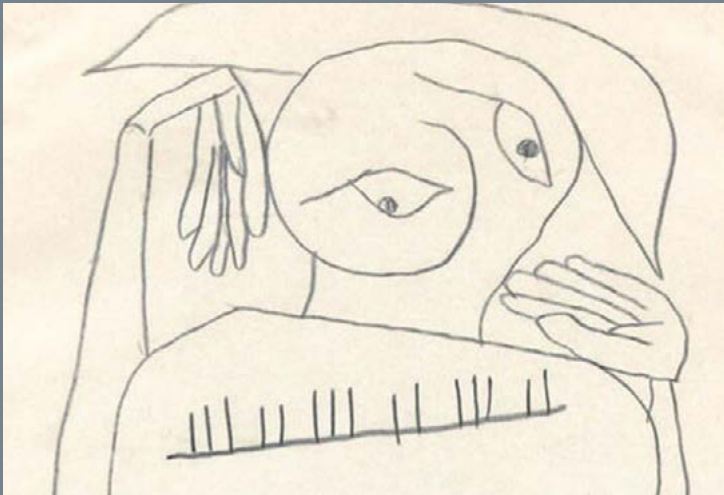

Dieter Mersch

Negative Ästhetik

Zur Kunstphilosophie Adornos



VERLAG KARL ALBER



Dieter Mersch

Negative Ästhetik

Zur Kunstphilosophie Adornos

Mit einem Anhang zu
„Philosophien Neuer Musiken“

VERLAG KARL ALBER



Coverbild: Paul Klee (1879–1940), EIDOLA: weiland Pianist, 1940, 104,
Kreide auf Papier auf Karton, 29,7 x 21 cm,
Copyright: Mit freundlicher Genehmigung des Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

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

ISBN 978-3-495-99007-0 (Print)

ISBN 978-3-495-99008-7 (ePDF)



Onlineversion
InLibra

1. Auflage 2026

© Verlag Karl Alber – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei). Printed on acid-free paper.

Besuchen Sie uns im Internet
verlag-alber.de

Vorwort

Die vorliegenden Studien zu Theodor W. Adornos Ästhetik beruhen auf Untersuchungen, die zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind. Gleichwohl bilden sie einen engen Zusammenhang. Sie fragen nach den Verbindungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Gesellschaftskritik bei Adorno und gehen den zentralen Grundbegriffen, Motiven und Figuren seines Denkens – wie der „Vorrang des Objekts“, die „Liquidation des Subjekts“, das „Nichtidentische“, Kunst als dessen „Rettung“ sowie der Frage der eigentlichen ästhetischen „Synthesis“, einem Denken in „Konstellationen“ – nach. Vorderhand erscheint dieses Denken durch und durch negativ. So formulierte Adorno zusammen mit Max Horkheimer die philosophischen Grundlinien dessen, was sie als eine „Kritische“ Theorie bezeichneten. Sie ist nicht nur als „kritische Theorie der Gesellschaft“ zu verstehen, sondern auch als Kritik von Philosophie und Ästhetik selbst, und zwar in ihrer klassischen, durch den Platonismus und seiner idealistischen Fortsetzung geprägten Geschichte. Ihr Verständnis von Kritik bildet dabei das Herzstück der Frankfurter Schule, der im losen Verband auch Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Erich Fromm oder Leo Löwenthal und andere angehörten, in der zweiten Generation vor allem Jürgen Habermas und Axel Honneth. Sämtlich versammelten sie sich zunächst um das von Felix Weil 1923 in Frankfurt gegründete *Institut für Sozialforschung*, das während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zur Emigration in die USA gezwungen wurde, um nach Ende des 2. Weltkriegs vom New Yorker Exil wieder nach Frankfurt zurückzukehren und bis heute dort, mehr als 100 Jahre nach seiner Gründung, ansässig ist. Auch wenn vor allem Adorno und Horkheimer an die Philosophien Hegels und Marx' sowie an die Psychoanalyse Sigmund Freuds anknüpften und damit Philosophie, Sozialwissenschaft und Psychologie miteinander verbanden, waren Adornos Forschungen, obgleich überall politisch motiviert, keineswegs auf die politischen Gesellschaftswissenschaften beschränkt, sondern auf die vielfältigsten Themen bezogen,

darunter die Studien zum autoritären Charakter, die Musiksoziologie, die Kunst der Gesellschaft, Massenmedien und besonders die Kulturkritik, namentlich das Erbe des Nationalsozialismus sowie der Zustand der kulturellen Entwicklung in der Nachkriegszeit, die Adorno in seinen Schriften wie Vorlesungen unbarmherzig geißelte und samt und sonders als Schund oder „Müll“ verwarf.¹

Die großen Themen, die ihn beschäftigten, waren neben dem ubiquitären Verblendungszusammenhang trivialisierender Massenproduktionen durch die Kulturindustrie und einer alles verdinglichenden Ökonomisierung, die fortschreitende Verstümmelung des Individuums, seine progressive Entmenschlichung sowie der Verlust an Singularität und Freiheit und natürlich jenes maßlose, alle Begrifflichkeit sprengende Leid des Holocaust als *der* Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, die ihn als jüdischen Intellektuellen selbst betraf und deren Aufarbeitung er in der noch jungen, aus den Trümmern auferstandenen Bundesrepublik misstrauisch beäugte. „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ – dieses berühmt gewordene, viel gescholtene und ebenso oft missverständene Wort notierte er in dem bereits 1949 verfassten Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*,² dem er später abmildernd hinzusetzte: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“³ Das Diktum verbietet also nicht Dichtung, sowenig wie Kunst überhaupt, sondern weist auf ihren immanenten Widerspruch hin, dem unfasslichen Schrecken keinen angemessenen Ausdruck mehr verleihen zu können und es dennoch immer wieder tun zu *müssen* – denn der üblicherweise verkürzt zitierte Satz lautet weiter, dass die Barbarei „auch die Erkenntnis an(frißt), die ausspricht, warum es unmöglich ward“⁴ Darum bekennt der Vortrag *Die Kunst und die Künste* noch 1966 vor der Berliner Akademie der Künste aus-

1 Vgl. Theodor W. Adorno: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt/M 1998, S. 186; ebenfalls ders.: *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt/M 1973, S. 359.

2 Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M 1963, S. 7–32, S. 26.

3 Ders.: *Jene zwanziger Jahre*, in: ders.: *Eingriffe. Neun Kritische Modelle*, Frankfurt/M 1963, S. 59–68, hier: S. 68. Ebenso ders.: *Metaphysik*, a.a.O., S. 172ff.

4 Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, a.a.O., S. 26.

drücklich, dass, während die gesellschaftliche Situation „Kunst nicht mehr zulässt“, sie gleichwohl ihrer „bedarf“ – und die Parenthese setzt den Vermerk hinzu: „darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz“.⁵ Noch sich selbst bezog Adorno in dasselbe Unheil mit ein, nämlich soweit die Vergeblichkeit der Bemühungen, die Katastrophe des Holocaust angemessen denken zu können, in das Projekt einer ‚negativen‘ Dialektik mündet, an der die Kritik der Gesellschaft sich anverwandelt. Denn Negativität bedeutet nicht Ablehnung oder Zurückweisung, auch nicht, wie bei Kant, eine ‚transzendente Eingrenzung‘ der Gültigkeit von Begriffen, sondern zuvorderst – im Sinne Hegels – Reflexion: Sie sucht nach den Spuren jener antagonistischen Zerreißung im Denken, an denen heute dessen „Anstrengung des Begriffs“⁶ in ihrem Fortgang unweigerlich zerschellen muss. Denn sie ist beseelt, wie Adorno gegen Hegel einwendet, von dem Versuch „die Wunden zu heilen, die der Begriff notwendig schlägt“, wie die Vorlesungsreihe zur *Philosophischen Terminologie* pointiert, und damit das Paradox auszuhalten, „mit den Mitteln des Begriffs das zu sagen, was mit den Mitteln des Begriffs eigentlich nicht sich sagen lässt“ und so „das Unsagbare doch zu sagen“.⁷ Was gesagt werden kann – und sollte –, bleibt folglich chronisch brüchig und unzulänglich: ein Gedanken, womit denn auch die Vorlesung über *Metaphysik* vom Sommersemester 1965 paradigmatisch für das gesamte Denken Adornos beschließt: die „Unmöglichkeit, das zu denken, was doch gedacht werden muss“.⁸

Überall dominiert diese Dialektik als Kritik und die Kritik als Dialektik, die auch für die Adornosche Kunstphilosophie den Schlüssel bietet. Sie ist als Dialektik, wie es Hegel in der *Phänomenologie* ausdrückte, die „Bewegung“ des Geistes schlechthin,⁹ die, und das ist das Besondere der Ästhetik Adornos, zugleich die Bewegung der Kunst ausmacht, denn was immer Kunst ist und tut, sie ist in erster Linie eine Praxis des Denkens. Sie betreibt diese Praxis des Denkens

5 Ders.: Die Kunst und die Künste, in: ders.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M 1967, S. 168–192, hier: S. 192.

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes, in: Werke in 20 Bden, Frankfurt/M 1970, Bd. 3, S. 56 sowie S. 65.

7 Theodor W. Adorno: Philosophische Terminologie, 2 Bde, Bd. 1, Frankfurt/M 1973, S. 55, 56.

8 Ders.: Metaphysik, a.a.O., S. 226.

9 Hegel: Phänomenologie des Geistes, a.a.O., S. 53ff.

aber nicht als Affirmation, sondern Kunst ist überall dem Zustand ihrer Wirklichkeit, der sie entspringt, entgegen, als deren *eigenes Anderes*. Indem sich Adorno zum großen Teil auf die Kunst der Tradition, der sogenannten ‚bürgerlichen‘ Kunst bezog, erkennt er diese gerade nicht als eins mit der bürgerlichen Welt an, sondern als ihr entgegengesetzt. Negativität, als genuine Form von Reflexion, geht damit auf die künstlerischen Arbeiten selbst über, die nicht die Welt spiegeln, sondern die in ihrem ‚Wesen‘ Kritik sind und ihr Widerstand leisten. Verneinung ist daher das „Ferment“ ihrer „Wahrheit“, wie es in *Kulturkritik und Gesellschaft* heißt.¹⁰ Daraus ergibt sich gleichzeitig ihre Nähe zur Philosophie: für Adorno waren beide verschwistert, sodass die ‚Negative Dialektik‘ und die ‚Negative Ästhetik‘ sich gleichsam wechselseitig zu erläutern vermögen. Die folgenden Ausführungen umkreisen immer wieder diese Interdependenz; sie zielen weniger auf den Marxisten Adorno, als auf den Hegelianer, oder vielmehr: auf den schmalen Grad des Übergangs von Hegel zu Marx, um vor allem die impliziten philosophischen Prinzipien der Werke selber ernst zu nehmen und sie mit den künstlerischen Ambitionen von Philosophie zu kreuzen, die im Falle Adornos gleichzeitig in dessen eigener ästhetischer Praxis sich niederschlugen.

So nehmen denn auch die vorliegenden Überlegungen ihren Ausgang bei einer dichten Lektüre der *Negativen Dialektik*,¹¹ die Schritt für Schritt den Gedanken der Negativität und der Nichteinholbar-

10 Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, a.a.O., S. 19.

11 Rezipiert werden vor allem die Primärtexte, verzichtet dagegen weitgehend auf die umfangreiche Sekundärliteratur; nur hin und wieder wird auf andere Lektüren eingegangen – so in Bezug auf die *Negative Dialektik* vor allem auf Axel Honneth, Christoph Menke (Hg.): *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*, Berlin 2006 und hinsichtlich der *Ästhetischen Theorie* auf die beiden zentralen Auslegungsbände von Burkhardt Lindner, W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M 1980 und Anne Eusterschulte, Sebastian Tränkle (Hg.): *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, Berlin/Boston 2021, zwischen denen fast vier Jahrzehnte liegen. Hinzugezogen wurden ebenfalls Friedemann Grenz: *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Frankfurt/M 1974 sowie Richard Klein, Johann Kreuzer, Stephan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2. Aufl. 2019 sowie Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg 2004.

keit oder Unversöhnlichkeit eines sich jeder identifizierenden Kraft entziehenden Moments im Begrifflichen aus der Hegelschen Dialektik und deren Figur einer Identität von Identität und Nichtidentität heraus zu entwickeln versucht, um sich ihr im selben Moment zu entwinden. Die dabei emphatisch heraufbeschworene „Rettung des Nichtidentischen“ kulminiert entsprechend in der Idee eines „Vorrang des Objekts“.¹² Das ist Adornos Formel für den dialektischen Materialismus, der keinesfalls sich auf die Aufdeckung der materiellen Verhältnisse und Lebensbedingungen kapriziert, sondern das Widerständige und Sperrige des Materiellen selbst, das, was sich keiner begrifflichen Einverleibung fügt, stets mitzudenken wagt. Diese Widerständigkeit bildet zugleich die Grundfolie künstlerischer Reflexion. Deswegen bildet die Kunst geradezu das Pendant zur philosophischen Reflexion der *Negativen Dialektik*.

Dabei geht es nicht um philologische Genauigkeit – es handelt sich nicht um ein Adorno-Forschungsprojekt,¹³ sondern um eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit einem außerordentlichen Werk, das gleichwohl nicht als fertige Einheit vorliegt. Die Schwierigkeiten kommentierender Auslegung sind oft bemerkt worden: Adorno argumentierte nicht linear; gerade die immer wieder überarbeitete *Ästhetische Theorie*, die zunächst in Abschnitte, in Kapitel oder um Grundbegriffe kreisend konzipiert worden war, präsentiert sich als ein parataktisch disponierter Block, der die Zugänglichkeit erschwert. Er ist nicht in einzelne Argumente zerlegbar. In der hier vorgelegten Interpretation dominiert dabei der Versuch, Philosophie und Kunsttheorie aufeinander zu beziehen, sodass im ersten Teil des Textes die Deutung des Philosophischen Hauptwerks Adornos, die *Negative Dialektik*, den Ausgangspunkt bildet. Bemüht sich so das erste Kapitel um eine minutiöse Rekonstruktion der Wendung von der Hegelschen Dialektik zur ‚negativen‘ als gleichzeitiger Wendung von Hegel zu Marx, so das zweite Kapitel korrespondierend dazu um eine sich nahe an der *Ästhetischen Theorie* sowie an den *Vorlesungen zur Ästhetik* aus den Jahren 1958/59 orientierten

12 Adorno: *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 184ff.

13 Hinweise zur Entstehung der Werke finden sich in den Editorischen Nachbemerkungen der Gesamtausgabe sowie in Bezug auf die *Ästhetische Theorie* in der Einleitung von Anne Eusterschulte und Sebastian Tränkle in: Eusterschulte, Tränkle (Hg.): *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 1–20, hier: S. 5–10.

Übersicht über die sich daraus ergebenden kunstphilosophischen Konsequenzen. Die Kristallisationspunkte bilden dabei sowohl das Denken in „Konstellationen“, die das eigentlich ‚Kompositorische‘ der künstlerischen Arbeiten, ihr wörtliches ‚Zusammen-Stellen‘ von Elementen ernst nimmt, um es zur gleichen Zeit mit den Hauptgedanken sowohl einer „urteilslosen Synthesis“ als auch der „Rätselgestalt des Kunstwerks“ zu verbinden. Aus ihnen erschließen sich einerseits die besonderen *epistēmai* künstlerischer Werke, wie auch andererseits das Unzureichende jeder bloß interpretierenden Kunsthermeneutik.

Das bedeutet wiederum nicht, dass Adorno sich jeder besonderen Kunst-Deutung enthielt. Erinnert sei vielmehr an die vielen Passagen der *Ästhetischen Theorie*, die sich einzelnen Werken widmen, des Weiteren an die *Noten zur Literatur* sowie insbesondere seine Arbeiten über Samuel Beckett, dem *Versuch, das ‚Endspiel‘ zu verstehen*,¹⁴ wie auch die großangelegte musikologische Studien über Wagner und die unvollendet gebliebene über Beethoven oder seine anhaltenden Auseinandersetzungen mit Neuer Musik, exemplarisch bereits in der frühen *Philosophie der neuen Musik* bis zu den späteren Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Sprache aus den „Musikalischen Schriften“ *Quasi una fantasia*.¹⁵ Eine Theorie der Kunst gibt es für Adorno nur in Bezug auf eine theoretische Durcharbeitung der konkreten Werke, wie diese umgekehrt sich erst im Hinblick auf das Künstlerische von Kunst erschließen. Die Interdependenz ist charakteristisch für die Arbeitsweise Adornos; keineswegs ergibt sich *Sinn der Werke* aus ihnen selbst, vielmehr besteht die Besonderheit der stets unbegrifflichen künstlerischen Produktion in der Art, wie diese das Unvereinbare und Sperrige, die Widerständigkeit des Materials, ihre Fragmente und Bruchstücke zueinander stellt und miteinander verfugt (*syndein*), um an ihnen zugleich das Unfügliche wie Gewaltsame herauszustellen. Es sind mithin die Wunden, welche dem Leben und seiner Bedingung in den schlechten Verhältnissen geschlagen wurden, die die Werke nur notdürftig zu überdecken vermögen, um gerade darin ihren eigentlichen Erkenntnischarakter zu behaupten.

14 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur* I u. II, Frankfurt/M 1970; ders.: *Versuch, das ‚Endspiel‘ zu verstehen*, Frankfurt/M 1973, S. 167–214.

15 Ders.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M 1978; ders.: *Musikalische Schriften* I-III, *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/M 1978, S. 251 – 258.

Diese beiden ersten, eher grundsätzlichen Kapitel, die den besonderen philosophischen Gehalt der Ästhetik Adornos, ihre ‚negative Erkenntnis‘ sowie die Kraft einer ‚anderen‘, nichtbegrifflichen Anklage betreffen, werden nicht nur durch das dritte, die den Gedanken der *ästhetischen Synthesis* konkretisiert, ergänzt, sondern darüber hinaus im zweiten Teil von den eher detailreicheren Auseinandersetzungen mit dem musikphilosophischen Werk Adornos flankiert, das tatsächlich den Großteil seiner Schriften ausmachte. Nach Jan Philipp Reemtsmas Aufstellung zählt es mehr 4000 Seiten, gefolgt von den ca. 2600 Seiten umfassenden philosophischen Schriften, wovon nochmals die Hälfte auf soziologische Themen und davon wieder die Hälfte auf literaturtheoretische fallen.¹⁶ Zu den streitbarsten Polemiken Adornos gehört dabei sicherlich die schroffe Polarisierung zwischen Arnold Schönberg und Igor Strawinsky in der *Philosophie der Neuen Musik*, welche die feinsinnigen Beobachtungen zur kompositorischen Struktur der Dodekaphonie mit der Erfahrungen der schwindenden Bedeutung des Subjekts verweben, um ihnen auf der anderen Seite die leibhafte und fast faschistoide Rhythmik und Klanglichkeit bei Strawinsky entgegenzuhalten. Die Ungerechtigkeit des Urteils liegt auf der Hand und wird später revidiert, besonders in dem weit differenzierteren Bild, das die Kranichsteiner Vorlesung *Vers une musique informelle* sowohl vom Komponisten als auch dem rhythmologischen Widerpart zur Schönbergischen Revolution zeichnet.¹⁷ Die Kluft, die hier erscheint, verschiebt sich dann eher zu einer Gegensetzung zwischen der Wiener Schule einerseits wie zum anderen einem zum Formalismus neigenden Serialismus, der die Frucht beider darstellt, aber gleichzeitig das, was sie sein könnte, verfehlt. Ein weiteres – fünftes – Kapitel beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen kompositorischem Denken und Technologie, um die musikphilosophischen Erörterungen Adornos auf die sich seit den 1960er Jahren mehr und mehr durchsetzende Elektronik und Computermusik zu applizieren. Schließlich thematisiert das letzte Kapitel – ausgehend vom ‚post-adornitischen‘ Komponisten Helmut Lachenmann – Adornos Gedanken zum Problem der ‚Vermittlung‘ zwischen Kunst und Gesellschaft. Einerseits geht es der

16 Vgl. Jan Philipp Reemtsma: Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze. In: Mittelweg 36. 12. Jg., Heft 6/2003, S. 3–40.

17 Theodor W. Adorno: *Vers une musique informelle*, in: ders.: Musikalische Schriften I-III, Gesammelte Schriften Bd. 16, Frankfurt/M 1978, S. 493–540.

Frage der Musiksoziologie nach, andererseits nochmals der ästhetischen Kritik, wie sie sich im musikalischen Material niederschlägt und zugleich verbirgt. Hier kehren die Überlegungen in gewisser Hinsicht zum ersten Teil zurück, indem sie im Prozess der Vermittlung das Unvermittelbare zu entschälen trachten, das so wenig begrifflich einzuholen ist, wie der künstlerische Ausdruck es zu treffen vermag, wie wohl beide davon getrieben werden, es gleichwohl dennoch festzuhalten oder zumindest zu berühren. Kunst findet darin ihr eigentliches utopisches Potenzial.

Den Studien ist ein Anhang beigelegt, der meine eigenen Versuche einer ästhetischen Genealogie Neuer Musiken umreißt, die statt des Singulars den Plural einsetzt. Sie beinhalten einige Bemühungen um die Einteilung und Systematisierung des musikalischen Prozesses der Avantgarden entlang der Idee einer anhaltenden Dekonstruktion, die sich mal um mal tiefer ins Material gräbt und sich radikalisiert, um schließlich alle Parameter des musikalischen Prozesses einer perennierenden Destabilisierung zu unterziehen: Vom tonalen Schema über das, was Klang konstituiert bis hin zu seiner Physik, von der musikalischen Elementanalyse bis zu ihren notationellen Schemata, der Musik als Schrift und ihrer Auflösung, vom intentionalen Ausdruck bis zum radikalen Indeterminismus in der Aleatorik, für den Adorno der rechte Sinn fehlte und der ihm durch Heinz-Klaus Metzger in vielen Unterredungen erst nahegebracht werden musste. Die Ausführungen bieten eine Alternative zu den manchmal sowohl ins Apologetische wie ins Dogmatische gleitenden Analysen Adornos. Zudem dominiert seit den 1970er Jahren buchstäblich ein anderer musikalischer Ton, der ihm gar nicht gefallen hätte, sodass am Ende nicht die Auflösung steht, sondern eine Diversität und Pluralisierung, die zum einen alles Mögliche möglich werden lässt, jedoch zur Beliebigkeit neigt, zum anderen aber eine Amalgamierung mit Populären Musiken, mit dem Techno und anderen Formen elektroakustischer Experimente gestattet. Deshalb handelt der Anhang von „Philosophien neuer Musiken“ im doppelten Plural, der zugleich die Adornosche *Philosophie der neuen Musik* im Singular von deren Einseitigkeit zu befreien und zu entdogmatisieren trachtet.

Vorangestellt ist diesen verschiedenen Einlassungen darüber hinaus eine eher persönlich gehaltene Einleitung, die die Genese meiner eigenen Zugänge veranschaulicht, sodass sämtliche Teile sowohl meine anhaltende Auseinandersetzung mit Adorno widerspiegeln als

auch die Geschichte jener ‚Wendungen‘ und ‚Winkelzüge‘, durch die ich mich selbst den verschiedenen künstlerischen Avantgarden, sowohl den musikalischen als auch der sogenannten bildenden Künste, anzunähern versucht habe. Sie gehen zurück auf immer neue Hör- und Seherfahrungen, im Verlaufe derer ich mich auf eine manchmal euphorische, manchmal abenteuerliche und manchmal verzweifelte Suche nach einer angemessenen Sprache und einem angemessenen Verständnis der künstlerischen Anstrengungen nach 1950 begeben habe, die es zunächst einmal galt, sich ohne Vorurteil, aber auch ohne Kompass und Anleitung auszusetzen, um im Labyrinth ihrer verschlungenen Wege eine eigene Orientierung zu finden.

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle auf die besondere Aktualität der Adornoschen Philosophie verwiesen, die den Anlass zu dieser Wiederaufnahme der Lektüren und dem Verfassen dieses Buches gab. Denn in Zeiten, in denen die Sprache überwacht und dogmatisiert wird, wo sie mit normativen Sanktionen überzogen und gleichzeitig entdifferenziert wird, besticht Adornos dialektische Methode der Differenzierung, ihre permanente Abwägung, die nirgends stillzustehen scheint und sich bei keiner einmal getroffenen Einschätzung beruhigt. Es ist die *Bewegung im Denken*, die an die Stelle verbissener Schwarz-Weiß-Malereien die Ambiguitäten im Begrifflichen sowie die Einschließung des Positiven im Negativen und des Negativen im Positiven rückt. Dabei bekommen wir es mit einer gleichsam absteigenden *dihairesis* zu tun, die sich mehr und mehr verästelt und dabei eine Genauigkeit verfolgt, die sich wohltuend gegenüber einer heute üblichen, trotz aller Binaritätskritik, grob-dichotomisierenden Argumentation abhebt. Ein Wunsch des Buches ist, neben einer kritischen Reflexion auf Adornos epistemische Ästhetik und die Wiedergewinnung eines substanziellen Kunstbegriffs, dass diese Argumentationsweise wieder Schule macht, um die Übungen im kritischen Urteilen zu erneuern und zu dem zurückzukehren, wo sie ihren Ursprung nahmen: Einem Ethos von Aufklärung, die sich in jedem Augenblick, als Geste einer Bescheidung, ihrer eigenen Nichteindeutigkeit wie auch ihrer Grenzen und Unzulänglichkeiten und damit der Möglichkeit ihres Umschlags sowohl in eine *ataxia* als auch in Erstarrung und Repression bewusst wird.

Inhaltsverzeichnis

Statt einer Einleitung	
Eine biographische Notiz	17
Teil I: Zur Theorie Negativer Ästhetik	63
„Rettung“ des Nicht-Identischen	
Adornos <i>Negative Dialektik</i>	65
„Negative“ Ästhetik in Grundzügen	107
Ästhetische Synthesis	
Konstellationen künstlerischen Denkens	163
Teil II: Zur Musikphilosophie	203
Dissonante Wahrheit	
Adornos <i>Philosophie der Neuen Musik</i>	205
Kompositorisches Denken und Technologie	245
Musik und Vermittlung	
Zur Musiksoziologie Adornos am Beispiel Helmut Lachenmanns	301
Anhang	337
„Philosophien Neuer Musiken“	
Aperçus zu einer Archäologie der ästhetischen Moderne.	339
Bibliographie	405

Statt einer Einleitung

Eine biographische Notiz

(D)ie Schnitte, die man zwischen den Begriffen legt, sind immer willkürlich; ein jegliches Einzelnes kann unter ungezählte Begriffe befaßt werden, ohne daß ihm von sich aus eine absolut zwingende Notwendigkeit innewohnt, unter diesen und *nur* diesen Begriff oder unter diese und *nur* diese Begriffe befaßt zu werden.¹⁸

Ästhetik, verstanden als eine Philosophie der Kunst – von der *Aisthētik* als einer Philosophie der Wahrnehmung wird im Folgenden explizit abgesehen¹⁹ –, verzweigt sich in ihrer Geschichte in unterschiedliche Konzepte, Methoden und Theorien, sodass von einer einheitlichen Disziplin nicht die Rede sein kann. Gleichwohl lässt sich von Anfang an ein steter Wechsel zwischen solchen Ansätzen vermerken, die sich *einerseits* bevorzugt den *Sinnen und ihrer Rezeptivität* zuwenden, um die Kunst als einen einzigartigen *Raum von Erfahrungen* zu betrachten, welche entweder auf eine Erweiterung des Wahrnehmungsfeldes oder auf die Erregung intensiver Affekte und Emotionen abzielen. *Zum anderen* kann Kunst als eine besondere Praxis verstanden werden, die von Techniken und Produktionsbedingungen abhängt und auf die Generierung eines spezifischen Sinns, einer spezifischen Erkenntnis oder ‚Wahrheit‘ abzielt, sei es als eine *symbolische Verkörperung* oder als eine nur im Ästhetischen statthabende *epistēmē*, die auf ein ebenso zeigendes wie aufschließendes Denken (*deixis*) eigenen Rechts abhebt. Erstere – die Orientierung an Gefühlen, Wahrnehmungen und an Rezeptivität – handelt entsprechend von Geschmacksurteilen oder den Rätseln der Schönheit und Erhabenheit, von Immersionen und Überwältigungsstrategien sowie überhaupt von den Modalitäten der Sinne

18 Theodor W. Adorno: *Ontologie und Dialektik*, Frankfurt/M 2. Aufl. 2019, S. 66.

19 Vgl. Gernot Böhme: *Aisthētik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

und ihrem Spiel: Vorbildhaft erweisen sich dafür die Ästhetiken Alexander Baumgartens und die *Kritik der Urteilskraft* Immanuel Kants, auf die die Geschichte der Ästhetik immer wieder paradigmatisch zurückgegriffen hat.²⁰ Demgegenüber stützt sich die zweite Lesart auf ein außerordentliches Ensemble ästhetischer Kategorien, wie es sich von der Antike bis zur Moderne und Postmoderne tradiert hat und die eigentliche Ordnung der ästhetischen *epistēmē* als gesonderten Zweig des philosophischen Denkens definiert. Sie orientiert sich an der Produktion von Kunst, an den Künstler oder die Künstlerin als Autoren, an die medialen Mittel ihres Handelns, dessen gesellschaftlichen Ort und vieles mehr. Vernachlässigt wird wiederum im Folgenden die erste Linie, um sich im Weiteren ausschließlich den Begriffen der zweiten zuzuwenden, mit denen versucht wurde, die Eigenart des künstlerischen Tuns, sein besonders Verhältnis zu einem Wissen und seine Gestaltungsweise und Intuition als eine ‚nichtdiskursive‘ Medialität zu verstehen, um so die innige Beziehung zwischen Kunst, Kreativität und Denken zu fassen zu bekommen.

Erzeugt wird dadurch – etwas holzschnittartig – eine *vierdimensionale Matrix*, zu der zuvorderst *Entwurf* und *Imagination* oder das, was die Kunsttheorie der Renaissance als ‚Disegno‘ bezeichnet hat, sowie in zweiter Hinsicht die Subjektarten des *schöpferischen Genies* und die Singularität seines kreativen Aktes zählen, wie die Aufklärung und besonders Kant sie als ‚regelerfindend‘, nicht als

20 Alexander Baumgarten: *Ästhetik*, 2 Bde, Hamburg 2007; siehe auch Ursula Franke: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster 2018; Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werke in 12 Bden, Bd. X, XI, Wiesbaden 1957 (Lizenzausgabe Frankfurt/M). Zur Aktualität rezeptionsästhetischer Ansätze siehe auch als Auswahl Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M 1989, Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M 1991; Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1991; Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1999; Andrea Kern: *Schöne Lust: Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt/M 2000; Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M 2003. Harry Lehmann, *Ästhetische Erfahrung: Eine Diskursanalyse*, Paderborn 2016 hat diskursanalytisch herausgearbeitet, dass diese Konjunktur sowohl als eine dezidierte Antwort auf Adornos *Ästhetische Theorie* zu verstehen ist als auch als eine Rückkehr zu Kant.

‚regelfolgend‘ apostrophiert hatte.²¹ Sie sind im Anschluss an Friedrich Nietzsche als Anachronismus destruiert worden im Besonderen der Spontaneität einer dionysischen Praktik gewichen, die Kunst in erster Linie als rauschhaften Prozess versteht.²² Drittens gehören zur Kunst als *Praxis eines Denkens* die klassischen *Aufteilungen von Form und Stoff* mit der, seit dem *Disegno* und später bei Kant selbstverständlich vorgenommenen Auszeichnung der Form als dem aktiven, gestaltgebenden Anteil, dessen Geltung sich bis zu den Anfängen der europäischen Metaphysik, besonders dem ‚Hylemorphismus‘ des Aristoteles zurückverfolgen lässt, sowie schließlich viertens die *Partizipation von Kunst an Wahrheit*, die nicht als relational-begrifflichen (im Sinne von Korrespondenz oder Übereinstimmung), sondern als symbolischen oder figuralen Gehalt aufzufassen ist, sei es als Bild, Metapher oder Komposition, welche Erkenntnis gleichsam in einem eigenen, sinnlichen Glanz erstrahlen lässt – nicht umsonst hatte Hegel in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* von dieser Art der Mediatisierung des Wahren als einem „sinnlichen Scheinen der Idee“ gesprochen.²³ Das Begriffsrepertoire hat sich allerdings in Bezug auf die Musik stets als zu sperrig oder sogar inadäquat erwiesen, sodass diese entweder aus dem Ästhetischen ausgeschieden oder als Ausnahme behandelt wurde, die eine eigene Behandlung erforderte – man denke vor allem an die Stellung des Musikalischen bei Arthur Schopenhauer.²⁴ Und doch ist offenbar das Verhältnis

21 „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.“ Kant: Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 46, A 178; siehe ebenfalls A 180ff., wo das Genie näherhin als Talent ausgezeichnet wird, das dasjenige hervorbringe, „wozu es keine bestimmte Regel“ gibt, sodass es der Nachahmung entgegengesetzt sei, vielmehr seine bestimmende Eigenschaft die „Originalität“ sei, worin sich „Einbildungskraft und Verstand“ spontan vereinen. Siehe A 196.

22 Vgl. Dieter Mersch: Nietzsche’s Dionysos, https://www.academia.edu/130261243/Nietzsche_s_Dionysos (2.9.25).

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesung über die Ästhetik I, in: Werke in 20 Bden, Bd. 13, Frankfurt/M 1970, S. 151.

24 So formulierte – explizit gegen Hegels Theorie der Musik und Ästhetik gerichtet – Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* die vielleicht profilierteste Auffassung von der Ausnahme und Besonderheit der Musik, indem er zwischen bildender Kunst und Literatur einerseits und der Musik andererseits eine schroffe Zäsur setzte, um die Musik von jeglicher Darstellung und Vorstellung zu entbinden und unumwunden dem ‚Willen selbst‘ zuzuschlagen. Vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., Frankfurt/M 1996, §§ 52ff. Vgl. auch Karl Stabenow (Hg.): Arthur Schopenhauer: Schriften

zwischen Kunst und Wahrheit der stetige Bezugspunkt geblieben, der das Ästhetische als eine irreduzible Weise des Denkens exponierte, ja sogar in der Romantik allen anderen Formen des Denkens und vor allem dem philosophische Denken vorangestellt hatte.

Zusammen bilden alle vier Perspektiven gewissermaßen den ‚Knoten des Ästhetischen‘, denn das Genie – als maskulines Subjekt – gebiert das *conchetto*, den Entwurf, dessen Form er, wie es Walter Benjamin ausgedrückt hat, in die passive Materie versenkt – ein Akt, der im Sinne des französischen Feminismus von Hélène Cixous und anderen als genuin ‚phallogozentrisch‘ zu kritisieren ist, sofern durch ihn die Gestalt allererst ihre *genea*, ihr Genos und Gesicht und damit auch ihren Körper erhält. Ihnen kann jeweils eine Symbolisierung oder einen Sinn zugeschrieben werden, die im Besonderen die Form – das ‚Aussehen‘ oder ‚*eidós*‘ – zum Gegenstand einer kunsthermeneutischen oder kunstsemiotischen Betrachtung werden lässt. Der Sinn, das Verstehen, der jeweilige Inhalt eines Kunstwerks bezieht sich dann also in erster Linie auf das Formale, sodass die klassischen Form-und-Stoff-Differenzen mit der Form-Inhalts-Dialektik Hegels unmittelbar zusammenhängen. Darüber hinaus bildet das *conchetto* oder Konzept das Produkt der freien und autonomen Erfindung des Genies, seiner *Einbildungskraft* oder *Imagination*, deren zweiter, gleichsam wilder Teil innerhalb der ästhetischen Theorien der frühen Neuzeit der *phantasia* zugeordnet wurde, die wiederum durch die Vernunft gebändigt werden musste²⁵ – auch wenn beide, Imagination und Phantasie, wiederum dasselbe meinen, einmal auf Lateinisch, zum anderen auf Griechisch. Sie bilden den Kern jeder Kreativitätstheorie, die mit der traditionellen Kunsttheorie eng verwandt ist und die zuletzt in der Schaffung eines Zeichens mündet, das Hegel wiederum mit der Hieroglyphe in eins setzte, so jedoch, dass diese gleichwohl lesbar erscheint. Treffend hat er deshalb in seiner *Enzyklopädie der Wissenschaften* angesichts der Kunstproduktion von einer „zeichnenmachenden Phantasie“ gesprochen,²⁶ um die bei Kant allzu schematisch – oder besser ‚schematistisch‘ – gebaute Brücke zwischen Sinnlichkeit, Ein-

über Musik, Hamburg 2013 sowie Matthias Koßler (Hg.): Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik, Würzburg 2011.

25 Vgl. dazu die Studie von Lima Luiz Costa: Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne, Frankfurt /M 1990.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, in: Werke in 20 Bden, Bd. 10, Frankfurt/M 1971, § 457, S. 268.

bildungskraft und Sinn (oder Verstand) zu schließen. Sie sorgt für die eigentliche Gestalt, die Verkörperung eines inspirativen Gehalts oder der vorausgedachten und erahnten Idee, indem sie diese, „sich entäußernd“, zur „Anschauung“ bringt. Die derart *wahrnehmbar gemachte Idee* – und hier ist das Machen, die *poiësis* entscheidend –, „in Gestalt der Schönheit“, wie Hegel in der *Enzyklopädie* fortsetzt, als die anschauliche oder hörbare Form, die gleichzeitig die eigentliche „Inhaltsbestimmtheit“ ausmacht,²⁷ manifestiert darüber hinaus, „nach der subjektiven Seite“, wie Hegel schreibt, das *Wahre* in seiner Unmittelbarkeit – wobei die Wahrheit nichts anderes als die „absolute Idee“ bedeutet, die durch den Begriff und seine Reflexion hindurchgegangen ist und folglich keine erfüllte Repräsentation meint, sondern den *Sinn schlechthin*, der wiederum im Künstlerischen seine Erscheinung im Sinnlichen feiert.

Es geht hier indessen nicht um eine Hegel-Lektüre – vielleicht nur insoweit, als sie für ein Verständnis der Adornoschen Interventionen wesentlich ist –, sondern in erster Linie darum, dass die angesprochene vierdimensionale Matrix klassischer ästhetischer Begriffe, bestehend aus Form, Imagination, regelsetzender Kreativität und Wahrheit als Erkenntnismodus, in der Tat zum ersten Mal bei Hegel zu ihrer vollen Blüte gelangte und als Einheit gedacht wurde, um seither die Beschreibungsweisen der unterschiedlichen Kunstphilosophien zu dominieren – und zwar selbst dort, wo diese sich kritisch mit dem Hegelschen Erbe auseinandergesetzt oder sich explizit von ihm abgesetzt haben. Das betrifft in Sonderheit den Topos der hegemonialen Formauszeichnung, wie sie schon bei Kant zu finden ist und neuerdings wieder eine merkwürdige Renaissance erfahren hat.²⁸ Das gilt auch für den Topos der ästhetischen Wahrheit, gerade dort, wo er bestritten wird, wie zum Beispiel im Aktivismus – wie er sich nachhaltig auf der *Documenta 15* blamiert hat –,²⁹ der jedoch seine politische Kraft nicht entfalten kann, ohne zugleich an die Legitimität seiner Analysen und Interventionen zu glauben und ohne sich teilweise erneut auf einen Repräsentationalismus als dem

27 Ebenda, § 556, S. 367.

28 Vgl. etwa Armen Avanesian (Hg.): *Form: Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich 2009.

29 Vgl. Dieter Mersch: *Kunst und Zeitgenossenschaft. Thesen zum Verhältnis von Ästhetik und Politik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 2026, S. 117-132.

eigentlichen Medium seiner vermeintlich ethischen Richtigkeit zu berufen. Allerdings spannt bekanntermaßen das Hegelsche System die Kunstphilosophie in ein repressives Korsett, das die Lektüren des Ästhetischen zugleich dressiert, denn andere, ebenso relevante Gesichtspunkte fallen aus ihm wie aus einer chemischen Lösung heraus, was, wie erwähnt, besonders auf die Musik zutrifft, die – als die abstrakteste der Künste – im Kanon ästhetischer Praktiken immer schon eine Sonderrolle gespielt hat.

Ist dieses kanonische Repertoire ästhetischer Kategorien noch angemessen für den Prozess der Moderne und Postmoderne, insbesondere für den Avantgardismus nicht nur der 1910er Jahre, sondern auch des Neoavantgardismus der Nachkriegszeit und die Folge? Bilden deren Interventionen nicht eine radikale Zäsur, eine Disruption des Ästhetischen, sodass auch ihre Philosophie neu zu beginnen hat – oder bringen sie im Gegenteil erst zur Kenntlichkeit, was die klassische Begrifflichkeit verdeckte?³⁰ Hat es die überlieferte Ästhetik mit einer Selbstverkenning zu tun – oder bedarf es einer vollkommenen Neuschreibung der Ästhetik seit der reflexiven Radikalisierung der Kunst durch Kasimir Malewitsch, Arnold Schönberg oder James Joyce, Antonin Artaud und anderer? Dies waren in der Tat die grundlegenden Fragen, die mich von Anfang an seit den 1970er Jahren in Bezug auf die Entwicklung der Gegenwartskünste beschäftigten und zu einer Suche nach einer anderen Grundlegung des Ästhetischen führte, für die wiederum Adorno, aber auch Heidegger und natürlich die Erfahrung der zeitgenössischen Künste entscheidend waren. Denn klar war, dass das bekannte Begriffsrepertoire für ein Verständnis etwa von Happening & Fluxus oder die gerade aufkommende Performance-Kunst, aber auch für John Cage und die New Yorker Schule unpassend war. Es kam deshalb für mich darauf an, aus dem Rahmen von Überlieferungen auszubrechen, mit Traditionen abzurechnen und die Ästhetik buchstäblich zu entrahmen, um sie anderen Begründungen zuzuführen, die sich *nicht* auf die problematischen Relationen der klassischen Matrix beriefen: ihrer Betonung der Einbildungskraft, der Subjekt-Auszeichnung, ihrem latenten Geniekult, ihrer Apotheose der Form und der am Repräsentationsschema genährten Wahrheitstheorie, die in die künstlerischen

30 So hatte Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M 1974 den avantgardistischen Prozess charakterisiert.

Unternehmungen etwas ganz Kunstfremdes eintrugen. Stattdessen suchte ich – in Deckung mit der Adornoschen Kunstphilosophie – die philosophische Ästhetik aus der Perspektive des Bruchs der Avantgarden und Neoavantgarden mit der Vergangenheit sowie im Besonderen durch die Neue Musik, der sich Adorno aus dem Geiste der Wiener Schule als Komponist selbst zurechnete, zu rekonstituieren. Jeder Ausstellungsbesuch in den späten 1960er und 1970er Jahren, jede Teilnahme an Aufführungen Neuer Musik, jede Lesung überzeugte mich vom manifesten Ungenügen des gewöhnlichen Schemas ästhetischer Kategorien, weil diese, trotz aller vermeintlichen Plausibilität und gerade wegen ihrer Geschlossenheit, nicht in der Lage waren, die Dynamiken der damaligen Zeit und ihrer Revolten auch nur im Ansatz nachzuvollziehen.

Das Verfehlen war in der Tat profund: Weder konnten die Experimente eines Karl-Heinz Stockhausen oder Jannis Xenakis noch auch die Aufführungen des politischen Theaters von Peter Weiss oder Peter Handke in Begriffen von Form und Stoff, der Imagination oder als Sinn- und Wahrheitsgeschehen aufgefasst werden – am ehesten vielleicht noch als *dionysische Exzesse einer Destruktion*, sodass es in der Konfrontation mit radikalen künstlerischen Manifestationen von Anfang an um die Findung anderer Begrifflichkeiten und Beschreibungsweisen ging, und zwar ausdrücklich gegen die Trägheiten des ästhetischen Konsensus. Das verlangte zugleich ein anderes Fragen, aber auch ein Sichaussetzen in den rigorosen Entzug jener Verständlichkeit, wie der Schein der klassischen ästhetischen Begriffe sie vorgaukelte. Und doch besteht das Paradox jeder Kritik darin, dass sie nicht anders kann als am Kritisierten festzuhalten, das heißt noch in der Negation dieselben Perspektiven zu wiederholen und damit erneut zu diskreditieren, was diejenigen, die sich gegen sie sträubte, auf den Weg zu bringen trachteten – eine Aporie, auf die auch Jacques Derrida in seiner dekonstruktiven Arbeit an der europäischen Metaphysik immer wieder hingewiesen hat: Denn wo die alten konstitutiven Unterscheidungen disloziert und abgetragen würden, stellten sie sich subkutan an anderen Orte wieder her.³¹

Man kann also die Paradoxie nur annehmen und in ihren Zirkel eintreten, um sich gleichzeitig zu bemühen, vom Rande her

31 Vgl. Jacques Derrida: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin 1997.

zu denken, mithin von jener Grenze aus, an der die Ordnung der Kategorien zusammenbricht und ein Anderes und noch Unbestimmtes freigibt. Diese Anstrengungen, nicht des Begriffs, sondern einer Alteration, verlangt, sich gerade vorgefertigter Ansichten und Hörerfahrungen zu entziehen, das Unverständliche zuzulassen und sich dem Fremden zu stellen, um es immer und immer wieder neu zu befragen – solange, bis es auf seine Weise antwortet, und zwar *von der ‚Sache‘ ihrer ‚Produktionen‘ her*, nicht von den Büchern der Ästhetik, deren Lektüren bei Jorge Luis Borges „das unbehagliche Gefühl“ auslöste, er läse in den „Werken von Astronomen, die niemals die Sterne betrachtet haben“.³² Das Ressentiment, das schroff zurückweist, ohne gesehen oder aufgenommen zu haben, leistete zudem der Sympathie für Dilettantismus Vorschub, statt den Widerspruch zwischen der scheinbaren Sinnlosigkeit der Gebilde und ihrer Provokation auszuhalten und in ihnen das zu suchen, was diese verweigerten. Getreu dem Bescheid, dass, so Adorno, der „dialektische Kritiker an der Kultur (...) an dieser teilhaben und nicht teilhaben“ müsse, denn nur dann lasse „er der Sache und sich selber Gerechtigkeit widerfahren“,³³ bestand deshalb für mich im Gegenzug die Aufgabe darin, das Gefüge der ästhetischen Matrix zu sprengen und ihre Unentscheidbarkeit und Unvollständigkeit herauszustellen, um – buchstäblich der Reihe nach – *erstens* die Entwurfsauszeichnung des *Disegno* mit der *Komposition als Singularität*, oder besser: ihrer *Konfiguration als singulärem Ereignis* zu konfrontieren, *zweitens* den aristotelischen Hylemorphismus und dessen Form-Stoff-Hierarchien durch den *Widerfahrnischarakter der Materialität sowie ihrer Opazität und Resistenz* zu ersetzen, *drittens* in Ansehung von Imagination und Kreativität die *Momente des Performativen und ihrer Augenblickshaftigkeit* zu unterstreichen sowie *viertens* mit Blick auf das Wahrheitsgeschehen des Ästhetischen die Kunst als Ort einer eigenen *Forschung*, eines ‚anderen Wissens‘ bzw. ein aus dem *Experimentellen geborenes sinnliches Denken* jenseits diskursiver Wahrheitsansprüche zu verstehen – was freilich an der Matrix *als Matrix* immer noch festhält. „Kunst ist, emphatisch, Erkenntnis“, heißt es in der *Ästhetischen Theorie* Adornos; zu begreifen wäre deren „Komplexion“, das heißt auch die Eigensinnigkeit dessen,

32 Jorge Luis Borges: Das Handwerk des Dichters, München Wien 4. Aufl. 2002.

33 Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, a.a.O., S. 25.

was Forschung im Ästhetischen heißen kann.³⁴ Und in Bezug auf Musik heißt es in dem Entwurf gebliebenen Essay *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren*: „Musik ist eine sich selbst und den Erkennenden verhüllte Weise von Erkenntnis.“³⁵ Sie ist verhüllte Erkenntnis, weil sie nicht aussagt, sondern andeutet, weist und aufzeigt. Sie bedarf des Zusammenhangs. Der Topos des ‚Posthermeneutischen‘ ging daraus hervor,³⁶ der bereits auch bei Adorno sein Vorbild fand: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.“ Darum seien sie als „Antworten auf ihre eigene Frage“ zu nehmen, durch die sie „selber erst recht zu Fragen“ würden:³⁷ „Alle Kunstwerke“, lautet deshalb der Bescheid der *Ästhetischen Theorie*, „und Kunst insgesamt, sind Rätsel (...). Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“³⁸ Darum seien sie „nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.“³⁹

Erste Quelle einer anderen Ästhetik: Cage und Heidegger

Der Bescheid bildete für mich eine Suchanweisung, die gleichwohl forderte, eigene Zugänge zu finden. Denn bestenfalls ist damit ein Programm formuliert, das – abermals hegelsch gewendet – sich einer abstrakten Negation verdankt, noch keiner Durchführung. Solche Durchführung bedeutet aber nichts anderes als das Finden einer anderen, nichtkontaminierten Sprache. Für deren tentative Entwicklung können – wiederum anekdotisch – zwei disparate Arten von Quellen angeführt werden: Einmal die *praktische* in Gestalt *direkter ‚Begegnungen‘ mit zeitgenössischen künstlerischen Projekten*,

34 Ders.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1973, S. 391.

35 Ders.: *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren*, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/M 2003, S. 649–664.

36 Vgl. Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin 2010.

37 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 19.

38 Ebenda, S. 182.

39 Ebenda, S. 179.

wobei nicht vergessen werden darf, dass das Wort ‚Begegnung‘ unterschiedliche Konnotationen weckt, darunter die Gleichwertigkeit von einander Gegenübertretenden, die Berührung und Behutsamkeit einfordert und damit auch die Wahrung eines angemessenen Abstandes. Zum anderen gehört dazu die *Auseinandersetzung mit zeitgenössischen ästhetischen Theorien* und der Versuch ihrer immanenten Radikalisierung. In der besonderen Weise, wie sie in mir Fuß fassten, war vor allem der Nachkriegsavantgardismus und, besonders, die dekonstruktive Ästhetik John Cages ausschlaggebend; philosophisch wiederum die Ansätze Adornos und Martin Heideggers, später ergänzt, wiederum von Heidegger her, die Arbeiten Derridas wie überhaupt die strukturalistische und poststrukturalistische Dichtung und Dichtungstheorie der Gruppen *Tel Quel* und *Oulipo*, schließlich, mit vielfältigen Anklängen an Adorno, die metaphysikkritischen Schriften Emmanuel Lévinas. Sie bildeten den Hintergrund meiner eigenen theoretischen Entwicklung, gleichsam den Katalysator meiner Argumentation und den Grund, warum ich in Bezug auf die Künste so zu argumentieren begann, wie ich es erst später systematisch darzulegen versucht habe.

Als junger Mathematik-Student an der Universität Köln habe ich mich zunächst zeitgleich in der damaligen Kölner Galerie-Szene aufgehalten, die von der New York School, Nam June Paik, der aufkommenden Fluxus-Bewegung und der Düsseldorfer Schule geprägt war; später wohnte ich in der Nähe sowohl des WDR als auch der Kölner Musikhochschule und besuchte eine Reihe von Konzerten und Proben, bei denen ich neben Karlheinz Stockhausen und Walter Zimmermann auch Mauricio Kagel, Luigi Nono und John Cage kennenlernte; letzterer übte auf meine irritierte Empfänglichkeit für die damalige Kunst einen nachhaltigen Einfluss aus. Wir haben es dabei mit einer genauen Umkehrung des Hegelianismus zu tun, denn es ist das Nichts, die Indetermination oder das Unverfügbare, das den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Praxis bildete und jene ‚Verborgeneheit‘ bezeichnete, aus der allererst ein ästhetisch ‚Unverborgenes‘ erscheinen kann. Wo das Nichts aber den Anfang bildet, wird alles Erscheinen zum *Ereignis*, denn es ist der Augenblick des Auftauchens selbst, der in Erscheinung tritt. Entscheidend wurden so Momente der Offenheit und des Aufgehens, ihre Einmaligkeit und Einzigartigkeit, nicht die Subordination eines Materials unter Regeln, Strukturen oder Bedeutungszuschreibungen,

die das Unverständliche in ein Verständliches zu verwandeln trachteten, auch wenn wir nicht umhinkönnen, wie es in Adornos Vorlesung über *Ontologie und Dialektik* fast gebetsmühlenhaft wiederholt wird, Begriffe zu verwenden, um Unbegriffliches zu markieren und zu verstehen, um noch, wie es wiederum Roland Barthes treffend ausgedrückt hat, aus dem Unsinnigen den „Sinn des Unsinnigen oder Außersinnigen“ zu ziehen.⁴⁰ Cage öffnete dazu einen anderen, geradezu unvergleichlichen intellektuellen und philosophischen – und entgegen der klassischen Ästhetik nicht genießenden oder kontemplativen – Zugang; im Sinne einer indeterminativen *meditatio* widmeten sich seine Experimente gerade einer Umkehrung der Wahrnehmung, einer „Wendung des Bezugs“.⁴¹ So erwies sich Cages Ästhetik durch die Anrufung des Zufalls nicht nur als öffnend für alles, was das Ohr berührt – er habe noch nie einen missratenden Ton gehört, bekannte Cage in seinen Gesprächen mit Daniel Charles⁴² –, sondern auch als *dekonstruktiv* gegenüber den metaphysischen Grundlagen europäischer Kunstmusik, im Besonderen der als disziplinierend empfundenen Ton- und Harmonielehre wie überhaupt die binäre Aufteilung zwischen ‚Sounds‘ und ‚Noises‘ oder Tönen und Stillen mit ihrem implizierten Ausschluss des Geräuschs.

Während die Radikalität Cages im Grunde für Adorno in die falsche Richtung ging – dem Zufall mochte der Philosoph nichts überlassen, wie er überhaupt dem Indeterminismus und aleatorischer Verfahren eher reserviert gegenüberstand⁴³ –, um ihnen das entgegenzuhalten, was er in Anlehnung an die Nachkriegsmalerei ‚Infor-

40 Ders.: *Ontologie und Dialektik*, a.a.O., S. 66f.; Roland Barthes: *Weisheit der Kunst*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M 1990, S. 187–203; hier: S. 193.

41 Zum Topos einer ‚Wendung des Bezugs‘ siehe Mersch: *Posthermeneutik*, a.a.O., S. 287–307.

42 John Cage: *Für die Vögel*. Gespräch mit Daniel Charles, Berlin 1984. Zur Charakteristik der Musikphilosophie Cages vgl. auch <https://www.sterneck.net/john-cage/sterneck/index.php> (24.6.2025) sowie der philosophischen Ästhetik Cages Dieter Mersch: *Ereignis und Aura*, Frankfurt/M 2002, S. 278–289.

43 An fast allen Statements Adornos, die Cage betreffen, ist die Unsicherheit und Ambivalenz zu spüren, die er gegenüber dessen Radikalität verband. Vgl. etwa ders.: *Tradition*, in: ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 6. Aufl. 1982, S. 120–135, hier: S. 121ff., ders.: *Das Altern der neuen Musik*, in: ebenda, S. 136–159, hier: S. 147; ferner ders.: *Vers uns musique informelle*, a.a.O., S. 505, 509, 533f.

melle' nannte, das unter Beibehaltung der Bestimmtheit des Kompositorischen jedes Präjudiz einer dogmatischen Formauszeichnungen und das, was Adorno als Schematismus des Ordnungsbedürfnisses bezeichnete, preisgab,⁴⁴ – stand ich gleichzeitig als junger Philosophiestudent in Köln, bei aller Sympathie für die oppositionelle Seite der Frankfurter Schule, die bezeichnenderweise am dortigen Philosophischen Institut nicht gelehrt wurde, unter dem Bann der Phänomenologie und vor allem der Heidegger-Schule, für die wiederum die „Destruktion der Metaphysik“ ein wesentliches Leitmotiv bildete.⁴⁵ Sie wirkte wie ein Katalysator zwischen philosophischer Philosophiekritik nach Nietzsche und der Kritik der Kunst durch den zeitgenössischen Avantgardismus und besonders der durch Cage geprägten New York School. So sind die Parameter markiert, sozusagen die Konstellation und der Fundus von Erfahrungen, unter denen ich später begann, jene ästhetischen Überlegungen auszuarbeiten, die *zum einen* den Titel einer *Ästhetik des Performativen*, *zum anderen* einer *Posthermeneutik* sowie *drittens* der *Epistemologien des Ästhetischen* tragen sollten, deren drei Teile im Grund als verschiedene Aspekte desselben zusammengehören. In Grundzügen lässt sich ihre Herkunft aus dem theoretischen ‚Triumvirat‘ Cages, Heideggers und Adornos herleiten, um zwischen ihnen mannigfache Konvergenzen auszumachen und ihren latenten Konnex aufzudecken. Die Einsicht, die sich dabei der Erfahrung mit Cage verdankt – ausdrücklich sei die ‚Erfahrung‘ mit Cage unterstrichen, denn es handelt sich nicht um eine Interpretation, sondern um eine Motivierung –, bestand darin, dass die Kunst der Vergangenheit, gleichsam als Pendant zur abendländischen Metaphysik, die Bedeutung ihrer ‚Werke‘ stets aus dem Primat der Form, der Gestaltung ‚von etwas‘ bezog, welche als Akt einer souveränen Herrschaftlichkeit beschreibbar ist, die im selben Maße durch diesen Akt wieder verdeckt wird. Denn der Künstler oder die Künstlerin formen und ‚ver-formen‘ ihr Material, indem sie in es die Spuren ihrer Subjektivität versenkten. Sie legten ihm darum das Geschirr einer Gewalt an, „vertilgten“ es, wie Hegel

44 Vgl. ders.: *Vers uns musique informelle*, a.a.O., S. 513ff. bes. S. 516, auch ders.: *Jene zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 66.

45 Zur „Destruktion der Metaphysik“ und dem Sinn der ‚Destruktion‘ als Abbau der Tradition vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 12. Aufl. 1972, § 6, S. 19ff.

sich ausdrückt, um sich in die Stoffe in einem wörtlichen Sinne zu „entäußern“.⁴⁶ Dem Subjekt kommt so das Kriterium und der Maßstab eines ‚Willens‘ zu, der die Materialität des Stofflichen als Folie nimmt, um sie zu verwandeln und in sie einen Inhalt, einen Sinn oder ein Symbolisches zu inskribieren. Die Inskription, als *actio* gegenüber der *passio* des Materials, gehorcht gleichermaßen einer ‚Spaltung‘, die die Welt und ihre Wirklichkeit verletzt, wie ihre *creatio* sie im selben Augenblick transformiert und ihr allererst ein humanes Gesicht verleiht.⁴⁷

Materie und Form – diese beiden Grundkategorien der Ontologie des Aristoteles – verweisen auf diese Weise auf ein ganzes Feld von Oppositionen, zu denen neben Subjekt und Objekt auch *actio* und *passio* sowie Sein und Nichts gehören und deren offenkundige Inadäquanz in jeder zeitgenössischen künstlerischen Arbeit entgegenschlug. Dann lässt sich die dekonstruktive Inversion als deren Derangierung oder, so der Ausdruck Derridas, als deren „Dislokation“⁴⁸ verstehen: Denn am ‚Nichts‘, der Leere im Unterschied zu ‚Etwas‘, zum Sein als Fülle und Gestalt, als Bestimmung oder *intentio* scheiden sich sämtliche Geschichten überlieferter Philosophie wie auch des Erbes der bildenden Kunst, Musik, Literatur und dem Theater. Denn im abendländischen Diskurs bedeutet Sein stets ‚Etwas-sein‘, das sich identifizieren und ‚als‘ etwas ausweisen, aufzeichnen oder darstellen lässt, das somit auch ‚als‘ etwas im Gedächtnis behalten und übermittelt werden kann, wie ebenfalls das Ästhetische aus den Formen und ihren Medien oder Technologien hervorgeht, die ‚etwas‘ der Wahrnehmung, dem Auge oder Ohr präsentieren, wohingegen die Exposition einer Leere oder der ‚Nichtsheit‘ (*nothingness*) einen Raum wie eine Zeit öffnet, dessen Stille oder

46 Vgl. Hegel: Phänomenologie des Geistes, a.a.O., 6.: Der Geist. Zum Begriff der Entäußerung bei Hegel vgl. auch Vittorio Hösle, Dieter Wandschneider: Die Entäußerung der Idee zur Natur und ihre zeitliche Entfaltung als Geist bei Hegel, in: Hegel-Studien, Bd. 18 (1983), S. 173–199 sowie Martin Beck: Konstruktion und Entäußerung, Hamburg 2023.

47 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Berlin 2021. Beide Ausdrücke stehen ebenfalls für Analyse und Synthese als die kardinalen Operationen der Wissenschaft, die in der Spaltung zerteilt, um umgekehrt in der Fuge, als Prinzip der Synthesis, stets noch das Unfügliche der Verfung einzubehalten.

48 Vgl. etwa Derrida: Einige Statements und Binsenweisheiten, a.a.O., S. 43.

Schweigen allererst *aufmerken* lässt. Findet diese Nichtsheit in den Gebäuden klassischer Philosophie keinen Platz, so übertönen oder übermalen im selben Sinne die klassischen Künste die Leere, um sie unablässig aufzufüllen oder zu verdrängen. Permanent muss etwas gesagt, gesetzt, gezeigt oder vorgeführt werden, statt den Dingen ihre Zeit und ihren Lauf des Entstehens und Vergehens zu lassen, um ihrer Endlichkeit Genüge zu tun.⁴⁹ Solange aber das Denken mit dem Diskurs und seinen Gliederungen oder die künstlerischen Produktionen mit gewissen kompositorischen Prinzipien oder mit Ordnungen der Formgebungen beginnen, kommt dieser Leere allein die Rolle einer Abwesenheit zu, statt die Konzentration auf eine *Adsens*, ein ‚Werden‘ und damit das ungeheure Moment einer Geburtlichkeit zu ermöglichen, und zwar gerade dadurch, dass der- oder diejenige gerade ihnen gegenüber zurücktritt. Es kann dann nicht länger um die Intentionalität eines Gestaltungswillens, einer ‚Erschaffung‘ gehen, sondern um ‚Ereignung‘. ‚Ereignis‘ ist der Name eines nichtintentionalen, indeterminativen Geschehens, das den Direktiven eines humanen Willens zur Gestaltung und Umgestaltung *nicht* untersteht. Solange daher Sein von ‚Etwas‘, das ‚Werden‘ von der Souveränität seiner Initiierung und die die Ästhetik von der – buchstäblich – ‚willkürlichen‘ Produktion her verstanden wird, solange also die symbolische Ordnung und ihr Imaginäres regieren, *solange erweist sich ‚Nichts‘ in der Tat als nichtig*; wohingegen dort, wo dem Nichts der Vorrang erteilt wird, *das Geschehnis selbst und seine Eröffnung das Zentrum der Erfahrungen bildet*.

Noch anders gewendet und mehr im Sinne von Cage formuliert: Aller Entwurf, als ästhetisches Fundament basiert auf einer Kontrolle des Materials, einer Fügung von Formen im Sinne einer Sichtbarmachung oder Hörbarmachung, für die die Verfahren der *Produktion, der Kreativität und Gestaltung* konstitutiv erscheinen. Sie tilgen zugleich ihr *Herkommen* als dem eigentlich Ungemachten und Unmachbaren, das heißt der ‚Gegebenheit‘ einer ‚Gabe‘, die Tatsache also, dass alles Schaffen und Schöpfen sich eines Anderen – man könnte auch von einer ökologischen Heterologie sprechen – verdankt. Der künstlerische Schöpfungsakt ‚verzehrt‘ sie und zehrt

49 Vgl. dazu als Gegenbild die Sentenz des Anaximander; vgl. dazu die nicht vorgetragene Vorlegung Martin Heidegger: Der Spruch des Anaximander, in: Gesamtausgabe Bd. 78, Frankfurt/M 2010.

damit deren Präsenz, verstanden als ein *Zuvorkommen*, als eine *Adsens* auf, die nicht ‚vor‘ den Sinnen in der Bedeutung eines unmittelbaren ‚prae-sens‘ steht, sondern die von einem unbekanntem Ort her ankommt, erscheint, gleichsam einem Alteritären im Sinne eines ‚Auf-uns-Zukommens‘ (ad-sens), über das wir nicht verfügen. Die Kunst im Modus der Tat, der ‚Herstellung‘ und ‚Vorstellbarmachung‘ von etwas überwältigt sie und löscht sie durch ihre Arbeit aus, sodass im buchstäblichen Sinne ein Monumentales, ein Heroisches zurückbleibt. Ganz ähnlich hatte es auch Emmanuel Lévinas in seiner ‚Kritik der Kunst‘ formuliert, die allerdings niemals etwas anderes sein kann als eine Kritik der klassischen, metaphysisch geprägten Kunst und die zudem blind bleibt für das Vermögen der künstlerischen Praxis, weil die im Diskursiven vorgetragene Kritik selbst noch in ihrem ästhetischen Prozess überschreitet und damit relativiert. Denn all die ästhetischen Spiele, so Levinas, nehmen, wie es in der *Spur des Anderen* heißt, „dem Sein seine Andersheit (...), um gegenüber dem Anderen und den Anderen indifferent zu bleiben“.⁵⁰ Dies geschieht nicht beiläufig oder absichtslos, sondern ihre Beraubung gehört selbst schon zur Praxis der Bearbeitung und Gestaltung oder der Hervorbringung eines ‚Werkes‘, soweit jede Produktion die Vereinnahmung des Materials durch seine Zurichtung bedeutet – und zu der das Cagesche Programm den exakten Gegenentwurf formulieren sollte. Die gesamte Geschichte der Künste seit der Renaissance, die unter der Ägide der Souveränität des Subjekts, seines hegemonialen Anspruchs und seines Willens zum Design (*Disegno*) und zur Signatur steht, kann darum in dieser Konsequenz nichts anderes erzeugen, als gleichzeitig dasjenige zu neutralisieren, worauf sie sich bezieht und was ihr vorausgeht – was ihr folglich immer schon begegnet sein muss und sie im buchstäblichen Sinne *wahrnehmen* lässt, dessen sie also bedarf, um es umgekehrt sich anzueignen, zu verwandeln und gemäß ihrer Vorstellung zu transpositionieren.

Gleichwohl stellt sich hier die systematische Frage, wie dieses Andere, seine Heteronomität in Augenschein zu nehmen oder zu Gehör zu bringen ist, und zwar entgegen der fundamentalen Kritik von Lévinas wiederum durch die Kunst selbst und ihren ästhetischen Akt.

50 Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen, Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg München 2. Aufl. 1987, S. 212.

Bei Lévinas bleibt eine Hierarchie, weil die Kritik der Kunst durch den Diskurs vorgebracht und legitimiert wird, sodass eine wesentliche Kluft zwischen der künstlichen und der philosophischen Arbeit bleibt. Wie demgegenüber eine Kunst denken, die sich des Problems gleichsam im Ästhetischen selbst innewird, die sie im Innern der Kunst formuliert und darin zugleich *sich als Kunst* zu verändern und aus ihr womöglich etwas anderes macht als lediglich eine Kunst der Produktion, des Entwurfs und der Gestaltung? Wie also sähe eine künstlerische Praxis aus und wie wäre sie entsprechend zu beschreiben, die mit ihrem Willen zur Aneignung und Zurichtung *bricht*, die nicht von der Arbeit und ihren transformatorischen Zugriffen, der Gewalt der Umgestaltung beherrscht ist, vielmehr ihre Ruptur dadurch vollzieht, dass sie sich der Gestaltung enthält und sich gleichsam einer Askese der Form unterzieht? Wäre sie nicht – wo alle Kunst scheinbar aus der Gestaltung ergeht – eine *contradictio in adiecto*? Wie, anders gefragt, *nicht gestalten* – wie dasjenige, das sich unwiderruflich entzieht, umgekehrt durch die Sinne gewahrbar machen, ohne sie einer Formung anheimzugeben: Wie überhaupt das Sichentziehende, als Negativität, in die Positivität einer Anschauung bringen, ohne es im gleichen Atemzug wieder verfügbar zu machen, und folglich einer Kunst der Verwandlung und Metamorphose zu überantworten, ohne sich also gleichzeitig in die Paradoxien der Aktivität und des Sinns zu verstricken? Cage bot dazu für mich ein ästhetisches Modell, das es weder nachzuahmen noch fortzuführen galt, sondern das als mögliches Paradigma eines ‚anderen Anfangs der Kunst‘ allererst zur Entfaltung gebracht werden musste.

Der Topos vom ‚anderen Anfang‘ gemahnt indessen an Heidegger. Er gibt damit einen Wink auf eine innere Affinität. So ergibt sich auf der philosophischen Seite eine unvermutete Nähe zwischen der Metaphysikkritik Heideggers und der Ästhetik-Kritik Cages, wie sie mir bereits in den 1980er Jahren aufging und den Schlüssel zu einer anderen Ästhetik bot. Das gilt ebenfalls für die Kunstphilosophie Heideggers, deren knappen Umriss er im *Ursprung des Kunstwerks* dargelegt hatte, denn im Mittelpunkt der Ausführungen von 1935/36 steht die Frage, *was Kunst als Kunst eigentlich ausmacht* und was die *Kunst als eine spezifische Weise des Denkens determiniere*.⁵¹ Wenn

51 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 5. Aufl. 1972, S. 7–68.

auch Heidegger seit *Sein und Zeit* vor allem die Frage nach dem „Sinn von Sein“ gestellt hat und auf eine „Hermeneutik der Faktizität“ abzielte,⁵² zeichnet sich sein Denken doch im Besonderen durch eine spezifische Sensibilität für die Grenzen des Hermeneutischen und das aus, was sich interpretativer Verständlichmachung zu verweigern scheint. Weit davon entfernt, eine ästhetische Hermeneutik zu entwerfen, kreist deshalb auch der *Ursprung des Kunstwerks* um eine Hermeneutikkritik. Schon der seltsame Ausdruck „Sinn von Sein“ mit seiner merkwürdigen Stockung, legt von dieser Kritik – in einem Kantischen Sinne, nämlich als Grenzziehung – Zeugnis ab, denn wiewohl Heidegger ‚Sein‘ nicht anders als durch die verschiedenen Temporalisierungen des Sinns thematisch zu machen vermag – was später als „Geschick“ in der Bedeutung von Schickung oder Gebung aufgefasst wurde, wie auch das ‚Ist‘ im Sinne des ‚Es gibt‘ in der Spätphilosophie durch das ‚Es‘ als Neutrum und das ‚Geben‘ als einem von woanders her Geschenkten präzisiert wird –,⁵³ verweigert sich die Formel vom ‚Sinn von Sein‘ jeder Gleichung, die Sein *als Sinn* auslegt, sodass überall eine inhärente Widerständigkeit oder Differenz wichtig wird: Nicht nur als *ontologische* zwischen ‚Sein‘ und ‚Seiendem‘, sondern vor allem als *hermeneutische* zwischen ‚Sein‘ – das in verschiedenen Versionen mal durchgestrichen, mal auch in der altertümlichen Schreibung ‚Seyn‘ notiert wird und das als Unverfügbares stets eingeklammert bleibt – und dem ‚Sinn‘, der jeweilig und punktuell historisch auftaucht und wieder zerfallen kann. Die Grenze des Hermeneutischen ist dann das ‚Sein‘ selbst, seine Wahrheit, die Heidegger griechisch auch als *alētheia* ausbuchstabierte, in der sich das ganze zeitlich bemessene Spiel von „Verbergung“ und „Unverborgenheit“ abspielt,⁵⁴ dessen *Ereignis* aber, was oft vergessen wird, seinerseits sich verbirgt. Anders formuliert: *Von woher* das *Aufgehen des Sinns* sich bezieht, was ihn ereignen lässt, ist kein Teil des Sinns und gehört damit auch einer anderen Sphäre als dem Wahrheitsgeschehen in der Bedeutung eines „Unverborgenen“ an. Eine Verbergung steht folglich am Ursprung aller

52 Ders.: *Sein und Zeit*, a.a.O., § 2, S. 5ff.

53 Ders.: *Zeit und Sein*, in: ders.: *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 4. Aufl. 2000, S. 1–26.

54 Vgl. ders.: *Vom Wesen der Wahrheit*, in: ders.: *Wegmarken*, Gesammelte Schriften Bd. 9, Frankfurt/M 1976, S. 177–202, bes. S. 184.

Eröffnung, nämlich die Verbergung ihrer Herkunft selbst, an deren Dialektik auch der ‚Ur-Sprung‘ des Kunstwerks partizipiert, der im wörtlichen Sinne ‚Sprung‘ ist und von dessen Singularität her Kunst jedes Mal neu aufgeschlossen und angestoßen wird. Kein Verstehen, keine Deutung, keine Rekonstruktion oder Lektüre reicht zu diesem ‚Sprung‘ hin: So findet Heidegger in dem, was man als das Hermeneutische des Ästhetischen bezeichnen könnte, ganz im Unterschied zum Entwurf einer „Philosophischen Hermeneutik“, wie sie Hans-Georg Gadamer im Anschluss an seinen Lehrer vorgelegt hatte,⁵⁵ ein *Nichthermeneutisches* oder – wie man es auch ausdrücken könnte –, eine ‚posthermeneutische Distanz‘. Deswegen heißt es von der Kunst, dass sie das „Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden“ sei, dass sie „inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist wie sonst“;⁵⁶ dass sie also dem Geschehen des Sinns und insbesondere seiner „Gewöhnlichkeit“ einen „Stoß“ versetzt, der uns zugleich an eine andere Stelle, einen anderen Ort ‚ver-setzt‘.⁵⁷

Einen solchen Stoß oder Riss im Gefüge des Wirklichen, seines Verständnisses und seiner Anschauung – im Sinne eines ‚Sprungs‘ – vollzieht auch die Kunst Cages, vollziehen überhaupt die Künste der Avantgarden und ihre Zäsuren, und zwar durch das Schweigen, die Stillen oder Lücken, die den Stücken, ‚Werken‘ oder performativen Interventionen nicht kompositorisch hinzugefügt werden, als seien sie mitgestaltet oder gehörten der Intention und dem ‚Willen zum Kompositorischen‘ hinzu, sondern aus denen diese, und zwar durch die ironische Verwendung von Zufällen, sich allererst *ereignen*. Sie gleichen Höhlungen, die, um mit Heidegger zu sprechen, das „Gewöhnliche“ unterbrechen und dadurch das „Dass ist“, das heißt das *momentum* ihrer Existenzialität evozieren. Deswegen heißt es auch in Cages Textsammlung *Silence* mit Bezug auf die Schönbergsche Reihentechnik, dass ihr seltsamerweise die Leerstelle als Anfangspunkt fehlt: „Curiously enough, the twelvetone system has no zero in it“, lautet der entsprechende Passus in Cages *Lecture on Nothing*:

55 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, in: Gesammelte Werke Bd.1, Tübingen 1990.

56 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, a.a.O., S. 59.

57 Ebenda, S. 54, 56.

„There is not enough of nothing in it.“⁵⁸ Das bedeutet auch: Es gibt nicht genug ‚Entspringen‘, nicht genug ‚Zu-Fall‘ und ‚Aufgehen‘ in ihr, weil die Reihen ausschließlich das System der Töne und ihrer Verbindung betreffen, *nicht deren Zeitlichkeit im Sinne ihrer Ereignung*. Cage und Heidegger wiesen damit für mich auf einen verwandten Punkt: dem Augenblick einer Eröffnung, der gleichsam *das Erscheinen allererst erscheinen lässt* und der umgekehrt jeglichem hermeneutischen Zugriff ebenso fremd bleibt, wie er ihm immer schon zuvorgekommen sein wird.

Zweite Quelle: Adorno und die Künste der Avantgarden

Der zweite, davon gänzlich unterschiedene Referenzpunkt und in Opposition zu Heidegger und in Ergänzung zu Cage bildete für mich von Anfang an, wie angedeutet, die *Ästhetische Theorie* Adornos sowie besonders die performativen Projekte der Avantgarden, namentlich Marcel Duchamp und der Dadaismus bis hin zu *Happening & Fluxus* und der Wiener Aktionskunst. Hier spielten vor allem drei Motive eine entscheidende Rolle und auch hier sei hinzugefügt, dass es mir nicht um eine Rekonstruktion einer wie immer gearteten ‚authentischen‘ philosophischen Intention Adornos ging und auch nicht im Folgenden gehen wird, sondern darum, wie sich seine Philosophie gewissermaßen in mir konkretisierte und zum Vehikel avancierte, weiterführende Fragen an Kunst und ‚Kunstmachen‘ zu stellen sowie eine Sprache für das zu finden, was mir – in dezidiert abgesetzter Absetzung zu herkömmlichen Beschreibungskategorien – in der Gegenwartskunst und in Neuer Musik und Literatur als aktuelle Bewegung begegnete. Sie weckte insbesondere den ‚Verdacht‘ einer eigenen, irreduziblen ‚ästhetischen *epistēmē*‘, die der wissenschaftlichen als ihr gleichsam unartiges Pendant an die Seite zu stellen war und dem philosophischen Denken ähnlicher schien als dem Wissen der Wissenschaften – trotz allem adornitischen Vorwurf einer ‚pseudomorphotischen‘ Anverwandlung des Ästhetischen ans Wissenschaftliche. Denn begründeten Hegel und Adorno in gleicher

58 John Cage: *Silence*, London 1972, S. 79.

Weise Kunst „als Philosophie“⁵⁹ und suchte ebenfalls Heidegger, von Schelling und der romantischen Kunstphilosophie her der Kunst ein autochthones ‚Wahrheitsgeschehen‘ zuzuschreiben und ‚Denken‘ und ‚Dichten‘ in eine enge Korrespondenz zu stellen,⁶⁰ so handelte es sich bei Adorno um einen ganz anderen Gestus, weil es ihm nicht länger um das Hegelsche „sinnliche Scheinen der Idee“ ging, auch nicht um Heideggers „anderen Anfang“, dem „Stoß“, den Kunst der Geschichte zufügt, um neu zu beginnen, sondern darum, *welche Art* von Denken bzw. *welche Form* von Erkenntnis sich in künstlerischen Arbeiten selbst ausdrückt, *was* also bzw. *wie Kunst weiß*,⁶¹ um sich dabei fortwährend selbst zu überschreiten.

Eine Einsatzstelle unter vielen bot dafür der erweiterte Materialbegriff Adornos, dem alles das zum ‚Objekt‘ künstlerischer Auseinandersetzung wird, was in Kunst, gemessen an seinem geschichtlichen Stand, thematisch werden kann, seien es Stimmen, Laute und Dichtungen wie in Neuer Musik oder auch das Subjekt und seine Beschädigungen oder die Performativität von Handlungen bis hin zu leiblichen Präsenzen, die entgegen der ästhetischen Formauszeichnung der Vergangenheit, ihre Präferenz für Linearität, einer grundlegenden Revision unterzogen wurden. Alles, was unter dem Titel des „Mimetischen“ diskutiert wurde, besonders die An schmiegungen an ästhetische Stoffe, diente dem Ausdruck subjektiven Leidens, seines Zerwürfnisses und seiner Uneinigkeit mit dem, *was ist*, welche eine ‚andere‘ Kritik sozialer Entfremdung erforderte.⁶² Die vielleicht grundlegendere Seite aber betraf *zum zweiten* Adornos Blick für das, was er die spezifische „Organisiertheit der Werke“ nannte, ihr Charakter des Kompositorischen und dessen ‚Logik‘, die wiederum der propositionalen Struktur diskursiver Ordnungen in nichts nachstand, sich jedoch radikal von ihr unterschied. Sie bildet gleichsam die ‚Sprache‘ des Materials, seine Artikuliertheit und ‚Zu-

59 Vgl. auch Robert B. Pippin: Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst, Berlin 2012.

60 Vgl. etwa Martin Heidegger: Das Wesen der Sprache, in: ders.: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 5. Aufl. 1975, S. 157–216 sowie zur Differenz von Denken und Dichten Friedrich-Wilhelm von Herrmann: Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George, Frankfurt/M 1999.

61 Vgl. Alexander García Düttmann: Was weiß Kunst. Für eine Ästhetik des Widerstands, Konstanz 2018.

62 Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 72f., 86f, 159f., 178f., 226f. u.ö.

sammenstellung⁶³ (*com-positio*) zu einem Ganzen und markierte so das Herzstück dessen, was für Adorno den künstlerischen Prozess als eine eigene Weise des Denkens und der Kritik auszeichnete, denn in ihr versammelt sich der Nukleus jenes ‚ästhetischen Sinns‘ oder ‚Arguments‘, vermöge dessen Kunst überhaupt einen Beitrag zur gesellschaftlichen Aufklärung und Emanzipation leisten kann. Wenn also Kunst *zeigt, spricht* oder *zu Gehör bringt*, dann auf grundlegende andere Weise als durch Urteile, den Aussagesatz oder die propositionale Rede, sodass man von einer „nichtpropositionalen“ Kritik oder *epistēmē* auszugehen hat, die sich gerade unbegrifflicher oder entsprechlicher Mittel bedient und dabei keineswegs von minderer Qualität ist als die explizit diskursiven Rhetoriken von Philosophie und Wissenschaft.⁶³

Ihr Zweck zielt zudem – das scheint durch die gewählten Formulierungen hindurch – auf *Kritik und Reflexion*, worin ihre vorzüglichsten Aufgaben sich kreuzten: Alle Philosophie und Kunst, das machte Adorno sowohl in *Wozu noch Philosophie* als auch seiner Vorlesung über *Ästhetik* von 1956/57 unmissverständlich deutlich, finden darin ihr Credo, weshalb die *Negative Dialektik*, gleichwie die *Ästhetische Theorie*, als die beiden markanten Säulen des Adornoschen Werkes, etwas von der Emphase des unmittelbaren Protestes atmeten, wie er zugleich das Gebot der Stunde ausmachte: „Ist Philosophie noch nötig, dann wie von je als Kritik“, heißt es konsequent in *Wozu noch Philosophie* und der kaum mehr als sechs Monate später verfasste Artikel *Jene zwanziger Jahre* ergänzt: „(K)eine künstlerische Form wäre länger denkbar, die nicht Protest ist.“⁶⁴ Die Avantgarden, zumal ihre Nachkriegsformen, boten dafür reichlich Beispiele: Neben dem Aufbruch Neuer Musik bei Bernd Alois Zimmermann und Maurizio Kagel vor allem bei René Magritte, Marcel Duchamp, dem Tachismus und wider Willen auch im Abstrakte Expressionismus eines Barnett Newman und Mark Rothko, denen Jean-Francois Lyotard, sozusagen ganz anti-adornitisch, eine innige Beziehung zur Rückkehr des ‚Erhabenen‘ bescheinigte, welche erneut an die Heideggerschen „Fundamentalontologie“ gemahnte,

63 Vgl. dazu auch Dieter Mersch, Florian Dombois, Mira Fliescher, Julia Rintz: *Ästhetisches Denken. Nichtpropositionalität, Episteme, Kunst*, Zürich 2014.

64 Theodor W. Adorno: *Wozu noch Philosophie*, in: ders.: *Eingriffe*, a.a.O., S. 11–28, hier: S. 14f., 17; ders.: *Jene zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 67.

der des offenbar nicht minder um eine Verweigerung von Konformität und Konsumierbarkeit des künstlerischen Ausdrucks um willen einer radikalen Resensibilisierung des Ästhetischen ging. Alles das war um 1970 virulent, direkt sichtbar und hörbar, wie es gleichermaßen in den Texten Adornos vernehmbar und spürbar war – und doch bildete das entscheidende *dritte* Moment auf der Suche nach einer adäquaten Philosophie zeitgenössischer Kunst ihre Beziehung zum Politischen wie zur Revolte und dem damit verbundenen Revirement des von Hegel und Marx her zu bestimmenden Verhältnisses zwischen Kunst und Wahrheit. Denn wenn es nach Marx' ökonomischer Gesellschaftskritik darum gehe, so das eminent ästhetische Bild, die „versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen (zu) zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt“,⁶⁵ dann musste auch die Kunst daran ihren praktischen Anteil besitzen, doch nicht so, wie es die damals prominent kursierende Widerspiegelungstheorie von Georg Lukács postulierte,⁶⁶ wonach im Ästhetischen die Widersprüche der Totalität der Wirklichkeit selbst zur *Darstellung* kommen sollte – für Lukács war das Modell der Roman –, sondern, so Adorno, in ihrer verzweifelten, nie aufgehenden Beziehung gerade zu dem, was ebenso *unbegrifflich wie undarstellbar* bleiben musste: die Unfassbarkeit unsäglichen Leids, dem kein Ausdruck gerecht werden könne.⁶⁷ Zugleich bezeugte sich darin – *contre cœur* – eine gewisse Nähe zu Heidegger, die darin bestand, dass für diesen die ‚Wahrheit‘ der Kunst in der Offenbarmachung der *Verborgtheit der Unverborgenheit* lag, dem, wie man sagen könnte, Augenblick ihres Advents als der Öffnung selbst, was Adorno nur ontologisch zurückhaltender und zugleich politischer formulierte, indem er auf das abhob, was im Begrifflichen wie Ästhetischen unversöhnlich blieb und was er in seiner *Negativen Dialektik* auf die berühmte Formel einer „Rettung des Nichtidentischen“ brachte.⁶⁸ Es ist die Erfahrung gleichsam des *Eigennamens im Begriff*, jenes Moments einer Singularität, das jeder diskursiven Subsumtion widersteht, das aber in

65 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie Einleitung, in: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 1, Berlin 1956, S. 378–391, hier: S. 381. Siehe auch: http://www.mlwerke.de/me/me01/me01_378.htm#S381 (20.9.2025).

66 Georg Lukács: Ästhetik I-IV, Darmstadt und Neuwied 1972.

67 Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung: Zu Georg Lukács: ‚Wider den mißverstandenen Realismus‘, in: ders.: Noten zur Literatur II, a.a.O., S. 152–187.

68 Ders.: Negative Dialektik, a.a.O., S. 18ff.

Kunst, die das Nichtbegriffliche buchstäblich selbst zur Anschauung zu bringen vermag, auf ihre Weise präsent zu werden vermag.

Revidiert wird so, was wiederum Emmanuel Lévinas in ganz anderer Weise als gewaltsame Aneignung des Alteritären durch seine hermeneutische Verständlichmachung, im Wortsinn seiner ‚Manipulation‘, als hartnäckig egologischen Zug von Philosophie und Kunst geißelte. Ohne zu sehr Konvergenzen und Analogien heraufbeschwören zu wollen, erschloss sich mir damit in weiter Horizont möglicher Perspektiven, die der neueren Kunst weit adäquater zu sein schien als der Gebrauch der alten Vokabularien. In direkter Verbindung dazu steht – um auf das *erste* für mich wesentliche Motiv bei Adorno zu fokussieren – eine Verschiebung und Umkehrung der klassischen Formauszeichnung der Ästhetik durch eine Revidierung des Materialbegriffs als dasjenige, worin sich die Spur eines Nichtaufgehenden einbehält. Diese Revision griff nicht nur in den Aristotelischen Hylemorphismus ein, sondern erlaubte mir das Denken einer geradezu ‚materiellen Ökologie‘, weil kein Zeichen, kein Symbol oder Code, keine Schrift und kein Diskurs existiert, ohne jene manifeste materielle Grundierung, die wiederum die Kunst gleichsam ‚unmittelbar‘ zu dekuvirieren gestattete. Diese Irreduzibilität der materiellen Basis, als einer Notwendigkeit im Humanen war zur gleichen Zeit aber ebenso wenig nur ‚materialistisch‘ gemeint – als Vorrang der Materialität der Wirklichkeit und ihrer Bedingungen in allen Tätigkeiten –, sondern vor allem mit Blick auf das, worauf sich Kunst bezieht und was sich als ihr besonderer ‚Weltbezug‘ apostrophieren ließ und wofür Adorno einen weiteren Anknüpfungspunkt bot. Denn bezeichnet die ‚Materie‘ zunächst nur den rohen Stoff, bedeutet der Ausdruck ‚Material‘ tatsächlich etwas anderes, nämlich verschiedene, immer schon bearbeitete Materien, in denen gleichwohl etwas zurückblieb, was nicht zur Gänze angeeignet, geformt und sich gefügig zu machen ist. Dieses derartig ‚Unfügliche‘, das nur negativ bezeichnet werden kann, bildet indessen eine eigene Sphäre, an die die verschiedenen Attribute des Materiellen erinnern: sein Gewicht oder seine Gravität, seine Sperrigkeit und Endlichkeit, aber auch seine Unvernichtbarkeit bzw. Nichtnegierbarkeit, denn bei aller Destruktion und Beraubung bleibt immer eine Spur, selbst in seiner Vernichtung, seiner Verwandlung zu Staub und Asche als verwandelte Materialität.

Es ist dieses Unzerstörbare als substantivierte Eigenschaft – und dahinter verbirgt sich eine kardinale adornitische Figur –, die ich in *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* als „Materialität“ adressiert habe, mit dem Wink ihrer diskursiven Uneinholbarkeit wie gleichzeitigen Möglichkeit ästhetischer Exposition und Exhibition. Denn hatte Hegel die materiale Terminierung der Kunst als zwar unumgänglich, aber stets auf ein Symbolisches bezogen betrachtet, sofern ihre Werke nicht anders als durch ihre stoffliche Präsenz verkörpert werden können, deren Materialität in ihnen jedoch fortschreitend transsubstantialisiert werden muss, bis sie selbst ins Symbolische übergeht, meint auch Adorno mit ‚Material‘ zunächst nichts anderes als das, womit überhaupt gearbeitet wird, was darum beständig modelliert und umgewandelt werden muss, denn, wie es in der *Ästhetischen Theorie* heißt, „Material (...) ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“.⁶⁹ Dennoch besteht das Besondere darin, dass bei aller Umarbeitung und Transformation an ihm zugleich das Heterogene, Andere, gleichsam Unvereinnahmbare mit hervortritt und kenntlich wird. Deswegen heißt es in *Die Kunst und die Künste*: „Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich einer Objektivierung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber, kraft der immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist. Das bringt ein Moment des Irreduziblen (...) ins Spiel. Es opponiert jeglichem Prinzip von Einheit.“⁷⁰ Das Material wird daher durch seine Bearbeitung nicht nur einfach „vertilgt“, wie es bei Hegel heißt, um sich gänzlich in ein gestaltetes Zeichen aufzulösen; vielmehr widersetzt es sich seiner Einverleibung, sodass sich stets noch ein Versehrtes, Negatives oder Unheiliges einbehält. Keine Bearbeitung also, die nicht Wunden schlägt, die nicht die Verletzungen des Stoffes mit kundgäbe: Darum sei „die Formanalyse

69 Ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 222.

70 Ders.: *Die Kunst und die Künste*, a.a.O., S. 177.

des Kunstwerks“, so Adorno in den *Paralipomena zur Ästhetischen Theorie*, „und was Form an ihm selbst heißt (...) sinnvoll allein im Verhältnis zu seinem konkreten Material“.71 An anderer Stelle formuliert Adorno konkreter: „Ein jedes bedeutende Werk hinterlässt in seinem Material (...) Spuren“, denen es zu folgen gelte, denn diese seien wie „Narben“, also diejenigen Stellen, die auf Unvereinbarkeiten hinwiesen, an denen die künstlerische Intention nicht aufging, wo etwas am Willen und Handeln der Subjekte aufschreit oder sich, buchstäblich, ‚ent-setzt‘. Deshalb sei der ‚Wahrheitsgehalt der Kunstwerke‘, so Adorno wörtlich, „mit ihrem kritischen (fusioniert)“.72

Dieser Zwiespalt, der den Adornoschen Materialbegriff so interessant macht, nämlich dass am Materiellen einerseits das Singuläre oder Inkommensurable aufscheint, seine Unvereinbarkeit mit unseren Vorstellungen, Konzepten und Plänen, insofern es, wie immer es bearbeitet wird, ein Aufsässiges oder Widersetzliches enthüllt, das aber andererseits an den Zeichnungen seiner Bearbeitung etwas vom der Nichtverwirklichbarkeit des Subjektiven, seinem manifesten Scheitern und Ungenügen preisgibt, was gleichsam sich unwillkürlich ins Material gräbt und dessen Unruhe und Unerfüllbarkeit bekundet – denn jedem Kunstwerk ist seine unmögliche Vollendung immanent. Es bleibt also zum einen stets eine untülbare Differenz zwischen Absicht und Entwurf und ihrer Verwirklichung im Materiellen – das Gefühl eines chronischen Misslingens, das umso eindringlicher wirkt, je bedeutsamer die künstliche Arbeit ist. Dabei ist weniger der Blick aufs Material *als Material* wesentlich – denn der Ausdruck leidet daran, mit dem Zusatz ‚bloßes Material‘ versehen werden zu können, das heißt depriviert und zum Objekt einer industriellen Verarbeitung gemacht zu werden –, sondern es sind die Eigenschaften selbst, die relevant sind, sodass wir es überall mit ‚Materialitäten‘ zu tun bekommen, soweit damit die Merkmale selbst aufgerufen werden, die dem Material *als Material* zukommen und im Begrifflichen nicht aufgehen, insbesondere seine *Opazität* und *Vergänglichkeit*, seine *Beziehung zur Entropie* sowie das, was man als seine *Anziehungskraft* oder *Affektibilität* bezeichnen könnte. Aus diesem Grunde sind auf der anderen Seite die ‚Materialitäten‘ gänzlich negativ konnotiert; obzwar ihnen ein Agens zugesprochen

71 Ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 433.

72 Ebenda, S. 59.

werden kann, sind sie mit Verfall und Resistenz assoziiert, der Tatsache, dass sie sich unserem Willen nie ganz beugen, weshalb auch die verschiedenen Hervorhebung des Agentialen missverständlich, bleiben, wie vor allem die zahlreichen Vulgarisierungen der Actor-Network-Theory deutlich machen.⁷³ Nirgends handelt es sich um ein *selbständig* Aktives, sondern zuvorderst um eine Passivität; viel entscheidender ist darum, dass der Begriff der ‚Materialität‘ zwischen zwei Negationen schwankt, nämlich einerseits dem, was ihre ‚Unfüglichkeit‘ ausmacht – in der doppelten Bedeutung dessen, was sich sowohl subjektiver Entscheidung und Bearbeitung *nicht* fügt als auch, was im Verfügen *Fügen* hinterlässt: Leerstellen, die mit ihnen buchstäblich ihr Unwesen treiben –, sowie andererseits ihre unüberspringbare Nähe zu Zerfall und Untergang. Viele neuere Künstler und Künstlerinnen arbeiteten gerade mit diesem ‚Ephemeren‘, wie es in performativen Augenblicken, aber auch im Rost, der langsamen Zersetzung und Selbstauflösung durch die Erosion des Materials zum Ausdruck kommt – man denke an Richard Serras Arbeiten mit Stahl.

Ausschlaggebend ist dann, dass Kunst, wo sie in den Spuren ihrer Arbeit diese Negativitäten aufbewahrt und aufbrechen lässt, sie diese nicht durch ein *Besagen* explizieren; die ‚Werke‘ *sprechen* nicht zu uns im Modus einer lesbaren Aussage, vielmehr *zeigen* sie das Negative, Unerfüllte an, indem sie diese gewissermaßen als Schriftzüge ohne Schreibung manifest werden lassen, das heißt ohne es als Zeichen zu intendieren und damit interpretierbar zu machen. Viele Passagen der *Ästhetischen Theorie* Adornos lassen dies anklingen: „Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.“ Ihr „Sprechendes“ sei „Schrift, aber ohne eine Bedeutung.“⁷⁴ Hierher gehört auch das berühmte, bereits zitierte Wort vom „Rätselcharakter der Kunst“: Als Schriften ohne Bedeutung sind sie nicht zu entziffern. Darum gleiche jedes Werk einem „Vexierbild“, wie es weiter heißt, das nur verständlich werde, wo es seine Unverständlichkeit präsentierte: „Verstehen selbst ist eine problematische Kategorie“, lautet eine andere,

73 Zu einer Kritik an Bruno Latours Actor Network Theory vgl. Dieter Mersch: Humanismen und Antihumanismen. Kritische Studien zur Gegenwartphilosophie, Zürich 2024, S. 137–218.

74 Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 189.