

Rätselcharakter, Kommentar, Kritik

Kunstwerk und ästhetische Reflexion bei Adorno*

Eberhard ORTLAND

Das Thema dieses Vortrags ist das Konzept der ästhetischen Reflexion und der Zusammenhang zwischen *Kunstwerk*, *ästhetischer Erfahrung* und *ästhetischer Reflexion* bei Adorno. Ich werde mich hauptsächlich auf Adornos Hauptwerk beziehen, die *Ästhetische Theorie*, die 1970, ein Jahr nach Adornos Tod, aus seinem Nachlaß herausgegeben wurde.¹ Daneben werde ich eine Reihe von weiteren Texten Adornos heranziehen sowie die Vorlesung über *Ästhetik* aus dem Jahr 1958/59, die einige relevante Ausführungen enthält, die wir so nicht in der Buchfassung der *Ästhetischen Theorie* finden.

Für den Titel dieses Vortrags habe ich drei Begriffe gewählt, die für Adornos Ästhetik zentral sind: „Rätselcharakter“, „Kommentar“ und „Kritik“. Dabei gehe ich aus von einer Schlüsselstelle in der Vorlesung von 1958:

„Wenn es eine Rechtfertigung der Kunstphilosophie gibt, [...] dann liegt sie einzig darin, daß die Kunstphilosophie allein es vermag, [die Irritation zu bewältigen], wenn man einmal jenen Riß an sich erfahren hat, wenn einem [...] plötzlich das Kunstwerk, aus dem man herausgetreten ist, fremd und stumm geworden ist, und man sich fragt: *Ja, was soll das alles, wozu ist das da, was sagt das?* Dieser Zustand, der wohl in die ästhetische Erfahrung eines jeden Menschen wesentlich hereingehört, wenn er sich nicht mit Bildungsglauben dagegen dumm macht, dieser Zustand der Erfahrung kann wahrscheinlich überhaupt nur bewältigt werden durch die theoretische Besinnung über Kunst. [...] Sie kann [...] durch ihre Totalität, durch den Zusammenhang, in den sie ihre Kategorien setzt, diese Fremdheit wieder wegräumen und [...] jene Versöhnung zwischen dem Kunstwerk und dem Erfahrenden herstellen, die in jeder [...] authentischen Beziehung zur Kunst an irgendeiner Stelle einmal problematisch geworden ist. Nur den Kunstgenießern ist die Kunst auf allen Stufen unproblematisch, [...] sie brauchen deshalb auch keine Besinnung über die Kunst. Aber wenn die Kunst wirklich diesen Rätselcharakter in sich selbst hat, [...] dann bedürfen allerdings [...] die Kunstwerke selbst, um ihrer eigenen Entfaltung, um ihres eigenen Lebens willen, eben des Kommentars und der Kritik. Und Kommentar und Kritik der Kunst sind zwar auf der einen Seite ein Element von ihrem eigenen Leben, sie sind aber andererseits nicht zu sistieren, sie treiben weiter, sind nicht

* Bei diesem Text handelt es sich um das Manuskript eines Vortrags, der am 4. 10. 2010 an der Tokyo Universität gehalten wurde. Der Verfasser dankt Herrn Professor Otabe für die Einladung und Herrn Kuwahara für die japanische Übersetzung.

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7), hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970 (im folgenden abgekürzt: ÄT).

aufzuhalten auf dem Weg eben zu einer Kunsttheorie, in der sie enden müssen.“²

Im folgenden werde ich versuchen, dieses Argument Adornos zu erläutern. Dabei geht es mir letztlich um die Frage, ob Adornos Konzept ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Reflexion unseren ästhetischen Erfahrungen und unseren Vorstellungen von den Aufgaben und Möglichkeiten ästhetischer Reflexion gerecht wird - und ob wir in Adornos Konzept ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Reflexion ein Korrektiv gegenüber den Vorstellungen und Erwartungen finden, mit denen wir selbst an die Auseinandersetzung mit Kunstwerken herangehen.

Es ist also, einmal mehr, die Frage nach der *Aktualität* Adornos, die aufwerfen möchte. Die Rede von der Aktualität einer philosophischen Theorie impliziert die Frage nach der *Wahrheit*, die wir selbst dieser Theorie heute - im Hinblick auf die uns heute vor allem beschäftigenden Fragen - zuzuschreiben bereit sind, mithin die Frage nach der Verbindlichkeit der Einsichten, Argumente und methodischen Maßgaben Adornos für unser eigenes Denken und für die uns möglichen ästhetischen Erfahrungen. Und sie impliziert auch die Frage nach dem kritischen Stachel der Philosophie, der wir Aktualität zuschreiben: Daß sie uns etwas zu sagen hat, was wir zu bedenken haben, was wir uns besser nicht entgehen lassen sollten, weil wir sonst in Gefahr wären, dümmer zu bleiben, als wir uns leisten können, in Gefahr, zentralen Anforderungen der Gegenwart nicht gerecht zu werden und uns selbst zu verfehlen.

Diskussionen über die Aktualität Adornos sind freilich schon öfter geführt worden.³ Ich bin sicher, daß sie auch im Seminar für Ästhetik an der Tokyo-Daigaku schon geführt worden sind. Es liegt in der Natur der Sache, daß Diskussionen über die Aktualität einer philosophischen Position nicht ein für alle mal entschieden werden können, sondern allenfalls Verständigungen derjenigen, die sich überhaupt auf eine derartige Diskussion einlassen, über die Denkmöglichkeiten und Denknöwendigkeiten jeweils ihrer eigenen Zeit zum Ergebnis haben können. Eine solche Diskussion beginnen zu wollen, erscheint freilich nur sinnvoll, wenn man von der Vermutung ausgeht, daß an der Philosophie, nach deren Aktualität gefragt werden soll, in der Tat etwas sein dürfte, dem ein gewisses Aktualitätspotential zugetraut werden kann.

Mein Vortrag besteht im wesentlichen aus zwei Teilen: Zunächst werde ich versuchen, das,

² Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften*, Abt. IV, Bd. 3, hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. 2009, 34 f (im folgenden abgekürzt: *Ästhetik [1958/59]*).

³ Vgl. u. a. Alexander Kluge, „Die Aktualität Adornos“. Dankesrede zur Verleihung des Theodor W. Adorno Preises, 11. 9. 2009, Frankfurt, <<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html>> (abgerufen 18. 9. 2010); Georg Kohler, „Wozu Adorno? Über Adornos Verfahren, Motiv und Aktualität“, in: ders. / St. Müller-Doohm (Hgg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist 2008, 9-27; Gerhard von den Bergh, „Von der Aktualität Adornos“, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 45 (1991), 439-444; Detlev Claussen, „Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos“, in: Dan Diner (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, 54 ff; ders., „Fortzusetzen. Die Aktualität der Kulturinduskriekritik Adornos“, in: F. Hager / H. Pfützte (Hgg.), *Das unerhört Moderne. Berliner Adorno-Tagung*, Lüneburg 1990, 134-150.

was nach Adorno den *Rätselcharakter* der Kunst ausmacht, deutlich zu machen. Im zweiten Teil wende ich mich dem Zusammenhang zwischen dem *Kunstwerk*, der *ästhetischen Erfahrung* und der *ästhetischer Reflexion* bei Adorno zu. Die Frage nach der Aktualität von Adornos Ästhetik möchte ich gern für die anschließende Diskussion reservieren.

I

Die Legitimität und zugleich die Notwendigkeit der Ästhetik beruht für Adorno, wie er in seiner Vorlesung 1958 gesagt und ausführlicher auch in der *Ästhetischen Theorie* entwickelt hat, auf der Erfahrung, daß allein die Kunstphilosophie oder „die philosophische Besinnung über Kunst“ geeignet erscheine, die irritierende Erfahrung zu „bewältigen“, in der ein Kunstwerk dem, der sich auf es einläßt und es zu verstehen sucht, offenbar unvermeidlich an einem bestimmten Punkt radikal fremd und zutiefst rätselhaft gegenübersteht.

Ich mache darauf aufmerksam, daß hier bereits ein massives ästhetisches Qualitätskriterium angesprochen ist: Nicht alles, was in den Kunstmuseen und Kunstinstitutionen aufbewahrt und gepflegt wird, nicht alles, was auf dem Kunstmarkt gerade Erfolg hat, wird das Potential haben, einem in dem hier angesprochenen Sinn rätselhaft und befremdlich gegenüberzutreten. Dann kommt es für Adorno ästhetisch nicht in Betracht. Es mag unter Umständen zum Gegenstand einer kunstsoziologischen Untersuchung werden,⁴ vielleicht auch zum Gegenstand einer kunstpolitischen Auseinandersetzung,⁵ aber ästhetisch bleibt es unter aller Kritik. An diesem Punkt ist Adorno sich seiner Sache sehr sicher und er geht davon aus, daß die Unterscheidung zwischen Kunstwerken, die einen so in ihren Bann ziehen und dann auch wieder ausstoßen können, wie er das beschrieben hat, und anderen Machwerken mit Kunstanspruch, bei denen es zu einer derartigen Erfahrung niemals kommen wird, seinen Adressaten ebenso evident sein sollte wie ihm selbst.

Das Versprechen der Ästhetik, das Adorno in der Vorlesung 1958 in Aussicht stellt und in der *Ästhetischen Theorie* einzulösen versucht, ist nichts geringeres, als daß die Kunstphilosophie „durch ihre Totalität, durch den Zusammenhang, in den sie ihre Kategorien setzt, diese Fremdheit wieder wegräumen“ und schließlich eine „Versöhnung zwischen dem Kunstwerk und dem Erfahrenden herstellen“ könne, die ohne die Leistung der theoretischen Reflexion unerreichbar bleiben müsse.

Damit stellen sich zwei Fragen: (1) Was hat es mit der Erfahrung der „Fremdheit“, der Rätselhaftigkeit des Kunstwerks auf sich? Für wen, unter welchen Bedingungen stellt sich überhaupt das Problem, dem die Ästhetik nach Adorno abhelfen soll? - Und (2): Was muß die Kunstphilosophie können, wie muß das Verhältnis zwischen Kunstwerk, ästhetischer Erfahrung und reflexiv-rekonstruktiver Zusammenhangsbildung in der „ästhetischen Theorie“ verstanden

⁴ Vgl. z.B. Theodor W. Adorno, „Musikalische Warenanalysen“ (geschrieben 1934-40, publiziert in: *Neue Rundschau* 1955, Heft 1), jetzt in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, 284-297; oder neuerdings Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, New York 2008.

⁵ Vgl. z.B. Theodor W. Adorno, „Egkmission“ (1948), in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984, 334-340.

werden, damit sie in der Lage sein sollte, jene „Versöhnung zwischen dem Kunstwerk und dem Erfahrenden“ zu erwirken, die Adorno sucht und in Aussicht stellt?

Ich wende mich zunächst dem ersten Fragekomplex zu, der Frage nach dem Rätselcharakter des Kunstwerks.⁶ In der *Ästhetischen Theorie* erklärt Adorno apodiktisch: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert.“⁷

Schon 1953 hatte Adorno in einem Aufsatz „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“⁸ einen spezifischen „Rätselcharakter von Musik“ bemerkt, der sich daran zeige, daß „zu ganzen Gruppen ästhetisch nicht unempfindlicher Menschen Musik schlechterdings nicht spricht, daß sie mit ihr überhaupt nichts anzufangen wissen, während im Bereich der bildenden Kunst und der Dichtung Analoges kaum zu finden ist“.⁹ Klassisch findet sich dies Befremden ausgedrückt in der Frage, mit der der französische Aufklärungsphilosoph Bernard de Fontenelle auf die im 18. Jahrhundert neu aufkommende reine Instrumentalmusik reagiert haben soll: „*Sonate, que me veux-tu?*“¹⁰

In der *Ästhetischen Theorie* vertieft Adorno den zunächst anhand der besonderen Rätselhaftigkeit der absoluten Musik eingeführten Gedanken dahingehend, daß er nun sagt:

„Das Rätselwesen erstreckt sich aber keineswegs nur auf die Musik, deren Unbegrifflichkeit es fast allzu sinnfällig macht. Einen jeden, der nicht das Werk unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet, blickt ein Bild oder ein Gedicht mit denselben leeren Augen an wie die Musik den Amusischen, und eben der leere und fragende Blick ist von der Erfahrung und Deutung der Werke aufzunehmen, wenn sie nicht ableiten will“.¹¹

Adorno geht davon aus, daß die meisten Kunstwerke für fast alle Menschen - wenn sie es sich auch kaum eingestehen mögen - zunächst und zumeist unverständlich sind. Es kann auch gar nicht anders sein, da es sich bei den Künsten um anspruchsvolle, voraussetzungsreiche Praktiken handelt,

⁶ Zur Problemgeschichte der Rätselhaftigkeit der Kunstwerke und ihrer Virulenz in der Tradition der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Adorno vgl. a. Bernd Kleimann, *Der Rätselcharakter der Kunst. Untersuchungen zu einem Topos der philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. u. a. 1996.

⁷ ÄT 182 f.

⁸ GS 18, S. 149-176, bes. S. 152 ff.

⁹ GS 18, 152.

¹⁰ Vgl. Jean-Jacques Rousseau., *Dictionnaire de musique*, Paris 1767, t. II, 71 (s.v. sonate): „Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures: *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*“ - Zu Fontenelles legendärer Frage vgl. a. Beverly Jerold, „Fontenelle's Famous Question and the Performance Standards of the Day“, in: *College Music Symposium* 43 (2003), 150-160.

¹¹ ÄT 183.

in deren Zusammenhang bestimmte Formbildungen in einem kunstspezifischen Medium für die Teilnehmer der betreffenden ästhetischen Kommunikation in einer bestimmten Weise bedeutsam zu werden vermögen. Dazu sind die allermeisten Menschen kaum in der Lage, da sie die dazu erforderlichen Kompetenzen nie ausbilden konnten.

Man kann den Standpunkt, von dem aus Adorno (teilweise gestützt auf soziologische Untersuchungen der ästhetischen Präferenzen amerikanischer Radiohörer um 1940¹²) die Defizienz der ästhetischen Erfahrungsfähigkeit der überwiegenden Mehrheit seiner Zeitgenossen feststellt,¹³ als ‚elitär‘ kritisieren. Schon zu Lebzeiten hat Adorno sich mit solcher Kritik konfrontiert gesehen. Er hat darauf mit der Rückfrage geantwortet, ob nicht in der Zurückweisung der Insistenz auf den objektiven Anforderungen und Schwierigkeiten der Kunstwerke und im Wunsch nach einer Reduktion der einzig als legitim angesehenen Kunst auf das allen jederzeit Verständliche eine viel weitergehende Entmündigung der sogenannten, ‚einfachen Leute‘ und eine größere Verachtung ihrer ästhetischen Ansprüche und Fähigkeiten liege.

Wer meint, Adorno habe die verbindliche Geltung der Kunstwerke, die ihm soviel bedeuteten und deren Bedeutung er in seinen Schriften geltend zu machen versucht, gewissermaßen dogmatisch vorausgesetzt, übersieht die Radikalität, mit der er der Fragwürdigkeit der gesellschaftlichen Möglichkeit, daß Kunstwerke ernst genommen werden und etwas bedeuten können, ins Auge gesehen hat. Adorno mißtraut den falschen Selbstverständlichkeiten der Kunstkenner und Bildungsbürger:

„Vor dem Rätselcharakter zu staunen, fällt dem schwer, dem Kunst nicht, wie dem Kunstfremden, ein Vergnügen, oder wie dem Kunstkenner ein Ausnahmezustand, sondern die Substanz der eigenen Erfahrung ist; aber jene Substanz verlangt von ihm, der Momente von Kunst sich zu versichern und nicht dort nachzulassen, wo die Erfahrung der Kunst diese erschüttert. Eine Ahnung davon befällt den, der Kunstwerke in Milieus oder sogenannten Kulturzusammenhängen erfährt, denen jene fremd oder inkommensurabel sind. Dann liegen sie nackt vor der Prüfung ihres *cui bono*, vor dem sie allein das löchrige Dach der heimischen Kultur behütet.“¹⁴

Wer Kunstwerke als Gegenstand des Genusses oder als identitätssichernden Bestandteil einer vermeintlich ‚heimischen Kultur‘ ansieht, kann sie nicht als das Rätsel erfahren, das sie tatsächlich darstellen, und kann die Frage nach dem *cui bono* nicht stellen. Und die Kulturgläubigen, die das ‚Dach der heimischen Kultur‘ möglichst dicht geschlossen halten wollen, weil sie die

¹² Vgl. Theodor W. Adorno, *Current of Music: Elements of a Radio Theory. Nachgelassene Schriften* Abt. I, Bd. 3, hg. v. Robert Hullot-Kentor, Frankfurt a. M. 2006.

¹³ Vgl. bereits den Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ (1938), GS 14, 14-50.

¹⁴ ÄT 182.

„transzendente Obdachlosigkeit“ fürchten, die nach Georg Lukács die Bedingung des modernen Lebens bestimmt,¹⁵ können es eben deshalb nicht wagen, die Frage nach dem „Wozu das alles?“ zu stellen. Neben diesen beiden gesellschaftlich vorherrschenden Formen eines Umgangs mit Kunst, in dem an dem Spezifischen der Kunstwerke systematisch vorbeigesehen wird und dem sie deshalb in ihrer jeweiligen Eigenart strenggenommen gleichgültig sind, nennt Adorno noch zwei weitere Typen des Umgangs mit Kunst, nämlich den „Kunstkenner“ und den, „dem Kunst die Substanz der eigenen Erfahrung ist“. Auch der „Kenner“, für den die Kunst immerhin „ein Ausnahmezustand“ ist - über den er als Kenner freilich souverän bestimmt¹⁶ -, verkennt gerade durch seine Souveränität im Umgang mit der Menge der Kunstwerke notwendigerweise die Abgründigkeit des einzelnen.

Bemerkenswert an Adornos Typologie der verschiedenen Formen des Verhaltens zu den Kunstwerken ist nun, daß auch die gegenüber den defizienten Formen ausgezeichnete Position desjenigen, „dem Kunst die Substanz der eigenen Erfahrung ist“, die wir durchaus als Selbstcharakterisierung des Autors verstehen dürfen, nicht direkt als Position der vollen Erfahrung und Durchsichtigkeit der Kunstwerke in Anspruch genommen werden kann, sondern der produktiven Irritation, der Erschütterung von außen bedarf, um sich mit dem Rätselcharakter der Kunst konfrontieren zu können. Die Position dessen, der mit den Kunstwerken von ihrer internen Konstitution her vertraut ist, kann eben deshalb nicht die Position sein, von der aus eine Erklärung der Kunst gewonnen werden könnte.

„Ein Kunstwerk verstehen [...] heißt eben nicht, verstehen, [...] was das Kunstwerk bedeutet, sondern das Kunstwerk selbst verstehen, so wie es ist, also die Logik verstehen, die von einem Akkord zum anderen, von einer Farbe zur anderen, von einem Vers zum anderen führt. Und erst dann, wenn dieses Die-Sache-selbst-Verstehen in der Sache ganz vollzogen ist, die aber den Rätselcharakter des Kunstwerks eigentlich noch gar nicht tangiert, nur dann kommt man an das Kunstwerk heran. Dagegen sind die Kunstwerke [...] völlig hilflos, völlig preisgegeben in dem Augenblick, wo der, der von der Sphäre des Künstlerischen nichts weiß, [...] der Banause, [...] fragt: *Ja, was ist denn das eigentlich? Was sagt denn das? Was soll denn das?*“¹⁷

Dialektisch treibt Adorno den Begriff des Verstehens der Kunstwerke auseinander in einen Gegensatz zwischen einem intellektuellen Verstehen und einem aus interner, künstlerischer Vertrautheit mit der Sache erwachsenden ‚mimetischen‘ Mitvollzug des Werks in seiner Prozessualität:

„Je weniger man Kunst ‚versteht‘, das heißt: je weniger man sie auf irgendwelche abstrakten, dahinterstehenden, vermeintlich von ihr vermittelten Allgemeinbegriffe bringt, je mehr man sich ihr [...] im Vollzug überläßt, um so besser versteht man sie dann, vollzieht also ihren

¹⁵ Vgl. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik* (1920), Neuwied 1971, 32.

¹⁶ Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie* (1922), Berlin 82004, 11.

¹⁷ *Ästhetik* (1958/59), 199 f.

Sinnzusammenhang; und das heißt eben: dem Kunstwerk folgen, nicht aber erraten, was es meint.“¹⁸

Aus der Praxis der Interpretation musikalischer Werke erscheint die Alternative zwischen einem analytisch-rekonstruktiven Erklären-Können und einem musikalisch-performativen Spielen-Können unmittelbar einsichtig. Adorno generalisiert diese Erfahrung auch für die anderen Künste, in denen der Anteil des Rezipienten an der ‚Aufführung‘ des zu erfahrenden Werkes¹⁹ weniger offenkundig der geduldigen Übung bedarf als bei der schriftlich notierten Musik.

Wer so inwendig mit dem Kunstwerk vertraut ist, wie es nach Adorno von den Werken verlangt wird, dem fällt es allerdings schwer, „vor dem Rätselcharakter zu staunen“. Erst das Staunen vor dem Rätselcharakter der Kunst aber ist der Ansatzpunkt für die Frage nach dem *cui bono*. Dieses philosophische Staunen²⁰ bricht auf in der Erfahrung des „Risses“ - „wenn einem [...] plötzlich das Kunstwerk, aus dem man herausgetreten ist, fremd und stumm geworden ist, und man sich fragt: *Ja, was soll das alles, wozu ist das da, was sagt das?*“ Die erste Aufgabe seiner Einführung in die Ästhetik sieht Adorno darin, seine Zuhörerinnen und Zuhörer für dieses entscheidende Moment der ästhetischen Erfahrung zu sensibilisieren, indem er den „Bildungsglauben“ destruiert, durch den sie sich bisher gegen die Erfahrung jener Irritation unempfindlich gemacht haben, solange sie die Bedeutsamkeit der Kunstwerke allzu selbstverständlich als gegeben annahmen.

In der *Ästhetischen Theorie* bestimmt Adorno den „Rätselcharakter“ der Kunst unter dem „Aspekt der Sprache“ dadurch, „daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen“. Eindringlich beschreibt er die Erfahrung mit diesem Rätselcharakter, der sich entzieht, aber doch nicht auflösen läßt:

„Er öffnet clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein *spirit*.“²¹

Daß die Kunst sich in dieser Weise der Bestimmung unter dem Begriff der Vernunft oder des intellektuell Verstehbaren offenbar hartnäckig entzieht, wird für Adorno zum Ansatzpunkt seiner Bestimmung der Kunst als „Rationalität [...] in Gestalt ihrer Andersheit, in Gestalt [...] eines bestimmten Widerstandes dagegen“²². Dennoch schließt für ihn „die Tatsache dieses Momentes der

¹⁸ *Ästhetik* (1958/59), 199.

¹⁹ Vgl. auch die wirkungsästhetischen Untersuchungen von Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

²⁰ Vgl. Platon, *Theaitet* 155 d; Aristoteles, *Metaphysik* I.2, 982 b 11.

²¹ ÄT 182 f.

²² *Ästhetik* (1958/59), 22.

Irrationalität der Kunst selber oder [...] des Rätselcharakters aller Kunst [...] nicht [...] die vernünftige Befassung mit der Kunst aus“.²³ Das unterscheidet Adornos Ästhetik grundsätzlich von der romantischen und mystischen Tradition des ästhetischen Irrationalismus.²⁴ Für ihn ist die Erfahrung des Rätselcharakters der Kunst etwas, worüber der, der beide Seiten der paradoxen Verfassung des Kunstwerks erfahren hat, sich nicht beruhigen, womit er sich nicht abfinden kann. In der Irritation durch den Rätselcharakter der Kunst liegt für ihn der entscheidende Grund für die Notwendigkeit ästhetischer Theoriebildung, denn „dieser Zustand der Erfahrung kann wahrscheinlich überhaupt nur bewältigt werden durch die theoretische Besinnung über Kunst“.²⁵

II

Damit stellt sich - zweitens - die Frage, wie „die theoretische Besinnung über Kunst“, von der Adorno sich und seinen Zuhörern so viel verspricht, verfaßt sein muß, daß sie in der Lage sein sollte, jene Irritation zu „bewältigen“. Was also muß die Kunstphilosophie können, wie muß sie methodisch entwickelt werden, wie muß das Verhältnis zwischen Kunstwerk, ästhetischer Erfahrung und reflexiv-rekonstruktiver Zusammenhangsbildung in der „ästhetischen Theorie“ verstanden werden, wenn sie in der Lage sein sollte, jenen „Riß“ zu kitten und die „Versöhnung zwischen dem Kunstwerk und dem Erfahrenden“ zu erwirken, die Adorno in Aussicht stellt?

Das ist die Frage, auf die Adornos ästhetische Theorie die Antwort hätte darstellen sollen. Inwiefern das Buch, das Adornos Witwe und sein Schüler Rolf Tiedemann aus den Texten zusammengestellt haben, die Adorno für seine *Ästhetische Theorie* geschrieben hatte, geeignet ist, diesen Anspruch einzulösen, muß einstweilen fraglich bleiben. Nichtsdestoweniger handelt es sich bei diesem Textkonvolut um ein außerordentlich bedeutendes Dokument für das Denken des späten Adorno, freilich auch um ein Dokument der Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte auf dem Weg zu der von ihm als Desiderat erkannten Form ästhetischer Theorie.

In meinem Versuch einer Rekonstruktion des Grundgedankens, aus dem Adorno seine ästhetische Theorie zu entwickeln versuchte, orientiere ich mich wiederum an der eingangs gelesenen Schlüsselstelle aus der Vorlesung von 1958:

„[...] wenn die Kunst wirklich diesen Rätselcharakter in sich selbst hat, [...] dann bedürfen [...] die Kunstwerke selbst, um ihrer eigenen Entfaltung, [...] willen, [...] des Kommentars und der Kritik. [...] Kommentar und Kritik der Kunst sind zwar [...] ein Element von ihrem eigenen Leben, sie sind aber [...] nicht zu sistieren, sie treiben weiter [...] auf dem Weg eben zu einer Kunsttheorie, in der sie enden müssen.“²⁶

Daß Kommentar und Kritik ein „Element“ des „eigenen Lebens“ der Kunstwerke sind, ist ein

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. ÄT 221; s. a. GS 11, 433.

²⁵ *Ästhetik* (1958/59), 34.

²⁶ *Ästhetik* (1958/59), 34 f.

zentraler Gedanke, den Adorno von Walter Benjamin - und vermittelt durch Benjamin aus dem Kunstdenken der deutschen Romantik, namentlich von Friedrich Schlegel²⁷ - aufgenommen hat. Ich kann auf die Relevanz insbesondere von Benjamins Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*,²⁸ seinem Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften*²⁹ sowie seinem literarhistorischen Hauptwerk über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels*³⁰ - nicht nur für Adornos Verständnis von Kommentar und Kritik - an dieser Stelle nur hinweisen, aber nicht mehr in der erforderlichen Gründlichkeit eingehen.³¹

Der Gedanke, den Benjamin aus den Fragmenten Friedrich Schlegels zur Theorie der Literaturkritik aufgenommen und weiterentwickelt hat, besagt, daß ein Kunstwerk alles andere als abgeschlossen ist in dem Moment, in dem der Künstler nichts mehr daran zu verbessern findet und von seiner Seite aus den Produktionsprozeß für beendet erklärt. Die Werke sind vielmehr darauf angewiesen, eine Wirkung zu entfalten in der produktiven Aufnahme, die sie gegebenenfalls in Kommentaren und Kritiken erfahren, durch die sie über sich selbst hinausgetrieben werden. Die Kritik gilt Benjamin - im Anschluß an Schlegel und die frühromantische Konzeption der „absoluten Selbstreflexion“³² - als Reflexionsmedium, in dem das Werk allererst zu sich selbst finden und seine volle Selbstverwirklichung erreichen kann.

Benjamin unterscheidet die „Kritik“ vom „Kommentar“, indem er feststellt: „Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt.“³³ Diese

²⁷ Vgl. insbes. Friedrich Schlegel, „Athenäums-Fragmente“ (1798-99), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* [KFSA], hg. v. E. Behler, Bd. 2, München 1967; dazu a. Willy Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801)*, Göttingen 1982; H. Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985; Ernst Behler, „Von der romantischen Kunstkritik zur modernen Hermeneutik“, in: S. Vietta / D. Kemper (Hgg.), *Ästhetische Moderne in Europa*, München 1998, 127-150; Hans Eichner, „Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik“, in: ders., *Against the grain. Selected Essays* (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 47, hg. v. Rodney Symington), Bern u. a. 2003, 171-190.

²⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (1919), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 7-122; jetzt a. in: ders., *Werke und Nachlaß. Kritische Ausgabe*, Bd. 3, hg. v. Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008.

²⁹ Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1923), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, a.a.O., 123-201.

³⁰ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in: ders., GS I.1, a.a.O., 210-413.

³¹ Vgl. u. a. Bernd Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976; Winfried Menninghaus, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986; Josep F. Yvars, „Anmerkungen zu einer Theorie der Kritik bei Walter Benjamin“, in: J. u. K. Scheurmann (Hgg.), *Für Walter Benjamin: Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt a. M. 1992, 237-245; Kazuko Okamoto, „Das Kunstwerk und der Begriff des Lebens bei Walter Benjamin“, in: Lothar Knatz, Nobuyuki Kobayashi, Takao Tsunekawa (Hgg.), *Leben und Geschichte. Studien zur deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, 119-142.

³² Vgl. Benjamin, GS I.1, 26-40; dazu a. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987.

³³ Benjamin GS I.2, 125; vgl. a. Achim Geisenhanslüke, „Kritik am Kommentar. Über Walter Benjamin und Michel Foucault“, in: ders. / Eckart Goebel (Hgg.), *Kritik der Tradition* (FS H. Tiedemann-Bartels), Würzburg 2001, 111-122, bes. 115 ff.

Unterscheidung verknüpft Benjamin mit einer wirkungsgeschichtlichen Perspektive, derzufolge Wahrheitsgehalt und Sachgehalt „in der Frühzeit des Werkes“ eng aneinander gebunden seien, während sie im Lauf der Zeit sukzessive auseinanderträten. Die Sachgehalte, die das Interesse in der primären Rezeption an sich binden, „altern“ mit der „Dauer“ des Werkes, bis sie schließlich „absterben“ und für die Nachgeborenen allenfalls noch aus historischen Gründen von Interesse sein können. Mit dem Eindringen der Geschichte in das Werk trete - im Maße des „Zerfallsprozesses“ der Sachgehalte - die eigentlich kritische Frage nach dem Wahrheitsgehalt verstärkt hervor.

In seiner Dissertation hatte Benjamin die Aufgabe der Kunstkritik dahingehend bestimmt, daß sie, „je geschlossener die Reflexion, je strenger die Form des Werkes ist, desto vielfacher und intensiver diese aus sich heraustreibt, die ursprüngliche Reflexion in einer höheren auflöst und so fortfährt“.³⁴ Dabei handelt es sich, wie schon Friedrich Schlegel sah, um eine „unendliche Aufgabe“.³⁵ Unendlich ist sie in dem Sinn, daß zu keiner historischen Zeit das definitive Ende der Möglichkeit einer weitergehenden kritischen Entfaltung eines Werkes festgestellt werden könnte. Damit ist jedoch für Benjamin und Adorno wie für die Frühromantiker die Möglichkeit, daß eine Kritik zu einer bestimmten Zeit ihre Aufgabe „erfüllen“ kann, keineswegs ausgeschlossen. So markiert Friedrich Schlegels Kritik des „Wilhelm Meister“³⁶ nicht das Ende, sondern den Anfang der kritischen Auseinandersetzung mit Goethes Bildungsroman. Benjamins Kritik der „Wahlverwandtschaften“ steht weder am Anfang noch am Ende der kritischen Auseinandersetzung mit dem Roman, doch sie gilt als maßstabsetzendes Beispiel der literarischen Kritik.

Wie für Benjamin ist auch für Adornos Interesse an Kunstwerken die Orientierung an dem, was auch er als „Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“ bestimmt, zentral. In der *Ästhetischen Theorie* beginnt der Abschnitt „Zum Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“³⁷ mit der These: „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen.“³⁸ Das Rätsel, von dem Adorno ausgeht, besteht in der weder aus der Immanenz des Werkes noch von außen beantwortbaren Frage nach dem *Wozu* des betreffenden Werks. „Indem es die Lösung verlangt, verweist“ das Kunstwerk für Adorno „auf den Wahrheitsgehalt“ als eine objektiv - wiewohl im Modus des Ausstehenden, des sich Entziehenden - durch es geltend gemachte Forderung. „Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation. [...] Zugleich ist das Bedürfnis der Werke nach Interpretation als der Herstellung ihres Wahrheitsgehalts Stigma ihrer konstitutiven Unzulänglichkeit. Was objektiv in ihnen gewollt ist, erreichen sie nicht.“³⁹

³⁴ Benjamin GS I.1, 73.

³⁵ Vgl. Friedrich Schlegel, „Zur Philologie“ (1797), KFSa Bd. 16, hg. v. H. Eichner, München 1981, 60.

³⁶ Friedrich Schlegel, „Über Goethes Meister“ (1798), KFSa Bd. 2, 126-146.

³⁷ ÄT 193-197.

³⁸ ÄT 193.

³⁹ Ebd.

Hier spricht sich in aller wünschenswerten Deutlichkeit die von Arthur C. Danto - nicht erst an Adorno, sondern an der Kunstphilosophie der Moderne insgesamt, spätestens seit Schelling und Hegel - aufgedeckte Tendenz zur „philosophischen Entmündigung der Kunst“⁴⁰ aus. Es bleibt freilich zu diskutieren, inwiefern darin ein Unrecht liegt, das der Kunst durch die Philosophie angetan wird, oder - wie Adorno und eben auch Danto durchaus selbstbewußt zugunsten der Philosophie in Anspruch nahmen - eine Leistung, auf die die Künste von ihrer eigenen Intention her angewiesen sind, die sie nicht für sich selbst erbringen könnten und durch die sie in gewisser Hinsicht über die Grenzen des ihnen von sich aus Möglichen hinausgetrieben werden.

Für Adorno hat „eigentlich jede Kunst in dem Augenblick, in dem man aus ihrem Bann einmal sich löst und in dem man ihr so gegenübersteht, wie man auch einem Stück Wirklichkeit gegenübersteht, ein Moment der Ratlosigkeit und der Hilflosigkeit, das dann auf den sich überträgt, der sie betrachtet.“⁴¹ Namentlich die Werke der modernen Kunst erscheinen - wie auch der mit Adorno im übrigen selten einverstandene Soziologe Arnold Gehlen etwa zur gleichen Zeit konstatierte - zunehmend als kommentarbedürftig,⁴² weil nicht mehr ohne weiteres zu verstehen ist, was überhaupt die in ihnen jeweils in Anspruch genommenen Formbildungen sein mögen, auf welche Medien sie gegebenenfalls zurückgreifen⁴³ und auf was für Sachgehalte sie sich in welcher Weise beziehen mögen.

Den Gedanken von der Unabgeschlossenheit, der Entfaltungsbedürftigkeit der Kunstwerke und ihres Wahrheitsgehaltes führt Adorno nicht nur auf Benjamin und die frühromantische Theorie der Kunstkritik zurück. Er findet Bestätigung dafür auch in einem Satz Hegels, der spätestens seit der *Philosophie der neuen Musik* als Leitmotiv seines Denkens über Kunst gilt:

„In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht.“⁴⁴

Adorno findet in diesem Satz Hegels eine Ermutigung zu seinem eigenen, von Walter Benjamin

⁴⁰ Vgl. Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

⁴¹ *Ästhetik* (1958/59), 200.

⁴² Vgl. a. Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M. / Bonn 21965, 162 ff.

⁴³ Vgl. Niklas Luhmann, „Das Medium der Kunst“, in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. N. Werber, Frankfurt a. M. 2008, 198-217; zu Luhmanns Kunsttheorie im Verhältnis zu Adornos Ästhetik vgl. a. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.

⁴⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1986, 573. - Adorno zitiert diese Stelle auch in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949), jetzt in: GS 12, 13 (Motto).

angeregten⁴⁵ Gedanken, daß die Wahrheit nichts Statisches, nichts ein für allemal Feststehendes ist, sondern einen „Zeitkern“ in sich trägt und offen ist für Veränderungen:

„Wenn man einmal der Ansicht ist [...], daß die Kunst wirklich eine ‚Entfaltung der Wahrheit‘ sei, [...] dann bedeutet das natürlich, daß der Wahrheitsgehalt selber sich auch entfaltet [...], daß auch der Gehalt der bereits geschaffenen Kunstwerke kein statischer Gehalt ist, nichts, was als ein Fertiges, Dinghaftes uns ein für allemal gegenübersteht, sondern etwas, was sich selber verwandelt und was sogar eine gewisse Schwelle erreicht, an der es von uns überhaupt nicht mehr erfahren werden kann.“⁴⁶

III

Übersetzung, Kommentar und Kritik sind für Adorno nicht bloß „parasitäre Formen [...], die [...] die Kunstwerke als ein Primäres ausbeuten, sondern [sie gehören] selber zum Wesen der Kunst“.⁴⁷ Reflexionsformen wie Übersetzung, Kommentar und Kritik sind das Medium, in dem allein die ästhetische Erfahrung der Werke das Erreichen kann, was als die objektive Zielbestimmung der Werke selbst wie auch als die interne Finalität des Prozesses der ästhetischen Erfahrung in ihr angelegt ist.

„Nur durch Kommentar und Kritik hindurch, also nur durch die Reflexion, die das Kunstwerk seiner eigenen Logik nach ins Spiel bringt, ist eigentlich die volle Erfahrung des Kunstwerks möglich, [...] nur durch diese Momente hindurch kehrt das Kunstwerk zu sich selbst zurück oder durch sie hindurch haben Sie das Kunstwerk eigentlich begriffen. Sie müssen sich [...] demnach das Verstehen des Kunstwerks in der Tat als einen Prozeß vorstellen, der von dem Kunstwerk selber gefordert wird, der aber nicht in der Weise sich abspielt, daß nun, wenn man dem Kunstwerk gegenübersteht, schlagartig wie mit einem Zauberstab das Verstehen des Kunstwerks vollzogen wäre. Aber Sie mögen daran auch dieses erkennen, daß die Kunst, die ja als einem bloßen Dasein Gegenüberstehendes ohnehin eine tiefe Affinität hat zur Philosophie, eben durch diese eigentümliche Struktur [...] nun zur Philosophie übergeht, und von sich aus etwas wie Philosophie verlangt.“⁴⁸

Für Adorno ist es „ein wesentliches Moment der ästhetischen Qualität“, daß das Kunstwerk „dieses Moment der Stauung, der Selbstreflexion besitzt“, das nach einer Einholung in Reflexionsformen verlangt, die von außen dem Kunstwerk entgegengebracht werden müssen, „daß es aber [...] bei dieser Selbstreflexion nicht bleibt, sondern [...] diese Reflexion dann ihrerseits wieder in die reine

⁴⁵ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, GS Bd. V·1, Frankfurt a. M. 1982, 578; dazu a. GS 5, 141; s. a. GS 20.1, 180.

⁴⁶ *Ästhetik* (1958/59), 94.

⁴⁷ *Ästhetik* (1958/59), 205.

⁴⁸ Ebd.

Logik der Sache, in den reinen Vollzug des Kunstwerks sich umsetzt.“⁴⁹

Mit dem Begriff der Reflexion kommt eine prinzipiell unabschließbare Dynamik ins Spiel, die nach Adornos Überzeugung „keineswegs nur für die Kunst [...], sondern [...] weit umfassender [...] für alle Rationalität überhaupt gilt“.⁵⁰

In der Vorlesung von 1958/59 entwickelt Adorno eine Theorie der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken, die bei einer „primären Erfahrung“ der Kunst anhebt, die „nicht die des sogenannten Sinnes, [...] nicht eine in dem üblichen Sinn verstehende“ sei, „sondern vielmehr ein Sich-Überlassen“⁵¹ des erfahrungsfähigen ästhetischen Subjekts an die Eigendynamik des Werkes.

„Dieses Sich-Überlassen hat als ein Blindes in sich aber auch ein Moment der Negativität: eben jenes Moment des Dummen, [...] das dann notwendig über sich hinaustreibt. [...] Durch diesen Prozeß liegt am Ende allerdings ein Verstehen, nämlich ein Begreifen schließlich auch des Sinnes aller Momente, ein Begreifen, das seinen Kanon hat eben an der Erfahrung der Notwendigkeit der Beziehung der in dem Kunstwerk jeweils enthaltenen Momente selbst. Dann kehrt also diese einmal ins Spiel gesetzte Reflexion über das Kunstwerk zu dem Kunstwerk zurück. Und wenn sie in das Kunstwerk zurückkehrt, nachdem sie es zunächst einmal verlassen und gewissermaßen von außen gesehen hat, dann wird sie konstitutiv für die eigentliche künstlerische Erfahrung, die in letzter Instanz dann eben doch als ein Vermitteltes, als ein Geistiges sich darstellt.“⁵²

Dies kann einzig durch Kritik einsichtig gemacht werden. Deshalb heißt es in der *Ästhetischen Theorie*: „Den Wahrheitsgehalt begreifen postuliert Kritik.“⁵³ Als „kritische Theorie“ hatte Adorno sein philosophisches Programm nicht zuletzt deshalb verstanden, weil die Theorie sich nicht dogmatisch, sondern nur in der Form der kritischen Reflexion auf etwas ihr Vorgängiges, sie Herausforderndes entwickeln kann.

In der „Frühen Einleitung“ zur *Ästhetischen Theorie* hatte Adorno in diesem Sinn die Notwendigkeit der philosophischen Ästhetik hergeleitet aus dem immanenten Prozeß der Werke selbst.

„Vor allem aber ist [die Ästhetik] gefordert von der Entfaltung der Werke. Sind sie nicht zeitlos sich selbst gleich, sondern werden zu dem, was sie sind, weil ihr eigenes Sein ein Werden ist, so zitieren sie Formen des Geistes herbei, durch welche jenes Werden sich vollzieht, wie

⁴⁹ Ebd., 204.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² *Ästhetik* (1958/59), 204 f.

⁵³ ÄT193.

Kommentar und Kritik. Sie bleiben aber schwächlich, solange sie nicht den Wahrheitsgehalt der Werke erreichen. Dazu werden sie fähig nur, indem sie zur Ästhetik sich schärfen. Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen. Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden.“⁵⁴

In der *Ästhetischen Theorie* vertieft Adorno diesen Gedanken im Kapitel „zur Theorie des Kunstwerks“:

„Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik. Sie sind nicht bloß an die Werke von denen herangebracht, die mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke an sich und darum Formen eigenen Rechts. Sie dienen dem Wahrheitsgehalt der Werke als einem diese Überschreitenden und scheiden ihn - die Aufgabe der Kritik - von den Momenten seiner Unwahrheit. Daß in ihnen die Entfaltung der Werke glücke, dazu müssen jene Formen bis zur Philosophie sich schärfen. Von innen her, in der Bewegung der immanenten Gestalt der Kunstwerke und der Dynamik ihres Verhältnisses zum Begriff der Kunst, manifestiert sich am Ende, wie sehr Kunst, trotz und wegen ihres monadologischen Wesens, Moment in der Bewegung des Geistes ist und der gesellschaftlich realen.“⁵⁵

Ich hoffe, der Zusammenhang, der in Adornos Theorie der ästhetischen Erfahrung die Erfahrung des Rätselcharakters der Kunstwerke mit ihrer Angewiesenheit auf Reflexionsformen wie Kommentar und Kritik verbindet, dürfte damit deutlich geworden sein. Die Frage nach der Aktualität von Adornos Ästhetik scheint sich demnach zunächst auf die Frage zuzuspitzen, inwiefern die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, auf die er verweist, uns heute geeignet erscheinen mag, unsere eigenen Erfahrungen mit den Kunstphänomenen und Kunstpraktiken, die uns beschäftigen, uns aufzuschließen. Die zweite Frage betrifft die geistmetaphysischen Voraussetzungen, die Adorno in Anspruch nimmt: Was hat es zu besagen, daß Adorno meint, die Prozessualität der Werke im einzelnen so umstandslos auf eine unterstellte „Bewegung des Geistes“ im Ganzen wie auf eine einheitliche der Gesellschaft beziehen zu können? Wie sollte ein

⁵⁴ ÄT 507.

⁵⁵ ÄT 289.

solcher geistmetaphysischer Interpretationsrahmen die Pluralität der Werke und die Pluralität der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklungen integrieren können? Was für Alternativen wären aber, wenn man sich diese - letztlich auf das Hegelsche Erbe Adornos zurückgehenden - geistmetaphysischen Voraussetzungen nicht mehr im Ernst zutraut, heute sinnvollerweise denkbar, um die Sinnunterstellungen, mit denen wir an die Auseinandersetzung mit Kunstwerken herangehen, anders verständlich zu machen? - Ich bin gespannt darauf, wie Sie die Aktualität oder Historizität des damit angezeigten Verständnisses von Kunst und philosophischer Ästhetik sehen mögen.