Scheins von der Unmittelbarkeit des Seins in Hegels „Wissenschaft der Logik“ (vgl. u. a. *Ä. Th.* 502). Mag man auch die größten Bedenken hegen, ob Adorno der Hegelschen Sache immer gerecht geworden ist, gegen den Vorwurf einer stärkeren Orientierung an jüdischer Mystik als an Hegels Ideal von Sachlichkeit (vgl. *Th. Baumeister u. J. Kulenkampff, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik*, 102) ist es geboten, Adorno mit Hegels Worten über das Vernünftige als das Mystische für den Verstand in Schutz zu nehmen. (Vgl. Hegel, *SW* Bd. 8, § 82, 197/98, Zusatz.) Die künstlerische Technik ist für Adorno der Indifferenzpunkt zwischen dem Nichtwissen und der notwendigen Reflexion. „Nicht nur erlaubt sie (die Technik, G. W.) jede Reflexion, sondern fordert sie, ohne doch durch Rekurs auf den Oberbegriff das fruchtbare Dunkel der Werke zu zerstören“ (*Ä. Th.* 425). „Die Sphäre aber, in der über richtig und falsch zwingend, doch ohne Rekurs auf trügerische Leitbilder sich entscheiden läßt, ist die technische“ (*Th. W. Adorno, Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967, 17). „(Technik, G. W.) . . . allein geleitet die Reflexion ins Innere der Werke . . . Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begriffslos in eins. Sie erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen“ (*Ä. Th.* 317 ff.).

gleichsam zwischen den Zeilen unserer natürlichen Umgangssprache stehenden Sätze. Diese Interpretation kann, soweit ich sehe, angesehen werden als eine in dialektischer Vermittlung von logischer Bestimmung und ästhetischer Reflexion vorgehende Interpretation des durch den offenen Dialog (der im Unterschied zum verzerrten privaten Dialekt nicht durch die Dissoziation, sondern durch die Assoziation von Gesagtem und Gemeintem zu kennzeichnen wäre) von künstlerischer Äußerung und in ihr aufgehobener Erinnerung gekennzeichneten beredten Schweigens bzw. der stummen misch-mimetischen Sprache des Kunstwerks, um zu erfahren, inwieweit die Erinnerung der Äußerung (die insofern bedeutend, nicht bezeichnend ist) entspricht, d. h. inwiefern das Kunstwerk für sich selbst spricht, nicht nur Fürsprecher des Künstlers ist und insofern zu recht den Anspruch stellt, daß die Sprache, in der es uns anspricht, verstanden wird.

Im Zusammenhang damit möchte ich abschließend noch einige Bemerkungen zu Adornos Haltung zur Freudschen Kunsttheorie machen.

Adorno begreift die Freudsche Kunsttheorie von der Kunst als Wunscherfüllung insofern als Antithese zur Kantischen¹²³, als dessen aus dem ersten Moment des Geschmacksurteils gefolgerte Erklärung des Schönen lautet, daß der Gegenstand des Wohlgefallens oder Mißfallens ohne alles Interesse schön heiße¹²⁴. Das tertium comparationis beider jedoch sei die prinzipiell subjektive Orientierung. Für beide sei das Kunstwerk eigentlich nur in Beziehung auf den, der es hervorbringt, oder den, der es betrachtet¹²⁵. Vor allem diesem Subjektivismus der Freudschen Kunsttheorie, die Kunst lediglich als Sublimierung, als Mittel der psychischen Ökonomie sanktioniere und ihr damit allen Wahrheitsgehalt aberkenne, gilt die Kritik Adornos, der demgegenüber den Primat des Objekts, d. h. des Kunstwerks betont. Die Freudsche Kunsttheorie, der die Kunstwerke wesentlich als Projektionen des Unbewußten derer gälten, die sie hervorgebracht haben, vergesse die Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe, übertrage gleichsam die Banausie feinsinniger Ärzte auf das untauglichste Objekt, auf Leonardo oder Baudelaire, kanzle Künstler als Neurotiker ab¹²⁶. Kunstwerke seien jedoch unvergleichlich viel weniger Abbild und Eigentum des Künstlers, als ein Doktor sich vorstelle, der Künstler einzig von der Couch her kenne, und alles in der Kunst aufs Unbewußte abstelle¹²⁷. Die psychoanalytische Kunsttheorie, die psychologisch ergiebiger sei als ästhetisch, entschlüssele also zwar Phänomene, reiche aber nicht an das Phänomen Kunst heran¹²⁸. Denke die Psychoanalyse ihr Prinzip zu Ende, so müsse sie, gleich allem Positivismus, die Abschaffung der Kunst verlangen, die sie ohnehin in ihrem Patienten wegzuanalysieren geneigt sei¹²⁹.

Adornos Kritik, an einigen Stellen wohl etwas über das Ziel haltend, um besser zu treffen, richtet sich dagegen, daß der Psychoanalytiker (wobei vor allem der Freud der Leonardo-Studie gemeint ist)¹³⁰ geneigt ist, das Kunstwerk lediglich als Vexierbild bzw. Rebus zu betrachten, aus dem sich ein Psychogramm des Künstlers herausbuch-

¹²³ Vgl. A. Th. 22.

¹²⁴ Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, 48 (16).

¹²⁵ Vgl. A. Th. 24.

¹²⁶ Vgl. A. Th. 19.

¹²⁷ Vgl. a. a. O. 21.

¹²⁸ Vgl. a. a. O. 19 u. 21.

¹²⁹ Vgl. a. a. O. 506.

¹³⁰ Vgl. S. Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Gesammelte Werke (London).

stabieren läßt, daß der Psychoanalytiker die im Kunstwerk zu lesende „écriture“¹³¹ des Künstlers wie einen Palimpsest¹³² entziffert, um es auf die hinter seinem Rücken vorgehenden psychopathologischen Koeffizienten bzw. Determinanten zu hinterfragen, kurz, daß er das Kunstwerk nicht als etwas begreift, das für sich selbst spricht, sondern in ihm – quasi kriminalistisch – nach für den Künstler verräterischen Spuren sucht, daß Kunstanalyse zum Vehikel der Psychoanalyse des Künstlers wird.

Die Frage ist, ob nicht verschiedene Stellen im Werk Freuds Anlaß dafür sein könnten, ihn, der sich selbst nicht als Kunstkenner, sondern als Laien bezeichnet hat, dem für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst eigentlich das rechte Verständnis fehle¹³³, der zugegeben hat, daß er zu wenig von Ästhetik verstehe¹³⁴, und daß die Psychoanalyse über die Schönheit leider am wenigsten zu sagen habe, besser zu verstehen, als er sich etwa in der von ihm nicht näher ausgeführten und von Adorno kritisierten Sublimierungstheorie der Leonardo-Studie verstanden hat. Hierzu scheinen insbesondere die Stellen Anlaß zu geben, in denen Freud auf das Verhältnis von Sprache und Kunst zu sprechen kommt, wobei hier weniger an den in der „Traumdeutung“ angestellten Vergleich der Verdichtung der Traumarbeit mit der Dichtertätigkeit¹³⁵ und an die Arbeit „Der Dichter und das Phantasieren“¹³⁶ gedacht ist, wo Freud den Tagtraum als Rohmaterial der dichterischen Produktion bezeichnet¹³⁷, als an das Diktum Freuds, die Hysterie sei ein Zerrbild einer Kunstschöpfung, die Zwangsneurose ein Zerrbild einer Religion, der paranoische Wahn ein Zerrbild eines philosophischen Systems¹³⁸, und die in diesem Zusammenhang interessante Aufzählung der Dialekte des Unbewußten: der Gebärdensprache der Hysterie, der Bildersprache des Traums und der Gedankensprache der Zwangsneurose¹³⁹. Ausgehend von dieser Auffassung der stummen Gebärdensprache der Konversionshysterie¹⁴⁰ als einer verzerrten Sprache der Kunst wäre der Modus dieser Verzerrung zu klären, um durch die genauere Unterscheidung der Sprache bzw. Sprachen der Kunst und der pathologischen Sprachen Aufschlüsse über sie zu bekommen.¹⁴¹

¹³¹ A. Th. 189: „... alle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt. Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.“

¹³² Vgl. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Imago-Ausgabe) Bd. 6.

¹³³ Vgl. S. Freud (Imago-Ausgabe) Bd. 10, *Der Moses des Michelangelo*.

¹³⁴ Vgl. a. a. O. Bd. 6, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, vgl. ähnliche Äußerungen Freuds auch in Bd. 8, *Über Psychoanalyse und Das Interesse an der Psychoanalyse*, Bd. 12, *Das Unheimliche*, und Bd. 14, *Selbstdarstellung*.

¹³⁵ Vgl. a. a. O. Bd. 2 u. 3.

¹³⁶ Vgl. a. a. O. Bd. 7.

¹³⁷ Adorno kritisiert ungenau, daß Kunstwerke für den Psychoanalytiker Tagträume seien (vgl. A. Th. 20).

¹³⁸ Vgl. S. Freud (Imago-Ausgabe) Bd. 9, *Totem und Tabu*.

¹³⁹ Vgl. a. a. O. Bd. 8, *Das Interesse an der Psychoanalyse*, A. Das sprachwissenschaftliche Interesse.

¹⁴⁰ Vgl. u. a. das Beispiel Freuds von der Konversion der Angst vor dem rechten Auftreten in fremder Gesellschaft in stechende Schmerzen bei jedem Schritt, Bd. 1, *Studien über Hysterie*, Fräulein Elisabeth v. R. . . . , u. Bd. 10, *Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsvorstellung*.

¹⁴¹ In diesem Aufsatz sind nur solche Beiträge zur ästhetischen Theorie Adornos berücksichtigt worden, die bis 1973 erschienen sind.