Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 47 (1988)

Artikel: Das Negative und die ästhetische Indifferenz

Autor: Lypp, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883138

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia Philosophica 47/88

BERNHARD LYPP

Das Negative und die ästhetische Indifferenz*

«Der Stand des Menschen, den die Zeit in eine innere Welt vertrieben hat, kann entweder, wenn er sich in dieser erhalten will, nur ein immerwährender Tod, oder wenn die Natur ihn zum Leben treibt, nur ein Bestreben sein, das Negative der bestehenden Welt aufzuheben, um sich in ihr finden und geniessen, um leben zu können. Sein Leiden ist mit Bewusstsein der Schranken verbunden, wegen derer er das Leben, so wie es ihm erlaubt wäre, verschmäht, er will sein Leiden; dahingegen das Leiden des Menschen ohne Reflexion auf sein Schicksal ohne Willen ist, weil er das Negative ehrt, die Schranken nur in der Form ihres rechtlichen und machthabenden Daseins als unbezwinglich, und seine Bestimmtheiten und Widersprüche als absolut nimmt und ihnen, auch sogar, wenn sie seine Triebe verletzen, sich und andere aufopfert.»[1]

Das sind zwei Sätze des jungen Hegel, die er als einen Einleitungsversuch in seine projektierte ‹Verfassungsschrift› niedergeschrieben hat. Die Bedeutungsakzente dieser Sätze legt Hegel in dem Gebrauch der Formeln von der ‹Aufhebung des Negativen› auf der einen, des ‹Vollzuges von Leiden und Negativität› auf der anderen Seite fest. Anhand der Pole, welche diese beiden Formeln bezeichnen, können der Stand und die Verfasstheit des Menschen in ihren extremen Daseinslagen beschrieben werden. Der Ursprung eines Bewusstseins, das hinter seine Zeit und sich selbst zurückfällt, ist gegeben, wenn

1 G. W. F. Hegel, Werke Band 1: Frühe Schriften, Frankfurt 1971, S. 457.

* Der vorliegende Text ist eine Ausarbeitung von Diskussionsbemerkungen, die ich beim Frankfurter Adorno-Kolloquium im September 1983 zu der Sektion ‹Negative Dialektik› beigetragen habe. Die Ausführung dieser Bemerkungen ist eigentlich als nichts anderes als ein Versuch der Explikation des Satzes zu werten: «Tod und Liebe sind die Mythe von der negativen Dialektik» – eines Satzes, den ich in einer Abhandlung über die Adornosche Verbindung von Geschichtsphilosophie und ästhetischer Erfahrung zitiert habe, um anhand seiner die Richtung von Adornos Konzeption negativer Dialektik lediglich zu bezeichnen. Vgl. Bernhard Lypp, Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, hg. von Burkhard Lindner und W. Martin Lüdke, Frankfurt 1980, S. 187–218, bes. S. 198.

Korrespondenzadresse: Prof. Dr. Bernhard Lypp, Händelstr. 7, D-8000 München 80

diese Extreme verschliffen und aus dem Bewusstsein des Menschen verdrängt werden. Es kommt also darauf an, das Bewusstsein dieser Daseinsalternative schmerzhaft offenzuhalten und der Integration in das juste milieu erlaubten Lebens zu widerstehen.

Art und Weise, wie der junge Hegel den Prozess solchen Offenhaltens benennt, könnten geradezu Inhalt und Reichweite des Programms verdeutlichen, dem Adorno mit seiner Konzeption *negativer* Dialektik Ausdruck verleihen will. Hegel ist von der Namengebung des menschlichen Daseinsbogens, der in seinen alternativen und sich widerstreitenden Tendenzen zum Zerreissen gespannt ist, zur Durchführung seiner dialektischen Philosophie fortgeschritten. Diese ist als Medium zu verstehen, sich über die Bedeutung dieses zum Zerreissen gespannten Daseinsbogens zu verständigen, ihn genetisch aufzuklären und zu begreifen. Adorno tut diesen Schritt nicht. Wenn es ein kennzeichnendes Merkmal seiner programmatischen Versuche gibt, von einer ‹negativen› Dialektik zu sprechen, dann ist es in dem erklärten Willen zu finden, die in den Sätzen des jungen Hegel benannten Extreme menschlichen Daseins einfach zur Erstarrung, zum Einhalt und zum Zusammenbruch ihrer Bewegung zu bringen. Gäbe es eine Weisheit der Philosophie, dann bestünde sie allein darin, das Entweder/Oder, welches Hegel in seinen beiden zitierten Sätzen zum Ausdruck bringt, immer wieder und unablässig zu bezeugen, um in der Zeugenschaft auf sein Ende hinzuwirken. Nach Adorno *ist* nämlich das Dasein und der Stand des Menschen in die Alternative der ‹Aufhebung des Negativen› und des ‹Vollzugs von Leiden und Negativität› eingespannt. Das Sein dieser Alternative, das sich nach ihm in einem stehenden Gleichgewicht erhält, nennt er den «Bann» des Daseins. Adorno will, dass er als ganzer in sich zusammenbrechen möge.

Im folgenden möchte ich einige Reflexionen über die Gründe anstellen, warum Adorno der Voraussetzung seine Zustimmung verweigerte, man könne den Menschen aus dem alternierenden Pendelschlag gegebenen Lebens befreien, sobald man die festen Pole dieses Pendelschlags, sobald man die faktische Macht der ihn beherrschenden Daseinsalternative in Bewegung bringt und flüssig macht, indem man sie nämlich durch den *Begriff* seines Daseinsbogens ersetzt. Ich will zeigen, dass Adornos Festhalten am ‹Negativen› dialektischer Begriffsbewegung diesen für eine Konzeption dialektischen Philosophierens wesentlichen Schritt nicht zulässt. Es gehört sogar zur Vorstellung ‹negativer› Dialektik, um die sich Adorno bemüht, diesen Schritt nicht etwa nicht nur nicht zu tun, sondern ihn geradezu als Sündenfall der Philosophie zu verteufeln. Als ein methodisches *Verfahren* der Kritik an den Lebensverhältnissen, auf die Hegel in seiner Rede vom «Stand des Menschen»

Bezug nimmt, lässt sich Adornos Konzeption negativer Dialektik ohnehin nicht interpretieren[2]. Schon näher an dieser Konzeption würde sich eine Begriffsbestimmung des ‹Negativen› und der ‹Negativität› bewegen, die Adorno ja selbst in seinem Buch über die ‹Negative Dialektik› zu geben versucht. Ich will aber zeigen, dass auch derartige Begriffsbestimmungen, vielleicht entgegen Adornos eigener Meinung, seiner Vorstellung von einer negativen Dialektik äusserlich bleiben[3]. Diese Vorstellung ist von wenigen Gedankenfiguren bestimmt, die allesamt auf eine *Selbstnegation* der Dialektik als einer Begriffsbestimmung des Lebendigen aus sind.

In dieser Selbstnegation will Adorno die Dehumanisierung des Menschen – Hegel nannte diese den «immerwährenden Tod» des Menschen – eigentlich nur zum Ausdruck und zum Vorschein bringen. Vielleicht will er den Bann dieser Dehumanisierung, welcher das Dasein des Menschen wie ein Mehltau überzieht, in der Selbstnegation der Dialektik sogar übertrumpfen und ihn seinerseits bannen. Ich möchte zunächst den Sinn einer derart projektierten Selbstnegation erläutern, um ihn dann durch einige ‹ästhetische› Reflexionen zu bestärken.

I.

Adorno hat das Missverständnis selbst nahegelegt, seine Konzeption negativer Dialektik liesse sich in ein methodisches Verfahren der Kritik unserer Lebensverhältnisse oder in eine Begriffsbestimmung des Negativen seiner negativen Dialektik umformulieren. Obgleich es ihm doch als ausgemacht gilt, das Negative der negativen Dialektik könne seine Erfüllung nur in der Selbstnegation dialektischer Denk- und Begriffsbestimmungen des Lebendigen finden, tut er doch so, als wolle er ernsthaft eine kategoriale Analyse und

2 Gleichwohl fehlt es nicht an solchen Versuchen der «Konstruktion des Rationalen bei Adorno», wie H. Schnädelbach sagt. Vgl. Herbert Schnädelbach, Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno, in: Adorno-Konferenz 1983, hg. von Ludwig v. Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt 1983, S. 67–93.

3 M. Theunissen hat einen solchen Versuch der übersetzenden Aneignung von Adornos Programm negativer Dialektik unternommen, um diese dann mit Gedanken zu verbinden, die sich um eine Theologie des sich ‹neigenden› Gottes bemühen. Ich versuche hier, diese beiden Gedankenrichtungen zu vermeiden, da mir erstens nicht klar ist, wie sie sich zueinander verhalten und es mir zweitens scheint, dass zumal ihre theologische Perspektive auf das Programm der negativen Dialektik nicht zutrifft. Vgl. Michael Theunissen, Negativität bei Adorno, in: Adorno-Konferenz 1983, a. a. O., S. 41–65.

eine begriffliche Präzisierung des Negativen der negativen Dialektik betreiben. Die Passagen seines Buches zur ‹Negativen Dialektik›, in denen das geschieht, sind vollständig misslungen und zudem zu ermüdender Langeweile gedehnt. Adorno unterzieht sich, man weiss nicht warum, einer akademischen Pflichtübung, der er theoretisch nichts Interessantes abgewinnen kann; dazu noch bleibt sie ihm historisch fremd. In der historischen Diskussion sind der Begriff und der Name ‹Dialektik› nun einmal mit der dominierenden Gestalt Hegels verbunden; zumal mit dem Wort ‹Dialektik› hat er die Nachwelt dazu verdammt, ihn zu interpretieren. Anhand von Adornos tatsächlicher Hegellektüre fällt aber auf, dass er nicht einmal zu den Passagen von Hegels Werk vorgedrungen ist, denen er wenigstens noch eine Bestärkung seiner programmatischen Versuche hätte entnehmen können, der Bewegung dialektischer Begriffsbestimmungen ein Ende zu setzen. Die eingangs zitierten Sätze des jungen Hegel lassen sich nämlich als eine solche Bestärkung verstehen. Hier ist ein haltbarer Sinn für das Programm ausgesprochen, dem sich Adorno verschrieben hat: dem Hervorgehen der *Differenz* und der Zeugenschaft für diese, in welcher dasjenige, welches Hegel in seinen Sätzen den Schein eines «machthabenden Daseins» nennt, durchbrochen und durchschlagen wird. Adorno nennt ein solches Durchschlagen das Hervorgehen des «Nichtidentischen» menschlicher Erfahrung. Das Interesse, den Durchbruch zu ihm als Differenz sichtbar werden zu lassen, nicht also der Versuch, die Ununterschiedenheit einer scheinhaften Wirklichkeit in begriffliche Unterscheidungen und Differenzierungsprozesse zu treiben, prägt die Vorstellung von Adornos negativer Dialektik.

Hegel bezeichnet in seinen eindrucksvollen Sätzen die Möglichkeit des Hervortretens der Differenz zu dem Stand des Menschen, der seiner Zeit schlechthin verfallen ist, in doppelter Weise. Diese Verfallenheit muss nach ihm *entweder* ‹aufgehoben› und vernichtet werden; *oder* sie muss eben vollzogen werden, wenn der Vollzug von Leiden und Negativität auch in je verschiedenen Weisen vonstatten gehen kann. Und es ist klar, dass in der Benennung einer solchen Daseinsalternative zugleich der *entzweite* Stand des Menschen in der *Moderne* getroffen ist. In alten Zeiten, so sagt Hegel einmal, wandelten die Götter als Zeichen und Garanten eines *versöhnten* Lebens unter den Menschen, in der Gegenwart ist diese Einheit des Lebendigen aber zerrissen. Und nun erst haben wir die Alternative vor uns, nach der diese Zerrissenheit entweder vernichtet, oder einfach vollzogen werden muss. Der Vollzug des Mangels der Zerrissenheit besteht aber darin, den Mangel und die Beraubung versöhnten Lebens selbst zu wollen, oder sich diesen gleich reflexionslos hinzugeben und zu opfern. Eine solche, zur Trostlosigkeit ver-

schärfte Daseinsperspektive nennt Hegel in seinen Sätzen dann den «immerwährenden Tod» des Menschen; in politischer Hinsicht spricht er von der Verfasstheit des Menschen in einem «Gleichgewicht der Fäulnis». Adorno nennt eine derartige Daseinsperspektive, in welcher die Masken des Positiven zur Herrschaft gekommen sind, den «Bann» des Daseins. Es ist gänzlich zwecklos an diesem Bann herumräsonnieren zu wollen; auch in historistischen Einübungen in eine ironische Heiterkeit wird man ihm nicht entkommen. Sein Zusammenbruch muss sich an ihm selbst vollziehen.

Bevor man wichtigtuerisch meint[4], vom Zustand menschlichen Lebens als ‹Bann› zu sprechen, liesse sich mit dem Gebrauch empirisch-wissenschaftlicher Sprache nicht vereinbaren, in dem man auf einen solchen Zustand überhaupt Bezug nehmen kann, sollte man zunächst einmal folgendes überlegen: Adorno will anhand einer solchen Bezeichnung die These durchsetzen, ein Lebensverhältnis sei mitnichten aus seiner Unverständlichkeit befreit, wenn man es anhand wissenschaftlich haltbarer Aussagen beschreibt. Oftmals erzeugen solche Beschreibungen nämlich nur den Schein seiner Verständlichkeit und gerade diesen Schein will Adorno treffen, wenn er vom «Bann» menschlichen Daseins spricht. Diesem gehören seine wissenschaftlichen Behandlungsarten wesentlich zu. Man muss schon diese zweite, durch und durch vom Pessimismus geprägte These zurückweisen, wenn man Adornos Gebrauch solcher Worte wie «Bann», aber auch «Block», mit Sinn kritisieren will. Das erfordert aber die Fähigkeit, sich zu seiner Sprache in eine Distanz zu setzen, ohne dabei die Motive seines Denkens aus den Augen zu verlieren. Mit sozialpsychologischem Alltagswissen und einer selbsternannten Wissenschaftlichkeit kommt man diesen Motiven bestimmt nicht bei.

Adorno will in seiner Sprache der Vermutung Ausdruck geben, die zur Methode der Dialektik erweiterte Philosophie Hegels habe in dem Differenzierungsprozess der Denk- und Begriffsbestimmungen des Lebendigen dem ‹Negativen› und der ‹Negativität› keine angemessene Rolle zugestanden. In dieser Vermutung ist Adornos Bezugnahme auf die dialektische Philosophie Hegels auch schon erschöpft. Zur Artikulation und zur Durchführung dieser Vermutung bedient er sich dann nichthegelscher Gedankenfiguren. Hegel hat ja die Sätze, in denen er zunächst den Stand des modernen Menschen in seinen Extremen einfach benennt, in systematische Begriffsbestimmungen dieses Standes überführt. *Als solche* sollen diese dann die Aufhebung des Negativen

4 Vgl. etwa Alfons Söllner, Angst und Politik. Zur Aktualität Adornos im Spannungsfeld von Politikwissenschaft und Sozialpsychologie, ebd., S. 338–349.

an ihnen selbst exemplifizieren. Es ist genau dieses Unternehmen, das Adorno nicht einmal in Ansätzen nachvollziehen will; er hat es in seinem Buch über die ‹Negative Dialektik› nicht einmal in den Blick gerückt, weil es ihm zu fremd und absurd erscheinen muss. Er begibt sich mit nicht mehr als einer Ahnung in die Auseinandersetzung mit Hegel und diese hat folgenden Haltepunkt: das Negative und die Negativität werden in Hegels Philosophie zwar in eine dominierende Rolle eingesetzt. Zuletzt werden sie von ihm aber als Mittel missbraucht, einen Identitätsabsolutismus durchzusetzen. Vor einem solchen Absolutismus muss man das Negative und die Negativität schützen; darum darf man eine dialektische Einstellung zum Leben von Beginn an grundsätzlich nur als ein Unternehmen verstehen, das auf seine Selbstnegation gerichtet sein muss. Nur indem sich die dialektischen Denk- und Begriffsbestimmungen des Lebendigen den Boden unter den eigenen Füssen wegnehmen, sogar zerstören, wird das ihnen schlechterdings Inkommensurable, das ‹Nichtidentische› zu seinem Recht kommen können, in welchen Gestalten immer es schliesslich *erscheinen* mag. Demgegenüber sind dialektische Begriffsbestimmungen nur als Mittel der Beschreibung von Lebensverhältnissen zu betrachten, die der junge Hegel in seinen Sätzen als «immerwährenden Tod» des Menschen bezeichnet.

Auch die zur Methode der Dialektik fortentwickelten Sätze und Diagnosen des jungen Hegel sind ja von dem Bedürfnis getrieben, in feststehende Extreme auseinandergetretene und entzweite Lebensverhältnisse zu *vereinen* und diese Vereinigung dann als ‹Aufhebung des Negativen› zu begreifen. Aber Hegel nimmt, das vermutet Adorno zu Recht, in der Durchführung dieser Vereinigung schliesslich zu der These Zuflucht, das Negative selbst und seine Aufhebung seien identisch. In den eingangs zitierten Sätzen behauptet Hegel diese Identität nicht – aber man muss nur ein wenig an ihnen herumdrehen, dann wird man schon erreichen, dass die Aufhebung des Negativen und sein Vollzug identisch *werden*. Im Nachhinein kann man dann von einem solchen Geschehen immer behaupten, dass es eben nur als prozesshaftes zu sich selber finden und sich realisieren kann. Dagegen meint Adorno: Wenn die Gleichheit der Entzweiung das gegenwärtige Leben des Menschen schon zu einem immerwährenden Tod werden lässt, dann bringt man sich in die Differenz zu dieser Ununterschiedenheit, indem man an ihr leidet, indem man sie wenigstens als Leiden will, denn etwas anderes zu wollen, bleibt dem Menschen nicht. Adorno verschärft also eine Seite der Alternative, die in den zitierten Sätzen des jungen Hegel zum Ausdruck gebracht ist. Hegel selbst bestimmte ja schliesslich ein Verhältnis, das sich in der Einheit mit der bestehenden Welt und zugleich in minimaler Differenz zu ihr bewegt, als

‹Subjektivität›. Da ist Adorno weniger anspruchsvoll. Er spricht gleich vom ‹Selbst› des Menschen, das sich der bestehenden Welt und der Integration in diese verweigert – indem es sich als leidendes will oder sich dieser eben stumm hingibt. Seine negative Dialektik ist als eine fortlaufende *Meditation* über die unverständliche Verkettung von Leiden und Selbstaufgabe, von Widerstand und Opfer zu verstehen. Nur insofern sie dies ist, markiert sie auch einen Unterschied und die Differenz zu den Lebensverhältnissen, über die sie meditiert. In der Kennzeichnung als Meditation ist auch der einzig mögliche methodische Sinn getroffen, der sich mit Adornos negativer Dialektik verbinden lässt.

In eine derartige Auslegungsperspektive gestellt, muss man die Zentren von Adornos negativer Dialektik, die er in seinem Buch über diese erreicht, in dem Essay über ‹Freiheit› und in den Reflexionen über das Verhältnis von «Weltgeist und Naturgeschichte» suchen. Hier ist auch die älteste Schicht und der Kern gegeben, aus denen sich schliesslich die Konzeption negativer Dialektik ergeben hat. Adorno hat ja die Reflexionen über die naturgeschichtliche Verkörperung des ‹Weltgeistes› aus seinem Frankfurter Vortrag über die «Idee der Naturgeschichte» hergeleitet. Der philosophiegeschichtliche Hintergrund dieser zentralen und zugleich ältesten Schichten seines Buches über die ‹Negative Dialektik› liegt aber nun in gedanklichen Positionen, die allesamt Hegels Methode der Dialektik ad absurdum führen wollen. So wollte Kierkegaard in seiner Fassung des *Paradoxons* menschlicher Existenz die Dialektik als ein Mittel ihrer begrifflichen Bestimmbarkeit zusammenbrechen lassen. Schon er spricht von einer «negativen Dialektik», die der Mühen dialektischer Begriffsbestimmungen des Lebendigen müde, sich einfach hinlegt und zu einer mythischen Phantasie über die Unverständlichkeit der Existenz depotenziert. Und so wollte Schopenhauer den menschlichen Willen als eine Tätigkeit charakterisieren, die sich ihrer begrifflichen Fassbarkeit systematisch entzieht, indem sie fortwährende Ziellosigkeit ist. Wenn es einen wesentlichen philosophiehistorischen Hintergrund für die Konzeption negativer Dialektik gibt, die Adorno versucht hat, dann ist er in diesen beiden Namen genannt – das jedenfalls ist die hier vertretene These.

Die negative Dialektik beginnt dort, wo die Begriffsbestimmungen des Lebendigen auf ihren mythisch-dämonischen Grund stossen, wenn sie nicht nur an das Unsagbare, sondern an das Unausdenkbare angrenzen. Wenn diese Angrenzung geschieht, muss sich der Mensch als ein existierendes Selbst wählen und sich als mögliches Selbst in die Zukunft hineinentwerfen. Die Destruktion dialektischer Rückversicherungsveranstaltungen ist die Bedingung der Selbstwahl. Diese geschieht als eine Leidenschaft, die Wollen ist,

doch das von ihr Gewollte grundsätzlich nicht erreichen kann. So ist sie Leiden. Ganz analog dazu ist der Wille des Menschen als eine tätige Kraft zu verstehen, die ihre Erfüllung ausserhalb ihrer und in ihr nicht finden kann. So ist sie sich verzehrende Ziellosigkeit. Diesem Sachverhalt hat ja schon der junge Hegel Ausdruck gegeben. Unter den Bedingungen entzweiten Lebens muss man sich als leidendes Wesen wollen, um überhaupt wollen zu können – oder man gibt sich den bestehenden Umständen gleich reflexionslos hin: das sich wählende und in der Selbstwahl stets sich opfernde Selbst. Der mythisch-dämonische Grund solchen Perspektivenwechsels ist darin zu suchen, dass man das eine, die Selbstwahl, nicht ohne das andere, das Selbstopfer haben kann. In seinem Freiheitsessay auf der einen, in den Passagen über das Verhältnis von «Weltgeist und Naturgeschichte» auf der anderen Seite meditiert Adorno über diese mythische Befindlichkeit und über diesen kausalen Pendelschlag menschlichen Daseins. An ihm wird seine Konzeption der Dialektik zur negativen. Erst im Anhang seines Buches, den er einfach mit «Meditationen zur Metaphysik» überschreibt, lässt er einen spüren, dass er sich kein theoretisches Pflichtprogramm mehr auferlegt.

II.

Wie lautet nun die Botschaft, die Adorno mit seiner Fassung negativer Dialektik eigentlich vermitteln will? Das sich wählende, sein Leiden wollende Selbst und das Selbst des Menschen, das sich dem Negativen reflexionslos hingibt und aufopfert, sind in ihrem eigentlichen Grunde identisch. Es lässt sich keine Bewegung auffinden, die sie voneinander unterscheidbar machen und dazu noch in die Differenz zur bestehenden Welt und dem ihnen angebotenen Leben bringen würde. Beide sind sie *Beispiele* entzweiten Lebens, in ihrem Beispielcharakter stossen sie auf ihren mythischen Grund und grenzen an das Unausdenkbare an. Eine zu wissenschaftlicher Theorie aufgeblasene Philosophie wird gerade diesen Erfahrungsbruch nur mehr legitimieren und beschönigen. In den eingangs zitierten Sätzen des jungen Hegel ist solches aber nicht geschehen. Diese Sätze lassen nämlich die Möglichkeit offen, die Angrenzung menschlichen Lebens an das Unausdenkbare anhand von Modellen zu kennzeichnen, derer sich Adorno im Gegenzug gegen eine dialektische Theoretisierung unserer Lebensverhältnisse bedient. Dazu noch hat er sich, indem er sich an Gedankenfiguren Schopenhauers, gewollt oder ungewollt anschliesst, die Fluchtwege in einen theoretischen

Wissensoptimismus, zumal aber den Ausweg in eine hegelianisierende Religionsphilosophie systematisch verlegt. Wollte man etwa säkularisierte theologische Begriffe in der Art und Weise wiederfinden, in der Adorno über den Stand des Menschen meditiert, dann liessen sich diese nur in seine Rede über das ‹Nichtidentische› einbinden. Das Nichtidentische ist ja, ganz analog zu Schopenhauers Begriff nichtempirischer Freiheit, als ein Gnadengeschenk und als ein Mysterium zu verstehen. In gänzlich anderer Sprache, aber mit Hinsicht auf dasselbe Mysterium spricht ja auch Heidegger vom ‹Nichtidentischen›, wenn er meint, dieses sei als Sein zu verstehen, das sich von ihm selbst her zeigt – oder eben nicht zeigt.

Um die Situation des Menschen im Verhältnis zum Gnadengeschenk des ‹Nichtidentischen› zu verdeutlichen, gebraucht Adorno in seinem Freiheitsessay, wenn er die formalistische Leere kennzeichnet, die dem Begriff der Freiheit als moralischer Verantwortung des Menschen anhaftet, eine eindringliche Metapher. Die Situation des Menschen ist *Schuld* und dadurch bestimmt, dass «kein Strahl vom Himmel niederfuhr»[5]. Eine solche niederfahrende Versöhnung ist aber unerforschlich und keine Sache menschenmöglicher Erfahrung. Man kann aber ihre Unmöglichkeit bezeugen und man kann darauf hinwirken, dass der Pendelschlag von Selbstwahl und Selbstopfer, statt heroisiert zu werden, als ganzer zusammenbricht.

Einem kursorischen Blick in die metaphysischen Meditationen Adornos könnte es scheinen, als meine er, in der Fähigkeit, sein Leiden zu wollen, liege die Freiheit des Menschen begraben, in ihr sei das einzig mögliche Anzeichen seiner Freiheit zu suchen. Adorno lokalisiert eine solche Auffassung an ihrem kantischen Ursprungsort. Dort hat sie noch die neutrale Form, die besagt, die Selbstwahl sei gleichbedeutend mit der Fähigkeit des menschlichen Willens, ein *Gesetz* wählen zu können – wenn dieses Gesetz von Kant auch nicht als Leiden und Negativität bestimmt wird. Aber auch dann, wenn man einen derartigen Negativismus in die Kantische Gesetzeswahl hineinliest, um ihren Formalismus loszuwerden, bleibt die Selbstwahl für Adorno abstrakt und ein dem Lebendigen schlechterdings feindliches Prinzip. Die Selbstwahl kann nämlich grundsätzlich nur *willentlich* erfolgen. Weil sie aber anders nicht geschehen und sich vollziehen kann, wird sie sich als *Selbsterhaltung* auch immer im Kreise herumdrehen, so dass man sie ebensogut und gleich als Selbstopfer kennzeichnen kann. Es ist keine Frage, dass Adorno mit dem

5 Auf diese Metapher verweist U. Pothast in seinen Anmerkungen zum Verhältnis von Freiheitsbewusstsein und negativer Dialektik in Ulrich Pothast, Die Unzulänglichkeit der Freiheitsbeweise. Zu einigen Lehrstücken aus der neueren Geschichte von Philosophie und Recht, Frankfurt 1980, S. 311.

voluntaristischen Charakter der Selbstwahl sympathisiert. Hätte er für politisches Handeln votiert, was er nicht tat, dann wäre ihm nur der anarchistische Weg offen geblieben. Aber auch dieser Weg verfällt, wie die Selbstwahl eben auch, der Kausalität eines Schicksals, welche Adorno den «Bann» menschlichen Daseins nennt. Über das Vergrabensein des menschlichen Willens und seiner Einrichtungen in diese Kausalität meditiert er in den Passagen seiner ‹Negativen Dialektik›, die das Verhältnis von «Weltgeist und Naturgeschichte» zu ihrem Anlass nehmen. In diesen Passagen ist die deutlichste Nachwirkung zu spüren, die der Pessimismus der ‹Dialektik der Aufklärung› in der Vorstellung negativer Dialektik hinterlassen hat.

Und nun kann heraustreten, welcher Gedanke die beiden zentralen Stücke der ‹Negativen Dialektik› eigentlich verbindet: Es wird solange keine ‹Aufhebung des Negativen› geben, als sie unter der Prämisse vorgestellt werden muss, alles Leben könne sich nur als individuiertes und in der Selbstwahl verankertes menschenwürdig vollziehen. In der Individuation vervielfältigt sich nämlich der mythische Zirkel von Selbstwahl und Selbstopfer. Adornos negative Dialektik lässt sich als fortlaufender kritischer Kommentar des supponierten Sachverhalts verstehen, menschliches Leben sei als Leiden an dieser hemmungslosen Vervielfältigung zu begreifen. In ihr haben wir den Grund seiner Beschädigung zu suchen. In dieser Annahme haben wir sogar die Mythe der negativen Dialektik selbst vor uns. In dieser Annahme erhält sie ihre negative Form. In moralphilosophischer Hinsicht tritt diese Mythe in der These heraus, inmitten einer dehumanisierten Welt sei das *Mitleid* die einzige Einstellung, die ‹moralisch› genannt zu werden verdient. Als These ist sie nämlich in die Meditationen eingekapselt, die Adorno über die Möglichkeit der Freiheit anstellt. Sie leitet auch seine Überlegungen an, in denen er über die Unmöglichkeit nachdenkt, in historischen Situationen frei handeln und für sein Tun zur Verantwortung gezogen werden zu können. In historischen Situationen verschlingt nämlich das ‹machthabende Dasein›, welches als Summe sich individuierender und sich gegenseitig verletzender Einzelner verstanden werden muss, das Tun eben dieser Einzelnen. So sind Selbstwahl, Selbstopfer und die Vernichtung der anderen in der Tat ‹identisch› und dasselbe – sie sind dies aber als ein sich fortzeugender mythischer Wiederholungszwang. Der Zirkel und der Pendelschlag von Selbstwahl und Selbstopfer sind also als Folgen der Vorstellung zu verstehen, humanes Leben sei gleichbedeutend mit seiner individuierenden Vervielfältigung und Trennung.

Demgemäss muss Freiheit, soweit sie sich als ein die negative Dialektik umtreibendes Motiv kennzeichnen lässt, als *Befreiung* von der Willenstätig-

keit gedeutet werden. Freiheit kann sich nur in der Befreiung vom Willen und im Loskommen von diesem verwirklichen. Das ist die Mythe der negativen Dialektik in ihrer positiven Form, soweit ihr eine positive Form überhaupt gegeben werden kann. Wenn es eine Grundfigur des Gedankens gibt, die Adornos Meditationen durchzieht, dann ist es diese. So ist in der moralischen Einstellung des Mitleidens eigentlich nichts anderes als der Verzicht auf die Durchsetzung des eigenen gegen einen fremden Willen vollzogen. Erst einem solchen Verzicht kann sich das Andere, das Nichtidentische nämlich offenbaren, wie es umgekehrt als Anderes anderem gegenüber nicht verschlossen bleibt. ‹Mitleid› ist ja nur ein moralphilosophischer Begriff für die von Adorno oftmals gebrauchte Kennzeichnung *mimetischer* Hingabe des einen an den anderen. Er meint wohl – ob zu Recht oder nicht, das sei dahingestellt –, diese Weise der Hingabe sei grundsätzlich von distanzloser Gleichmacherei zu unterscheiden. Distanzlose Gleichmacherei hat man auch als den ausschliesslichen Sinn zu verstehen, den Adorno mit der Vokabel der ‹Identität› verbindet. Diesen Sinn hat er in unzulässiger Weise verallgemeinert und dadurch nur Missverständnisse erzeugt.

Es ist Adornos These, wenn er sie als solche auch nicht formuliert und verteidigt, in den Werken der Kunst, denen der Moderne zumal, erfahre die Negation der Individuation als des Negativen der bestehenden Welt ihre einzig *adäquate* Durchführung und Verwirklichung. In dieser These wird seine Theorie keineswegs ‹ästhetisch›, wie man vorschnell glauben machen wollte[6]. Der Ausdruck ‹Theorie› ist zur Kennzeichnung von Adornos metaphysischen Meditationen ohnehin nicht zu gebrauchen. Adorno hat zwar diesen Ausdruck selbst benützt, aber wenn er es in für ihn signifikanter Weise tat, wie etwa in dem Titel ‹Ästhetische Theorie›, dann mit der Überzeugung, hier formuliere sich ein Verfahren aus, das sich im Einklang mit seinen Gegenständen bewegt. Es ist irreführend, an diese Weise der Theorie, die man besser gleich ‹Meditation› nennt, die Vorstellung heranzutragen, sie könne sich in einem methodisch geregelten Übergang von einer Region der Erfahrung zu einer anderen vollziehen. Diese aus der Systemphilosophie des deutschen Idealismus übernommene Vorstellung hat heute ohnehin nur mehr eine akademische Überzeugungskraft. Das Ganze der Erfahrung des Menschen zeigt sich, wenn es sich zeigt, so meint Adorno, über die verschiedenen Regionen seiner Erfahrung verstreut; es zeigt sich aber, wenn es sich zeigt, überall in gleicher

6 Diese Meinung vertritt R. Bubner in einer Abhandlung zu Adornos Philosophie. Vgl. Rüdiger Bubner, Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, a. a. O., S. 108–137.

Intensität, so dass man die Vorstellung eines methodisch geregelten Übergangs von Bereich zu Bereich der Erfahrung gleich fallen lassen kann.

Adorno vertritt seine These von der einzig adäquaten Negation der Individuation durch die Kunst mit den gleichen Mitteln, mit denen er die Grundfiguren seiner negativen Dialektik umkreist, mit den Mitteln philosophischer Meditation nämlich. Mit Bezug auf die Bedeutung der Werke der Kunst fügt er ihr noch eine Zusatzthese an. Den Werken der Kunst gelingt, woran die philosophische Reflexion eigentlich nicht denken darf; es gelingt ihnen nämlich in ihren eindringlichsten Momenten, eine Negation der Individuation ins Werk zu setzen, die als wirkliche praktiziert, nur zum Verderben ausschlagen würde. Wir erfahren aber aus solchen Experimenten, worin die Befreiung von der Vernunft der Selbsterhaltung eigentlich bestehen könnte, wir erfahren aber auch von ihrer Gefahr. Ohne die Symbole der Kunst bliebe beides unerfahrbar, es bliebe, wie Adorno oft sagt, in «Ausdruckslosigkeit» verschlossen. Das ist ein hart formulierter Gedankengang und er führt in das Zentrum von Adornos ‹Philosophie der Kunst›.

III.

In seinen Reflexionen zur Kunst, deren Zusammenfassung Adorno den treffenden Titel ‹Ästhetische Theorie› gegeben hat, gebraucht er, wenn er über die Bedeutung der ‹Chiffrenschrift› der Kunstwerke nachdenkt, die gleichen Gedankenfiguren, in denen er zu zeigen versucht, wie die dialektischen Denk- und Begriffsbestimmungen des Lebendigen auf ihren mythischen Grund stossen und diesen dann in indirekter Weise sichtbar machen. Von einem Übergang in ein Feld, das aus den Disziplinen der Philosophie als ‹Ästhetik› bekannt ist, kann jedenfalls keine Rede sein. Ein entscheidendes Interesse Adornos liegt sogar darin, solches Übergangswissen als vorgeblich und haltlos zu erweisen. Vielleicht sprechen die Werke der Kunst lediglich ungeschützter und radikaler aus, was die philosophische Reflexion nur indirekt sagen und oftmals mit Rücksicht auf die Plausibilität ihrer Befunde gar nicht sehen darf. Adorno hat es gar nicht erst unternommen, das Verhältnis von Philosophie und Kunst einer Klärung entgegenzuführen. Er liess sich einfach von der Annahme leiten, je inniger die philosophische Reflexion mit den Werken der Kunst verbunden sei, desto treffender werde sie diese auch kennzeichnen – als Ausdrucksformen *doppelten Sinnes* nämlich. Zuallererst muss man zusehen, dass der Interpret der Werke der Kunst sich diesen selbst

ausliefert. Insofern erst darf er die Werke der Kunst als seine Zeugen anrufen. Und insofern arbeitet er an dem Transport ihrer durchgängig doppelten Bedeutungen selbst mit. Der Bogen des von den Werken der Kunst transportierten Doppelsinns lässt sich in seinen Extremen nun ebenfalls als ‹Aufhebung des Negativen› und als ‹Vollzug von Leiden und Negativität› benennen; zunächst einmal unterscheidet sich der von der Kunst ins Werk gesetzte Doppelsinn von der negativen Dialektik höchsten darin, dass er in ihr seinen Ausdruck und eine Steigerung seiner Gespanntheit erfährt. Dies ist der Sinn des ‹Ästhetischen›, über den Adorno nachdenkt. Oftmals hat er diesen Sinn und seine Formation, sowie die Weisen seines Statthabens in den Werken der Kunst als «Synthesis» bezeichnet. Das ist jedoch ein Begriff, der zur Mitteilung der bis zum Zerreissen gespannten Ausdrucksbewegung der Künste, von welcher doch gerade Adorno handeln will, vollständig ungeeignet ist[7]. Wenn mit einem solchen Begriff nämlich über ästhetische Verfahrensweisen überhaupt etwas Sinnvolles gesagt werden kann, dann doch, dass sie einen Widerstreit erst gar nicht wirklich aufscheinen lassen, weil sie eine Mannigfaltigkeit von Bedeutungshinsichten zu einem identischen Sinn *verbinden*. Das mag durchaus der Fall sein, aber gerade Adorno will eine solche Verbindung als Kennzeichen des Kunstcharakters und der ‹Künstlichkeit› der Kunst nicht behaupten. Die Künstlichkeit der Kunst, von der Adorno spricht und sprechen will, ist eine gewaltsame und als solche erst verdichtet sie sich zum Widerstreit.

Hält man diesen Grundzug von Adornos ästhetischen Versuchen gegen seine eigene, oftmals zu nachlässig geführte Begriffssprache fest, dann muss man zuvörderst folgendes sagen: ‹Ästhetisch-sein› bedeutet ein Ausdruckssystem der Leidenschaften des Menschen zu sein, das ‹Ästhetische› ist als ein Ensemble der Zeichen, der Sprache und des Ausdrucks leidenschaftlichen Umgetriebenseins des Menschen zu verstehen. Adorno hat *diesen* Sinn von ‹ästhetisch› in seiner Arbeit über Kierkegaard von diesem übernommen und überall dort, wo seine Reflexionen über den Doppelsinn der Kunst sich nicht selbst ausweichen, immer beibehalten. So wie aber nach Kierkegaard jede personifizierte, d.i. maskierte Leidenschaft ein armseliges Getue ist, wenn sie

7 Gleichwohl gebraucht einer der herausragenden Adorno-Interpreten – A. Wellmer – gerade den Begriff der ‹Synthesis› zur Kennzeichnung der Verfahrensweisen der Kunst – nicht eigentlich, um sein Ungenügen zu kennzeichnen, sondern um im Abstoss von ihm den Anschluss an das Projekt einer ‹kommunikativen Ästhetik› zu finden, das zu Adornos Meditationen aber in einem inkompatiblen Verhältnis steht. Vgl. Albrecht Wellmer, Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Adorno-Konferenz 1983, a.a.O., S. 138–176.

nicht Unmögliches will, wenn sie nicht ihren eigenen Untergang will, so sind die Sprachen und die Zeichen, der Ausdruck und die Töne der Leidenschaften des Menschen, die Kunstwerke, armselige Ausdrucksformen, wenn sie nicht ins Ausdruckslose der Erfahrung, in ihre eigene Auflösung und Dekomposition gehen. Sie sind Formation und Dekonstruktion von Bedeutung in einem.

So sind die Kunstwerke zuerst zu verstehen als Versionen des Doppelsinns. Dem trägt Adorno auch dann Rechnung, wenn er leichte Verschiebungen der *paradoxen* Grundfigur seiner ästhetischen Reflexionen versucht. Die Kunst als das Ensemble der verschiedenen Künste hält zunächst einmal die Wunde des Daseins, welche im Leiden an der Individuation gegeben ist, offen, ja sie kann diese Wunde sogar noch parabolisch verstärken. Im Gefolge dieses Offenhaltens von Leiden und Negativität lässt sich den immerzu wiederholten Beschwörungen Adornos erst Sinn geben, dass Misslingen der Kunstwerke, ihr Widerstand gegen ihre gelungene Synthesis, sei ihr eigentliches Gelingen, in der Absage an jeden Sinn sei ihr eigentlicher Sinn zu finden. Er gebraucht solche Kennzeichnungen, wenn er auf die «Wunde» Heine etwa verweist; in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich wohl Beckett am weitesten in das Niemandsland vorgewagt, in dem man sich bewegen muss, um die Wunde der Individuation gegenwärtig überhaupt offenhalten zu können. Adorno verschiebt diesen Gedanken leicht, wenn er manchmal zu sagen scheint, man müsse die Wunde des Daseins nicht nur offenhalten; die Kunst sei vielmehr ein Messer, das man aus dieser Wunde nicht nur nicht herausziehen dürfe, man müsse es sogar systematisch in ihr herumdrehen, wenn anders die Kunst des Messerwetzens nicht zur Fabrikation schönen Scheins werden soll. Mit anderen Worten: der Sinn der Kunst besteht darin, das Dasein in den Schmerz der Verzweiflung zu treiben.

Eine andere Version ästhetischen Doppelsinns liegt vor, wenn Adorno das Sein der Kunstwerke geradezu als Sinnbild des *Endes* der Individuation nimmt. Dann sind sie wirklich als Bilder und Töne, sie sind dann zu verstehen als Sprache des *Ausdruckslosen* der Erfahrung – der Selbstvergessenheit und der Selbstauslöschung nämlich. Dann darf man wohl auch sagen, indem sie sich inmitten der Welt vorfänden, seien sie doch gleichbedeutend mit den Zeichen, den Tönen und den Schriftzügen des Ansichseins der Welt. Insofern vermitteln sie eine Botschaft, die nicht aus der unseren kommt. Sie erscheinen zwar in ihr und wir reden auch von den Werken der Kunst, aber als solche Erscheinungen haben sie unsere Welt verabschiedet und hinter sich gelassen. Es ist ganz eindeutig, dass Adorno eine solche Mitteilung aus der Lyrik Eichendorffs heraushört. Und es ist kein Zufall, dass das Rauschen, das er in ihrer Ausdrucksbewegung vernimmt, der Klang, von dem sie erzittert, sich im

Gesang erfüllt und in der Modulation des vertonten Wortes zu sich kommt. Adornos Meisterschaft, diesen Klang bis in seine technischen Details hinein wiedererstehen zu lassen, ist unübertroffen. Jedem, der ihm nachliest, muss es auffallen, dass seine eigene Sprache, wenn er Werke der Kunst in diese Richtung ihrer Mitteilung bringt, einen zwanglosen und gelösten Ton annimmt. In solchen Momenten hat er uns wie kein anderer gelehrt, wie man die Idee des ‹Romantischen› zu verstehen habe, denn diese ist es, die dann in seiner Sprache zu Wort kommt. Zumal an den Beispielen des Lyrikers Eichendorff und des Musikers Mahler hat er die Wirklichkeit dieser Idee exemplifiziert. Diese besteht nämlich in der Fähigkeit, um das Gewöhnlichste unserer Erfahrung einen auratischen Schleier legen zu können, so dass dieses wie aus einer anderen Welt daherzukommen und uns in diese hineinzuziehen scheint. Sie besteht geradezu in der Fähigkeit, die Sucht zu erzeugen, das Dasein des Menschen in ein derartiges *Schweben* zu versetzen. Wo Adorno diese Idee nicht wiederfinden konnte, wo er sich in die Auseinandersetzung mit Kunstwerken begab, die sich dieser Idee sogar widersetzen, da hat er sich in seinen Interpretationen oftmals auch gewaltig vergriffen. Im Grunde zeigt sich aber noch in seinen interpretatorischen Missgriffen eine geradezu kindliche Bockigkeit, eine Wut und die Trauer, dass sich die *Flüchtigkeit* des Schwebens nicht festhalten lässt. So muss man auch seine interpretatorischen Missgriffe noch als ein indirektes Sprechen verstehen.

Zumal am Beispiel des Verwobenseins von Musik und Sprache versteht Adorno den Ausdrucksprozess der Künste als eine Bewegung ihrer gegenseitigen Verfransung und als einen Prozess, in dem ihre formalen Grenzen porös werden und ineinander verschwimmen. In ihrer Verfransung tauschen die einzelnen Künste ihre formalen Materialien gegenseitig aus. In diesem Austausch besteht ihre technische ‹Reziprozität›, welche übrigens auch an den Materialien der Kunst zeigt, dass sie nicht als formale Synthesis begriffen werden kann. Des öfteren spricht Adorno in diesem Zusammenhang auch vom modernistischen Prinzip der Montage. Nach diesem Prinzip ist jedes einzelne Kunstwerk eben nicht als eine Verbindung und als Einheit des Mannigfaltigen der Erfahrung, bzw. als ein Exemplar einer solchen Verbindung zu verstehen. Die ‹Einheit des Mannigfaltigen› lässt sich in einer gezeichneten und von der Erfahrung des Menschen wirklich tingierten ästhetischen Erscheinung eben nicht ausmachen. Zur Erscheinung wird sie nämlich erst dann, wenn sie den Riss menschlicher Erfahrung in sich aufgenommen und an sich hat, wenn sich ihre *Intensität* um diesen Riss versammelt. In der vormodernen Kunst tritt diese Intensität wohl als die ‹Seele› der Formen der Kunstwerke hervor, aus der modernen ist sie aber verschwunden. Sie sprechen auf der Höhe der

Modernität, wenn sie dies tun, als entseelte und ‹ausdruckslose›. Weil das so ist, kann die technische Reziprozität der Künste auch nicht von einem Betrachter wiederholt und aufgefasst werden, der sich auf alle möglichen ästhetischen ‹Erlebnisse› festgelegt hat. Da sagt Adorno nichts anderes als Heidegger, wenn er von der Härte und der Unzugänglichkeit des Dingcharakters der Kunstwerke handelt.

Es ist ein immaterieller, ein *reiner* Bedeutungszug, welcher als *Zäsur* die einzelnen Kunstwerke durchherrscht. In der Teilhabe an einer solchen Zäsur nähern sich die verschiedenen Künste und die einzelnen Kunstwerke einander an. Soweit man sehen kann, nennt Adorno diese Zäsur einfach den «Rätselcharakter» der Kunstwerke – ihr konstitutiv obskures Objektsein. Ein anderer Name, anhand dessen er den Rätselcharakter der Kunstwerke bezeichnet, ist der Begriff der «ecriture» – so jedenfalls geschieht es in wichtigen Reflexionen, die er den Relationen von Musik und Malerei gewidmet hat. In einer Begriffssprache, die Adorno durchaus nicht gesprochen hat, lässt sich das damit Gemeinte vielleicht als ein ‹sich selbst realisierender Schematismus› kennzeichnen. Die Auskünfte, die er an diesem Punkt gibt, sind jedenfalls kryptisch. Er spricht vom Schriftcharakter der Werke, vom ‹Abgebrochenen›, vom ‹Hieroglyphischen›, manchmal auch einfach vom ‹Knisternden›. Recht hat er insofern, als der Rätselcharakter der Kunstwerke, wenn er denn einer ist, nur in metaphorischen Übertragungen eingeholt und dem Verständnis zugänglich gemacht werden kann. Ihr obskures Objektsein erzwingt die Worte und die uns zur Verfügung stehenden, aber auch die zu findenden Begriffe; nicht ist es so, dass ein begrifflich geklärtes Wissen seine Vergegenständlichung und symbolische *Repräsentanz* in irgendwelchen Objekten der Kunst findet. Das ist die grundlegende Bedeutung, die sich mit dem Gebrauch des Ausdrucks eines ‹sich selbst realisierenden Schematismus› verbinden lässt. In der Logik unserer Vorstellungen beschreiben wir einen solchen Schematismus als ein Bild, vielleicht sogar als ein Gleichnis, aus dem das Nebeneinander unserer Erfahrung in einem Augenblick und plötzlich in voller Intensität hervorbricht[8]. Manchmal nennt Adorno dieses Hervorbrechen das ‹Hinzutretende› zum Negativen der bestehenden Welt.

In solchen vermutenden Redeweisen hat Adorno zuletzt auf die Konzeption

8 Den Chokcharakter solch plötzlichen Hervorbrechens hat zumal K. H. Bohrer im Anschluss an Adorno und an die surrealistische Erfahrung zum Einsatz seiner Studien zum Momentanismus und zum Augenblick «ästhetischen Scheins» genommen; er führt diesen Einsatz dann mehr und mehr in Richtungen des Gedankens, die sich aus der Abhängigkeit von Adorno ganz lösen. Vgl. Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981.

der Allegorie Bezug genommen, die von Benjamin entwickelt worden ist, ohne dass er diesen Bezug deutlich werden lässt. Schon Benjamin spricht von der Zäsur der Kunstwerke, die ihre ausdruckslose Macht und ihre immaterielle Bedeutung hervortreten lässt. Dieses Hervortreten macht die Kunstwerke gegen die Formen ihrer Reproduzierbarkeit, von denen Benjamin in anderen Zusammenhängen gehandelt hat, grundsätzlich immun. Anders als Benjamin sich vorstellte, ist es aber nach Adorno sehr wohl vorstellbar, dass sich auch die Aura des Hinzutretenden, der Rätselcharakter der Werke als ein symbolisch zusammengetragenes Nichts erweisen könnte – als pure Schaumschlägerei, woraus ja ein nicht unerheblicher Teil der Kunst auch besteht. In seiner durchgängigen Scheu vor dem *ironischen* Experiment mit den Formen menschlichen Daseins, welche sich manchmal zu einem wirklichen Mangel auswächst, möchte Adorno aber einen solchen Fall einfach umgehen. Ironie wäre ihm nämlich die systematisch betriebene Verstellung des Daseins und der Welt, wo er doch will, dass die Kunstwerke diese adäquat und individuationslos offenbaren. So müssen sie sich als objekthafte Gebilde in einer Weise verzehren und vernichten, die vom ironischen Verschwinden unterschieden werden kann. Der Kern des Rätselcharakters der Kunstwerke beruht darin, dass sie die einzig mögliche und zugleich erträgliche Negation der Individuation als des Negativen der bestehenden Welt durchführen, dass sie sich in dieser Durchführung aber einem Zugriff entziehen und vor ihm verschliessen, der sich als ‹betroffener› ihnen gleich machen möchte.

Sofern die Kunstwerke Ausdruckssysteme der Leidenschaften des Menschen sind, *vergleichgültigen* sich diese in ihrer adäquaten Vorstellung und in ihrem Ausdruck. Sie werden im buchstäblichen Sinne un-menschlich. Eher andeutungsweise und wie zufällig lässt Adorno zur Kennzeichnung dieser Gleich-Gültigkeit den Begriff der ‹Indifferenz› fallen. Diese Indifferenz trifft sich aber nun mit einer der wenigen Bestimmungen, die Adorno dem von ihm oft und verschwenderisch gebrauchten, aber ausser dieser Bestimmung in vollkommener Unbestimmtheit und Blässe verbleibenden Begriff der ‹Utopie› zu geben vermochte. Er nennt sie ein freies Miteinander des Verschiedenen und meint damit offensichtlich ein assoziertes Ausdrucksgeflecht, dessen verschiedene Bänder in einem rätselhaft indifferenten Verhältnis miteinander verflochten sind. Das ist aber die Utopie menschlicher Erfahrung; sie ist nämlich auch ein Rätsel.