



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„‘Optimistisch zu denken ist kriminell‘. Kafka und Beckett als
Zeugen von Adornos negativer Philosophie“

verfasst von / submitted by

Christian Sichera, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Erik M. Vogt, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
---------------------	---

II. Grundlegendes für Adornos Philosophie

1. ‚Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen‘ – Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos	3
2. ‚Wer denkt, ist nicht wütend‘ – Vordeutung auf das Verhältnis von Denken und Erfahrung	6
3. Leid und Glück als wesentliche Erfahrungen.....	7
3.1. Zur Erfahrung von Leiden	8
3.2. Zur metaphysischen Erfahrung.....	12
3.2.1. Zum Nichtidentischen.....	13
3.2.2. Der Gang der metaphysischen Erfahrung	18

III. Zur Bedeutung von Kunst für Adornos Philosophie

1. Kunstwerke als Statthalter des Nichtidentischen	25
2. Die ästhetische Erfahrung als ausgezeichnete metaphysische Erfahrung	28
2.1. Zur Erschütterung.....	30
3. Zur Dialektik von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk	33
3.1. Zur Bedeutung von Erfahrung für Adornos Erkenntnistheorie	34
3.2. Die Erfahrung als Konstitution von Objektivität im Kunstwerk.....	37
3.3. Das Naturschöne als Modell der Dialektik von Nähe und Distanz	38
4. Zum Rätselcharakter eines Kunstwerkes	40
<i>Exkurs: Die Bedeutung der Erfahrung von Nähe und Distanz am Kunstwerk für die soziale Interaktion</i>	<i>44</i>
5. Das Naturschöne als Vorspiegelung falscher Tatsachen – Vom lügenden Baum	47
5.1 Adorno und die Übertreibung	48
5.2 Das Naturschöne im Kunstwerk	54

IV. Adorno zu Kafka und Beckett

Warum Literatur und warum gerade Kafka und Beckett?	56
---	----

Adornos Rezeption von Kafka	58
1. Kafka als Erfahrung.....	58
2. Zum Rätselcharakter bei Kafka.....	59
2.1. Das Prinzip der Wörtlichkeit.....	60
2.2 Zu den Gesten und Gebärden	63
3. Mimesis ans Verdinglichte – Kafka und die Hoffnung.....	67
Adornos Rezeption von Beckett.....	70
1. Beckett als Statthalter einer Kunst nach Auschwitz.....	70
2. Beckett als Realist.....	72
3. Wie bitte? – Die Absurdität des Existentialismus vs. die Absurdität Becketts.....	75
4. Die geschlossene Negativität als Schein der Erlösung.....	79
Literaturverzeichnis.....	84
Abstract	89

I. Einleitung

Am 1. Dezember 1952 erreicht ein Brief Thomas Mann, in welchem Adorno auf Manns nahezu flehentlich vorgetragene Bitte reagiert, einmal „ein positives Wort“ zu finden, „das eine auch nur ungefähre Vision der wahren, der zu postulierenden Gesellschaft gewährte!“¹ Adornos Antwort darauf fiel folgendermaßen aus:

Nicht so gut daran bin ich bei Ihrem grundsätzlichen Einwand, der Frage nach dem Positiven, und habe hier wirklich wenig anderes zu sagen, als daß ein Schelm mehr gibt, als er hat. Wenn mir etwas von Hegel und denen, die ihn auf die Füße stellten, in Fleisch und Blut übergegangen ist, dann ist es die Askese gegen die unvermittelte Aussage des Positiven; wahrhaft eine Askese, glauben Sie mir, denn meiner Natur läge das Andere, der fessellose Ausdruck der Hoffnung, viel näher. Aber ich habe immer wieder das Gefühl, daß man, wenn man nicht im Negativen aushält oder zu früh ins Positive übergeht, dem Unwahren in die Hände arbeitet. [...] [W]enn es wahr ist, dass die Kraft des Positiven ans Negative übergang, dann ist es nicht minder wahr, dass die Negation ihr Recht hat einzig an der Kraft des Positiven. Ob diese in unserer Zeit überhaupt als solche sich aussprechen läßt, wie es freilich geschehen müßte, oder ob die Askese das letzte Wort hat, vermag ich nicht zu erkennen, so sehr ich mich auch in meinem Leben daran gewöhnt habe, ins Dunkle zu starren; in einem Winkel meines Herzens glaube ich freilich immer noch, daß es möglich sein wird.²

In diesem Brief werden wesentliche Anliegen der vorliegenden Arbeit berührt, grundgelegt in Adornos Philosophie der Negativität, der Negativen Dialektik. Über allem steht die Frage, inwiefern im Negativen allein die „Kraft des Positiven“ liegt, warum es gilt das Negative nicht nur auszuhalten, sondern sogar aufzurichten, um es tunlichst zu vermeiden „zu früh ins Positive“ überzugehen. Was ist es, was Adorno dazu bringt, das Positive einerseits so zu brandmarken, dass es „dem Unwahren in die Hände arbeitet“, andererseits aber dieses hervorzukehren als das, „woran die Negation [einzig] ihr Recht hat“, also offensichtlich die wesentliche Grundlage seiner ganzen Philosophie darstellt? Bedeutet hier Positivität zweimal dasselbe? Ist Adornos Philosophie nichts als Schwarzmalerei, wie so oft unterstellt, oder deren Gegenteil: von Hoffnung getragen?

Mit diesen Fragen verbunden ergeben sich weitere, welche für diese Arbeit von Bedeutung sind. Adorno schreibt in dem Brief von einem „Gefühl“, von welchem er sich angehalten sieht, im Negativen auszuharren. Weiter berichtet er Mann von seinem Glauben, „daß es möglich sein wird“ das Positive einmal ungehemmt aussprechen zu können. Was hat es damit auf sich, mit diesem Gefühl, diesem Glauben? Wie legitim ist es, dass sich ein Philosoph offensichtlich von

¹ Theodor W. Adorno/Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt am Main 2002, 122.

² Adorno/Mann, *Briefwechsel*, 128.

Gefühlen leiten lässt und sich in seiner Arbeit auf einen Glauben beruft? Verlässt Adorno hier den Weg eines ernstzunehmenden Philosophen oder beruft er sich damit nicht vielmehr auf etwas zutiefst Humanes, welches es, anstatt es im Sinne einer ‚objektiven Wissenschaftlichkeit‘ zu eliminieren, herauszukehren gilt? Ist es vielleicht sogar so, dass es gerade die subjektiven Regungen sind, welche uns die Welt als solche – und damit so etwas wie ‚Wahrheit‘ – überhaupt erst eröffnen?

Wie die Leserschaft bereits vermuten wird, wird die Beantwortung zugunsten dieser subjektiven Regungen ausfallen. Daraus ergibt sich die für meine Arbeit entscheidende Thematik der Erfahrung als Schauplatz von Subjektivität. Ich gehe der Frage nach, welchen Stellenwert die Erfahrung für Adornos Philosophie hat und in welchem Verhältnis diese zu Aussagen über eine Wirklichkeit steht, welche von der einzelnen Erfahrung insofern absehen können, als dass diese Aussagen auch für andere Menschen Gültigkeit besitzen. Weiter werde ich mich der Frage widmen, welche Erfahrungen es insbesondere sind, die Adorno für seine Philosophie stark macht, von welchen diese letztlich sogar ihren Ausgang nimmt.

Die Thematik der Erfahrung ist es dann auch, welche uns in den Bereich der Kunst überleiten wird. Die Frage, die meine Ausführungen dazu ständig begleiten wird – und bei Kafka und Beckett zur konkreteren Anwendung kommt –, ist die, welche Erfahrungen sich für Adorno bei authentischen Kunstwerken³ machen lassen und inwiefern diese gerade für die Philosophie von so hoher Bedeutung sind. Im Speziellen wird es die Frage sein – hier komme ich wieder auf den Beginn meiner Einleitung zurück –, warum es gerade die Kunstwerke sind, welche im Negativen aushalten und alles Hoffnungsvolle und Tröstliche aus sich draúßenhalten, welche den Leser und die Leserin letztlich eine Erfahrung von Hoffnung machen lassen. Was ist es an diesen Kunstwerken, welche so negativ sich verhalten, das dazu führt, dass man im Sinne Adornos nicht von diesen ablassen kann. Oder etwas salopper formuliert: Warum tut man sich das überhaupt an?

Bezüglich der Kunst ergibt sich im Laufe meiner Arbeit weiter die Frage, inwiefern diese für Adorno einen Erkenntnischarakter hat und was die Philosophie dieser ‚ablernen‘ kann. Was

³ Adorno spricht von jenen Kunstwerken, welche er in seinem Sinne als gelungen und damit als legitim erachtet, meist in dem Begriff des ‚Authentischen‘. Welche Art von Kunstwerken es sind, die für Adorno diese Kriterien erfüllen, kann nicht per Definition – wie wir sehen werden, würde das seiner Methodik grundlegend widersprechen – ausgesagt werden und ist daher auch von mir nicht zu leisten. Was Adorno genauer darunter versteht, kann sich nur durch die Lektüre seiner Werke nach und nach erschließen. Ziel dieser Arbeit ist es daher auch, der Leserin und dem Leser sukzessive das zu erschließen, was Adorno meint, wenn er von einem „authentischen Werk“ (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2003, 424) spricht. Am ehesten noch, da am dichtesten, wird davon in meinem Kapitel über den Rätselcharakter die Rede sein.

zeigt sich in der Kunst – grundgelegt in deren Erfahrung –, was für das Denken selbst von so hoher Bedeutung ist? Und damit wesentlich verbunden: Was meint Adorno mit dem kryptisch anmutenden Satz, dass die Kunst gerade der Philosophie bedarf, „die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“⁴

Ich werde all diese Fragen zuerst prinzipiell erörtern und dann im Konkreten auf Kafka und Beckett beziehen. Ich werde an diesen einerseits das herausstreichen, was Adorno an ihnen als Besonderes erachtete, also das, was sie für ihn in ihrer Eigenart ausmachen und andererseits werde ich an ihnen eben das zuvor Ausformulierte noch einmal im Speziellen zur Anwendung bringen. Ich werde dabei ständig von der Frage geleitet sein, warum man sich diesen überaus schwer zu verdauenden Werken überhaupt aussetzt: Warum tut man sich die Werke von Kafka und Beckett überhaupt an?

II. Grundlegendes für Adornos Philosophie

1. ‚Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen‘ – Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos

Ich werde in meiner Arbeit dem nachgehen, worauf Adornos Philosophie – und damit untrennbar verbunden seine Rezeption von Kunstwerken – im Wesentlichen gründet. Ich möchte versuchen zu eruieren, was ihn in seiner Philosophie um- und antreibt, was diese grundlegend motiviert, von wo aus sie sich entwickelt. Weiter möchte ich darlegen, warum ich meine, dass das Verstehen seiner Motivation wichtig dafür ist, um seine Philosophie adäquat fassen zu können.

Axel Honneth schreibt in seiner Einleitung eines Buches über Adornos *Negative Dialektik* zu dessen Methodik Folgendes:

Der Versuch, zu allgemein gültigen Aussagen über Tatsachen und Normen durch die Artikulation von rein individuellen Erfahrungen zu gelangen, stellt für Adorno wohl von Anfang an den Inbegriff seiner eigenen philosophischen Methode dar.⁵

Der eigenen Erfahrung und Intuition nachzuspüren und zu versuchen, diese begrifflich einzuholen, ist meines Erachtens wesentlich für Adornos ganzes Schaffen. So spricht er

⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 113.

⁵ Axel Honneth, „Zum Begriff der Philosophie“, in: *Theodor W. Adorno. Negative Dialektik*, hg. v. Axel Honneth/Christoph Menke, Berlin 2006, 12f.

beispielsweise am Beginn seiner *Vorlesung über Negative Dialektik* – in einer Freimütigkeit, welche derart nur in seinen Vorlesungen zu finden ist –, von einer

tief eingewurzelte[n] Aversion gegen den Begriff der Synthese, der mich, seitdem ich überhaupt denken kann, beseelt. Und da ja das philosophische Denken [...] wesentlich darin besteht, dass man den eigenen geistigen Erfahrungen nachkommt, so ist eines der Motive einer solchen negativen Dialektik eben das, dahinter zu kommen, mir selbst auf die Sprünge zu kommen, *warum* ich mich gegen den Begriff der Synthese so sträube.⁶

Die Erkenntnis, dass der Gedanke der Erfahrung in diesem Sinne ‚nachgereiht‘ ist und ihr gegenüber immer bereits eine Antwort, eine Reaktion bzw. deren Nachhall darstellt, findet sich auch bei Nietzsche: „Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen, – immer dunkler, leerer, einfacher, als diese.“⁷ Empfindungen, Gefühle oder auch Bedürfnisse sind demnach vor den Gedanken d. i. den Begriffen da, mithilfe derer man nun versucht, das so Erfahrene – in erster Linie für sich selbst – begreiflich zu machen. Die Begriffe sind insofern immer nur ein Behelfsmittel, da sie das Erfahrene nie zur Gänze einholen können, weil es zwischen den Begriffen und der Erfahrung einen grundlegenden Qualitätsunterschied gibt, welcher uns die ganze Arbeit über begleiten wird und der sich zusehends lichten soll.

Das, was versucht wird zu begreifen, ist somit immer schon da, und zwar bevor es tatsächlich zum Begriff erhoben wird. Das meint Adorno, wenn er meint, dass „der philosophische Gedanke [...] so beschaffen [sei], dass er tendenziell seine Resultate früher hat, als er gedacht wird“⁸. Darüber schreibt auch Christine Kirchhoff, einleitend in ihrem Aufsatz über Adornos Erfahrungsbegriff, nämlich, dass dieser „die impliziten und meist verleugneten Voraussetzungen jedweder Erkenntnis reflektiert“⁹ und außerdem meint sie prinzipiell, dass

⁶ Theodor W. Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 2007, 16; Herv. i. O. In einem Aufsatz über Siegfried Kracauer schreibt Adorno, dass er durch diesen seinen damaligen Freund, am Beginn seiner eigenen philosophischen Laufbahn, „erstmal das Ausdrucksmoment der Philosophie [gewahrte]: sagen, was einem aufgeht.“ Theodor W. Adorno, „Der wunderliche Realist“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 389.

⁷ Friedrich Nietzsche, „Die Fröhliche Wissenschaft“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 2015, 502. Natürlich finden sich derartige Gedanken auch bei anderen Philosophen. Nietzsche sei an dieser Stelle insbesondere deswegen erwähnt, weil Adorno in seiner letzten Vorlesung zu den *Problemen der Moralphilosophie* bemerkenswerterweise sagt, dass es eben gerade Nietzsche ist, „dem ich, wenn ich aufrichtig sein soll, am meisten von allen sogenannten großen Philosophen verdanke – in Wahrheit vielleicht mehr noch als Hegel.“ Theodor W. Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, Frankfurt am Main 1996, 255.

⁸ Theodor W. Adorno, „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt am Main 2003, 605. An anderer Stelle notiert Adorno: „So sehr ist alles, was ich denke, eigentlich nur der Versuch, einzuholen, was ich immer schon wußte.“ Theodor W. Adorno, „Graeculus (II). Notizen zu Philosophie und Gesellschaft 1943 – 1969“, in: *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, hg. v. Rolf Tiedemann, Göttingen 2003, 14f.

⁹ Christine Kirchhoff, „Die Möglichkeit als eine der Wirklichkeit fassen. Über den Erfahrungsbegriff Theodor W. Adornos“, in: *Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre*, hg. v. Christine Kirchhoff/Hanno Pahl/Christoph Engemann/Judith Heckel/Lars Meyer, Freiburg 2004, 83.

„[h]inter dem Denken [...] immer, wenn auch noch so sublimiert, sei's bewußt oder nicht, ein Bedürfnis [steht].“¹⁰

Die Frage, die sich nun stellt, ist, wie die in Begriffe gegossenen subjektiven Erfahrungen zu objektiven Erkenntnissen führen können und zwar nicht trotz der Subjektivität, sondern gerade durch diese hindurch: „Im schroffen Gegensatz zum üblichen Wissenschaftsideal bedarf die Objektivität dialektischer Erkenntnis nicht eines Weniger, sondern eines Mehr an Subjekt.“¹¹ So ist auch Adornos Werk *Minima Moralia* in seinem wesentlichen Antrieb zu verstehen, welches bezeichnenderweise den Untertitel *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* trägt, eine Schrift, wie Rahel Jaeggi es nennt, welches die „Phänomenologie des Alltagsleben“, die „ausgehend von persönlichsten Erfahrungen und durchgeführt am Detail“¹² über die eigenen Erfahrungen hinaustreibt, um an ihnen einen objektiven Wahrheitsanspruch zu stellen. Martin Seel schreibt diesbezüglich von einem „reflektierten Subjektivismus“¹³: „Von seiner Erfahrung ausgehend versucht er, nicht allein von seiner Erfahrung zu sprechen.“¹⁴ Adorno selbst redet in seiner Vorlesung zur *Philosophischen Terminologie* davon, „daß solche Dinge, die ein reflektierender Mensch an sich selbst erfahren hat, im allgemeinen gar nicht so sehr auf ihn beschränkt sind, sondern für sehr viele andere ebenso gelten.“¹⁵ Diese Annahme gründet darin, dass Adorno die Gesellschaft als den darin lebenden Individuen wesentlich eingeschrieben betrachtet, diese in ihrem Handeln als grundlegend von der Gesellschaft geprägt sieht. Daher ist die Reflexion auf das eigene Leben immer auch eine auf die Gesellschaft:

¹⁰ Kirchhoff, „Die Möglichkeit als eine der Wirklichkeit fassen“, 90. Sabine Kienlechner schreibt in diesem Zusammenhang von einer „für Adornos wesentliche[n] Überzeugung [...] : daß das Denken seinen Impuls nicht aus sich selbst empfangt – und daß darum auch nicht um des bloßen Denkens willen gedacht werden dürfe.“ Sabine Kienlechner, *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*, Tübingen 1981, 152. Was es damit genauer auf sich hat, wird noch zu zeigen sein.

¹¹ Theodor W. Adorno, „Negative Dialektik“, in: Ders., *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Suhrkamp 2003, 50. Honneth dazu: „[E]rst durch diese Thematisierung subjektiver Erfahrungen, so ist Adorno überzeugt, wird der entsprechende Gegenstand in seiner faktischen Objektivität präsentiert, weil dazu auch diejenigen qualitativen Eigenschaften gehören, die nur der differenzierten Erfahrung, nicht aber dem schematisierenden Begriff zugänglich sind.“ Honneth, „Zum Begriff der Philosophie“, 22.

¹² Rahel Jaeggi, „Kein Einzelner vermag etwas dagegen“. Adornos *Minima Moralia* als Kritik von Lebensformen“, in: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, hg. v. Axel Honneth, Frankfurt am Main 2005, 116.

¹³ Martin Seel, „Adornos kontemplative Ethik“, in: Ders., *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp 2017, 31.

¹⁴ Seel, „Adornos kontemplative Ethik“, 30. Auch Seel schreibt von einem phänomenologischen Ausgangspunkt: „Adorno spürt dem nach, wie das Subjekt sich in und gegenüber der Welt findet. Die Welt, die dabei zur Sprache kommt, ist nicht die Welt überhaupt, sondern die historische Welt des modernen Lebens. Auch das Subjekt, bei dem dieses Philosophieren beginnt, ist nicht das Subjekt überhaupt, sondern ein bestimmtes Subjekt – das des schreibenden Autors.“ Seel, „Adornos kontemplative Ethik“, 29.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, Berlin 2016, 106.

Das individuelle Bewußtsein, welches das Ganze erkennt, worin die Individuen eingespannt sind, ist auch heute noch nicht bloß individuell, sondern hält in der Konsequenz des Gedankens das Allgemeine fest.¹⁶

Entscheidend für Adornos Philosophie ist nun, dass der Einzelne in seiner Reflexion auf sich selbst nicht auch etwas von der Gesellschaft erkennen kann, sondern, dass es gerade die Reflexion auf die eigene Erfahrung, auf das eigene Subjektsein ist, welche zu objektiven Wahrheiten über die Gesellschaft führen kann. In seiner *Vorlesung zur Erkenntnistheorie* sagt Adorno:

Wenn man die These vertritt, die ich von jeher zu vertreten geneigt war, daß gerade das Individuellste in Wahrheit das Allgemeinste ist, dann ist diese These plausibel nur in dem Sinn, daß man sich darüber klar ist, daß die Individuation selber ein durchs Allgemeine hindurch Vermitteltes ist, das heißt, daß die wahre Allgemeinheit, also das, was eigentlich das Wesen ist, sich darstellt vermöge der Individuation und nicht als ein abstraktes Prinzip jenseits dieser Individuation, und das ist es dann auch wohl, was jeder eigentlichen individuellen Erfahrung eben ihre Farbe, ihr Unverlierbares verleiht, eben jenes Moment, durch das eine jede wirkliche individuelle Erfahrung so unendlich überlegen scheint allen bloßen Abstraktionen, die eine Reihe von Individuationen unter allgemeine Formeln zusammenfassen.¹⁷

Sollen Aussagen über die Gesellschaft wahr sein, dann müssen diese an der einzelmenschlichen Erfahrung ausgewiesen werden oder vielmehr in dieser ihren Ausgangspunkt finden, da sich alle Theorie sonst in Abstraktionen ergeht und so dazu neigt das Einzelne – in diesem Fall den einzelnen Menschen – zugunsten eines dahinterliegenden Prinzips zu opfern. Auch dieser Punkt prägt das Vorhaben dieser Arbeit und soll sukzessive als ein grundlegendes Motiv der Adornoschen Philosophie dargelegt werden.

2. ‚Wer denkt, ist nicht wütend‘¹⁸ – Vordeutung auf das Verhältnis von Denken und Erfahrung

Ich möchte an dieser Stelle dem möglichen voreiligen Missverständnis beikommen, dass Adorno das Denken gegenüber der Erfahrung hintanstellt. Die oben von mir angedeutete Gegenüberstellung von Denken und Erfahrung hat vorerst allein den Grund aufzuzeigen, von wo für Adorno der Gedanke seine Orientierung hat, namentlich aus der Erfahrung. Und diese

¹⁶ Theodor W. Adorno, „Individuum und Organisation“, in: Ders., *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main 1979, 454f.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Erkenntnistheorie*, Berlin 2018, 156.

¹⁸ Vgl.: „Wer denkt, ist in aller Kritik nicht wütend: Denken hat die Welt sublimiert. [...] Das Glück, das im Auge des Denkenden aufgeht, ist das Glück der Menschheit. Die universale Unterdrückungstendenz geht gegen den Gedanken als solchen. Glück ist er, noch wo er das Unglück bestimmt: indem er es ausspricht. Damit allein reicht Glück ins universale Unglück hinein. Wer es sich nicht verkümmern läßt, der hat nicht resigniert.“ Theodor W. Adorno, „Resignation“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt am Main 2003, 798f.

Erfahrung ist in erster Linie keine, welche ich ‚mit meinen Gedanken mache‘, sondern eine, die ich als konkretes leibliches Individuum durchlebe: „Keine Intention, nichts ‚Geistiges‘, das nicht in leibhafter Wahrnehmung irgend gründete und wiederum nach leibhafter Erfüllung verlangte.“¹⁹ Um aber nun dieser Erfahrung Ausdruck zu verleihen, diese zum (eigenen) Verständnis zu bringen, bedarf es der größten Anstrengung des Denkens. Dieses arbeitet sich an etwas ab, was seinerseits selbst nicht begrifflich ist, da es ja seinen Ursprung in der Erfahrung in der Welt hat, welche zuallererst leiblicher und eben nicht begrifflicher Natur ist: „Philosophie gilt [...] dem ihr Heterogenen, dem was sie nicht selbst ist, und nicht dem Versuch, alles was da ist auf sich selbst und ihre Begriffe zu bringen“.²⁰

Das Streben der Adornoschen Philosophie zielt demnach nicht auf ein geschlossenes System von Begriffen, welches derart die Welt unter sich begreifen und erklären möchte, sondern vielmehr auf eine durch die Begriffe offengehaltene Möglichkeit, das Nichtbegriffliche, also dasjenige, was sich einer exakten Definition durch Begriffe entzieht, der individuellen Erfahrung zugänglich zu machen. Es liegt somit gleichsam der Ursprung aber auch das Ziel – die „Utopie der Erkenntnis“²¹ – des philosophischen Denkens im Nichtbegrifflichen, in einer Erfahrung, welche im begrifflichen Denken zwar nicht aufgeht, gleichsam auf dieses jedoch nicht verzichten kann. So beschreibt Adorno in seiner *Metakritik zur Erkenntnistheorie* Philosophie „als Anstrengung, zu sagen, wovon man nicht sprechen kann; dem Nichtidentischen zum Ausdruck zu helfen, während der Ausdruck es immer doch identifiziert.“²²

3. Leid und Glück als wesentliche Erfahrungen

Ist es nun an der Adornoschen Philosophie „den eigenen geistigen Erfahrungen [...] auf die Sprünge zu kommen“²³ gilt es jene Kategorien von Erfahrungen herauszustreichen, um die es ihm dabei im Besonderen geht und an welchen er sich letztlich in seinem ganzen Schaffen abarbeitet. Ich orientiere mich hierbei an Jochen Gimmel, in dessen Buch *Konstellationen negativ-utopischen Denkens* von „zwei Erfahrungsformen“ die Rede ist, die Adornos Philosophie wesentlich motivieren: „Das ist zum einen die Erfahrung des Leids und zum

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 2003, 277.

²⁰ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 113.

²¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 21.

²² Theodor W. Adorno, „Drei Studien zu Hegel“, in: Ders., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt am Main 1971, 336.

²³ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 16.

zweiten die metaphysische Erfahrung.“²⁴ Um mein Anliegen dieser Arbeit besser herauszuheben und um daran anzuknüpfen, was ich bereits weiter oben angedeutet habe – bezogen auf die eigentlichen Impulse des Denkens –, sei dazu noch eine andere Stelle aus Gimmels Buch zitiert:

Negative Dialektik muss also, um fruchtbar zu bleiben, um ihr Anliegen nicht aus den Augen zu verlieren, für etwas offen bleiben, das sie nicht aus sich selbst erzeugt. Für Adorno handelt es sich hierbei um konkrete Erfahrungen von Leid und Glück.²⁵

Was hier vorausgedeutet wird, ist neben dem Umstand, dass das Denken seinen Impuls nicht aus diesem selbst bekommt, die Tatsache, dass dieser Impuls in Form von Leid und Glück – Glück ist, wie noch zu zeigen sein wird, von der metaphysischen Erfahrung nicht zu trennen – als konkrete Erfahrungen auf die Leiblichkeit der einzelnen Menschen bezogen ist: „Alles Geistige ist modifiziert leibhafter Impuls“.²⁶

Ich werde meine Ausführungen zur Kategorie des Leidens und zur metaphysischen Erfahrung mit Ersterem beginnen, da die Erfahrung von Leiden meines Erachtens für Adornos Philosophie jene Implikationen mit sich bringt, mit denen die größte Gewissheit verbunden ist.

3.1. Zur Erfahrung von Leiden

Ich meine, daß man überhaupt nicht einen richtigen Gedanken denken kann, wenn man nicht das Richtige *will*; das heißt, wenn nicht hinter diesem Gedanken, als die eigentliche ihn beseelende Kraft, das steht, daß es richtig sein soll, daß es mit den Menschen in einen Zustand kommen soll, in dem das sinnlose Leid aufhört und in dem, ich kann es immer nur negativ aussprechen, der Bann von den Menschen genommen sein wird.²⁷

Das Richtige gibt Adorno hier an als den Zustand, in welchem kein Leid mehr ist. Damit weist sich das Richtige als Verneinung aus, als Negation von etwas Negativem, namentlich des Leids. Damit ist bereits ein wesentliches Moment seiner Philosophie, der Negativen Dialektik, benannt. Es geht dabei um die Verneinung eines falschen Zustandes, um dessen bestimmter Negation, ohne dabei den richtigen Zustand vorwegnehmen zu können. Dass nun das Leiden

²⁴ Jochen Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens. Ein Beitrag zu Adornos aporetischem Verfahren*, Freiburg/München 2015, 14.

²⁵ Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 65.

²⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 202. Vgl. dazu Christian Grüny: „Tatsächlich ist die Körperlichkeit des Leidens bzw. der Körper als letzter Bezugspunkt sowohl von Glück als auch von Leiden der Kern dessen, um was es Adorno geht, und sein Denken ist mindestens ebenso sehr eine Philosophie des leidenden Körpers.“ Christian Grüny, „Körper“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, 437.

²⁷ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 82f; Herv. i. O.

der Menschen einem falschen Zustand entspricht, ist für Adorno mit der größten Gewissheit verbunden:

Wir mögen nicht wissen, was das absolut Gute, was die absolute Norm, ja auch nur, was der Mensch oder das Menschliche und die Humanität sei, aber was das Unmenschliche ist, das wissen wir sehr genau. Und ich würde sagen, daß der Ort der Moralphilosophie heute mehr in der konkreten Denunziation des Unmenschlichen als in der unverbindlichen und abstrakten Situierung etwa des Seins des Menschen zu suchen ist.²⁸

Das, was nicht sein soll, das Leiden, spricht für sich selbst. Die Erfahrung von Leiden – es geht dabei im Wesentlichen um das Leiden anderer –, dessen „leibhafte[s] Moment meldet der Erkenntnis an, daß Leiden nicht sein, daß es anders werden solle.“²⁹ Das Leiden bekundet sich somit als etwas, was nicht sein soll und verweist damit auf einen Zustand, in dem kein Leiden ist.³⁰ Diese Bekundung ist nun wesentlich somatischer³¹ und nicht diskursiver Natur³², darin liegt auch die vor aller Rationalität sich meldende Gewissheit ob der Falschheit des Leidens begründet:

Wahr sind die Sätze als Impuls, wenn gemeldet wird, irgendwo sei gefoltert worden. Sie dürfen sich nicht rationalisieren; als abstraktes Prinzip gerieten sie sogleich in die schlechte Unendlichkeit ihrer Ableitung und Gültigkeit. [...] Der Impuls, die nackte physische Angst und das Gefühl der Solidarität mit den, nach Brechts Wort, quälbaren Körpern, der dem moralischen Verhalten immanent ist, würde durchs Bestreben rücksichtsloser Rationalisierung verleugnet; das Dringlichste würde abermals kontemplativ, Spott auf die eigene Dringlichkeit.³³

Dass Leiden nicht sein soll, ist für Adorno nicht verhandelbar. Die Verbürgung dessen, dass das Leiden etwas Negatives ist und als solches nicht sein soll, kann sich nicht allein aus einer argumentativen Erörterung erschließen. Wäre dies der Fall, so fehlte dabei das entscheidende Moment der sich somatisch meldenden unmittelbaren Gewissheit, welches für Adorno aber unbedingt notwendig ist, um das Leiden als absolut Negatives zu erkennen. Jemand, der erst durch Argumente davon abgebracht werden kann, Menschen zu töten, hat damit noch nicht eigentlich erkannt, was es heißt dieses Leiden anzurichten und ist damit nicht davor gefeit weiteres Leid in die Welt zu bringen.

²⁸ Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, 261.

²⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 203.

³⁰ Vgl.: „[I]m Leiden selbst liegt die Bestrebung, es aufzuheben, Leiden drängt zu einer Veränderung des Zustands, an dem gelitten wird.“ Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 68.

³¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 203.

³² Vgl. dazu Anke Thyen: „Leibhaft erfahrbar ist der Abscheu vor dem Schmerz, den Menschen Menschen zufügen.“ Anke Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt am Main 1989, 285.

³³ Adorno, „Negative Dialektik“, 281.

An dieser Stelle ist die Katastrophe des Nationalsozialismus zu benennen; die industrielle Massenvernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden während des Zweiten Weltkriegs. Adorno hat dieses Ereignis mit dem Namen des damals größten Komplexes aus Konzentrationslagern belegt: Auschwitz. Der Name steht ein für „[e]twas Singuläres, das sich sträubt, auf den Begriff gebracht zu werden“.³⁴ Wählt man beispielsweise den Begriff der Katastrophe, so ist man versucht, sich darunter etwas vorzustellen, weil man diesen Begriff kennt. Auschwitz kennt man aber nicht. Jeder Versuch es vorzustellen, es begrifflich einzuholen scheitert, muss scheitern. Das Scheitern ist die Wahrung des Unaussprechlichen und damit die Bewahrung der Würde der Opfer.

Die Bedeutung von Auschwitz für Adornos Denken, für seine Philosophie kann in dieser Arbeit nicht ausgemessen werden, sie steht aber ständig hinter dem Geschriebenen und tritt zuweilen deutlicher ans Licht. Sicher ist: Für Adorno führt nach Auschwitz kein Denken, keine Philosophie und auch keine Kunst – das wird insbesondere noch bei Beckett zu zeigen sein – mehr daran vorbei. Alles ist von Auschwitz betroffen, nichts kann sich mehr entziehen:

Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.³⁵

Nichts bleibt nach Auschwitz unverwandelt, auch nicht die Vergangenheit und mit ihr die Erkenntnis: „Die Tatsache, daß alle abendländische Vernunft Auschwitz nicht verhindern konnte, weist ihr selbst einen Platz auf der Müllhalde der Geschichte zu.“³⁶ Das, was vor Auschwitz war, ist nach Auschwitz nicht mehr dasselbe, die Vorgeschichte muss sich vor dem, was passiert ist, rechtfertigen. Und das kann sie für Adorno nicht, was er in Bezug auf Hegel nüchtern festhält: „Zu definieren wäre der Weltgeist, würdiger Gegenstand von Definition, als permanente Katastrophe.“³⁷ Ich komme weiter unten noch einmal etwas ausführlicher auf das Verhältnis von Auschwitz zur Geschichte zu sprechen.³⁸

Vor dem stets zu bedenkenden ‚Hintergrund‘ von Auschwitz ist das, was Adorno über das Leiden schreibt, eindringlicher zu fassen. Damit meine ich insbesondere die Rigorosität, mit der Adorno seine Sätze formuliert.

³⁴ Sven Kramer, „‘Wahr sind die Sätze als Impuls ...‘. Begriffsarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (3), 1996, 519.

³⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 358.

³⁶ Kramer, „‘Wahr sind die Sätze als Impuls ...‘, 509.

³⁷ Adorno, „Negative Dialektik“, 314.

³⁸ Vgl.: „Der Gang der metaphysischen Erfahrung“ in dieser Arbeit, bes. FN 95.

Das Negative des Leidens ist also einer argumentativen Erörterung wesentlich verschlossen. In aller Deutlichkeit tritt die (Ein-)Dringlichkeit dieses Appells an der Stelle hervor, die ich gerade zitiert habe, aber ohne den für mich an dieser Stelle entscheidenden Zusatz:

Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe. Dieser Imperativ ist so widerspenstig gegen seine Begründung wie einst die Gegebenheit des Kantischen. Ihn diskursiv zu behandeln, wäre Frevel: an ihm läßt leibhaft das Moment des Hinzutretenden am Sittlichen sich fühlen.³⁹

Die diskursive Behandlung des Gebots, dass sich Auschwitz nicht wiederhole, würde in einen Strudel von Argumentationen führen, welcher suggerieren könnte, dass die moralische Bewertung dessen, wofür Auschwitz steht, verhandelbar wäre.⁴⁰ Dieser Konflikt von Argumentationen könnte im Sinne Adornos nur deswegen aufkommen, wenn man von dem Impuls abstrahiert, welcher sich in Anbetracht dessen, was geschehen ist, einstellt, wobei es eben genau jener Impuls ist, welcher der Moral erst ihren Ausgangspunkt gibt. Die unmittelbare Gewissheit, dieser moralische Impuls, dass sich Auschwitz nicht wiederholen darf – oder eben auch, dass nicht gefoltert werden darf – kann für Adorno nur der Ausgangspunkt von Erörterungen sein und nicht dessen Ergebnis. Auschwitz streicht sich mitsamt dem damit verbundenen Leid von selbst durch.

Anhand des Namens Auschwitz wurde bereits angedeutet, dass sich hier etwas der Erkenntnis bekundet, was sich dieser entzieht. Es bekundet sich als Impuls, als Erfahrung, welche der theoretischen Auseinandersetzung damit ihren Auftrag gibt. Die Aufgabe der Philosophie ist es „den Schmerz in die Mittel des Begriffs [zu] übersetzen“⁴¹, „daß man das Leid der Welt, das Leiden der Welt zur Sprache bringt, daß man es ausdrückt“⁴². Im Abgleich mit der Erfahrung, welche diesen Ausdruck evoziert, zeigt es sich, dass der Begriff das zu Begreifende nicht einholen kann. Gleichzeitig kann das Denken dem eigenen Anspruch nach nicht darauf verzichten. In der *Ästhetischen Theorie* schreibt Adorno über die rationale Erkenntnis:

Dieser ist das Leiden fremd, sie kann es subsumierend bestimmen, Mittel zur Linderung beistellen; kaum durch seine Erfahrung ausdrücken: eben das hieße ihr irrational. Leiden auf den

³⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 358.

⁴⁰ Schweppenhäuser schreibt dazu, „dass eine Legitimierung des moralischen Einspruchs gegen Leid, Unterdrückung und Vernichtung von Menschen nicht nur überflüssig wäre, sondern schon falsch. Denn sie erachtete die Verhältnisse und ihre Exponenten, die das Abzuschaffende verursachen, einer abwägenden, unparteilichen Diskussion für würdig. Und darin ist Adorno zuzustimmen: Was sich in ethischen Abhandlungen trefflich zu kunstgerechten und brillanten Widerlegungen ethischer Skeptiker eignet, wird angesichts des realen Grauens und seiner Opfer harmlos.“ Gerhard Schweppenhäuser, *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*, Wiesbaden 2016, 218.

⁴¹ Adorno, *Philosophische Terminologie*, 107.

⁴² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 158.

Begriff gebracht, bleibt stumm und konsequenzlos: das läßt in Deutschland nach Hitler sich beobachten.⁴³

Gimmel betont in diesem Zusammenhang noch einmal die Situation des Einzelnen, vor der sich der Begriff auszuweisen hat und angesichts dessen er aufgrund seiner Beschaffenheit als Allgemeines immer scheitern muss:

Über Leiden im Allgemeinen zu sprechen ist immer unzureichend. Leiden scheint zu unmittelbar den Einzelnen zu betreffen, als dass ein allgemeiner Begriff dem gerecht werden könnte. Hier ist das Unrecht und die Unzulänglichkeit des allgemeinen Sprechens über das konkrete Leid als Anmaßung und Gleichgültigkeit spürbar.⁴⁴

Leiden ist immer das Leiden eines Individuums. Die Allgemeinheit des Begriffs kann das Individuum in seiner Einzelheit nie hinreichend erfassen – vom Leiden ganz zu schweigen. Die Philosophie Adornos bewegt sich somit permanent in der Dialektik der sich bekennenden Verpflichtung das Leid der Welt zum Ausdruck zu bringen und des Gewahrseins darüber, dass dieser Ausdruck mit den Mitteln der Philosophie, namentlich der Begriffe, immer scheitern muss. Wie wir später noch sehen werden, insbesondere bei den Werken von Samuel Beckett, sieht Adorno die Philosophie hier an die Kunst verwiesen. Diese ist nicht auf die Logizität des Begrifflichen angewiesen und eröffnet so Möglichkeiten eines Ausdrucks, welche der Philosophie verwehrt sind. Dies wird genau dann tragend, wenn sich das, was ausgedrückt werden soll, der Identifikation durch Begriffe versagt.

3.2. Zur metaphysischen Erfahrung

Bevor ich mich der zweiten wesentlichen Erfahrung in Adornos Philosophie zuwende, werde ich mich davor dem bereits angedeuteten Begriff des Nichtidentischen⁴⁵ widmen. Dieser Begriff muss als zentral für sein Schaffen angesehen werden: „Das Nichtidentische ist ein – in gewisser Hinsicht: der – Schlüssel- oder Kernbegriff der Adornoschen Philosophie; er nennt das, um was es dieser zu tun ist.“⁴⁶

Ich möchte meine Erläuterungen hierzu mit einem Zitat aus der *Negativen Dialektik* einleiten, welches abermals nicht mit einer Erkenntnis, sondern vielmehr mit einer Überzeugung anhebt,

⁴³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, 35.

⁴⁴ Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 71.

⁴⁵ Meist wird in Adornos Schriften das hier zu Behandelnde als Nichtidentisches bezeichnet. Es gelten dazu aber auch synonym bspw. die Termini des Nichtbegrifflichen, „Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen“ Adorno, „Negative Dialektik“, 20.

⁴⁶ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 292; Anm. d. Hgs.

welche Adorno als Vorausbedingung für die philosophische Auseinandersetzung mit der metaphysischen Erfahrung begreift:

Ein wie immer fragwürdiges Vertrauen darauf, daß es der Philosophie doch möglich sei; daß der Begriff den Begriff, das Zurüstende und Abschneidende übersteigen und dadurch ans Begriffslose heranreichen könne, ist der Philosophie unabdingbar [...]. Sonst muß sie kapitulieren und mit ihr aller Geist. Nicht die einfachste Operation ließe sich denken, keine Wahrheit wäre, emphatisch wäre alles nur nichts. Was aber an Wahrheit durch die Begriffe über ihren abstrakten Umfang hinaus getroffen wird, kann keinen anderen Schauplatz haben als das von den Begriffen Unterdrückte, Mißachtete und Weggeworfene. Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.⁴⁷

Adornos Anspruch an die Philosophie ist von dem Vertrauen und damit verbunden von der Sehnsucht⁴⁸ getragen, dass diese in ihren Begriffen über sich selbst hinauszugehen vermag. Es wird zu zeigen sein, dass dieses Vertrauen in der metaphysischen Erfahrung gründet. Zuvor widme ich mich ausführlicher der Frage, was denn überhaupt damit gewonnen wäre, wenn es der Philosophie – und, wie wir später noch sehen werden, insbesondere der Kunst – gelänge, über den Begriff zum Begriffslosen, zum Nichtidentischen hinauszureichen.

3.2.1. Zum Nichtidentischen

Das Nichtidentische in Adornos Philosophie steht für das ein, was am Objekt im Erkenntnisprozess des Subjekts nicht im Begriff aufgeht, sich der rationalen Erkenntnis entzieht. Diese ist auf das begriffliche Denken angewiesen, welche den jeweiligen Gegenstand, den es vor sich hat, mit Begriffen durchdringt und identifiziert. Entscheidend ist hier nun eben das, dass es eine Differenz gibt zwischen dem Objekt als begrifflich erkannter Gegenstand und dem Objekt selbst. Diese Differenz ist der Bereich der Nichtidentität. Adornos Kritik richtet sich nun gegen jenes Denken, welches diese Differenz zugunsten einer vollständigen Identifikation des Gegenstandes nivelliert bzw. nicht anerkennt und sich somit einer Offenheit gegenüber der Welt beraubt, weil es alles, was ist, auf sich selbst – auf sich selbst als Erkenntnissubjekt welches mit Begriffen operiert – reduziert.

⁴⁷ Adorno, „Negative Dialektik“, 21. Vgl.: „[W]enn man nicht das Vertrauen darauf hat, daß dieser Ausbruch aus der Sphäre des gemachten Begriffs in das diesem Begriff wesentlich zugehörige Nichtbegriffliche eben doch möglich sei, dann kann man wirklich überhaupt nicht philosophieren. Sie können sagen: warum muß philosophiert werden, - und darauf kann ich Ihnen eine Antwort nicht geben. Aber immerhin: wenn man eine solche Nötigung überhaupt verspürt, dann ist sie ohne ein Moment des Vertrauens auf die Möglichkeit des Ausbruchs nicht zu vollziehen. Und dieses Vertrauen selbst ist ja wohl nicht zu trennen von dem *utopischen* Vertrauen darauf, daß es – also: das nicht schon Zugerichtete, nicht Veranstaltete, nicht Verdinglichte – nicht eben doch soll möglich sein können.“ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 111; Herv. i. O.

⁴⁸ Vgl.: Adorno, „Negative Dialektik“, 27.

Einen Gegenstand zu erkennen heißt dem identifizierenden bzw. begrifflichen Denken nichts anderes als dass es diesen mit Begriffen bezeichnet. Begriffe sind allgemeiner Natur und so dem jeweils besonderen zu erkennenden Objekt vorgeordnet, sie sind vor dem jeweiligen Erkenntnisprozess da. Dementsprechend ordnet das Subjekt im Erkenntnisprozess einen Gegenstand etwas unter, den bereits existierenden Begriffen. Einen Gegenstand zu erkennen heißt somit nichts anderes als diesen zu klassifizieren, einzuordnen. Und zwar unter etwas, was dem Gegenstand eigentlich äußerlich ist, namentlich den Begriffen. Auf diesem Wege identifiziert das Subjekt den Gegenstand mit sich als Subjekt, mit seinen Begriffen, es bezieht damit die Gegenstände in aller erster Linie auf sich selbst.

Einer Erkenntnis des Nichtidentischen, der sich Adornos Negativer Dialektik verpflichtet fühlt, geht es nun um den Gegenstand selbst, um dessen Identität mit sich selbst und nicht mit dem Subjekt: „Sie will sagen, was etwas sei, während das Identitätsdenken sagt, worunter etwas fällt, wovon es Exemplar ist oder Repräsentant, was es also nicht selbst ist.“⁴⁹ Behauptet sich ein Denken als rein identifizierendes bzw. identitätslogisches⁵⁰ und beansprucht die Übereinstimmung zwischen Erkenntnis und Gegenstand, dann beraubt sich damit das Subjekt einer grundlegenden Erfahrung. Einer Erfahrung von Offenheit gegenüber den Gegenständen, welche sich erst dann gerieren kann, wenn das Subjekt anerkennt, dass das Objekt nicht in dem aufgeht, was es diesem für dessen Erkenntnis bereitstellt – „Erkenntnis hat keinen ihrer Gegenstände ganz inne“⁵¹ –, sondern vielmehr ein ‚Eigenleben‘ hat, welches das Subjekt zwar nicht begrifflich ausschöpfen, aber dafür an diesem anteilnehmen kann, indem es dem Objekt in der Erfahrung beizuwohnen sucht. Adorno spricht hier von der „volle[n], unreduzierte[n] Erfahrung im Medium begrifflicher Reflexion“, welche sich „wahrhaft“ den Gegenständen „überließe“.⁵² Diese Erfahrung – von Adorno auch unreglementierte⁵³ oder ungesteuerte subjektive Erfahrung⁵⁴ genannt – ist also eine, welche die Dinge der Welt als *echtes Gegenüber* erkennt. Als etwas, das dem Subjekt als *Anderes gegenüber-steht* und eben nicht in dem aufgeht – und damit als Gegenüber bzw. Anderes verschwindet –, was das Subjekt mittels seiner Begriffe den Gegenständen umhängt.⁵⁵ Adorno schreibt hier von einer „Welterfahrung“⁵⁶,

⁴⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 152.

⁵⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 150.

⁵¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 25.

⁵² Adorno, „Negative Dialektik“, 25.

⁵³ Theodor W. Adorno, „Einleitung zum ‚Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‘“, in: Ders. *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main 1979, 342.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, „Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute“, in: Ders. *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main, 1979, 185.

⁵⁵ Adorno spricht vom Nichtidentischen daher auch ein vom Identitätsdenken „Zugehängtes“. Adorno, „Negative Dialektik“, 189.

⁵⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 40.

welche sich wesentlich als Freiheit auszeichnet, als „Freiheit des Geistes“⁵⁷ oder auch „Freiheit zum Objekt“⁵⁸, welche sich für Martin Seel insbesondere dadurch auszeichnet „für die Vielfalt des Wirklichen aufgeschlossen zu sein“⁵⁹.

Wie wir gesehen haben, setzt das Identitätsdenken immer bei sich selbst an und insistiert so auf eine auf sich selbst gerichtete Ordnung der Dinge; Adorno spricht diesbezüglich auch vom „Organisationsdrang des Gedankens“⁶⁰. Die so gerichtete Vernunft gelangt auf diesem Wege in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen dieser Welt gerade nicht zu diesen *hinaus*, sondern sie landet und bestätigt sich immer nur selbst. Das Denken weiß somit bereits alles, was es über einen Gegenstand wissen kann, es muss sich lediglich hinsichtlich der vorhandenen, eigentlich gegenüberstehenden Objekte neu anordnen. Dass diese Anordnung nicht im eigentlichen Sinne etwas Neues ist, hat bereits Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* unter dem, was er mit „Grundwillen des Geistes“⁶¹ bezeichnet, beschrieben und deutet bereits auf den damit verbundenen und für Adorno entscheidenden Herrschaftsgedanken der Vernunft gegenüber der Natur vor:

Das befehlerische Etwas, das vom Volke ‚der Geist‘ genannt wird, will in sich und um sich herum Herr sein und sich als Herrn fühlen: es hat den Willen aus der Vielheit zur Einfachheit, einen zusammenschnürenden, bändigenden, herrschsüchtigen und wirklich herrschaftlichen Willen. Seine Bedürfnisse und Vermögen sind hierin die selben, wie sie die Physiologen für Alles, was lebt, wächst und sich vermehrt, aufstellen. Die Kraft des Geistes, Fremdes sich anzueignen, offenbart sich in einem starken Hange, das Neue dem Alten anzuähnlichen, das Mannichfaltige zu vereinfachen, das gänzlich Widersprechende zu übersehen oder wegzustossen: ebenso wie er bestimmte Züge und Linien am Fremden, an jedem Stück ‚Außenwelt‘ willkürlich stärker unterstreicht, heraushebt, sich zurecht fälscht. Seine Absicht geht dabei auf Einverleibung neuer ‚Erfahrungen‘, auf Einreihung neuer Dinge unter alte Reihen, – auf Wachstum also; bestimmter noch, auf das *Gefühl* des Wachstums, auf das Gefühl der vermehrten Kraft.⁶²

Im Gegensatz dazu kommt es nun in der „volle[n], unreduzierte[n] Erfahrung im Medium begrifflicher Reflexion“⁶³, der „geistigen Erfahrung“⁶⁴ durch das Begegnen-Lassen mit dem ganz anderen der Vernunft zu einem tatsächlichen Einlassen auf ein Neues: „Die Inhalte einer

⁵⁷ Adorno, „Negative Dialektik“, 40.

⁵⁸ Adorno, „Negative Dialektik“, 38.

⁵⁹ Martin Seel, „Jede wirklich gesättigte Anschauung“. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos“, in: Ders., *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main 2017, 24.

⁶⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 148.

⁶¹ Friedrich Nietzsche, „Jenseits von Gut und Böse“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 5*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 2012, 167.

⁶² Nietzsche, „Jenseits von Gut und Böse“, 167; Herv. i. O.

⁶³ Adorno, „Negative Dialektik“, 25.

⁶⁴ Adorno, „Negative Dialektik“, 41.

solchen Erfahrung sind keine Exempel für Kategorien, sondern sie werden gerade dadurch relevant, daß an ihnen jeweils ein *Neues* aufgeht“.⁶⁵

Gedanken, die sich vermittlels der Begriffe von sich selbst wegbewegen und sich ihren Inhalt nicht selbst vorgeben, sondern sich diesen von den Gegenständen vorgeben lassen – Adorno spricht hierbei vom „Lebensnerv des dialektischen Denkens“⁶⁶ –, bezeichnet Adorno als *wahr*: „Gedanken, die wahr sind, müssen unablässig sich aus der Erfahrung der Sache erneuern, die gleichwohl in ihnen sich erst bestimmt.“⁶⁷ Die Wahrheit eines Gedankens entspricht damit nicht inhaltlicher Natur, sondern entspringt vielmehr dem Werden einer eingenommenen Haltung, namentlich jener, sich nach den Gegenständen zu richten: „Wahrheit ist werdende Konstellation, kein automatisch Durchlaufendes“.⁶⁸ Philosophie wohnt somit essenziell „das Moment des Spiels“⁶⁹ inne, da sie sich im Zuge dieses Wegwerfens an die Gegenstände⁷⁰ ihres Ausgangs nicht gewiss sein kann. So ist auch das rätselhaft anmutende Zitat aus den *Minima Moralia* zu verstehen: „Wahr sind nur die Gedanken, die sich selber nicht verstehen.“⁷¹ Wahre Gedanken können nur dort zu finden sein, wo unklar ist, wohin der Weg führt, und damit auch „wo der Gedanke fehlgehen kann, wo er fehlbar ist“⁷². Ein Denken, welches nicht irren kann, ist ein Denken, welches sich nicht von sich selbst wegbewegt. Sich vor dem Irrtum zu verschließen, wäre damit gleichbedeutend damit, sich vor der Welt zu verschließen. „Nur solche Gedanken bieten der allmächtigen Ohnmacht des sicheren Einverständnisses die Stirn, die bis zum Äußersten gehen; nur Gehirnakrobatik hat noch Beziehung zu der Sache“.⁷³

⁶⁵ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 123; Herv. i. O.

⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Einführung in die Dialektik*, Berlin 2010, 10. Das längere Zitat lautet: „Die Dialektik [...] unterscheidet sich [...] von anderen Methoden dadurch, daß sie immer wieder versucht, nicht stehenzubleiben, daß sie sich immer wieder korrigiert an der Gegebenheit der Sachen selber. Versuch einer Definition: Dialektik ist ein Denken, das sich nicht bei der begrifflichen Ordnung bescheidet, sondern die Kunst vollbringt, die begriffliche Ordnung durch das Sein der Gegenstände zu korrigieren. Hierin liegt der Lebensnerv des dialektischen Denkens, das Moment der Gegensätzlichkeit.“ Adorno, *Einführung in die Dialektik*, 10.

⁶⁷ Adorno, „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, 604.

⁶⁸ Adorno, „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, 604. Thyen spricht in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise von der „Spontaneität des Denkens am Leitfaden der Objekte“. Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 210.

⁶⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 25f.. Vgl.: „Philosophie ist das Allerernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 26.

⁷⁰ Vgl.: „Denken, das verteidigt, das versucht, irgend etwas gegen stringente Einwände festzuhalten, ist immer schon verloren. Und der einzige Weg, den ein fruchtbares Denken zur Rettung nehmen kann, ist immer nur der des ‚Wirf weg, damit du gewinnst‘.“ Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main 2006, 159.

⁷¹ Adorno, *Minima Moralia*, 218.

⁷² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 127.

⁷³ Adorno, „Negative Dialektik“, 45. In den *Vorlesungen zur Negativen Dialektik* sagt Adorno diesbezüglich, dass „eine Erkenntnis, die nicht gefährlich ist, nicht wert ist, gedacht zu werden.“ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 127.

Alles das, der Spielcharakter der Philosophie, die Konzeption von Wahrheit als Ausrichtung des Geistes, dessen Fehlbarkeit, führt nun zu der für mich entscheidenden Formulierung Adornos bezüglich seiner Philosophie, welche er der Vorlesung *Philosophische Terminologie* voranstellt: „Philosophie ist ja nicht so sehr eine Thematik als eine Verhaltensweise des Geistes, eine Verhaltensweise des Bewußtseins“. ⁷⁴ Die Inhalte der Philosophie sind dergestalt geprägt von der Haltung, welche man den Sachen entgegenbringt, die Art und Weise, wie man sich diesen annähert; das, was man an diesen erkennt, bestimmt sich aus dem, was man an diesen sucht. Ist diese Suche primär von einem Besitzverhältnis geprägt, dann fällt der Befund einer Sache naturgemäß anders aus, als wenn man versucht, ihr gerecht zu werden. ⁷⁵

Wenn Adorno von „Gehirnakrobatik“ schreibt, von „Gedanken [...], die bis zum Äußersten gehen“ ⁷⁶, dann drückt sich damit das aus, was ich bereits weiter oben angedeutet habe ⁷⁷. Will das erkennende Subjekt dem Nichtidentischen auf die Spur kommen, also der Sache selbst, welche wesentlich „keineswegs Denkprodukt“ ⁷⁸ ist, geschieht dies nicht dadurch, indem der Gedanke zurückweicht und das Subjekt sich als quasi gedankenloses an dieser Sache versucht, welche sich diesem in einer kontemplativen, möglichst unmittelbaren Einstellung offenbart. Vielmehr ist das exakte Gegenteil der Fall: „Was Sache selbst heißen mag, ist nicht positiv, unmittelbar vorhanden; wer es erkennen will, muß mehr, nicht weniger denken“. ⁷⁹ Jenes Denken, welches das Nichtidentische als das Besondere an den Gegenständen einem Allgemeinen subsumiert und der Sache somit den Stachel des Besonderen zieht, muss, wenn es dagegen ankämpfen möchte, also wenn es dem Nichtidentischen gerecht werden möchte, gerade mit den Begriffen gegen seine eigene Natur angehen: „Nur Begriffe können vollbringen, was der Begriff verhindert. [...] Der bestimmbare Fehler aller Begriffe nötigt, andere herbeizuzitieren“. ⁸⁰ Das ist es auch, was die „Erkenntnis des Nichtidentischen“ ⁸¹ zu einem dialektischen Denken macht:

⁷⁴ Adorno, *Philosophische Terminologie*, 11.

⁷⁵ Vgl.: „Denken erschöpft sich so wenig im psychologischen Vorgang wie in der zeitlos reinen, formalen Logik. Es ist eine Verhaltensweise, und ihr ist unabdingbar die Beziehung zu dem, wozu es sich verhält.“ Adorno, „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, 602.

⁷⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 45.

⁷⁷ Vgl.: „‘Wer denkt ist nicht wütend‘. Vordeutung auf das Verhältnis von Denken und Erfahrung“ in dieser Arbeit.

⁷⁸ Adorno, „Negative Dialektik“, 189.

⁷⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 189. Vgl.: „Weil das Seiende nicht unmittelbar sondern nur durch den Begriff hindurch ist, wäre beim Begriff anzuheben, nicht bei der bloßen Gegebenheit.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 156.

⁸⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 62. Thyen sieht in der Tatsache, dass „Begriffliches defizitär bleibt und gleichwohl doch unerlässlich ist [...] gewissermaßen die Geschäftsgrundlage der Idee negativer Dialektik.“ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 206.

⁸¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 152.

Dialektisch ist Erkenntnis des Nichtidentischen auch darin, daß gerade sie, mehr und anders als das Identitätsdenken, identifiziert. Sie will sagen, was etwas sei, während das Identitätsdenken sagt, worunter etwas fällt, wovon es Exemplar ist oder Repräsentant, was es also nicht selbst ist.⁸²

Das Identitätsdenken macht sich nicht die Mühe einer Identifikation des Gegenstandes mit sich selbst, es bricht so gesehen den Erkenntnisprozess zugunsten der Einordnung unter deren Begriffe frühzeitig ab. Das Denken der Nichtidentität geht nun weiter, es zielt auf das jeweils Besondere der Sache und damit eben auf ihre ‚wahre Identität‘: „Insofern wäre das Nichtidentische die eigene Identität der Sache gegen ihre Identifikationen.“⁸³ Dafür hat das Denken keine anderen Mittel als die Begriffe, um die kommt es nicht herum, das ist das Instrumentarium, was diesem zur Verfügung steht. Es bedarf nun der größten Anstrengung der Begriffe und eines Bewusstseins, welches sich nicht darin bescheidet diese Anstrengung zugunsten sicherer und damit bereits bestehender Begrifflichkeiten abzuberechnen. Vor allem wird durch die Anstrengung eine Sache bewusst: Der Prozess des Erkennens ist begrifflich nicht abzuschließen, der Gegenstand – nimmt man diesen in seiner Andersheit und Eigenständigkeit ernst – bleibt der Erkenntnis und damit den Begriffen letztlich immer äußerlich. Die Begriffe erweisen sich somit als defizitär. Dass dieser Mangel jedoch kein Mangel im eigentlichen Sinne ist, sondern ein Gewinn an Erfahrung, wird nun zu zeigen sein.

3.2.2. Der Gang der metaphysischen Erfahrung

Wie bereits eingangs zu diesem Kapitel zitiert, spricht Adorno von einem „wie immer fragwürdige[n] Vertrauen darauf“⁸⁴, dass es der Philosophie gelingen können muss, mittels der Begriffe „ans Begriffslose heranreichen“⁸⁵ zu können. Dieses Vertrauen gründet sich, wie ich im Folgenden darlegen möchte, in der metaphysischen Erfahrung, welche letztlich dafür bürgt, dass „das, was ist, nicht alles [ist]“⁸⁶. Dass die zu erkennende Sache in ihrer Besonderheit gewahrt und nicht unter einem Begriffsschematismus zu einem bloßen Exemplar eines Allgemeinen wird, kann sich nur in einer Erfahrung zeigen und nicht wiederum in etwas, was vom Denken als dieses oder jenes bestimmt wird. Gimmel leitet sein Kapitel über die metaphysische Erfahrung daher auch wie folgt ein:

⁸² Adorno, „Negative Dialektik“, 152. Vgl.: „Erkenntnis, die Nichtidentisches am Objekt erfahren will, ist nicht gegen Identität, sondern gegen Identifikationen gerichtet. [...] Erkenntnis des Nichtidentischen zielt auf die Identität des Objekts; sie identifiziert es *als* etwas, aber sie meldet Vorbehalte gegen Identifikationen im Sinne von ‚identifizieren mit‘ an.“ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 205; Herv. i. O.

⁸³ Adorno, „Negative Dialektik“, 164.

⁸⁴ Adorno, „Negative Dialektik“, 21.

⁸⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 21.

⁸⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 389.

[D]as Besondere, dem sich das Denken hier [in der metaphysischen Erfahrung; C.S.] hingibt, ist nicht im Sinne eines Gegenständlichen zu verstehen, sondern ist selbst die Spur, die sich dem identifizierenden Verstandesurteil entzieht. Als solche kann es nicht begriffen, sondern nur erfahren werden. Spuren sind erfahrbare Zeichen eines darin Nicht-Erfahrbaren. Konkretes gerät hier in den Blick, insofern es als ein Versprechen bzw. als eine Verheißung erscheint. Doch was versprochen wird, ist nichts anderes als das Konkrete selbst, das auf einen Begriff verweist, „welcher endlich der der Sache selbst wäre, nicht das Armselige von der Sache Abgezogene.“⁸⁷

Die metaphysische Erfahrung ist grundsätzlich eine negative Erfahrung, die Erfahrung eines Mangels.⁸⁸ Dem Subjekt wird gewahrt, dass es mittels seiner begrifflichen Erkenntnis nie ganz an das Konkrete, Nichtidentische des Gegenübers heranreichen kann, es erfährt seine diesbezügliche Unzulänglichkeit. Diese ist nach Adorno aber keineswegs zu bedauern. Vielmehr ist es ein wesentliches Anliegen seiner Philosophie auf das Bewusstwerden dieser Unzulänglichkeit, dieser Ohnmacht hinzuweisen, weil sich das Subjekt in der Gewahrung dieser Ohnmacht erst wirklich frei von seinen Herrschaftsansprüchen machen kann, alles, was diesem nicht gleich ist, diesem gleich zu machen.⁸⁹ Wie wir noch sehen werden, kann diese Unzulänglichkeit des Subjekts in einer bestimmten Sphäre besonders gut herausgestellt werden, namentlich in der Kunst. Jene Kunstwerke – genauer gesagt jene Kunstwerke, die Adorno dafür im Blick hat – sperren sich allein schon ihrer Natur gemäß einem vollständigen Aufgehen in Begriffen und erlangen so den Status eines echten Gegenübers, welches sich den Herrschaftsansprüchen des Subjekts widersetzt.

Die metaphysische Erfahrung ist also wesentlich eine Erfahrung eines Mangels, eine negative, defizitäre Erfahrung. Als solche ist sie für Adorno eine Erfahrung von „Glück“, welche „das Innere der Gegenstände als diesen zugleich Entrücktes [gewährt]“⁹⁰. Es ist die Erfahrung eines Entzugs, welcher sich dem Subjekt offenbart. Die Anstrengung der Begriffe beim Erkennen-

⁸⁷ Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 93; Gimmel zitiert hier Adorno nach: Adorno, „Negative Dialektik“, 366.

⁸⁸ Ich orientiere mich mit der Begrifflichkeit des Mangels hier auch an Gimmel: „Der Begriff, der in dieser Erfahrung [der metaphysischen Erfahrung; C.S.] gewonnen wird, ist die Idee des radikal Anderen, das sich dem Denken in der Erfahrung des Mangels am Konkreten ergibt.“ Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 98. Aber auch bei Adorno ist diesbezüglich vom Mangel die Rede: „[D]ie unversöhnte Sache [hier: das Nichtbegriffliche, über das der Gedanke immer schon hinweggeht; C.S.], der genau jene Identität mangelt, die der Gedanke surrogiert, ist widerspruchsvoll und sperrt sich gegen jeglichen Versuch ihrer einstimmigen Deutung.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 148.

⁸⁹ Der Mangel und die Ohnmacht sind Adornos Philosophie zufolge dialektischer Natur, da diese wesentlich der Grund dafür sind, dass sich das identifizierende Denken und mit ihr das Subjekt über die Natur erhebt: „In der geistigen Allmacht des Subjekts hat seine reale Ohnmacht ihr Echo. [...] Seine verzweifelte Selbsterhöhung ist Reaktion auf die Erfahrung seiner Ohnmacht, die Selbstbesinnung verhindert; das absolute Bewußtsein bewußtlos.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 181. Damit verbunden ist in der Gewahrung dieser Ohnmacht das Bewusstsein, dass das Gegenüber letztlich nie durch das Bewusstsein gebannt werden kann, was dieses dazu veranlassen könnte – im Sinne der negativen Dialektik – das Gegenüber als solches auch gelten zu lassen: „Index für den Vorrang des Objekts ist die Ohnmacht des Geistes in all seinen Urteilen wie bis heute in der Einrichtung der Realität.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 187.

⁹⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 367.

Wollen einer Sache offenbart, dass diese sich den Begriffen letztlich immer entzieht. Je näher man sich einer Sache begrifflich annähert – und wie wir bereits gesehen haben, ist dies nicht nur möglich, sondern dem Denken als solches auferlegt –, desto näher kommt das Subjekt zu der Erkenntnis, dass es hier nie zu einem Abschluss kommen kann⁹¹. Je näher man dem Gegenüber begrifflich kommt, desto größer wird die Gewissheit, dass es sich dem Gedanken damit immer auch entzieht und derart auf Souveränität pocht. Adorno schreibt daher von einem „Überschuß übers Subjekt [...], den subjektive metaphysische Erfahrung nicht sich möchte ausreden lassen“⁹².

Adorno betont, dass es sich bei der metaphysischen Erfahrung um eine subjektive Erfahrung handelt. Dies scheint auf den ersten Blick banal. Der Hintergrund dafür ist unter anderem in der *Negativen Dialektik* benannt, in der Adorno die traditionelle Metaphysik der metaphysischen Erfahrung gegenüberstellt: „Anstelle der Kantischen erkenntnistheoretischen Frage, wie Metaphysik möglich sei, tritt die geschichtsphilosophische, ob metaphysische Erfahrung überhaupt noch möglich ist.“⁹³ Dieser Gegenüberstellung liegt zugrunde, dass die alten Fragen der Metaphysik nicht zuletzt von der Geschichte der zivilisatorischen Katastrophen, von welchen Auschwitz als absoluter Nullpunkt verstanden werden muss⁹⁴, gelinde gesagt

⁹¹ Vgl. Thyen: „Die negativ-dialektische Forderung an das Denken, der Nichtidentität seines inhaltlichen ‚Etwas‘ einzugedenken, macht Erkenntnis im Verständnis Adornos zu einem hermeneutischen Prozeß ohne festes Ende. In ihm werden sich Erfahrung und Erkenntnis des Gegenstandes nie beruhigen können, solange ihm das Moment des Negierens konstitutiv innewohnt. Der Prozeß diskursiver Erfahrung bleibt offen, wird nicht mit sich selbst identisch.“ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 209.

⁹² Adorno, „Negative Dialektik“, 368.

⁹³ Adorno, „Negative Dialektik“, 364f.

⁹⁴ Adorno beschäftigte sich zeitlebens mit der Frage, wie das Verhältnis von Auschwitz zur Geschichte zu denken ist. Dem dialektischen Denken verpflichtet, hält er die Spannung aufrecht zwischen Auschwitz einerseits als totalen Bruch mit der Geschichte und andererseits als von dieser nicht loszulösen. Kleine hat dies in seinem Buch *Ob es überhaupt noch möglich ist*, in welchem er der Frage nachgeht, inwiefern Auschwitz das Denken Adornos und insbesondere seine Literaturrezeption geprägt hat – mit Beckett anhebend, der uns auch und vor allem in diesem Kontext wiederbegegnen wird –, so beschrieben: „Die Rede von permanenter und besonderer Katastrophe, mit der Adorno die Situation im *Endspiel* charakterisiert, findet sich auch in der *Negativen Dialektik* wieder, in der Adorno den Widerspruch austrägt, dass Auschwitz weder als besondere Katastrophe zu denken ist, die geschichtsphilosophisch unbedeutend bleibt, noch als Telos der Gesellschaft, das der Gesellschaft keinen Ausweg mehr lässt. Adorno denkt Auschwitz daher als kontingentes Ereignis, als absolut Neues in der Geschichte, das bisher unvorstellbar war. Zielt er damit aber darauf, den Bruch mit allem Bisherigen zu vergegenwärtigen, so stellt sich der Geschichtsphilosophie das Problem, dass absolute Kontingenz keinerlei Bezug mehr zu den geschichtlichen Bedingungen zulässt, unter denen das Verbrechen möglich wurde. Daher ist auch das andere Extrem, dass Auschwitz notwendig aus der Geschichte folge, zu denken. Diese Extreme von totaler Kontingenz und absoluter Notwendigkeit prägen Adornos Begriff der Geschichte.“ Marc Kleine, *Ob es überhaupt noch möglich ist. Literatur nach Auschwitz in Adornos ästhetischer Theorie*, Bielefeld 2012, 310. Es lassen sich bei Adorno auch Stellen finden, in denen er eine Linie von Auschwitz zu anderen Katastrophen zieht und damit Auschwitz gewissermaßen als Synonym verwendet: „Durch Auschwitz, und damit meine ich nicht Auschwitz allein, sondern die Welt der Tortur, die weitergeht nach Auschwitz und über deren Fortdauer wir ja auch Vietnam die entsetzlichsten Berichte empfangen, – durch die hat tatsächlich der Begriff der Metaphysik bis ins Innerste sich verändert.“ Adorno, *Metaphysik*, 160. Weiter steht Auschwitz auch für die letzte Konsequenz des identifizierenden Denkens, welches alles Besondere an den Menschen dem Erdboden gleichmacht und diesen nur noch als Exemplar seiner Gattung begreift: „Der Völkermord ist die absolute Integration, die überall sich

„überholt“ worden sind; weniger gelinde gesagt mittlerweile als zynisch⁹⁵ oder höhnisch betrachtet werden müssen. In der *Negativen Dialektik* findet sich dazu eine Stelle, die für mich auch deswegen relevant ist, weil diese wieder mit einem Gefühl anhebt, welches Adorno mit der Wirklichkeit konfrontiert und von dieser als bestätigt erkennt:

Das Gefühl, das nach Auschwitz gegen jegliche Behauptung von Positivität des Daseins als Salbadern, Unrecht an den Opfern sich sträubt, dagegen, daß aus ihrem Schicksal ein sei's noch so ausgelaugter Sinn gepreßt wird, hat sein objektives Moment nach Ereignissen, welche die Konstruktion eines Sinnes der Immanenz, der von affirmativ gesetzter Transzendenz ausstrahlt, zum Hohn verurteilen.⁹⁶

Es kann für Adorno in Anbetracht dessen, was geschehen ist, nicht mehr nach einer sinnvoll eingerichteten Welt gefragt werden. Diese ist von den Ereignissen durchgestrichen worden.

Damit soll aber die Metaphysik als solche, also als jener Bereich der Philosophie, der Adorno zufolge das, was ist, transzendiert und damit über das Präsente hinaus „ins Offene“⁹⁷ gelangt, keineswegs ad acta gelegt werden.⁹⁸ Es ist gerade dieser „[d]ieser spekulative Überschuß des Denkens über das, was bloß der Fall ist, über das bloß Seiende“, der für Adorno für das „winzige

vorbereitet, wo Menschen gleichgemacht werden, geschliffen, wie man beim Militär es nannte, bis man sie, Abweichungen vom Begriff ihrer vollkommenen Nichtigkeit, buchstäblich austilgt. Auschwitz bestätigt das Philosophem von der reinen Identität als dem Tod. Das exponierteste Diktum aus Becketts Endspiel: es gäbe gar nicht mehr so viel zu fürchten, reagiert auf eine Praxis, die in den Lagern ihr erstes Probestück lieferte, und in deren einst ehrwürdigem Begriff schon die Vernichtung des Nichtidentischen teleologisch lauert. Absolute Negativität ist absehbar, überrascht keinen mehr.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 355. Der Name Auschwitz steht einerseits für ein bestimmtes Ereignis, welches nicht mit anderen Ereignissen verglichen werden kann und gleichzeitig steht es für andere Ereignisse insofern, als dass der Grundstein für Auschwitz in der Geschichte der Menschen angelegt sein muss – von dieser zumindest nicht als völlig enthoben betrachtet werden darf, will man, dass es sich nicht wiederhole – und diese Geschichte an menschlichen Katastrophen nicht arm ist. So schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*: „Schon vor Auschwitz war es angesichts der geschichtlichen Erfahrungen affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven Sinn zuzuschreiben.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 229. Diese Gleichzeitigkeit von Auschwitz als absolut Neues und dann wiederum nicht Neues brachte ihm auch Kritik ein: „Weil Auschwitz als das schlechthin Neue das seit jeher Mißlingende der Kultur enthüllen soll und gewissermaßen auf den Nenner bringt, passiert im Grunde so viel Neues nicht - erst das macht Auschwitz zur Universalmetapher tauglich. Es unterläuft dann wie nebenher, daß die Austauschbarkeit eines Menschen auf dem Arbeitsmarkt in die Nähe seiner Ermordung im Lager gebracht wird. [...] [S]o wird bei Adorno die Ermordung des Einzelnen belanglos in der grauen Zahl, in der schon zu Lebzeiten die Einzelnen nicht distinkt genug zu leben fähig sind. Es ist interessant, daß Adornos Idiosynkrasie, seine Fähigkeit, im scheinbar Harmlosesten Entsetzliches zu sehen, ihn (nicht nur hier) dazu verführt, Unterschiede zu nivellieren, die solche ums Ganze sind“. Jan Philipp Reemtsma, „‘Ja wenn der Beckett im Konzentrationslager gewesen wäre ...‘ – Überlegungen anlässlich einer in der ‚Negativen Dialektik‘ mitgeteilten Anekdote“, in: Ders., *Warum Hagen Jung-Ortlieb erschlug*, München 2003, 257f.

⁹⁵ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 35.

⁹⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 354.

⁹⁷ Adorno, *Metaphysik*, 108. Das längere Zitat dazu lautet: „Es scheint mir das Einzigartige an den philosophischen Begriffen zu sein – und angesichts der Verzweiflung, die einen über die Philosophie manchmal ergreifen kann, auch wahrhaft, ja, nicht der ‚Trost der Philosophie‘, aber wenigstens der Trost *über* die Philosophie –, daß die Philosophie die sonderbare Eigenschaft hat, daß sie zwar selber verstrickt ist, daß sie zwar selber in dem Glashaus unserer Konstitution und unserer Sprache eingesperrt ist; daß sie aber trotzdem immer wieder vermag, über sich selbst hinaus, über diese Begrenzung hinaus und durch ihr Glashaus hindurch zu denken. Und genau dieses Denken über sich selbst hinaus, ins *Offene*, genau das ist Metaphysik.“ Adorno, *Metaphysik*, 108. Herv. i. O.

⁹⁸ „Es wäre falsch, affirmativ Metaphysik zu betreiben und von unveränderlichen und ewigen Wesenheiten auszugehen, aber genauso falsch, den epistemologischen Gewinn zu verspielen, den der Ansatz einer negativen Metaphysik mit sich bringt.“ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 2009, 63.

bißchen Freiheit [...], das wir überhaupt haben, zugleich auch das *Glück* des Denkens“ entsteht.⁹⁹ Es geht dabei aber nicht mehr um die Verteidigung objektiver Wahrheiten oder, salopp formuliert, darum, „welchen Sinn das Ganze hat“. Was allein geblieben ist, sind vielmehr metaphysische Spuren in der subjektiven Erfahrung.¹⁰⁰

Was an Metaphysischen ohne Rekurs auf die Erfahrung des Subjekts, ohne sein unmittelbares Dabeisein verkündet wird, ist hilflos vor dem Begehren des autonomen Subjekts, nichts sich aufzwingen zu lassen, was nicht ihm selber einsichtig wäre.¹⁰¹

Die Metaphysik „mündet“ also geschichtsphilosophisch in die metaphysische Erfahrung, welche unmittelbar an die Erfahrung des Subjekts gebunden ist. Das Vertrauen und die Hoffnung in objektive Wahrheiten, an die Sinnhaftigkeit des menschlichen Daseins an sich wurde von der Geschichte widerlegt, ist mit dieser unvereinbar geworden:

Es ist unmöglich geworden jener affirmative Charakter der Metaphysik, den sie in der Aristotelischen und schon in der Platonischen Lehre zum ersten Mal gehabt hat. Die Behauptung eines Daseins oder eines Seins, das in sich sinnvoll verfaßt wäre und hingeordnet auf das göttliche Prinzip, wenn man sie so ausspricht, wäre wie alle Prinzipien des Wahren, Schönen und Guten, die die Philosophen sich ausgedacht haben, gegenüber den Opfern und gegenüber der Unendlichkeit ihrer Qual nur noch ein reiner Hohn. Und angesichts dessen, das ist eigentlich mein Ansatzpunkt, möchte ich mit Ihnen reflektieren über den [...] völlig veränderten Stellenwert der Metaphysik.¹⁰²

Die Hoffnung hat ihren Ort demnach nicht mehr auf ein dem Leben hin Übergeordnetes, welches diesem einen Sinn zu geben oder dieses zu erklären vermag, sondern vielmehr darauf, dass das, was ist, das Leben, welches da lebt, die herrschenden Zustände dieser konkreten Welt, nicht die Wahrheit, nicht alles sein kann, dass es anders möglich sein kann: „Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles.“¹⁰³

Diese Hoffnung gründet also wesentlich in der metaphysischen Erfahrung, welche abermals mit einem diffusen Gefühl anhebt, welches sich nicht ausreden lassen möchte:

Sie [die metaphysische Erfahrung; C.S.] erhält sich negativ in jenem Ist das denn alles?, das am ehesten im vergeblichen Warten sich aktualisiert. [...] Vergebliches Warten verbürgt nicht, worauf die Erwartung geht, sondern reflektiert den Zustand, der sein Maß hat an der Versagung.¹⁰⁴

⁹⁹ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 158.

¹⁰⁰ „Metaphysik ist nicht als System, sondern nur noch in der Erfahrung der Individuen möglich.“ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 286. Gimmel schreibt diesbezüglich auch von einer „Erfahrungs-Metaphysik“. Gimmel, *Konstellationen negativ-utopischen Denkens*, 91.

¹⁰¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 367.

¹⁰² Adorno, *Metaphysik*, 160.

¹⁰³ Adorno, „Negative Dialektik“, 391.

¹⁰⁴ Adorno, „Negative Dialektik“, 368.

Dieses Gefühl des vergeblichen Wartens werde ich noch intensiver in meiner Auseinandersetzung mit Beckett behandeln. An dieser Stelle sei vorausgeschickt, dass das Nicht-Einverständnis mit der Welt, so wie sie ist und wohin sie sich entwickelt hat, im Wesentlichen keiner rationalen Begründung obliegt, genauso wenig wie dies bei der Negation von Leiden der Fall ist, wie ich bereits versucht habe auseinanderzusetzen. Dass sich in diesem Zustand etwas versagt, ist rational nicht verortbar, sondern die rationale Auseinandersetzung mit der Realität ist vielmehr getragen von dem Gefühl dieser Versagung, welche – wie sich noch zeigen wird – im Grunde einer Hoffnung entspringt.

Metaphysische Erfahrungen können sich nach Adorno auch anderweitig einstellen und zwar in der „Art [...], mit der uns bestimmte Namen dafür einstehen mögen.“¹⁰⁵ Adorno denkt hier im Speziellen an Ortsnamen in Rekurs darauf, welche Bedeutung diese in der Kindheit für einen haben können. Auch hier geht er wieder einmal von einer ganz konkreten eigenen Erfahrung aus und schreibt ihr – gut feststellbar am unmittelbaren Wechsel vom ‚Ich‘ zum ‚man‘ – einen allgemeinen Charakter zu¹⁰⁶:

Ich selber habe es auch an solchen Namen erfahren: wenn man als Kind in Ferien ist und Namen wie Monbrunn, Reuenthal, Hambrunn liest oder hört, dann hat man das Gefühl dabei: wenn man dort wäre, an diesem Ort, da wäre es. Dieses ‚es‘, – was das ‚es‘ ist, ist außerordentlich schwer zu sagen; man wird [...] wohl am ehesten sagen können, daß es das Glück sei. Wenn man dann an einen solchen Ort gelangt, dann ist es dort auch nicht, dann hat man es *nicht*. Sehr oft sind das dann ganz törichte Dörfer. [...] Aber das Merkwürdige ist, daß auch wenn es dort nicht ‚ist‘, also wenn man keineswegs in Monbrunn jene Erfüllung findet, die in diesem Namen aufgespeichert ist, daß man dann trotzdem nicht enttäuscht ist. Wenn ich es richtig interpretiere, dann deshalb, weil man [...] gleichsam zu nah ist, weil man drin ist, und weil man das Gefühl hat: wenn man ganz in diesen Phänomenen drin ist, dann kann man sie gleichsam gar nicht gewahren.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Adorno, *Metaphysik*, 218.

¹⁰⁶ An dieser Stelle sei Edgar Thaidigsmann zitiert, welcher sich in seinem – für mich und dem Verfassen dieser Arbeit sehr wichtigen – Aufsatz *Das Versprechen. Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno* auch mit der Thematik der Verallgemeinerung persönlicher Erfahrungen bei Adornos Kindheit auseinandersetzt: „Eingedenkend wird das von Adorno Erinnernte aus der Unmittelbarkeit des kindlichen Erlebnisses ins reflektierende Bewusstsein gehoben, so dass am Besonderen des Erlebnisses das Allgemeine seines Gehalts erkennbar wird. Auf diesem Wege wird der erfüllte Augenblick des Erlebnisses zum Versprechen, von dem das reflektierende Denken erleuchtet wird und in seiner kritischen Kraft zehrt. Was unter bestimmten Bedingungen einmal möglich war, das erscheint überhaupt als möglich. Zugleich gesteht die reflektierende Vernunft ein, dass sie nicht apriorisch aus sich selbst lebt, vielmehr erinnernd und eingedenkend gebildet wird und sich bildet. Als begrifflich reflektierende zehrt sie von einer Sprache, die für solche Erinnerungen offen ist. Bei Adorno ist das eine Sprache, die, obwohl aus der religiösen Form gelöst, dennoch etwas vom religiösen Bedeutungsgehalt und dem Verweis, dass dieser nicht in der Verfassung der denkenden Subjektivität ist, bewahrt. In der Vermittlung durch die Reflexion des erinnernden Eingedenkens weist Kindheit für Adorno auf ein verändertes Menschsein, in dem für die Menschen gerettet wird, was sie aus dem Zwang, Subjekt im herrschaftlichen Sinne zu sein, befreit.“ Edgar Thaidigsmann, „Das Versprechen. Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 106 (1), 2009, 128.

¹⁰⁷ Adorno, *Metaphysik*, 218; Herv. i. O. Vgl.: Adorno, „Negative Dialektik“, 366.

Entscheidend ist hierbei, dass diese vage Empfindung von Glück an der Vorstellung des Ortes haftet und nicht an deren Erfüllung. Der Ort selbst kann das, worauf diese Sehnsucht geht, nie erfüllen, aber allein, dass es diese glückvolle Erwartung und Sehnsucht gibt, legt den Grundstein für eine Erfahrung, welche sich mit dem, was ist, nicht abspeisen lassen möchte:

Dem Kind ist selbstverständlich, daß, was es an seinem Lieblingsstädtchen entzückt, nur dort, ganz allein und nirgends sonst zu finden sei; es irrt, aber sein Irrtum stiftet das Modell der Erfahrung, eines Begriffs, welcher endlich der der Sache selbst wäre, nicht das Armselige von den Sachen Abgezogene.¹⁰⁸

Adorno beschreibt hier also ein Modell einer Erfahrung, welche eine wie auch immer geartete Hoffnung – oder eigentlich: Gewissheit – bereitstellt, dass die Dinge dieser Welt – in diesem Fall der Name einer Ortschaft – dem Erkennen unbeschadet einer begrifflichen Zurüstung leuchten können und als etwas erfahren werden, was sich dem subjektiven Herrschaftszwang der identifizierenden Bestimmung entzieht.¹⁰⁹

Es gibt noch eine weitere metaphysische Erfahrung, welche wohl am besten veranschaulichen kann, was mit dieser Art von Erfahrung gemeint ist, und die für Adorno eine herausragende Bedeutung hat¹¹⁰: die ästhetische Erfahrung. Damit ist jene Erfahrung gemeint, die man machen kann, wenn man sich einem Kunstwerk überlässt, wenn man versucht, dieses in seiner Eigenlogik mitnachzuvollziehen und welche einen letztlich immer in die Gewissheit entlässt, dass das, was man da eigentlich begreifen möchte, diesem Begreifen-Wollen Widerstand leistet und sich so den Herrschaftsansprüchen der identifizierenden Vernunft entzieht.

Ich werde mich der ästhetischen Erfahrung mit einer grundlegenderen Darstellung über Adornos Konzeption von Kunstwerken annähern und die Frage erörtern, warum es gerade die Kunst ist, welcher die Möglichkeit innewohnt, das Nichtidentische erfahrbar zu machen.

¹⁰⁸ Adorno, „Negative Dialektik“, 366.

¹⁰⁹ Zum Verhältnis der Ortsnamen, wie sie einerseits Glück versprechen und dem Ortsnamen Auschwitz, der für dessen absolutes Gegenteil steht, vgl.: Pola Groß, *Adornos Lächeln. Das ‚Glück am Ästhetischen‘ in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays*, Berlin/Boston 2021, 39f.

¹¹⁰ Vgl.: Georg W. Bertram, „Metaphysik und Metaphysikkritik“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, 540.

III. Zur Bedeutung von Kunst für Adornos Philosophie

1. Kunstwerke als Statthalter des Nichtidentischen

Zweifellos hat die Kunst für Adornos Denken einen exzeptionellen Stellenwert.¹¹¹ Seine Philosophie wäre ohne die Erfahrungen, die er durch Kunstwerke zeitlebens machte, eine andere. An der zentralen Kategorie des Nichtidentischen findet Adornos Denken in der Kunst gewissermaßen seinen Meister, in keinem anderen Bereich kommt die Erfahrung dem Nichtidentischen so nahe wie in der Kunst. So heißt es bspw. in der *Negativen Dialektik*, dass der „philosophische Begriff [...] nicht ab[läßt] von der Sehnsucht, welche die Kunst als begriffslose beseelt“¹¹². In der dazu gehaltenen Vorlesung heißt es etwas allgemeiner, „daß dies Verfahren, das die Betrachtung der Kunstwerke uns vorzeichnet, in einem gewissen Sinn prototypisch sein muß [...] für die philosophische Erkenntnis der Wirklichkeit“.¹¹³ In der *Ästhetischen Theorie* heißt es dazu im unmittelbaren Bezug auf das Nichtidentische: „Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt dadurch wiederum den Erkenntnischarakter“.¹¹⁴ Adorno spricht außerdem noch von der „Modifikation realer Erfahrungen durch die künstlerische“.¹¹⁵

Am Kunstwerk lässt sich in einer exzeptionellen Weise erfahren, was ich bereits in meinen Erläuterungen zum Nichtidentischen angesprochen habe: die Unverfügbarkeit einer dem Subjekt gegenüberstehenden Sache. Ein authentisches Kunstwerk¹¹⁶ ist so beschaffen, dass es die Betrachterin unentwegt dazu auffordert, es begreifen zu wollen, während diese dabei letztlich immer scheitern muss. So schreibt Adorno bspw. über Kafkas Werk: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.“¹¹⁷ Dies entspricht dem, was ein Kunstwerk wesentlich als solches auszeichnet und worauf ich weiter unten noch ausführlich zu sprechen komme: dem Rätselcharakter. Ein Kunstwerk lässt es nicht zu, dass der Rezipient diesem Herr werden kann, es entzieht sich vielmehr dem Herrschaftsanspruch des begrifflichen Durchdringen-Wollens: „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest

¹¹¹ Britta Scholze schreibt treffenderweise in ihrem Artikel über das Glück in Adornos Philosophie: „[W]er Kunst nicht für philosophisch relevant hält, wird bei der Adorno-Lektüre unglücklich.“ Britta Scholze: „Adorno und das Glück“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, 461.

¹¹² Adorno, „Negative Dialektik“, 27.

¹¹³ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 126.

¹¹⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 87.

¹¹⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 246.

¹¹⁶ Vgl.: Fußnote 3.

¹¹⁷ Theodor W. Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 2003, 255.

aufgehen, sind keine.“¹¹⁸ Ist es das erkennende Subjekt gewohnt, sich die Dinge der Welt einzuverleiben und diese vorrangig als Mittel zur Verfolgung der eigenen Zwecke zu betrachten – eine, wenn nicht *die* wesentliche Eigenschaft bzw. Motivation des identifizierenden Denkens –, scheitert dieses Vorhaben beim Kunstwerk. Dieses steht vielmehr „dem Totalitätsanspruch subjektiver Vernunft entgegen“.¹¹⁹

Am authentischen Kunstwerk lässt sich ablesen, was es heißt, wenn etwas in erster Linie für sich selbst existieren kann, oder besser: wenn das Subjekt dieses in seiner Selbstheit anerkennen kann. Ein Kunstwerk ist kein Gebrauchsgegenstand, es existiert nicht unmittelbar *für* den Menschen, sondern *mit* ihnen. Es entkommt der Maschinerie der kapitalistischen Kultur – in welcher alles, was ist, primär unter dem Blickwinkel des Zwecks beurteilt wird –, indem es sich dem Verwertungskreislauf entzieht. Das Kunstwerk gehorcht seiner inneren Struktur, der eigenen Form nach nur sich selbst. Es ist primär für sich selbst da und nur in der Anerkennung ihrer „vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit“¹²⁰ erfährt es das Subjekt als sein Anderes:

Kein Gemälde ist für den Beschauer, keine Symphonie für den Zuhörer, selbst kein Drama für das Publikum da, sondern zunächst um seiner selbst willen; und nur durch dieses Moment, das man als säkularisiert theologisches beschreiben muß, also nur sozusagen mit Hinblick auf das Absolute, und nicht etwa in einer unmittelbaren Beziehung auf die Menschen, existieren, sprechen [die Kunstwerke] überhaupt. Sobald man die darin gelegene Distanz verletzt, sobald man also die Kunstwerke unmittelbar auf das bezieht, was man von ihnen haben will, ‚entkunstet‘ man sie bereits und zerstört eigentlich damit eben das, was man von ihnen haben will.¹²¹

Damit ein Kunstwerk zu uns sprechen kann, müssen wir uns an dessen eigene Sprache halten und müssen der Versuchung widerstehen, dieses in unsere Sprache – jene der Begriffe – zu übersetzen. Wir müssen demnach versuchen dem Kunstwerk das Gespräch mit sich selbst abzulauschen, auch wenn dieses mit ‚fremder Zunge‘ geführt wird:

Ich verstehe ein Kunstwerk in dem Augenblick [...], wenn ich das verstehe, was es selber sagt, als etwas, was es mir sagt, und nicht als etwas, was ich bloß hineinprojiziere, als etwas, was bloß von mir wäre.¹²²

¹¹⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 184.

¹¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 394.

¹²⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 190. Adorno bestimmt in seiner 1958/59 gehaltenen *Vorlesung zur Ästhetik* die Funktion des Kunstwerks dort, „wo es einen unmittelbaren Zweck eigentlich nicht erfüllt, sondern als An-sich-Seiendes erscheint“. Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt am Main 2009, 190f.

¹²¹ Adorno, *Ästhetik*, 191.

¹²² Adorno, *Ästhetik*, 46. An anderer Stelle in der Vorlesung heißt es dazu, „daß wir, um ein Kunstwerk überhaupt zu verstehen, sein Idiom, seine Sprache sprechen müssen.“ Adorno, *Ästhetik*, 245. Vorausdeutend auf den noch genauer zu behandelnden Rätselcharakter eines Kunstwerks: „Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 182. Damit ist auch das ausgedrückt, was ich versucht habe mit der Paraphrase der ‚fremden Zunge‘ zu beschreiben.

Daran, dass sich das Kunstwerk dem Verwertungskreislauf entzieht, dass es die Kommunikation nach außen hin verweigert, zeigt sich auch, dass es bereits durch dessen bloßes Dasein – unabhängig davon, was als Inhalt eines authentischen Kunstwerkes anzugeben wäre, oder wie Adorno es ausdrückt: „durch kein Besonderes als Inhalt“¹²³ – der kapitalistischen Gesellschaft opponiert. Das bloße Sein eines Kunstwerks ist bereits Protest gegenüber allem, dem es sich durch seine immanente Struktur entzieht, und wird allein dadurch bereits zum Politikum. Kunst wird

zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein [...]. Nichts Reines, nach seinem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übte, die Erniedrigung durch einen Zustand denunzierte, der auf die totale Tauschgesellschaft sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.¹²⁴

Wenn Adorno das Tauschprinzip, also „die Reduktion menschlicher Arbeit auf den abstrakten Allgemeinbegriff der durchschnittlichen Arbeitszeit“ als „urverwandt mit dem Identifikationsprinzip“ betrachtet, weil durch den Tausch „nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch“¹²⁵ werde, dann steht das Kunstwerk für das ein, was sich in diesem Sinne nicht tauschen lässt, da es sich dem dafür zugrundeliegenden Identifikationsprinzip entzieht.¹²⁶ Indem sich das Kunstwerk also der selbstverständlich gewordenen Realität des Tauschprinzips entzieht, erscheint dieses als etwas, was plötzlich gar nicht mehr so selbstverständlich ist, und wird dadurch hinterfragbar:

[D]urch die Unvertauschbarkeit seiner eigenen Existenz [...] suspendiert das Kunstwerk die empirische Realität als abstrakten und universalen Funktionszusammenhang. Utopie ist jedes Kunstwerk, soweit es durch seine Form antezipiert, was endlich es selber wäre, und das begegnet sich mit der Forderung, den vom Subjekt verbreiteten Bann des Selbstseins zu tilgen.¹²⁷

Dadurch, dass das Kunstwerk der bestehenden Gesellschaft opponiert – da es sich dem Verwertungszusammenhang entzieht und für etwas steht, was sich von diesem als immanenten Sinnzusammenhang freigemacht hat – und diese somit nicht mehr als alternativlos erscheinen lässt, ist Kunst immer auch eine ins Material geronnene Hoffnung, Ort der Sehnsucht, Utopie.

¹²³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 203.

¹²⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 335.

¹²⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 149.

¹²⁶ Auch im Kunstwerk verhält es sich derart, dass es sich gerade durch das Beharren auf die eigene Identität dem Identifikationsprinzip des Subjekts entzieht und für dieses somit als Nichtidentisches erfahrbar wird: „Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich“. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 202.

¹²⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 203. Vgl.: Das Kunstwerk „hat seine Wahrheit kraft der Kritik, die es durch seine Existenz an der sich zum Absoluten gewordenen Rationalität ausübt.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 93.

Die Kunst reißt die scheinbar unverrückbare Wirklichkeit – „die Welt, so wie sie nun einmal ist“¹²⁸ –, das allzu selbstverständlich gewordene Tauschprinzip für ein Mögliches auf, für etwas, das anders wäre: „In diesem Gefühl des Widerstandes gegen das bloße Dasein ist eigentlich die Utopie enthalten, daß dieses bloße Dasein nicht das letzte Wort habe.“¹²⁹ Die Kunstwerke zeugen mit ihrer bloßen Existenz von der Möglichkeit, dass es so, wie es ist, nicht sein muss.¹³⁰ Dass es eine Welt jenseits des identitätslogischen Denkens und eines damit verbundenen alles verwertenden Tauschprinzips gibt, weil es sich genau diesem sperrt: „Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten.“¹³¹

Nach diesem ersten Vorgriff auf Adornos philosophische Konzeption von Kunst, widme ich mich nun jener metaphysischen Erfahrung, welche sich in der Rezeption von Kunstwerken einzustellen vermag und ohne die es letztlich keinen triftigen Grund gäbe, sich intensiver mit Kunst auseinanderzusetzen: der ästhetischen Erfahrung.

2. Die ästhetische Erfahrung als ausgezeichnete metaphysische Erfahrung

Ästhetische Theorie, ernüchtert gegen die aprioristische Konstruktion und gewarnt vor der aufsteigenden Abstraktion, hat zum Schauplatz die Erfahrung des ästhetischen Gegenstands. Der ist kein einfach von außen zu Erkennendes und verlangt von der Theorie, daß sie ihn, auf welchem Niveau von Abstraktion auch immer, verstehe.¹³²

Diesem Zitat aus der frühen Einleitung der *Ästhetischen Theorie* ist abermals der Stellenwert der Erfahrung, hier: der ästhetischen Erfahrung, für die Adornos Philosophie zu entnehmen. Die Theorie über die Kunst hat die ästhetische Erfahrung wesentlich zur Grundlage, es liegt an ihr sie zu explizieren und herauszustellen, getragen von dem Wissen diese nicht ersetzen zu können, „daß ohne Erfahrung der Kunst von dieser nichts gewußt wird und nicht die Rede sein kann.“¹³³ Die begriffliche, philosophische Auseinandersetzung mit Kunst kann die anwesende Begegnung mit den einzelnen Kunstwerken nicht ersetzen, sie bleibt stets an „die Unmittelbarkeit von Erfahrung gebunden“¹³⁴. Es bedarf dieser konkreten Begegnung des Individuums mit einem Kunstwerk¹³⁵, um dessen Potenzial für eine Theorie überhaupt

¹²⁸ Adorno, *Ästhetik*, 52.

¹²⁹ Adorno, *Ästhetik*, 52.

¹³⁰ „Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 200.

¹³¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 337.

¹³² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 513.

¹³³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 396.

¹³⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 384f.

¹³⁵ Vgl.: „Ästhetische Erfahrung kristallisiert sich im besonderen Werk.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 400.

erschließen zu können. Es ist wesentlich die Erfahrung von Kunstwerken, welche dann um Worte ringt, und deren Ringen ich nun versuchen werde etwas Genüge zu tun.

Ganz prinzipiell kann festgehalten werden, dass es sich bei der ästhetischen Erfahrung – oder auch „künstlerische Erfahrung“¹³⁶ – in Adornos Philosophie um eine Erfahrung handelt, welche sich einem eröffnen kann, wenn man sich auf ein Kunstwerk einlässt – die Erfahrung eines Kunstwerkes. Um welche Art des Einlassens es sich hierbei handelt – und damit verbunden vor allem, um welche Art es sich dabei nicht handelt –, sei durch folgende Passage Adornos vorgeedeutet, wo es heißt

daß die genuine ästhetische Erfahrung, also die Erfahrung von einem Kunstwerk, die diesem Kunstwerk selbst gerecht wird und die auf der anderen Seite von sich aus auch eigentlich ästhetisch konstituiert ist, unmittelbar mit Genuß eigentlich sehr wenig zu tun hat; daß man, wenn man sich zu einem Kunstwerk wirklich lebendig verhält, etwas ganz anderes tut. [...] So würde ich sagen, daß die ästhetische Erfahrung eben wesentlich darin besteht, daß man an diesen Vollzug teilhat, daß man das Kunstwerk mitvollzieht, indem man in dem Kunstwerk darin ist, daß man – wie man es ganz schlicht nennen mag – darin lebt.¹³⁷

Die ästhetische Erfahrung basiert demnach nicht auf einer bloß passiven Haltung, welche man einnimmt in der Erwartung, dass das Kunstwerk die ganze Arbeit für einen übernimmt und auf gewünschte Weise auf einen einwirkt, gleichsam einem „müde[n] Geschäftsmann, der sich von ih[m] massieren läßt“¹³⁸. Vielmehr gründet die ästhetische Erfahrung in der Anerkennung dessen, dass das Kunstwerk einem etwas abverlangt, es fordert die Rezipientinnen und Rezipienten dazu auf sich auf dieses einzulassen, „die Bahnen mitzugehen, die es in sich selbst beschreibt“¹³⁹, sich ihm anzuvertrauen ohne die Gewissheit, wohin es einen führt, gleichsam den bereits erörterten „Gedanken, die sich selber nicht verstehen“¹⁴⁰. Adorno spricht hierbei von „einer bestimmten Art von aktiver Passivität, oder von angestrengtem Sich-Überlassen an die Sache“¹⁴¹, da das Moment des Passiven, des Angegangen-Werdens von einem Kunstwerk der ästhetischen Erfahrung sehr wohl wesentlich ist und somit keineswegs außer Acht gelassen werden darf, dieses Angegangen-Werden allerdings von den Rezipientinnen und Rezipienten etwas ist, das aktiv erarbeitet werden muss.

Man erfährt ein Kunstwerk in der ästhetischen Erfahrung wesentlich als ein „Bedeuten“, als ein „Objektives“¹⁴² insofern, als dass man es als ein Gegenüber wahrnimmt, das etwas von einem

¹³⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 26.

¹³⁷ Adorno, *Ästhetik*, 187f.

¹³⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 394.

¹³⁹ Adorno, *Ästhetik*, 192.

¹⁴⁰ Adorno, *Minima Moralia*, 218. [Verweis auf oben](#).

¹⁴¹ Adorno, *Ästhetik*, 190.

¹⁴² Adorno, *Ästhetik*, 46.

will, was sich einem zusprechen möchte und nicht als etwas, das sich dem eigenen Willen beugen und dem eigenen Bedürfnis entsprechen soll. Die ästhetische Erfahrung ist somit auch und vor allem eine Erfahrung von Distanz, welche vonseiten der Betrachtenden zuallererst ausgehalten und auch aufrechterhalten werden muss, um die Erfahrung eines Objektiven vor dem Abgleiten ins bloße Konsumieren zu bewahren.¹⁴³ Wir erinnern uns:

Sobald man die darin gelegene Distanz verletzt, sobald man also die Kunstwerke unmittelbar auf das bezieht, was man von ihnen haben will, ‚entkunstet‘ man sie bereits und zerstört eigentlich damit eben das, was man von ihnen haben will.¹⁴⁴

Das, was man von den Kunstwerken in der ästhetischen Erfahrung Adorno nach haben möchte, ist das, dass diese als ein „An-sich-Seiendes“¹⁴⁵ erfahrbar werden, dass sie sich also einer Besitznahme durch das Subjekt verwehren und so als etwas erscheinen können, dessen Zweck in sich selbst besteht, und so darauf hinzudeuten vermögen, dass es in dieser Welt, in der alles nur Funktion für anderes ist, etwas gibt, das sich diesem Funktions- und Verwertungszusammenhang entzieht und damit dafür einstehen können, dass „das, was ist, nicht alles [ist]“¹⁴⁶, dass es auch anders sein könnte.

Veranschaulicht wird nun dieser Entzug anhand des Moment der *Erschütterung*, dem „Zentralbegriff in Adornos Theorie der ästhetischen Erfahrung“¹⁴⁷.

2.1. Zur Erschütterung

Der Begriff der Erschütterung bezeichnet die in der Rezeption eines Kunstwerks mögliche Erfahrung der Beschränktheit des Subjekts, in dem Anspruch, alles, was sich diesem darbietet,

¹⁴³ Vgl.: Die ästhetische Erfahrung „verlangt etwas wie Selbstverneinung des Betrachtenden, seine Fähigkeit, auf das anzusprechen oder dessen gewahr zu werden, was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen. Ästhetische Erfahrung legt zwischen den Betrachtenden und das Objekt zunächst Distanz.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 514. Beispiele für das Einreißen dieser Distanz wären einerseits die bereits hervorgekehrte Betrachtung bezüglich eines Kunstwerkes als sinnlich Wohlgefälliges andererseits aber auch das unbedingte Identifizieren-Wollen mit einem der Protagonisten oder Protagonistinnen eines Werkes, um sich darin wiederfinden zu können, was Adorno in seiner Vorlesung zur Ästhetik einmal – wenn auch vermutlich nicht mehr zeitgemäß, so dennoch sehr plastisch – polemisch herausstellte: „Man könnte fast sagen, das sei die Schwelle zwischen der vorkünstlerischen Erfahrung von Kunstwerken, also die der Hausfrau, die einen Roman liest, um sich mit den Personen darin identifizieren zu können – ich habe einmal ein Monstrum gekannt, das gesagt hat, daß sie Proust nicht lesen könne, weil in Proust sich keine Person befinde, mit der sie sich identifizieren könne, worauf jemand von ihr sehr hübsch sagte, das sei auch nicht vorgesehen gewesen –, also ich würde sagen, das sei genau die Schwelle, an der die künstlerische Erfahrung eines Kunstwerks von der vorkünstlerischen oder bloß stofflichen sich unterscheidet, indem man an dem Kunstwerk dessen gewahr wird, was ihm selber als eine Objektivität, als ein geistig Objektives innewohnt, ohne das es lediglich in dem Subjekt sich erschöpfte, das das Werk betrachtet.“ Adorno, *Ästhetik*, 46.

¹⁴⁴ Adorno, *Ästhetik*, 191.

¹⁴⁵ Adorno, *Ästhetik*, 191.

¹⁴⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 391.

¹⁴⁷ Gunnar Hindrichs, „Scheitern als Rettung: Ästhetische Erfahrung nach Adorno“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (1), 2000, 146.

fassen zu können, um auf sicherem Boden zu bleiben. Dieser wird dem Subjekt im Moment der Erschütterung vielmehr „unter den Füßen“ weggezogen, es kommt zu impulshaften Augenblicken, „in denen der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet.“¹⁴⁸ Dieses Verschwinden ist aber keines, welches wir meinen, wenn wir sagen, dass wir von dieser Stelle verschwinden, um an jenem Ort – hier: im Kunstwerk – unbeschadet und unverändert wieder aufzutauchen, wie dies beispielsweise bei dem Identifikationsakt mit einer Romanfigur intendiert wird.¹⁴⁹ Vielmehr wird das von Adorno gemeinte Verschwinden im Moment der Erschütterung ganz ernst genommen: Das Subjekt vergisst sich für Augenblicke als dieses konkrete Subjekt, es verschwindet als Bewusstsein seiner selbst, in der Aufgabe all jener Kategorien, welche dieses sonst durch die Welt geleiten, um sich als erkennendes Subjekt dieser zu vergewissern. In der Erschütterung werden diese Kategorien schlagartig außer Kraft gesetzt, „[f]ür Momente [...] wird das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen“¹⁵⁰. Es erfährt sich außerhalb jener Kategorien, um so der Möglichkeit nachzuspüren, was es hieße, nicht auf das Korsett des Identitätsdenken beschränkt zu sein, welches alles was ist – und damit wesentlich das Ich selbst – in vorgefertigte Bahnen zu lenken.

Entscheidend ist in der Bewegung der Erschütterung, dass es gerade durch diese Erschütterung des Subjekts – welche sich dadurch auszeichnet, dass es an seinem Gegenüber insofern scheitert, als dass es dieses nicht zu fassen vermag, es sich also zunächst einmal einem Mangel ausgesetzt sieht –, zu einer eigentlichen Stärkung desselben kommt, zu einer Stärkung des Ichs und damit zu einer Erfahrung von Glück:

Das von Kunst erschütterte Subjekt macht reale Erfahrungen; nun jedoch, kraft der Einsicht ins Kunstwerk als Kunstwerk solche, in denen seine Verhärtung in der eigenen Subjektivität sich löst, seiner Selbstsetzung ihre Beschränktheit aufgeht. Hat das Subjekt in der Erschütterung sein wahres Glück an den Kunstwerken, so ist es eines gegen das Subjekt¹⁵¹

Die Erfahrung von Glück im Moment der Erschütterung ist eine des Standhaltens. Es ist das Aushalten einer Situation, welche für das Subjekt ungewiss ist, da diese primär durch Negation bestimmt ist. Das erschütterte Subjekt verliert jeden Bezugspunkt, an den es sich sonst so sicher halten kann, es kann auf keinen ihm bekannten Ort hin ausweichen und muss diese einfallende Ungewissheit in Form von Unbestimmtheit ertragen. Es ist Adorno nach gerade diese Orientierungslosigkeit, welche die Erfahrung von Glück bereitstellen kann, weil sich das Subjekt in diesen Momenten in seiner Beschränktheit erfährt und in der Erschütterung merkt,

¹⁴⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 363.

¹⁴⁹ Vgl.: Fußnote 144 in dieser Arbeit.

¹⁵⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 364.

¹⁵¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 401.

dass diese nicht absolut ist. Es gibt eine Welt jenseits der identitätslogischen Kategorien, dafür bürgt die so gemachte Erfahrung, die sich das Ich nicht mehr so leicht nehmen lassen wird.

Mit diesen Voraussetzungen können wir uns einer Frage annehmen – und zwar in expliziter Form, implizit ist diese bereits durchgängig in meinen bisherigen Ausführungen anwesend –, welche meines Erachtens ganz wesentlich ist, wenn man sich Adornos Philosophie ausgesetzt sieht: warum tut man sich das überhaupt an? Warum setzt man sich einer Erfahrung aus, welche in erster Linie negativer Natur ist, also das, was ist, was man kennt und durch das man lebt, infrage stellt? Dieser Frage werde ich noch später insbesondere in meinem Kapitel zur Übertreibung in Adornos Philosophie nachgehen, möchte sie an dieser Stelle aber bereits aufgreifen, da sie sich im Kontext der ästhetischen Erfahrung meines Erachtens gut, da nachvollziehbar, erörtern lässt.

Gunnar Hindrichs hat das in seinem Aufsatz *Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno* so formuliert: „Wieso aber ist solche Negativität überhaupt noch anziehend?“¹⁵² Er beantwortet sich diese Frage gleich selbst mit dem von Adorno postulierten „Bedürfnis nach dem Inkommensurablen“¹⁵³.

Weil die Intention unserer Subjektivität auf die Sache selbst geht, die doch durch die Darstellungen dieser Subjektivität verstellt wird, sehnt sich Subjektivität ihrem Begriff gemäß nach dem ihr Nicht-Identischen. Sie kann es nur negativ in ihrem Scheitern darstellen, fühlt sich damit durch ihr Scheitern nicht nur abgestoßen, sondern zugleich auch angezogen, weil sie ja nur im Scheitern ihrer Sehnsucht innewird.¹⁵⁴

Das Scheitern der Subjektivität am Nichtidentischen in der ästhetischen Erfahrung – oder eben ganz prinzipiell in der metaphysischen Erfahrung, welche in diesem Scheitern gründet – ist eine Erfahrung von Freiheit im Sinne eines Freisein-von. Die Erschütterung ist das augenblickhafte Hereinbrechen von Freiheit in Form einer unreglementierten, unreduzierten Erfahrung, die wesentlich durch das Abfallen aller auf Selbsterhaltung getrimmter Kategorien begründet ist. Adorno spricht von einem dem Subjekt inhärenten Bedürfnis von sich selbst abzulassen und sieht hier auch das Moment des Schönen in den Kunstwerken verortet: „Der Schmerz im Angesicht des Schönen ist die Sehnsucht nach jenem vom subjektiven Block dem Subjekt Versperren, von dem es doch weiß, daß es wahrer ist als es selbst.“¹⁵⁵ Es ist eine Sehnsucht nach einer Erfahrung, welche nicht bereits durch herrschende und beherrschende Kategorien vorgezeichnet ist, ein Bedürfnis nach Erfahrungen, welche „mehr [sind] als subjektives

¹⁵² Hindrichs, „Scheitern als Rettung“, 163f.

¹⁵³ Hindrichs, „Scheitern als Rettung“, 164.

¹⁵⁴ Hindrichs, „Scheitern als Rettung“, 164.

¹⁵⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 396.

Erlebnis“¹⁵⁶. Diese Erfahrungen können sich nur dann verwirklichen, wenn sich das zu Erfahrende dem unbedingten Besitzen-Wollen im Sinne eines Durchdringen- und damit Ablegen-Wollen entzieht, bzw. wenn sich das Subjekt so ansprechen lässt – was nun gerade die Kunst als besondere Form von Erkenntnis auszeichnet, da sie dem Subjekt diesbezüglich auf ‚halber Strecke entgegenkommt‘ –, dass es diesem Drang widersteht.¹⁵⁷ Freiheit ist somit eine „Freiheit vom Prinzip des Besitzes“¹⁵⁸ und damit selbst etwas, was nicht besessen werden kann, sondern vielmehr im Zuge von Erfahrung verwirklicht werden muss und so wesentlich „ein Werdendes, kein Seiendes“¹⁵⁹ ist. Freiheit ist die Freiheit zur Erfahrung, zur unreglementierten Erfahrung. Diese kennzeichnet Adorno als „Freiheit zum Objekt“, einer „Erfahrung der Selbstvergessenheit gegenüber dem Gegenstand“.¹⁶⁰ Und eben diese Erfahrung zeigt sich akut im Moment der Erschütterung als „Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein“, gerade „dort vermittelt, wo die subjektive Reaktion am intensivsten ist“.¹⁶¹

Die Dialektik von Subjektivität und Objektivität, welche sich insbesondere im Moment der Erschütterung in der ästhetischen Erfahrung erkennen lässt, soll nun weiter vertieft werden. Ich werde im Folgenden wieder einen ‚Schritt zurück‘ machen und die Bedeutung dieser Dialektik für Adornos Denken im Ganzen veranschaulichen.

3. Zur Dialektik von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk

Was ich bereits im Eingangskapitel¹⁶² angesprochen habe, zeigt sich auch und vor allem in der Rezeption von Kunst wie Adorno sie im Blick hatte: die vom Kunstwerk beanspruchte

¹⁵⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 363.

¹⁵⁷ In der *Negativen Dialektik* identifiziert Adorno das unbedingte Besitzen-Wollen als eigentliche Schwäche des Ichs: „Befreites Bewußtsein, [...] eines, das seiner mächtig wäre, wirklich so autonom, wie es bisher immer nur sich aufspielte, müßte nicht immerzu fürchten, an ein Anderes – insgeheim die Mächte, die es beherrschen – sich zu verlieren. Das Bedürfnis nach Halt, nach dem vermeintlichen Substantiellen ist nicht derart substantiell, wie seine Selbstgerechtigkeit es möchte; vielmehr Signatur der Schwäche des Ichs [...]. Wer von außen und in sich nicht mehr unterdrückt wäre, suchte keinen Halt, vielleicht nicht einmal sich selbst. [...] Müßten die Menschen nicht mehr den Dingen sich gleichmachen, so bedürften sie weder eines dinghaften Überbaus, noch müßten sie sich, nach dem Muster von Dinglichkeit, als invariant entwerfen.“ Adorno, „Negative Dialektik“, 102f.

¹⁵⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 387.

¹⁵⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 294.

¹⁶⁰ Adorno, *Ästhetik*, 46.

¹⁶¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 363. Gabriele Geml unterstreicht in ihrem Aufsatz *Adorno über das Glück an den Kunstwerken* das im Moment der Erschütterung aufkommende „Ineinander von Selbstvergessenheit und einer gesteigerten Form der Selbstwahrnehmung. Geht man von der Freiheit im negativen Sinn des ‚Befreitseins von etwas‘ aus, so ist die Selbstvergessenheit vielleicht eine besonders schöne Gestalt der Freiheit. [...] Lässt sich die konzentrierte ästhetische Erfahrung [...] als ein Zustand tiefer Selbstvergessenheit charakterisieren, so bewirkt schließlich die Erschütterung zugleich eine erhöhte Aufmerksamkeit auf sich selbst“. Gabriele Geml, „Adorno über das Glück an den Kunstwerken“, in: *Politik der Kunst. Über die Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*, hg. v. Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel, Bielefeld 2016, 129f.

¹⁶² Vgl.: „Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen“. Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos“ in dieser Arbeit.

Objektivität bedarf, am als solche auch eingelöst zu werden, „nicht eines Weniger sondern eines Mehr an Subjekt“.¹⁶³ Erst in der subjektiven Erfahrung von Kunst – der ästhetischen Erfahrung – kann sich die Objektivität eines Werkes herstellen. Dementsprechend ist die Objektivität, so wie die Freiheit, nicht ein Produkt, welches man hat, welches als dieses oder jenes feststellbar ist, sondern vielmehr ist sie an den lebendigen Vollzug der Betrachtenden gebunden und damit immer ein Werdendes.

Es gilt nun einerseits zu klären, was mit ‚Objektivität eines Kunstwerkes‘ überhaupt gemeint ist und andererseits den Begründungszusammenhang von Objektivität und Subjektivität genauer zu erläutern. Um dies zu bewerkstelligen, und auch um die Verschränkung von Erkenntnistheorie und Kunstphilosophie bei Adorno aufzuzeigen, mache ich noch einmal einen ‚Schritt zurück‘, zur Dialektik von Subjekt und Objekt in Adornos Erkenntnistheorie.

3.1. Zur Bedeutung von Erfahrung für Adornos Erkenntnistheorie

Ich komme noch einmal – explizit – auf die zentrale Bedeutung des Erfahrungsbegriffs in Adornos Philosophie zu sprechen. Die dabei zu klärende Behauptung ist folgende: Objektivität ist *nur* als durch Subjektivität vermittelte möglich in Berufung auf deren Erfahrung, genauer der „ungeschmälerte[n]“¹⁶⁴, unreduzierten Erfahrung.

Adornos Erkenntnistheorie richtet sich gegen einen „Reduktionismus“ als einen „Typus scheinbar antisubjektivistischen, wissenschaftlich objektiven Identitätsdenkens“, welchem das „Ideal der Entpersonalisierung von Erkenntnis um der Objektivität willen“ zugrunde liegt und so „von dieser nichts als ihr caput mortuum zurück[behält]“.¹⁶⁵ Es ist für Adorno eben nicht so, dass das Subjekt zugunsten einer objektiven Erkenntnis aus dieser fein säuberlich herausdestilliert werden muss; es ist gerade kein „subtrahierbares Addendum zur Objektivität“¹⁶⁶, sondern vielmehr ein „ihr wesentliche[s] Moment[]“¹⁶⁷. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom „Vorrang des Objekts“¹⁶⁸: Ein Gegenstand kann sich dann in seiner Objektivität behaupten, wenn man sich auf dieses einlässt im Sinne dessen, dass man das an ihm zu erkennen sucht, was ihn als dieses oder jenes ausmacht. Die Bestimmungen, die das Subjekt über das Objekt auf diese Weise macht, sind „kein bloß Angeheftetes“ – also ein dem

¹⁶³ Adorno, „Negative Dialektik“, 50.

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt am Main 2003, 747.

¹⁶⁵ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 750f.

¹⁶⁶ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 751.

¹⁶⁷ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 751.

¹⁶⁸ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 746.

Gegenstand in äußerlicher Gestalt Angehängtes, was mit diesem als Konkretes letztlich nichts gemein hat¹⁶⁹ –, sondern vielmehr ein vom Objekt Verlangtes¹⁷⁰, welchem das Subjekt Rechnung tragen möchte. Diese Bestimmungen konstituieren sich nun wesentlich im Nachvollzug dessen, was das Objekt als solches ausmacht, im Angegangen-Werden eines Gegenstandes, in dessen Erfahrung: „Die Schlüsselposition des Subjekts in der Erkenntnis ist Erfahrung“.¹⁷¹

Es geht hierbei aber nicht um eine unmittelbare Erfahrung, welche das Subjekt in möglichst ungefilterten Aussagen über das Objekt wieder ausspuckt. Auf diese Weise würde sich das Subjekt gerade nicht auf das Objekt zubewegen, sondern vielmehr in seinen gewohnten Strukturen der bloßen Identifikation verbleiben und nur zu jenen Aussagen kommen, welche am Objekt das Allgemeinste wären. Der Begriff einer unmittelbaren Erfahrung ist insofern trügerisch, als gerade diese Erfahrung eine vermittelte ist, eine durch die Gesellschaft vermittelte Erfahrung, sich aber in der Ausweisung als ‚unmittelbar‘ dieser Vermittlung am wenigsten verdächtig zeigt. Wenn – wie dies bei Adorno der Fall ist – Erkenntnis wesentlich auf Erfahrung angewiesen ist und diese eine des Subjekts ist, welches sich als konkretes Individuum in einer Gesellschaft wiederfindet, welche wiederum „wesentlich die Substanz des Individuums“¹⁷² ist, dann ist gerade die unmittelbare, in diesem Sinne vorreflexive Erfahrung eine aus der Mitte der Gesellschaft, aus dem Zentrum des „Verblendungszusammenhang[s]“¹⁷³. Thyen schreibt bereits vordeutend auf jene Erfahrung, welche Adorno eigentlich intendiert, diesbezüglich,

daß die Gegenstände der Erkenntnis nicht voraussetzungslos der Erkenntnis zugänglich sind. Die Erfahrung kann sich nur auf eine dem individuellen Bewußtsein vorgeordnete Objektivität beziehen. Unter Bedingungen der Rationalisierung ist sie nach Adorno ‚die Einheit der total vergesellschafteten Gesellschaft‘. [...] Gerade weil geistige Erfahrung, Reflexionstätigkeit im Verständnis Adornos nicht auf kognitive, im engeren Sinne begriffliche, theoretische Fähigkeiten beschränkt bleibt, sondern auch eine inhaltliche, praktische Dimension mit einbezieht, ist sie dasjenige Medium, in dem der universale Verblendungszusammenhang prinzipiell und systematisch überschritten werden kann.¹⁷⁴

Unmittelbarkeit, unvermittelt der alles umfassenden Identitätslogik entsprungen, ist unmittelbare Identitätslogik, weil immer schon durch die Allgemeinheit „der zugerüsteten und

¹⁶⁹ So wäre beispielsweise die Erfassung eines Tisches in Längenangaben diesem äußerlich, weil es den Tisch als Tisch – welcher wesentlich Gebrauchsgegenstand für Menschen ist – nicht feststellen kann.

¹⁷⁰ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 747.

¹⁷¹ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 752.

¹⁷² Adorno, *Minima Moralia*, 16. Vgl.: „Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen“. Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos“ in dieser Arbeit.

¹⁷³ Adorno, „Negative Dialektik“, 364.

¹⁷⁴ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 220f.

vergegenständlichten Gestalt der Begriffe, die zunächst das erkennende Subjekt unmittelbar sich gegenüber hat“¹⁷⁵, vermittelt. Man könnte diesbezüglich auch von einer im Sinne Adornos ‚schlechten‘ Unmittelbarkeit sprechen, was bereits impliziert, dass es im Gegenzug auch eine ‚gute‘ gibt, eine, die sich als „unreglementierte Erfahrung“¹⁷⁶ vom Verblendungszusammenhang zumindest ein Stück weit befreien kann. Sie entspringt dem Widerstand gegenüber der Präformation des identitätslogischen Denkens und ist damit eine Unmittelbarkeit auf dem Boden eines – wie Thyen es stark ausdrückt – „subjekt-philosophisch gereinigte[n] Subjekt[s]“¹⁷⁷, welches die Unmittelbarkeit vom Objekt zu empfangen sucht und diese nicht in das Objekt hineinprojiziert. Adorno spricht hierbei von der „Spontaneität des Gedankens“¹⁷⁸ oder auch der „Spontaneität des Subjekts“¹⁷⁹, welche sich außerhalb etablierter Kategorien auf das Objekt einlassen möchte, um so ein Denken zu etablieren, welches in dieser Bewegung nicht weiß, wo es hinführt, und damit aus den starren Mustern seiner selbst ausubrechen. Thyen spricht in diesem Sinne auch von einer „Spontaneität des Denkens am Leitfaden der Objekte“.¹⁸⁰ Um also nun den Blick freizubekommen für den Gegenstand in seiner Objektivität, bedarf es eines denkerischen Kraftaktes des Subjekts, welcher sich vorrangig als Widerstand auszeichnet, gepaart mit einem Vertrauen darauf, dass man kraft der eigenen Subjektivität zu solchen Erfahrungen fähig ist:

Die Anstrengung von Erkenntnis ist überwiegend die Destruktion ihrer üblichen Anstrengung, der Gewalt gegen das Objekt. Seiner Erkenntnis nähert sich der Akt, in dem das Subjekt den Schleier zerreißt, den es um das Objekt webt. Fähig dazu ist es nur, wo es in angstloser Passivität der eigenen Erfahrung sich anvertraut. An den Stellen, wo die subjektive Vernunft subjektive Zufälligkeit wittert, schimmert der Vorrang des Objekts durch; das an diesem, was nicht subjektive Zutat ist. Subjekt ist das Agens, nicht das Konstituens von Objekt.¹⁸¹

Nun gilt es diese Dialektik von Subjektivität und Objektivität auf die Erfahrung und den damit verbundenen Erkenntnischarakter von Kunst umzulegen, um einerseits die bereits angesprochene Konstitution der Objektivität eines Kunstwerks genauer aufzuzeigen und andererseits diese Objektivität als solche zu ergründen.

¹⁷⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 148.

¹⁷⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 129.

¹⁷⁷ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 209.

¹⁷⁸ Adorno, „Negative Dialektik“, 91.

¹⁷⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 205.

¹⁸⁰ Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung*, 210.

¹⁸¹ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, 752.

3.2. Die Erfahrung als Konstitution von Objektivität im Kunstwerk

Wie bereits beschrieben zeigt sich die Objektivität eines Kunstwerks im Sinne Adornos als ein dem Subjekt Gegenüberstehendes, dieses Angehendes und dabei durch dieses nicht Aufzulösendes und damit ein sich dem Subjekt Widersetzendes: „Was aus bedeutenden Werken spricht, ist dem Totalitätsanspruch subjektiver Vernunft entgegen. Deren Unwahrheit wird an der Objektivität der Kunstwerke offenbar.“¹⁸² Das Offenbarwerden dieser Unwahrheit ist die Erfahrung der Grenze von Subjektivität. Objektivität von Kunstwerken ist somit „kein positiver Sachverhalt“¹⁸³, sondern vielmehr an die Aktualität der Erfahrung des Subjekts gebunden, welche auch hier dem Subjekt nicht unmittelbar gegeben ist, sondern mit einer Anstrengung verbunden ist:

Wer die Erfahrung von Objektivität nicht sich abmarkten lassen [...] möchte, muß immanent verfahren, an die subjektiven Reaktionsweisen anknüpfen [...]. Wahr ist [...], daß ohne Erfahrung der Kunst von dieser nichts gewußt wird und nicht die Rede sein kann. Was die philosophische Ästhetik zum Befreienden [...] der Kunst überhöhte, war die Selbstnegation des Betrachtenden, der im Werk virtuell erlischt. Dazu nötigen ihn die Werke [...]; nur wer seinen objektiven Kriterien sich stellt, versteht es; wer um sie nicht sich schert, ist der Konsument. Im adäquaten Verhalten zur Kunst ist trotzdem das subjektive Moment bewahrt: je größer die Anstrengung, das Werk und seine strukturelle Dynamik mitzuvollziehen, je mehr Subjekt die Betrachtung in jenes hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne: auch in der Rezeption vermittelt Subjektivität die Objektivität.¹⁸⁴

Die Objektivität eines Kunstwerkes erscheint und konstituiert sich als Erfahrung im Subjekt, welche sich beständig am Kunstwerk aktualisieren muss und sich nicht von diesem abwenden darf, da es sonst wieder auf sich selbst und seine Kategorien zurückgeworfen wird. Diese Aktualisierung, das Aufrechterhalten der Spannung der Erfahrung gründet sich im aktiven Mitvollzug des Werkes, in der „Analyse von Sachverhalten, Problemen, Strukturen der ästhetischen Gegenstände“¹⁸⁵. Es handelt sich hierbei um ein ständiges werkimmanentes Interpretieren dessen, was sich hier einem darbietet; was das genauer heißt werde ich noch in meinem Kapitel zum Rätselcharakter vertiefen. Die dabei gemachte Erfahrung ist dann eine vom Kunstwerk, nicht erst eine, die man an dieses – beispielsweise in der Erwartung der Befriedigung eines bestimmten Bedürfnisses – heranträgt:

Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden. [...] Durch betrachtende Versenkung wird der

¹⁸² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 394.

¹⁸³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 397.

¹⁸⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 395f.

¹⁸⁵ Adorno, *Ästhetik*, 14.

immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten.¹⁸⁶

Die Objektivität eines Kunstwerkes harrt somit der Entbindung durch das Subjekt. Je intensiver sich dieses von dem Kunstwerk angehen lässt, je mehr es sich auf dieses einlässt, dem nachspürend und reflektierend, was es mit einem macht, je mehr also das Subjekt ein quasi ‚Allersubjektivstes‘ als seine je eigene Erfahrung an das Kunstwerk preisgibt, desto mehr wird dieses Allersubjektivste zu einem Objektiven, zu einer Erfahrung von einem echten Gegenüber, welches sich nicht unter das Subjekt einordnen lässt. Diese Erfahrung – zugespitzt im Moment der Erschütterung – ist eine Erfahrung von Glück, weil sich das Subjekt der Möglichkeit ausgesetzt sieht, nicht alles, was ist, sich zwanghaft einverleiben zu müssen, um in einen Umgang damit treten zu können.

3.3. Das Naturschöne als Modell der Dialektik von Nähe und Distanz

Für Adorno gibt es für die dargestellte Dialektik von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk ein „Urphänomen“¹⁸⁷, nämlich das Naturschöne. Er illustriert dies in seiner Vorlesung zur *Ästhetik* recht anschaulich am Beispiel eines schwermütigen Abends, der sich denjenigen, die sich auf diesen einlassen können, auch als solcher zeigt – ohne, dass die Schwermut von den Betrachtenden in diesen hineinprojiziert wird – und zieht damit die Verbindung zum Kunstwerk:

Ich glaube, nur wem einmal [...] aufgegangen ist, daß, wenn man sagt, dieser Abend ist schwermütig, das nicht eine Stimmung des Betrachters ist, sondern daß dann, freilich in einer Konstellation mit dem Betrachter, der Abend selber schwermütig ist, – daß jemand, der diese entscheidende Erfahrung, gewissermaßen diese ‚Freiheit zum Objekt‘, nicht gemacht hat, jene Erfahrung der Selbstvergessenheit gegenüber dem Gegenstand, allerdings überhaupt nicht weiß, was ein Kunstwerk ist.¹⁸⁸

Die Schwermut eines Abends ist demnach eine Stimmung, die diesem immanent ist, die uns vom Abend her entgegensteht und der man nun, kraft der Subjektivität, beiwohnen kann. Die schwermütige Stimmung zeigt sich Adorno zufolge der anwesenden Erfahrung als eine des Abends und nicht als eine von uns. Diese Erfahrung wird also bedingt von einer Distanz insofern, als dass das Subjekt diesem Abend gegenübersteht und welche es ihm überhaupt erst ermöglicht die Stimmung auf den Abend und nicht auf sich selbst zu beziehen. Diese Distanz wird nun gewissermaßen abgegolten durch eine Nähe, durch ein Gefühl der Verbundenheit, da

¹⁸⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 262.

¹⁸⁷ Adorno, *Ästhetik*, 46.

¹⁸⁸ Adorno, *Ästhetik*, 46.

sich die Schwermut des Gegenübers ja in einem selbst konstituiert. Es zeigt sich somit, dass die allererste Bedingung von Nähe Distanz ist insofern, als dass die Distanz nichts anderes ist als die Erfahrung eines Gegenübers, welches dem Subjekt als autonomes entgegensteht und damit wesentlich als nicht von diesem abhängig erscheint. Weiß man nun, was damit gemeint ist, wenn Adorno von der Erfahrung eines schwermütigen Abends spricht, dann eröffnet sich damit ein Einblick in das, was für Adorno Utopie heißen könnte:

Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen.¹⁸⁹

Die Krux an der Erfahrung des Naturschönen ist nun die, dass die eingehaltene Distanz zum Gegenüber als Spielraum der Erfahrung, die ‚Freiheit zum Objekt‘, einer Unmittelbarkeit bedarf, dass diese Distanz als ‚natürliche‘ Distanz nicht begrifflich eingezogen und schon gar nicht willentlich herbeigeführt werden kann:

Je intensiver man Natur betrachtet, desto weniger wird man ihrer Schönheit inne, wenn sie einem nicht schon unwillkürlich zuteil ward. Vergeblich ist meist der absichtsvolle Besuch berühmter Aussichtspunkte, der Prominenzen des Naturschönen. Dem Beredten der Natur schadet die Vergegenständlichung, die aufmerksame Betrachtung bewirkt.¹⁹⁰

Die Erfahrung des Naturschönen und damit das Gewährwerden des in ihm liegenden Nichtidentischen – als etwas, das sich dem begrifflichen Denken entzieht und dennoch als Anwesendes wahrgenommen wird – ist damit wesentlich eine Erfahrung *vor* der Reflexion. Das Kunstschöne – also die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks – hingegen, ist, wie ich das im Kapitel zur ästhetischen Erfahrung und insbesondere zur Erschütterung beschrieben habe, wesentlich eine Erfahrung *durch* die begriffliche Reflexion, in welcher das Moment des Nichtidentischen als Mangel dieser Reflexion erscheint. Beides, das Naturschöne und das Kunstschöne, tragen das Nichtidentische als wesentliches Ausdrucksmoment in sich, ‚offerieren‘ dieses dem Subjekt aber auf je unterschiedliche Weise. Warum nun die Erfahrung des Naturschönen aus Adornos Sicht Gefahr läuft, sich mit dem Elend dieser Welt zu verbünden, und inwiefern das Kunstwerk die Erfahrung des Nichtidentischen am Naturschönen bewahren möchte und damit vor dieser Gefahr zu schützen, wird noch zu beantworten sein. Um dies besser zu bewerkstelligen, widme ich mich zuvor jenem Moment am Kunstwerk, welches die Erfahrung des Nichtidentischen an ihm wesentlich bewerkstelligt: dem Rätselcharakter.

¹⁸⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 192.

¹⁹⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 108.

4. Zum Rätselcharakter eines Kunstwerkes

Vieles von dem, was bislang in Bezug auf die Kunst angedeutet oder auch bereits näher erläutert wurde, soll nun an jener Eigenschaft eines Kunstwerkes veranschaulicht werden, welche Adorno in der *Ästhetischen Theorie* als „konstitutiv“ bezeichnet: dem Rätselcharakter. An diesem zeigt sich das Abhängigkeitsverhältnis von Kunst und Philosophie, da diese den im Kunstwerk liegenden Rätselcharakter erst auszubuchstabieren vermag und damit in Bewegung setzt:

Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. [...] Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation. Daß es an ihnen nichts zu interpretieren gäbe, daß sie einfach da wären, radierte die Demarkationslinie der Kunst aus.¹⁹¹

Dass – wie bereits beschrieben – die Objektivität eines Kunstwerkes zu dessen Realisierung nach Subjektivität verlangt, heißt nun genauer, dass dessen Rätselcharakter sich an die „deutende Vernunft“¹⁹² richtet, um sich in deren Deutung als letztlich nicht-deutbar zu erweisen und sich als in diesem Sinne ‚rätselhaft‘ zu konstituieren: „Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft.“¹⁹³ Die Objektivität eines Kunstwerkes, also das Nicht-Aufgehen im Subjekt, ist damit in dessen Rätselcharakter wesentlich ausgedrückt, dieser ist quasi die Essenz der Objektivität eines Kunstwerks, da es eben dieser Rätselcharakter ist, welcher der Vereinnahmung des Kunstwerks durch die Erkenntnis standhält. Diese Bewegung ist dementsprechend wieder eine wesentlich negative, da sich das Subjekt der Aufforderung des Kunstwerkes ausgesetzt sieht, dieses zu interpretieren, im Begriff aufzulösen – es also auf die subjektiven Kriterien und Kategorien hin zu verstehen –, an dieser Aufforderung aber letztlich scheitern muss.

Die Kunstwerke wenden sich also an die deutende Vernunft, sie harren einer Interpretation, ohne sich dieser preiszugeben. Sie pochen aufgrund ihres Rätselcharakters auf eine Lösung, verweigern sich dieser aber immer ‚im letzten Moment‘ und entziehen sich damit einer Auflösung durch den Begriff und bleiben so dem Subjekt als ‚echtes Gegenüber‘, als Anderes erhalten. Dementsprechend konstituiert sich bei der Interpretation eines Kunstwerkes, also beim Versuch, diesem begrifflich ‚auf die Schliche‘ zu kommen, nicht eine wie auch immer

¹⁹¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 193.

¹⁹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 193.

¹⁹³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 193.

geartete Lösung, sondern vielmehr der Rätselcharakter – und damit das Kunstwerk als solches – selbst: „Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“¹⁹⁴ Dieser Blick ist nun jener eines Gegenübers, eines dem Subjekt entgegenstehenden Anderen, das, worauf die Sehnsucht des Subjekts geht: eine – durch das Scheitern der Einverleibung – sich eröffnende Möglichkeit einer Erfahrung eines Gegenübers auf Augenhöhe.

Der Rätselcharakter als jenes Moment am Kunstwerk, was es davor bewahrt im Subjekt restlos aufzugehen und damit in diesem zu verschwinden, ist also an die deutende Vernunft gebunden, welche das, was sich ihr als rätselhaft offenbart, als Rätselhaftigkeit überhaupt erst herausstellt. Die deutende Vernunft ist hierbei wiederum angetrieben von der Erfahrung des Angewandten-Werdens des Kunstwerkes, welches sich nun durch jene zu konkretisieren vermag:

Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an die spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert.¹⁹⁵

Die Erfahrung eines Kunstwerkes wird konkretisiert durch den philosophischen Begriff, welcher diese Erfahrung aufnimmt und damit, wie Adorno es formuliert, sättigt: „Nicht Erfahrung allein, erst der mit ihr gesättigte Gedanke ist ihm [dem Kunstwerk; C.S.] gewachsen.“¹⁹⁶ Adorno spricht daher auch von einer „denkende[n] Erfahrung“, im Gegensatz zu einer Erfahrung, welche das Denken zugunsten einer Unmittelbarkeit „sistiert“.¹⁹⁷ Die bereits herausgestellte Notwendigkeit der Verschränkung von Aktivität und Passivität in der Rezeption eines Kunstwerks, mag nun zu einem tieferen Verständnis gelangen: „[G]enuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden, oder sie ist überhaupt nicht.“¹⁹⁸

Um das Verhältnis von Kunst und Philosophie, prinzipiell von Erfahrung und Denken, besser in den Blick zu bekommen, möchte ich noch einmal auf den Adornoschen Begriff der Philosophie zu sprechen kommen. Ich erinnere daran, dass Philosophie für ihn „nicht so sehr eine Thematik als eine Verhaltensweise des Geistes, eine Verhaltensweise des Bewußtseins“¹⁹⁹ ist. Demnach ist Philosophie kein wie auch immer gearteter theoretischer Überbau, der über die

¹⁹⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 185.

¹⁹⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 185.

¹⁹⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 519.

¹⁹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 186.

¹⁹⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 197. Vgl.: „[D]ie verschwiegene und bestimmte Antwort der Kunstwerke offenbart sich nicht mit einem Schlag, als neue Unmittelbarkeit, der Interpretation, sondern erst durch alle Vermittlungen hindurch, die der Disziplin der Werke wie des Gedankens, der Philosophie.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 189.

¹⁹⁹ Adorno, *Philosophische Terminologie*, 11. Vgl.: „Zum Nichtidentischen“ in dieser Arbeit.

einzelnen Dinge gestülpt wird, sondern eine sich aus der jeweiligen Sache heraus entwickelnde Bewegung. Sie konstituiert sich als denkende, „geistige Erfahrung“²⁰⁰, weil sie mit dem jeweiligen Gegenstand mitgeht, sie im wahrsten Sinne mit diesem *Zeit verbringt*. Philosophie als Verhaltensweise ist nicht an einzelnen Erkenntnissen auszumachen, sondern vielmehr darin, wieweit sie es vermag sich auf diese *nach-denkend* einzulassen: „Der Gedanke hat seine Tiefe danach, wie tief er in die Sache dringt, nicht danach, wie tief er sie auf ein anderes zurückführt.“²⁰¹ Deswegen gilt, dass „Philosophie wesentlich nicht referierbar“ ist, da „nicht These oder Position“ über ihren Gehalt entscheidet, sondern vielmehr „was in ihr sich zuträgt“.²⁰² Wäre sie referierbar, wäre sie überflüssig, da ihr das entscheidende Moment der Erfahrung abginge. Philosophie muss vollzogen, immerzu ins Werk gesetzt werden. Das philosophische Denken steht hiernach nicht im Dienste eines Abschlusses im Sinne eines Ergebnisses, welches den jeweiligen Gedankenprozess beendet, sondern vielmehr für die Befreiung zur konkreten Erfahrung, zu jener Erfahrung, welche einem die Welt zuallererst begegnen lässt.

Es verhält sich dabei – und damit komme ich auch wieder auf den Rätselcharakter der Kunstwerke zurück – wie mit einem Gedicht: wäre dessen Gehalt durch eine Inhaltsangabe erschöpft, dann verlöre es sein wesentliches Charakteristikum, nämlich, dass es mit seinen je eigenen Mitteln etwas auszudrücken vermag, was anders nicht gesagt werden kann. Um ein Gedicht zu ‚verstehen‘, muss ich mit diesem mitgehen, mich in dieses hineinbegeben, diesem nach-denken und insbesondere auch dem nach-spüren, was es mit mir macht, welche Regungen es in mir evoziert. Kurz gesagt: ich muss es erfahren. So ist es auch nicht möglich beispielsweise Stücke von Kafka oder Beckett auf das Essenzielle ‚runterzubrechen‘, diese zusammenzufassen und gleich einer Abkürzung ‚auf den Punkt‘ zu bringen, den das Werk eigentlich meint:

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 vielmehr im Vollzug überläßt, um so besser versteht man sie dann, vollzieht also ihren Sinnzusammenhang, und das heißt eben: dem Kunstwerk folgen, nicht aber erraten, was es meint. [...] Ein Kunstwerk verstehen, das heißt eben nicht, verstehen, was sozusagen dahintersteckt, was das Kunstwerk eigentlich bedeutet, sondern das Kunstwerk selbst verstehen, so wie es ist.²⁰³

Der Punkt ist, dass die Werke nicht auf den Punkt gebracht werden können. Wie wir später noch sehen werden, ist es die Form, das „Formgesetz“²⁰⁴, welche den Inhalt im Sinne eines

²⁰⁰ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 122.

²⁰¹ Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 19.

²⁰² Adorno, „Negative Dialektik“, 44.

²⁰³ Adorno, *Ästhetik*, 199.

²⁰⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 18.

Gehalts der Werke der beiden Autoren konstruiert. Die Form ist dann die Verhaltensweise zum Inhalt, welche – gleichsam jener der Philosophie – „wesentlich nicht referierbar“²⁰⁵ ist. Wäre dies möglich, wären ihre Werke ebenso „überflüssig“²⁰⁶ wie eine Philosophie, welche sich derart wiedergeben lassen würde. Ein Kunstwerk kann durch nichts anderes ersetzt werden, schon gar nicht durch eine Inhaltsangabe, wenn diese mit dem Anspruch antritt, das Geschriebene in effizienter(er) Form darzustellen. Die Interpretation eines Werkes dient nicht dazu es zu übersetzen – eine Übersetzung würde in diesem Sinne bedeuten, es in eine Sprache zu übersetzen, welche einem selbst bereits bekannt ist –, sondern der je eigenen Sprache des Werkes zum Laut zu verhelfen, den Blick des Kunstwerks zu erwidern. Die Interpretation im eigentlichen Sinne ist demnach das Gegenteil einer Zusammenfassung. Sie ist vielmehr eine *Auseinander-Setzung* dessen, was einem beim Rezipieren des jeweiligen Werkes begegnet. So verhält es sich letztlich auch mit der Philosophie:

Philosophie gilt also [...] dem ihr Heterogenen, dem was sie nicht selbst ist, und nicht dem Versuch, alles was da ist auf sich selbst und ihre Begriffe zu bringen; also nicht die Welt auf ein präfabriziertes System von Kategorien zu reduzieren, sondern, gerade umgekehrt, sich in einem bestimmten Sinn offen zu machen für das, was dem Geist an *Erfahrung* sich darbietet.²⁰⁷

Am Rätselcharakter eines Kunstwerkes lässt es sich meines Erachtens gut zeigen, warum es gerade die Auseinandersetzung mit Kunst ist, der Adorno eine Erkenntnisfunktion für die Philosophie zuschreibt, was also die Philosophie an der Kunst hat, inwiefern – wie Lüdke es beschreibt – „die ästhetische Reflexion, die Nichtidentisches im Rätselhaften des Kunstwerkes dechiffriert, der philosophischen ‚Anstrengung des Begriffs‘ die Methode vorgibt.“²⁰⁸ Im Kunstwerk, konkret im Rätselcharakter, also im sich vollziehenden Scheitern des gedanklichen Mitvollzugs der Bahnen des Kunstwerks, kristallisiert sich das Nichtidentische in einer exemplarischen Form. Dieses ist freilich nicht positiv da, das Nichtidentische ist mittels eines Kunstwerkes nicht einfach zu ‚haben‘. Es kann von diesem nicht produziert werden, gleich einer Emotion, wie dies beispielsweise in der Filmindustrie oft der Fall ist. Allerdings kann *etwas* produziert werden, namentlich das Kunstwerk, anhand dessen das Nichtidentische nun aufzuscheinen vermag, anhand dessen sich die Erkenntnis der Sphäre des Nichtidentischen ‚vergewissern‘ kann. Es zeigt sich am Kunstwerk, an dessen Rezeption, das Verhältnis von Begriff und Nichtbegrifflichem in einer exemplarischen Form, wie sich dieses in der Erkenntnis als geistige Erfahrung einstellt. Das Interesse der Philosophie verweist diese auf die Kunst, da

²⁰⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 44.

²⁰⁶ Adorno, „Negative Dialektik“, 44.

²⁰⁷ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 113; Herv. i. O.

²⁰⁸ W. Martin Lüdke, *Anmerkungen zu einer ‚Logik des Zerfalls‘: Adorno-Beckett*, Frankfurt am Main 1981, 89.

das Kunstwerk – als Statthalter des Nichtidentischen – dafür einsteht, woran es jener gelegen ist: „Philosophie ließe, wenn irgend, sich definieren als Anstrengung, zu sagen, wovon man nicht sprechen kann; dem Nichtidentischen zum Ausdruck zu helfen, während der Ausdruck es immer doch identifiziert.“²⁰⁹

Ich werde die Thematik des Rätselcharakters noch einmal in der Auseinandersetzung mit Adornos Kafka aufnehmen. An dieser Stelle möchte ich jedoch – bevor ich näher auf das Naturschöne zu sprechen komme – die Leserin und den Leser auffordern, mir auf einem kleinen Exkurs zu folgen. In diesem werde ich mich damit auseinandersetzen, ob und inwiefern sich die am Kunstwerk zu machenden Erfahrungen – insbesondere die von Nähe und Distanz – auch auf andere Bereiche des Lebens übertragen lassen.

Exkurs: Die Bedeutung der Erfahrung von Nähe und Distanz am Kunstwerk für die soziale Interaktion

Das Kunstwerk bricht also aufgrund seiner Beschaffenheit – wesentlich seines Rätselcharakters – mit der Konvention des erkennenden Subjekts und ermöglicht so eine Erfahrung, die diesem in seiner gegenwärtigen Welt verstellt bleibt, oder, wie Thaidigsmann es ausdrückt: „Kunstwerke [vermögen] die Erfahrungsfähigkeit von Menschen zu öffnen und sie aus der Konformität mit dem herrschenden Allgemeinen herauszuholen“.²¹⁰ Damit ist schon angedeutet, dass sich die am Kunstwerk gemachte Erfahrung auf – die alles in Anspruch nehmende – Erkenntnispraxis übertragen lässt. Ich erinnere an den Anfang folgender von Adorno, in seiner *Vorlesung über Negative Dialektik* vorgetragene Passage:

Aber ich meine doch, daß dies Verfahren, das die Betrachtung der Kunstwerke uns vorzeichnet, in einem gewissen Sinn prototypisch sein muß für die Erkenntnis, für die philosophische Erkenntnis der Wirklichkeit; daß nur, wenn man über diese Art Möglichkeit der Erfahrung verfügt, die ich versucht habe, Ihnen an den Kunstwerken anzuzeigen, daß nur dann überhaupt das sich konstituieren kann, was ich versucht habe, mit dem Begriff einer geistigen Erfahrung im Gegensatz zu der pointiert *nicht* geistigen Erfahrung der empiristischen Wissenschaft gemeint habe.²¹¹

Die für Adorno den Kunstwerken gegenüber angemessene Verhaltensweise lässt sich – sind sie denn einmal gemacht – auch auf andere Bereiche übertragen, oder anders formuliert: Die ästhetische Erfahrung bürgt für die Sehnsucht einer unreduzierten Erfahrung, die sich nicht nur auf einen gewissen Bereich des Lebens einschränken lassen möchte. Die Verwirklichung dieser

²⁰⁹ Adorno, „Drei Studien zu Hegel“, 336.

²¹⁰ Thaidigsmann, „Das Versprechen“, 122.

²¹¹ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 126; Herv. i. O.

Sehnsucht drängt bis in den sozialen Bereich, in der Art und Weise, wie wir mit unseren Mitmenschen umgehen, der Verhaltensweise, die wir unseren Mitmenschen gegenüber an den Tag legen. Diese unterscheidet sich nämlich insofern nicht von jener zu den Kunstwerken, als es Adorno darum geht, dass das Gegenüber vom Subjekt nicht vereinnahmt werden soll. Ich möchte an dieser Stelle eine etwas längere Passage aus Martin Seels Essay *Anerkennende Erkenntnis. Eine normative Theorie des Gebrauchs von Begriffen* zitieren, welche meines Erachtens nicht nur sehr präzise die Linie von der ästhetischen Erfahrung bis hin zur sozialen Interaktion zeichnet, sondern auch heraushebt, dass die damit verbundene Verhaltensweise entscheidend auf einen selbst rückwirkt:

Adornos Revision der Erkenntnistheorie zielt auf eine Revision der Erkenntnispraxis auch und gerade im sozialen Bereich. Denn sein Begriff des Gegenstands von Erkenntnis ist letztlich nicht der eines Objekts, das zur subjektiven Verfügung stünde, sondern der eines Gegenübers, das den Erkennenden Achtung und Beachtung abverlangt. Wie ein Subjekt steht das Objekt der erweiterten Erkenntnis dem erkennenden Subjekt gegenüber. Für diese Überblendung der Positionen von Subjekt und Objekt steht die Kunsterfahrung bei Adorno Pate. Das Kunstwerk firmiert als ein Stellvertreter eines Gegenübers – was immer dies für ein Gegenüber sei: ein Partner innerhalb sozialer Interaktionen, ein Phänomen innerhalb theoretischer Untersuchung oder ein künstlerischer Prozess. Dabei kommt es Adorno nicht auf eine Angleichung dieser unterschiedlichen Verhaltensweisen an, sondern auf das Moment einer Intensivierung durch Beschränkung, das ihnen alles gemeinsam ist. Wer das Gegenüber in den genannten Verhältnissen zu beherrschen versucht, muss es und muss damit sich selbst verfehlen. Denn er zerstört damit die Position eines Gegenübers nicht allein auf der *anderen*, sondern auch auf der *eigenen* Seite. Wer andere und anderes nicht ein Gegenüber sein lassen kann, kann selber kein Gegenüber für andere und anderes sein. Er beraubt sich der Freiheit, sein Denken und Handeln in Antwort auf die Konfigurationen der Welt zu bestimmen.²¹²

Dass sich wesentliche Momente der ästhetischen Erfahrung – ich erinnere daran, dass die ästhetische Erfahrung letztlich eine, wenn auch besondere metaphysische Erfahrung ist – auch auf der Ebene der sozialen Interaktion ausmachen lassen, zeigt sich meines Erachtens recht eindrücklich, wenn man das, was ich bislang über die Dialektik von Nähe und Distanz geschrieben habe, auf die partnerschaftliche Liebe überträgt. Gerade hier zeigt sich dieses Wechselspiel deutlich: Die Nähe zu einem geliebten Menschen sollte sich nicht in dem Drang ausdrücken, mit diesem (emotional) zu verschmelzen, eins zu werden und damit den Anderen als Gegenüber zu negieren. Ich meine, dass es sich gerade in einer Partnerschaft zeigt, wie entscheidend es ist, die Partnerin oder den Partner in deren oder dessen Eigenständigkeit und Andersheit anzuerkennen. Möchte man nämlich mit der Partnerin oder dem Partner verschmelzen, dann liegt hier das – um mit Adorno zu sprechen – ‚falsche‘ Bedürfnis zugrunde,

²¹² Martin Seel, „Anerkennende Erkenntnis. Eine normative Theorie des Gebrauchs von Begriffen“, in: Ders., *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main 2017, 52.

das Gegenüber zu vereinnahmen, dieses sich gleichzumachen. Dies entspringt wohl einem prinzipiell unfreien Verhältnis zu sich und der Welt, welches von der Annahme getrieben wird, nur dann ein Verhältnis zu den Menschen einzugehen, wenn man meint diese besitzen zu können, oder, den Kontext bedenkend, von welchem dieser Exkurs ausgeht: das Rätsel des Anderssein zu nivellieren, da sich nur das vollständig kontrollieren lässt, an dem kein Rest von Autonomie mehr aufgeht. Dementsprechend wäre es gerade im Sinne der Erfahrbarkeit von Nähe unbedingt notwendig, die Partnerin oder den Partner in deren Autonomie zu achten, diese gar zu beflügeln, da erst diese Anerkennung jene Distanz aufrechterhält, welche notwendig ist, um eine Nähe im Sinne einer Verbundenheit aufzubauen, ohne dabei den trügerischen Wunsch zu verspüren, mit diesem eine Einheit bilden zu müssen. Liebe ist in diesem Sinne die Gewahrung von Distanz der Nähe willen, oder wie Adorno es in seinen *Minima Moralia* formuliert: „Liebe ist die Fähigkeit, Ähnliches an Unähnlichem wahrzunehmen.“²¹³²¹⁴

²¹³ Adorno, *Minima Moralia*, 217.

²¹⁴ Die Linie, welche sich meines Erachtens ziehen lässt zwischen der adäquaten Verhaltensweise einem Kunstwerk und einem geliebten Menschen gegenüber, welche dem Anderen in seiner je eigenen Art gerecht werden möchte, verdiente sicher einer ausgiebigeren Betrachtung, die ich in dieser Arbeit nicht leisten kann. Es gälte insbesondere genauer aufzuzeigen, inwiefern Adorno für die von mir gesponnene Analogie – in wesentlicher Anlehnung an Martin Seel – in seinen Schriften dafür Pate steht. An dieser Stelle sei wiederum eine längere Passage zitiert, diesmal von Adorno selbst, aus seinem Aphorismus *Moral und Zeitordnung* aus den *Minima Moralia*, welcher meines Erachtens jene Analogie als zumindest nicht illegitim erscheinen lässt: „[D]as Besitzenwollen reflektiert die Zeit als Angst vor dem Verlieren, der Unwiederbringlichkeit. Was ist, wird in Beziehung zu seinem möglichen Nichtsein erfahren. Damit wird es erst recht zum Besitz gemacht und gerade in solcher Starrheit zu einem Funktionellen, das für anderen äquivalenten Besitz sich austauschen ließe. Einmal ganz Besitz geworden, wird der geliebte Mensch eigentlich gar nicht mehr angesehen. Abstraktheit in der Liebe ist das Komplement der Ausschließlichkeit, die trügerisch als das Gegenteil, als das sich Anklammern an dies eine so Seiende in Erscheinung tritt. Dies Festhalten verliert gerade sein Objekt aus den Händen, indem es zum Objekt gemacht wird, und verfehlt den Menschen, den es auf ‚meinen Menschen‘ herunterbringt. Wären Menschen kein Besitz mehr, so könnten sie auch nicht mehr vertauscht werden. Die wahre Neigung wäre eine, die den anderen spezifisch anspricht, an geliebte Züge sich heftet und nicht ans Idol der Persönlichkeit, die Spiegelung von Besitz. Das Spezifische ist nicht ausschließlich: ihm fehlt der Zug zur Totalität. Aber in anderem Sinne ist es doch ausschließlich: indem es die Substitution der unlösbar an ihm haftenden Erfahrung – zwar nicht verbietet, aber durch seinen reinen Begriff gar nicht erst aufkommen lässt. Der Schutz des ganz Bestimmten ist, daß es nicht wiederholt werden kann, und eben darum duldet es das andere. Zum Besitzverhältnis am Menschen, zum ausschließenden Prioritätsrecht, gehört genau die Weisheit: Gott, es sind alles doch nur Menschen, und welcher es ist, darauf kommt es gar nicht so sehr an. Neigung, die von solcher Weisheit nichts wüßte, brauchte Untreue nicht zu fürchten, weil sie gefeit wäre vor der Treulosigkeit.“ Adorno, *Minima Moralia*, 89. In einem anderen Aphorismus der *Minima Moralia*, in *Nicht anklopfen*, bringt Adorno die Art und Weise, wie uns die Dinge unseres Alltags im Zuge der fortschreitenden Technisierung begegnen – so sind beispielsweise die Autos mittlerweile so konstruiert, dass wir an ihnen verlernt haben „leise, behutsam und doch fest eine Tür zu schließen“ –, mit der Verhaltensweise zusammen, in der wir Menschen begegnen: „In den Bewegungen, welche die Maschinen von den sie Bedienenden verlangen, liegt schon das Gewaltsame, Zuschlagende, stoßweis Unaufhörliche der faschistischen Mißhandlungen. Am Absterben der Erfahrung trägt Schuld nicht zum letzten, daß die Dinge unterm Gesetz ihrer reinen Zweckmäßigkeit eine Form annehmen, die den Umgang mit ihnen auf bloße Handhabung beschränkt, ohne einen Überschuß, sei's an Freiheit des Verhaltens, sei's an Selbständigkeit des Dinges zu dulden, der als Erfahrungskern überlebt, weil er nicht verzehrt wird vom Augenblick der Aktion.“ Adorno, *Minima Moralia*, 44.

5. Das Naturschöne als Vorspiegelung falscher Tatsachen – Vom lügenden Baum

Wie ich nicht zuletzt am Rätselcharakter versucht habe darzustellen, ist der Gehalt eines Kunstwerkes nicht unmittelbar der Erfahrung zugänglich, sondern immer vermittelt durch den Begriff. Die ästhetische Erfahrung bedarf demnach eines reflektierten Mitvollzugs²¹⁵, eines gedanklichen Sich-Einlassens auf das, was einem da gegenübersteht. Anders verhält sich dies – wie bereits angedeutet²¹⁶ – beim Naturschönen, welches im Gegensatz dazu in der „bewußtlose[n] Wahrnehmung“²¹⁷ aufgeht; dem „Beredten der Natur schadet die Vergegenständlichung, die aufmerksame Betrachtung bewirkt“.²¹⁸

Das Naturschöne und die Kunst bzw. das Kunstschöne zeugen beide vom Nichtidentischen. Während es der Natur vor allem durch Unmittelbarkeit zu entnehmen wäre, welche nicht durch Willkür herbeizuführen ist und sich somit einer angestregten und absichtsvollen Annäherung sperrt²¹⁹, nimmt das Kunstwerk das Nichtidentische des Naturschönen als diese Unmittelbarkeit auf und vermittelt es durch seine Form. Die Notwendigkeit dahinter wurde bereits mehrfach angedeutet und spitzt sich nun immer mehr zu: Unvermittelte Unmittelbarkeit gerät in einer Welt, in der alles, was ist, vom Identitätsdenken durchdrungen und durch das Subjekt vermittelt ist, zur Lüge, zur Ideologie²²⁰, da diese Unmittelbarkeit allzu leicht der Suggestion unterliegt, als gäbe es sie noch, als wäre eben nicht alles dem „Bann universaler Identität“²²¹ verfallen.

Wie ernst es Adorno mit dieser Lüge ist und welche weitreichenden Konsequenzen er daraus zieht, soll anhand der wesentlichen Passagen des Aphorismus *Herr Doktor, das ist schön von Euch* aus den *Minima Moralia* veranschaulicht werden:

Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigsten Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost

²¹⁵ Adorno, *Ästhetik*, 201f.

²¹⁶ Vgl.: „Das Naturschöne als Modell der Dialektik von Nähe und Distanz“ in dieser Arbeit.

²¹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 108.

²¹⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 108.

²¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 108.

²²⁰ Vgl.: „Wenn es nun, wie Adorno fordert, der Kunst um Natur gehen soll, in dem Sinne, daß Kunstwerke vollbringen, was Natur vergebens will, dann kann sie sich freilich nicht an der Natur selbst orientieren, denn Natur ist vergesellschaftet – und wohl in keiner anderen Form mehr zugänglich. Das Nichtidentische in der Unmittelbarkeit der Natur zu suchen, ist müßig und zudem Ideologie. Das weiß auch Adorno, der selbst das Naturschöne in dieser Gefahr sieht, aber davor bewahren will [...]. Der – direkte – Zugang zur Natur ist versperrt; Kunst als Nachahmung von Natur greift, nach Adorno, daneben: die vergesellschaftete Natur wird von ihr nur verdoppelt, das Identische nochmals identifiziert“ Lüdke, *Anmerkungen zu einer ‚Logik des Zerfalls‘*, 48.

²²¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 114.

mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält. Mißtrauen ist geraten gegenüber allem sich Gehenlassen, das Nachgiebigkeit gegen die Übermacht des Existierenden einschließt. [...] Für den Intellektuellen ist unverbrüchliche Einsamkeit die einzige Gestalt, in der er Solidarität etwa noch zu bewähren vermag. Alles Mitmachen, alle Menschlichkeit von Umgang und Teilhabe ist bloße Maske fürs stillschweigende Akzeptieren des Unmenschlichen. Einig sein soll man mit dem Leiden der Menschen: der kleinste Schritt zu ihren Freuden hin ist einer zur Verhärtung des Leidens.²²²

Ich möchte an dieser Stelle einen Bruch machen, um etwas anzusprechen, was für die Beschäftigung mit Adorno meines Erachtens zentral ist. Die Legitimation dieses Bruchs soll der soeben zitierte Aphorismus sein, welcher mit einer Wucht daherkommt, die einen – zumindest dann, wenn man mit dieser ‚Seite‘ von Adorno noch nicht vertraut ist – in unzählige Fragen verwickelt und einen durchaus aus der Bahn werfen kann; zumindest war dies bei mir der Fall. Im Zuge dieser Fragen, welche ich im Folgenden unter dem Überbegriff der *Übertreibung* behandeln möchte, stoße ich auf das Zentrum der Philosophie Adornos, der Negativität. Das Festhalten an dieser ist meines Erachtens hauptverantwortlich dafür, dass Adorno zu solch drastischen Ausdrucksformen findet. Es war für mich von Anfang klar, dass ich diesen Bruch an jene Stelle meiner Arbeit setzen werde, an der ich den Aphorismus *Herr Doktor, das ist schön von Euch* zitiere, um jene Zäsur abzubilden, welche dieser Aphorismus für meine ganz persönliche Adorno-Lektüre hatte. Und gemäß dem, was Adorno über die persönlichen Erfahrungen gesagt hat, dass diese „im allgemeinen gar nicht so sehr auf ihn beschränkt sind, sondern für sehr viele andere ebenso gelten“²²³, hoffe ich, dass die Leserschaft diesen Bruch bereitwillig mitmacht, um hernach feststellen zu können, dass es weniger ein Bruch, als vielmehr ein (weiterer) möglicher Weg zu Adornos Philosophie der Negativität darstellt.

5.1 Adorno und die Übertreibung

Unterstellt man dem zitierten Aphorismus *Herr Doktor, das ist schon von Euch* Übertreibung, dann wäre dies insofern gerechtfertigt, als dass Adorno sich beizeiten ganz bewusst dieses Stilmittels bemächtigt hat: „Ich habe das Düstere übertrieben, der Maxime folgend, daß heute überhaupt nur Übertreibung das Medium von Wahrheit sei.“²²⁴ Die Frage, die sich beim erstmaligen Lesen des Aphorismus nahezu unweigerlich stellt – insbesondere natürlich dann,

²²² Adorno, *Minima Moralia*, 26f.

²²³ Adorno, *Philosophische Terminologie*, 106. Vgl.: „‘Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen‘. Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos“ in dieser Arbeit.

²²⁴ Theodor W. Adorno, „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte*, Frankfurt am Main 2003, 567.

wenn man mit Adornos Philosophie noch nicht allzu vertraut ist –, ist die, ob denn wirklich ‚alles so schlecht sei‘. Ob es denn wirklich „nichts Harmloses“ mehr gibt, ob tatsächlich „[a]lles Mitmachen, alle Menschlichkeit“ sich selber richtet als „stillschweigendes Akzeptieren des Unmenschlichen“. Ob denjenigen, die sich mit der Realität ernsthaft auseinandersetzen, wirklich nichts anderes bleibt als „unverbrüchliche Einsamkeit“, weil kein Tun davor gefeit ist, mit dem universalen Verblendungszusammenhang Allianzen zu schmieden, da alles, was ist, unter dem Bann des Falschen steht. So finden sich ebenfalls in den *Minima Moralia* zwei der bekanntesten Zitate Adornos: „Das Ganze ist das Unwahre“²²⁵ und „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“²²⁶ Nimmt man dann noch jenes berühmt-berüchtigte Zitat aus seinem Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* – mit welchem ich mich bei Adornos Beckett noch weiter beschäftigen werde – hinzu: „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, dann entsteht allzu leicht ein Bild von Adorno, welches aufgrund der vermeintlich übertriebenen Darstellung eines eigentlich im Kern richtigen Sachverhalts²²⁷ einer Korrektur bedarf, um den darin enthaltenen Erkenntniswert noch retten zu können.²²⁸

Fast alles was es zu lesen gibt ist schon gesagt, banal und dadurch – in einem emphatischen Sinn unwahr. Man kann nur noch das sagen was dem sich entzieht. Nur das Äußerste hat die Chance, dem Brei der etablierten Meinung zu entgehen. Das steht als Maxime hinter jedem Satz den ich schreibe. Man muß sich wehren gegen die Unterstellung, auch das Normale, Mittlere könne doch wahr sein. Sein Stellenwert in der universalen Lüge; das perfide Einverständnis, zu dem jede vernünftige Ansicht ermuntert, affiziert diese selber. Dies muß einmal ganz kategorisch ausgeführt werden. N[ota] B[ene] es liegt aber darin selber ein Unwahres, Negatives.²²⁹

Adorno gewahrt die drängende Gefahr, dass das, was gesagt und geschrieben wird, allzu leicht in den Sog des immer schon Gesagten und immer schon Geschriebenen hineingerät und sich so rückstandslos im immer schon Verstandenen auflöst. Es bedarf daher, will man sich nicht damit bescheiden das zu wiederholen, was allseits bekannt ist, einer Abweichung nicht in erster Linie des Inhalts, sondern insbesondere der Form. Nicht das *Was* des Gesagten, sondern vielmehr das *Wie* ist es, welches den Inhalt des Gesagten als ein dem allgemeinen Verständnis

²²⁵ Adorno, *Minima Moralia*, 55.

²²⁶ Adorno, *Minima Moralia*, 43.

²²⁷ So schreibt Wellmer etwa von einer „scheinbar maßlos[, negativ-totalisierende[n] Gesellschaftskritik“²²⁷

(Albrecht Wellmer, „Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie“, in: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, hg. v. Axel Honneth, Frankfurt am Main 2005, 240) und Jaeggi gar „von Adornos ebenso böswilligen wie methodisch bewussten Übertreibungen“²²⁷. Jaeggi, „Kein Einzelner vermag etwas dagegen“, 139.

²²⁸ Vgl.: „Der häufigste, und man kann wohl sagen, auch beliebteste Fehler in der Interpretation Adornos besteht darin, die von ihm behauptete Unwahrheit des Ganzen so zu deuten, als sei es das Umfassende, Ausweglose, gegen das sich eigentlich nicht einmal andenken ließe.“ Hans-Ernst Schiller, „Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno“, in: *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, hg. v. Gerhard Schweppenhäuser, Darmstadt 1995, 210.

²²⁹ Adorno, „Graeculus (II)“, 19.

Überschießendes entgegenstehen lässt. Es ist die Übertreibung als Form, welche das vernommene Wort zu einer Erfahrung zu bringen vermag. Die Übertreibung ist so gesehen der Impetus dessen, was gesagt werden will, in dem Bewusstsein, dass das Gesagte in der allgemeinen Form nicht hinreicht an das Besondere des zu Sagenden. Die Übertreibung agiert hier – ganz prinzipiell betrachtet – analog zur Kunst, an der übrigens „auch ein Moment des Übertriebenen sich vorweisen“²³⁰ lässt: das, was seinen Ausdruck finden soll, muss einem als etwas entgegenstehen, was sich nicht so leicht – im Kunstwerk letztlich gar nicht – dem gewohnten Erkenntnisprozess einordnen lässt.

Die Übertreibung als Stilmittel steht somit im Dienst der Sache, welche im Gesagten nicht untergehen soll. Sie gießt das zu Sagende in eine lebendige Form, welches in einer Unausweichlichkeit trifft, der man nur schwer entkommt. Die Übertreibung entstammt einem Kontext, aus dem heraus sich die Dringlichkeit dessen, was zur Darstellung gebracht werden soll, entscheidet. Dementsprechend ändert sich auch der Ton, der einmal fast nüchtern sachlich daherkommt, ein anderes Mal mit einer derartigen Wucht wie in dem Aphorismus *Herr Doktor, das ist schön von Euch*. Die Übertreibung ist damit auch der Ausdruck eines Momenthaften, eines Ephemereren. Alexander Garcia Düttmann hat dies in seiner Abhandlung *So ist es*, in welcher er sich mit dem Adornoschen Gestus in den *Minima Moralia* auseinandersetzt, so beschrieben:

Die Begriffe entstehen und vergehen an dem Ort, an dem sie verwendet werden, beanspruchen keine Festigkeit über die Aktualität der Einsicht hinaus, verwehren es dem Leser, sich auf sie zu stürzen und zu stützen, als würde ihr Gebrauch eine unabhängige und wiedererkennbare Bestimmung voraussetzen, als wäre zum Beispiel alles bereits dadurch entschieden, daß Adorno von Dialektik spricht. [...] Der Rausch der Begriffe markiert die „Schwelle“, an der sich sprunghaft falsches und richtiges Leben scheiden, sei es, daß die Selbstsetzung durchkreuzt wird, sei es, daß die Übertreibung in jeder Setzung freigesetzt wird und den Begriff aussetzt. Die Darstellung soll sich ‚durch Tempo, Gedrängtheit, Dichte und doch wiederum Unverbindlichkeit‘ auszeichnen. Hat nicht die ruhige Entfaltung der Konsequenzlogik etwas von dem ‚Einverständnis mit der Welt‘, von dem Abrutschen in die ‚Platitude‘, die das Privileg des zurücktretenden Nachdenkens mit sich bringt? [...] so sind vielleicht jene Stellen in den *Minima Moralia*, die sich am meisten gegen das Zitieren sträuben, weil dieses das So-ist-es bereits zerstören würde, Augenblicke des Loslassens im Rausch(en) der Begriffe, die ihm wesentlich angehören, Herausforderung des Beispiellosten an das Beispiel.²³¹

²³⁰ Adorno, *Ästhetik*, 254.

²³¹ Alexander Garcia Düttmann, *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos ‚Minima Moralia‘*, Frankfurt am Main 2004, 65f. Sven Kramer erläutert am Begriff der „Barbarei“, welches Adorno in Zusammenhang mit Auschwitz verwendet, auf die Dringlichkeit, welche Adorno damit ausdrücken möchte und welche er anders nicht zu bewerkstelligen sieht: „Der Abscheu“, den Wörter wie Barbarei „mit sich führen, zeigt eine Erregung an, einen Affekt, eine Leidenschaft. In dem Maße, in dem das wissenschaftlich unhaltbare Wort Barbarei über die Wissenschaftlichkeit hinausschießt, transportiert Adornos Rede eine Dringlichkeit, die bewußt in eine Situation hineingeschrieben ist. Insofern ist sie Provokation und Appell. Doch sie speist sich auch aus

Was sich an diesem Zitat meines Erachtens deutlich ausdrückt, ist, dass es hier um eine Erfahrung geht, welche durch den „Rausch der Begriffe“ freigesetzt werden soll. Das Geschriebene soll einen anspringen, es geht um „Augenblicke des Loslassens“ zugunsten der Erfahrbarkeit der Sache selbst. Der Gedanke soll lebendig werden, sich zu einer geistigen Erfahrung konstituieren und damit: in Bewegung bleiben. Denn das, was Adorno jedenfalls verhindern möchte, ist, dass man sich in einem bereits Gedachten einrichtet, sich mit einem bereits Etablierten, „worauf man sich bequem ausruhen kann“²³², niederlässt.²³³ Das wäre das Gegenteil davon, sich auf die Dinge einzulassen, und kommt einer Überheblichkeit gleich im Sinne dessen, dass man sich über die zu erkennenden Dinge erhaben fühlt und diese von sich selbst her – als erkennendes Subjekt – zu bestimmen sucht.

Adorno bringt hierfür den Begriff der „Bescheidenheit“²³⁴ in Stellung, welcher im Gegensatz zur Überheblichkeit das „Nicht-sich-selber-Setzen“²³⁵ stark macht, und verortet „das wahre Unrecht eigentlich immer genau an der Stelle [...], an der man sich selber blind ins Rechte setzt“.²³⁶ Der Gestus des Übertreibens als herausreißendes Widerfahrnis soll dem Rechnung tragen. Ein Gedanke als absolut gesetzter wird nicht mehr gedacht, sondern verkommt zum Handlanger des Bewusstseins. So verhält es sich auch mit dem Aphorismus *Herr Doktor, das ist schön von Euch*. Dass das darin Gesagte auch nicht absolut, sondern mehr eine mögliche Bewegung eines Gedachten ist, zeigt sich in aller Deutlichkeit bereits an dem unmittelbar darauf folgenden Aphorismus mit dem bezeichnenden Titel *Antithese*. Wird im vorhergehenden noch davon gesprochen, dass „[a]lles Mitmachen [...] bloße Maske fürs stillschweigende Akzeptieren des Unmenschlichen“²³⁷ ist, heißt es nun, gleich zu Beginn, dass „[f]ür den, der nicht mitmacht, [...] die Gefahr [besteht], daß er sich für besser hält als die andern und seine Kritik der Gesellschaft mißbraucht als Ideologie für sein privates Interesse.“²³⁸ Ein Denken,

einem Sprachstrom, der jenseits des Bewußtseins liegt. Daß Adorno affektgeladene Wörter wählt, zeigt an, daß er selbst in das unfaßbare Nachleben von Auschwitz eingebunden ist. Das rein diskursive Sprechen würde die Dringlichkeit tilgen. Es ist die rhetorische Dimension, die sie in Adornos Rede über Auschwitz hineinholt.“ Kramer, „Wahr sind die Sätze als Impuls ...“, 515.

²³² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 43.

²³³ Vgl.: „Je weniger also an sogenanntem Substantiellen, an Unbefragtem dem Bewußtsein mehr vorgegeben ist, desto mehr tendiert es – gewissermaßen kompensatorisch; um das auszugleichen – dazu, Begriffe, die selbst gemacht sind, die also gar nichts dem Bewußtsein gegenüber Transzendentes haben, in dieser Weise im wörtlichsten Sinn zu fetischisieren, das heißt: das Selbstgemachte zu verabsolutieren. Zu verabsolutieren nämlich dadurch, daß es aus seinem Zusammenhang gerissen wird und nicht mehr darüber nachgedacht wird. [...] Denn gerade dieses ‚etwas haben‘, es als etwas Festes, Gegebenes, Unbefragtes haben, worauf man sich bequem ausruhen kann, – das ist ja genau das, dem das Denken eigentlich widerstehen soll.“ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, 43.

²³⁴ Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, 252.

²³⁵ Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, 251.

²³⁶ Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, 251.

²³⁷ Adorno, *Minima Moralia*, 27.

²³⁸ Adorno, *Minima Moralia*, 27.

welches meint, einen universellen Weg gefunden zu haben, um die Welt zu erklären, ist immer schon Ideologie, weil es die eigene Sicht der Dinge – als Weltanschauung – diesen überstülpt. Für Adorno ist somit jede Position der ständigen Gefahr ausgesetzt, als Standpunkt fetischisiert zu werden. Der Schluss des Aphorismus ist meines Erachtens bezeichnend für das eben Erläuterte, da er mit Bescheidenheit anhebt und dem Gestus des absoluten Negativen abbricht:

Es gibt aus der Verstricktheit keinen Ausweg. Das einzige, was sich verantworten läßt, ist, den ideologischen Mißbrauch der eigenen Existenz sich zu versagen und im übrigen privat so bescheiden, unscheinbar und unpräntiös sich zu benehmen, wie es längst nicht mehr die gute Erziehung, wohl aber die Scham darüber gebietet, daß einem in der Hölle noch die Luft zum Atmen bleibt.²³⁹

Ich möchte meine Erläuterungen zu Adornos Übertreibung mit *dem* wesentlichen Zug seiner Philosophie beschließen, der Negativität. Dieser ist meines Erachtens hauptverantwortlich für die Form, in welcher der Aphorismus, welchen ich zum Ausgang für jener Erläuterungen genommen habe, geschrieben ist und sie führt uns im Anschluss daran wieder zurück zu meinen bereits vorgedeuteten Ausführungen zum Naturschönen und der Kunst.

Adornos Philosophie ist getragen von einem tiefen Misstrauen gegenüber allem, was sich als Positives gebiert. Dieses Misstrauen drückt er in einen Brief an Thomas Mann aus, welcher Adorno zuvor daran gemahnt, endlich einmal „ein positives Wort“ zu finden, „das eine auch nur ungefähre Vision der wahren, der zu postulierenden Gesellschaft gewährte!“²⁴⁰:

Wenn mir etwas von Hegel und denen, die ihn auf die Füße stellten, in Fleisch und Blut übergegangen ist, dann ist es die Askese gegen die unvermittelte Aussage des Positiven; wahrhaft eine Askese, glauben Sie mir, denn meiner Natur läge das Andere, der fessellose Ausdruck der Hoffnung, viel näher. Aber ich habe immer wieder das Gefühl, daß man, wenn man nicht im Negativen aushält oder zu früh ins Positive übergeht, dem Unwahren in die Hände arbeitet.²⁴¹

Dieses Gefühl, dieses Misstrauen, bestimmt Adornos gesamte Philosophie – die Konzeption des Nichtidentischen steht dafür Pate: Dem Identitätsdenken ist eine „Fetischisierung des Positiven“²⁴² inhärent, da es dafür einsteht die Wirklichkeit in Form von Begriffen hinreichend erfassen zu können. Alles, was ist, kann demnach von Begriffen in adäquater Form und damit positiv ausgesagt werden. Wenn man aber wie Adorno davon ausgeht, dass der Begriff wesentlich nicht die eigentliche Sache trifft, dass es sich bei diesem um die bloß „subjektive Präformation des Phänomens“ handelt, welches sich im Identitätsdenken „vor das

²³⁹ Adorno, *Minima Moralia*, 29.

²⁴⁰ Adorno/Mann, *Briefwechsel*, 122.

²⁴¹ Adorno/Mann, *Briefwechsel*, 128. Vgl.: „Einleitung“ in dieser Arbeit.

²⁴² Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 34.

Nichtidentische“²⁴³ als den zu erkennenden Gegenstand schiebt, dann ist die gesamte, auf Identität und damit auf Positivität beruhende Erkenntnis, von Grund auf bereits negativ:

Diese Struktur [der identischen Bestimmungen; C.S.] aber ist, vor jeglichem spezifischen Gehalt, als abstrakt Festgehaltenes im einfachsten Sinn negativ, Geist gewordener Zwang. Die Macht jener Negativität waltet bis heute real. [...] Das affiziert alle Einzelbestimmungen. Eine jegliche, die als widerspruchslös auftritt, erweist sich so widerspruchsvoll wie die ontologischen Modelle Sein und Existenz. Kein Positives ist von Philosophie zu erlangen, das mit ihrer Konstruktion identisch wäre. Im Prozeß von Entmythologisierung muß Positivität negiert werden bis in die instrumentale Vernunft hinein, welche Entmythologisierung besorgt. Die Idee von Versöhnung verwehrt deren positive Setzung im Begriff.²⁴⁴

Im Bannkreis des identifizierenden Denkens ist alles Positive diesem Zusammenhang verhaftet, da es unmittelbar – oder wie Adorno hier schreibt: „widerspruchlos“ – das bestätigt, was ist, also die Herrschaft der „instrumentale[n] Vernunft“. Das Positive hat keine kritische Sprengkraft, im Gegenteil ist es vielmehr der verlängerte Arm des Bestehenden, die Wiederholung dessen, was ist. Demnach muss kritisches Denken immer negatives Denken sein, also eines, welches die bestehenden Denkstrukturen *per se* in Frage stellt. Es ist entscheidend festzuhalten, dass Adornos Denken nicht an sich ein negatives Denken ist – etwas, was diesem wie oben beschrieben oft konzidiert wird²⁴⁵ –, sondern es ist erst als *Reaktion* auf einen als negativ erkannten Wirklichkeitszugang negativ: „Negativität an sich ist kein Gut, das zu verteidigen wäre.“²⁴⁶ Negatives Denken heißt für Adorno immanente Kritik des herrschenden Bewusstseins, eine notwendige Reaktion auf das, was ist. Es ist ein Denken, welches ständig unter Spannung steht, welches permanent auf der Hut ist, nicht ins Positive abzugleiten, da an diesem nichts Kritisches mehr ist, sondern nur noch Bestätigung dessen, was man als eigentlich Negatives erkannt hat. Folgendes Zitat aus dem Beginn von Adornos Vorlesung *Einführung in die Dialektik* beschreibt einerseits genau das und andererseits schlägt es damit die Brücke zum Ausgangspunkt dieser Erläuterungen, zur Übertreibung:

Ein Denken, das nicht alle Anstrengung auf sich nimmt, um die eingepprägten Vorstellungen zu überwinden, ist nichts anderes als die bloße Reproduktion dessen, was man halt so sagt und denkt. Philosophie soll lehren, sich nicht dumm machen zu lassen. Hegel im Gespräch mit Goethe: ‚Philosophie ist der organisierte Widerspruchsgeist.‘ Jeder Gedanke, der die Fassade durchschlägt, den notwendigen Schein, die Ideologie, ist immer überspitzt. Die Neigung der

²⁴³ Adorno, „Negative Dialektik“, 148.

²⁴⁴ Adorno, „Negative Dialektik“, 148f.

²⁴⁵ Kramer schreibt diesbezüglich treffenderweise: „[W]er Adorno als Negativisten bezeichnet, verfährt wie jener König, der den Überbringer einer schlechten Nachricht hinrichtet.“ Kramer, „Wahr sind die Sätze als Impuls ...“, 515.

²⁴⁶ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 44.

Dialektik, in die Extreme zu gehen, hat heute genau die Funktion, gegen den unermeßlichen äußeren Druck standzuhalten.²⁴⁷

Insbesondere vor dem Hintergrund des Aphorismus *Herr Doktor, das ist schön von Euch* sollte in diesem Einschub zur Übertreibung Folgendes deutlich geworden sein: Die strenge Enthaltsamkeit, der regelrecht gewaltvolle Still des hermetischen Sich-Abriegelns gegenüber allem Unmittelbaren und Einfachen, ist nicht ein Adornoscher Hammer, der alles, was ist, in einem resignativen Rundumschlag zertrümmern möchte, sondern vielmehr Ausdruck eines unbedingten Willens, die immanente Kritik des negativen Denkens nicht an das Bestehende zu verraten. Es geht dabei um die rigorose Verteidigung des Möglichen als Impetus einer Hoffnung, von der die gesamte Philosophie Adornos getragen wird, dass das, was und wie es ist, nicht alternativlos ist. Es geht um ein Denken, welches imstande ist „gegen sich selbst zu denken“²⁴⁸, da jede Position, in der sich ein Gedanke einrichtet, einen Stillstand des Denkens bedeutet und damit ein Absterben von Hoffnung, welche dementsprechend nicht als Standpunkt, sondern vielmehr als Verhaltensweise lebendig bleibt: „Der Gestus der Hoffnung ist der, nichts zu halten von dem, woran das Subjekt sich halten will, wovon es sich verspricht, daß es dauere.“²⁴⁹ Das, was es zu verteidigen und zu retten gilt, ist im Bannkreis der Negativität nicht positiv zu haben. Es würde als positiv Bestimmtes in diesem als Widerstandsloses eingegliedert werden:

Nichts auf der Erde und nichts im leeren Himmel ist dadurch zu retten, daß man es verteidigt. Das „Ja aber“ gegen das kritische Argument, das etwas nicht sich entreißen lassen möchte, hat bereits die Gestalt des stur auf Bestehendem Bestehens, sich Anklammerns, unversöhnlich mit der Idee des Rettens, in der der Krampf solcher prolongierten Selbsterhaltung sich löste. Nichts kann unverwandelt gerettet werden, nichts, das nicht das Tor seines Todes durchschritten hätte. Ist Rettung der innerste Impuls jeglichen Geistes, so ist keine Hoffnung als die der vorbehaltlosen Preisgabe: des zu Rettenden wie des Geistes, der hofft. Der Gestus der Hoffnung ist der, nichts zu halten von dem, woran das Subjekt sich halten will, wovon es sich verspricht, daß es dauere.²⁵⁰

5.2 Das Naturschöne im Kunstwerk

Wir haben gesehen, dass das Naturschöne als unmittelbares in einer Welt, in der alles, was ist, vermittelt ist, nicht mehr für das Nichtidentische eintreten kann, ohne dabei den „Bann universaler Identität“²⁵¹ mitzudenken: „Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in

²⁴⁷ Adorno, *Einführung in die Dialektik*, 11.

²⁴⁸ Adorno, „Negative Dialektik“, 144.

²⁴⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 384.

²⁵⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 384.

²⁵¹ „Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität. Solange er waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 114.

welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt“.²⁵² Nachdem „man aber Natur gleichsam nur blind sehen“²⁵³ kann, lässt es sich in der Betrachtung des Naturschönen nicht bewerkstelligen den Schatten des Entsetzens wahrzunehmen, da dieser jene Vergegenständlichung voraussetzen würde, welche für die Erfahrung des Naturschönen abträglich wäre. Hier setzt das Kunstwerk an. An diesem lassen sich all jene begrifflichen Bestimmungen ‚anstellen‘, vor welchen das Naturschöne zergeht. Und wie wir bereits in der ästhetischen Erfahrung, genauer in der Erschütterung, gesehen haben, ist es nun die Arbeit des Begriffs am Kunstwerk, welche die Erfahrung einer Unmittelbarkeit ermöglicht, welche zwar vom Naturhaften her kommt, an diesem aber nicht erfahren werden kann, ohne dem Bannkreis universaler Identität zu verfallen: „Kunst ist Rettung von Natur oder Unmittelbarkeit durch deren Negation, vollkommene Vermittlung.“²⁵⁴ Die Kunst tritt ein für die Natur, welche nicht für sich selbst eintreten kann. Der blühende Baum kann nicht daran gemahnen, dass wir nicht auf die Lüge hereinfallen sollen, die sich zwischen uns und dessen Schönheit schiebt, wenn wir diese für bare Münze nehmen und so zu dem für Adorno falschen Schluss kommen, dass letztlich doch alles seine Richtigkeit hat. Das Kunstwerk vermag das Unmittelbare des Naturschönen – das Nichtidentische – zu retten, gerade indem es diese Unmittelbarkeit als Unwirkliches negiert – denn solange der „Bann universaler Identität [...] waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da“.²⁵⁵ Das Unbestimmte, das Naturschöne, überlebt in den Kunstwerken als Negiertes, Vermitteltes und zwar umso mehr, „[j]e strenger die Kunstwerke der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von Natur sich enthalten“.²⁵⁶ Diese geriert sich im Kunstwerk als Moment der Erfahrung, welches in dessen Konstruktion, in dessen Rätselcharakter aufgehoben ist und kristallisiert sich in jenen Momenten, in denen das Kunstwerk als „[ä]sthetische Objektivität“ der Betrachterin gegenübersteht, wie dies gleichsam vom „Ansichsein der Natur“ versprochen wird, dessen „Widerschein“²⁵⁷ das Kunstwerk ist. Es handelt sich für Adorno beim Naturschönen daher um ein uneinlösbares Versprechen, weil es für etwas einsteht, was diesseits des Verblendungszusammenhangs nicht eingelöst werden kann. Und um es nicht an das Diesseits zu verraten, muss es zur Bewahrung verhüllt, durch Negation der Bestimmung entzogen werden: als eine Möglichkeit eines Jenseits des identifizierenden Denkens, als Statthalter eines wie auch immer gearteten Anderen. Das ist es,

²⁵² Adorno, *Minima Moralia*, 26.

²⁵³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 109.

²⁵⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 428.

²⁵⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 114.

²⁵⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 120. Vgl.: „Wollte Kunst unmittelbar Einspruch erheben gegen das lückenlose Netz, so verfinge sie sich erst recht: darum muß sie [...] die Natur, der sie gilt, aus sich eliminieren oder sie angreifen.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 201.

²⁵⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 120.

woran sich das Kunstwerk ‚abarbeitet‘, was es kraft seiner immanenten Form imstande ist auszudrücken: „Kunst ist nicht [...] Natur, aber will einlösen, was Natur verspricht. Fähig ist sie dazu nur, indem sie jenes Versprechen bricht, in der Zurücknahme auf sich selbst.“²⁵⁸

IV. Adorno zu Kafka und Beckett

Warum Literatur und warum gerade Kafka und Beckett?

Adornos Philosophie der Kunst hat sich im Wesentlichen aus der Musik entwickelt. Diese ist es auch, welche ihn am meisten in seinen Schriften beschäftigt hat, wozu er die meisten seiner Essays, welche sich explizit mit dem Thema der Kunst auseinandersetzen, veröffentlicht hat.²⁵⁹ Die Frage, der ich mich daher stellen muss, ist die, warum ich mich dennoch auf Adornos Rezeption von Literatur beziehe und warum es gerade Kafka und Beckett sind, auf die ich im Besonderen eingehe.

Während ein Großteil seiner Schriften zur Musik in der ersten Hälfte seiner philosophischen Laufbahn entstand, wandte er sich nach dem Zweiten Weltkrieg zusehends der Literatur zu.²⁶⁰ Das deckt sich auch mit der Zeitspanne seines eigenen Komponierens, welches er mit dem Jahr 1946 völlig einstellte.²⁶¹ Die Vermutung liegt nahe, dass dieser Umstand den Ereignissen um Auschwitz Rechnung trug.²⁶² Sven Kramer merkt diesbezüglich Folgendes an:

Um Auschwitz in die Sprache und auf den Begriff zu bringen, müssen Sprache und Begriffsarbeit sich wandeln. Der erste Punkt fällt zuallererst in die Anstrengung der Literatur. Paul Celan und andere haben versucht, das Unnennbare im literarischen Werk zu bannen. Adorno arbeitet im begrifflichen Medium. Dennoch entfaltet er eine Kritik am begrifflichen Philosophieren, deren Konsequenzen sich auch auf sein Schreiben auswirken.²⁶³

²⁵⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 103.

²⁵⁹ Adorno hat allein acht seiner zwanzig Bände umfassenden Gesammelten Schriften explizit der Musik gewidmet, während es lediglich ein Band ist – *Noten zur Literatur* –, in dem er sich ausschließlich auf die Literatur konzentriert. Jan Philipp Reemtsma hat sich ausgerechnet, dass es „rund 800 Seiten“ sind, welche Adorno der Literatur gewidmet hat. Dieser stehen „mehr als 4000 Seiten“ gegenüber, auf denen sich Adorno mit der Musik auseinandersetzt. Vgl.: Jan Philipp Reemtsma, „Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze“, in: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno Konferenz 2003*, hg. v. Axel Honneth, Frankfurt am Main 2005, 319.

²⁶⁰ „Das Gros der literarischen Aufsätze erscheint ab 1952: nie weniger als wenigstens einer pro Jahr, oft drei und mehr.“ Reemtsma, „Der Traum von der Ich-Ferne“, 319.

²⁶¹ Vgl.: Gabriele Geml/Han-Gyeol Lie, „Adornos Kompositionen“, in: *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, hg. v. Gabriele Geml/Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017, 3.

²⁶² Diese Einschätzung teile ich mit Groß, welche vermerkt, dass „[f]ast alle seiner [Adornos; C.S.] genuin literaturtheoretischen Überlegungen [...] erst nach dem und in Reaktion auf den Zivilisationsbruch der Shoah entstanden.“ Groß, *Adornos Lächeln*, 12.

²⁶³ Kramer, „Wahr sind die Sätze als Impuls ...“, 510.

Nicht zuletzt durch Auschwitz musste die Ohnmacht erfahren werden, dass die Sprache, das was geschehen ist, nicht ausdrücken kann. Adorno hat daraus aber nicht die Konsequenz gezogen, sich in seinen Schriften über die Kunst nur noch auf die Musik zu konzentrieren oder sogar das Schreiben ganz aufzugeben, um sich ganz dem Komponieren zu widmen. Er hat stattdessen das Komponieren aufgegeben und sich mehr denn je auf die Kunst der Lyrik und Literatur fokussiert. Meines Erachtens liegt der Grund dafür insbesondere in der Tatsache, dass sich Adorno letztlich mehr als Philosoph denn als Komponist sah und dass nun einmal das Medium der Philosophen und Philosophinnen das der Sprache ist. Diesem quasi schicksalhaften Verhaftet-Sein an die Sprache ist es dann auch geschuldet, dass sein Interesse immer mehr jenen Künstlern galt, welche sich ebenso im Medium der Sprache bewegten, nicht zuletzt deswegen, weil er bei diesen einen Weg gesucht hat, wie mit dem geschichtlich bedingten Sprachzerfall umgegangen werden kann.²⁶⁴

Dass es nun gerade Kafka und Beckett sind, auf die ich mich im Folgenden fokussiere, ist – neben der ganz persönlichen Präferenz, welche sich zugunsten dieser beiden Literaten ausspricht – insbesondere einer Stelle in Adornos Essay *Engagement* geschuldet, in der er über die Erfahrung schreibt, die einen beim Lesen ihrer Werke geradezu überfällt:

Kafkas Prosa, Becketts Stücke [...] üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet. Als Demontagen des Scheins sprengen sie die Kunst von innen her, welche das proklamierte Engagement von außen, und darum nur zum Schein, unterjocht. Ihr Unausweichliches nötigt zu jener Änderung der Verhaltensweise, welche die engagierten Werke bloß verlangen. Wen einmal Kafkas Räder überfahren, dem ist der Friede mit der Welt ebenso verloren wie die Möglichkeit, bei dem Urteil sich zu bescheiden, der Weltlauf sei schlecht: das bestätigende Moment ist weggeätzt, das der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen innewohnt.²⁶⁵

Nachdem mein Interesse insbesondere der Erfahrung von Kunstwerken gilt und der Frage nachgeht, was es denn ist, das einen dazu veranlasst sich mit Werken auseinanderzusetzen, die einen ‚so aus der Bahn werfen‘ können, nahm ich diese Passage zum Anlass mich näher mit Adornos Rezeption von Kafka und Beckett auseinanderzusetzen. Davon ausgehend konnte ich sehr bald feststellen, dass Adornos Bewegung seiner ganzen Philosophie in der

²⁶⁴ Vgl.: „Sie [die Literatur; C.S.] steht nicht außerhalb des Sprachzerfalls, sondern mitten in ihm, womöglich ist sie selber dieser Sprachzerfall. [...] Im Nachdenken über Literatur, die selber über Gesellschaft nachdenkt, lässt sich Philosophie als sprachliches Kunstwerk gestalten, ohne in die idealistische Falle des Schöpfersubjekts zu fallen.“ Christian Benne, „Aesthetica in nuce: Adornos Beckett“, in: *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre Ästhetische Theorie*, hg. v. Martin Endres/Axel Pichler/Claus Zittel, Berlin/Boston 2019, 20.

²⁶⁵ Theodor W. Adorno, „Engagement“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 426.

Beschäftigung mit diesen beiden Autoren im Besonderen zum Ausdruck kommt.²⁶⁶ So kommt es auch, dass die nun folgenden Ausführungen zu Kafka und Beckett nicht mit dem Anspruch auftreten, Adornos Rezeption in literaturwissenschaftlicher Hinsicht zu prüfen. Es geht im Wesentlichen um die Darstellung seiner Interpretation und inwiefern diese Darstellung seine Philosophie der Negativität zum Ausdruck bringen kann.

Adornos Rezeption von Kafka

1. Kafka als Erfahrung

Ich möchte meine Ausführungen zu Adornos Kafka mit einem Zitat einleiten, welches gleich zu Beginn unterstreichen soll, welche Wirkung Adorno Kafka auf die Leserschaft zuschreibt, welche Erfahrungen seine Werke ermöglichen oder diese gar zu erzwingen im Stande sind, wenn man denn gewillt ist, sich auf diese einzulassen:

Durch die Gewalt, mit der Kafka Deutung gebietet, zieht er die ästhetische Distanz ein. Er mutet dem angeblich interesselosen Betrachter von einst verzweifelte Anstrengung zu, springt ihn an und suggeriert ihm, daß weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhängt, ob er richtig versteht, Leben oder Tod. Unter den Voraussetzungen Kafkas ist nicht die geringfügigste, daß das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist. Seine Texte sind darauf angelegt, daß nicht zwischen ihnen und ihrem Opfer ein konstanter Abstand bleibt, sondern daß sie seine Affekte derart aufrühren, daß er fürchten muß, das Erzählte käme auf ihn los wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik. Solche aggressive physische Nähe unterbindet die Gewohnheit des Lesers, mit Figuren der Romane sich zu identifizieren. [...] Wer es merkt und nicht vorzieht fortzulaufen, muß seinen Kopf hinhalten oder vielmehr versuchen, mit dem Kopf die Wand einzurennen, auf die Gefahr hin, daß es ihm nicht besser ergeht als den Vorgängern. Anstatt abzuschrecken, steigert ihr Los, wie im Märchen, den Anreiz. Solange das Wort nicht gefunden ist, bleibt der Leser schuldig.²⁶⁷

Es gibt für Adorno – vorausgesetzt, man lässt sich auf das Wagnis Kafka ein ohne von der zugemuteten „verzweifelte[n] Anstrengung“ davonzulaufen – kein ‚gemütliches‘ Lesen von Kafkas Texten. Diese verweigern sich einer Kontemplation, welche ein behagliches Lesevergnügen zum Ziel hat – übrigens auch jenes „Behagen am Unbehaglichen“²⁶⁸ welches gleichsam der Floskel des ‚Kafkaesken‘ durch Verkennung des ganzen Ausmaßes seiner

²⁶⁶ Vgl.: „Es war Adorno, der in seinen ‚Aufzeichnungen zu Kafka‘ und im ‚Versuch, das Endspiel zu verstehen‘ Umrisse einer modernen Ästhetik entwarf, die [...] aufs engste mit bestimmten Motiven seiner Theorie der Gesellschaft korrespondieren. Sie lebt von der Überzeugung, daß in authentischen Werken wie denen Kafkas oder Becketts an Erkenntnis über den inneren Zustand unserer Welt möglich wird, was von einer arbeitsteilig-spezialisierten Wissenschaft nicht mehr geleistet werden kann.“ Kurt Lenk, „Adornos ‚Negative Utopie‘. Gesellschaftstheorie und Ästhetik“, in: *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, hg. v. Gerhard Schweppenhäuser, Darmstadt 1995, 134.

²⁶⁷ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255f.

²⁶⁸ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 254.

eigentlichen Wirkung ins Allgemeingut Kafka eingesickert ist – und Kafka als Motiv des Begehrens verkennen möchte. Diese Kontemplation hat eine Distanz im Sinne einer sicheren Entfernung zu den Texten als Bedingung, die von Kafka eingerissen wird²⁶⁹. Sein Werk ist nicht dafür geeignet, sich daran zu bedienen, gleich einer Pralinenschachtel sich nach Belieben darin zu bedienen, nach jeweiligem Geschmack ‚bedürfnisorientiert‘ gelesen zu werden. Kafka gibt es ganz oder eben gar nicht; ein bisschen Kafka ist ein verkannter Kafka und damit gar kein Kafka.

Es geschieht etwas mit der Leserschaft Kafkas. Es werden Affekte aufgerührt und Wände eingerannt, es wird angesprungen, es werden Lokomotiven losgelassen, welchen sehenden Auges nicht ausgewichen wird. Wie ich es bereits im Kapitel zur Ästhetischen Erfahrung darzulegen versuchte, ist dieses Geschehen wesentlich ein negatives. Das Lesen der Werke Kafkas ist eine Erfahrbarmachung der Aussetzung jeglicher Konventionen, anhand welchen wir uns üblicherweise in Kunst, Kultur, Literatur oder Gesellschaft zurechtfinden. Nichts funktioniert mehr – außer das Werk selbst.

Wie kommt es nun zu diesen „abnormen Erfahrungen“²⁷⁰, welche Kafkas Werke mehr als „Verhaltensweise“²⁷¹ denn als „Aktionsobjekt“²⁷² offerieren? Wie zeitigt sich das Aussetzen jeglicher Konventionen? Im Wesentlichen ereignet sich das durch etwas, was ich bereits erläutert habe und worauf ich an dieser Stelle noch einmal zurückkomme, da dies der Dreh- und Angelpunkt für die bei Kafka gemachten Erfahrungen ist: der Rätselcharakter.

2. Zum Rätselcharakter bei Kafka

Alles das, was ich bereits über den Rätselcharakter ausgeführt habe, trifft auf Kafka zu, in einem Maße, welches meines Erachtens – zumindest was Adornos Rezeption von Literatur betrifft – als exemplarisch gelten kann²⁷³, was in Folge der nun kommenden Erläuterungen dargestellt werden soll.

²⁶⁹ Dass dies nicht im Widerspruch steht zu dem, was ich weiter oben zur notwendig einzuhaltenden Distanz zwischen RezipientInnen und Kunstwerk geschrieben habe (vgl.: „Die Erfahrung als Konstitution von Objektivität im Kunstwerk“ in dieser Arbeit), soll im Zuge meiner Ausführungen deutlich gemacht werden.

²⁷⁰ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 263.

²⁷¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 26.

²⁷² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 26.

²⁷³ Antonia Hofstätter weist darauf hin, dass der Nachvollzug des Rätselcharakters bei Adorno „sein Modell insbesondere an der musikalischen Darstellung [hat]. Gerade in der Musik, die etwas auszudrücken scheint, ohne zu bedeuten [...] tritt der Rätselcharakter und somit ihr mimetisches Wesen deutlich zu Tage“. Antonia Hofstätter, „Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik“, in: *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*, hg. v. Anne Eusterschulte/Sebastian Tränkle, Berlin/Boston 2021, 130. Hofstätter verweist hierzu auf Adornos Essay *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*: „Eigentümlich aber ist es der Musik, daß in ihr, kraft ihrer

Der wohl meistzitierte Satz aus Adornos Kafka-Rezeption ist: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.“²⁷⁴ Im Essay *Zur Schlußzene des Faust* variiert er diese Aussage in Bezug auf Goethe: „Die Interpretation beschlagnahmt nicht, was sie findet, als geltende Wahrheit und weiß doch, daß keine Wahrheit wäre ohne das Licht, dessen Spur in den Texten sie folgt.“²⁷⁵ Adorno verweist damit auf die Notwendigkeit des denkenden – und wie wir gleich sehen werden: immanenten – Nachvollzugs des Werkes. Kafka drängt sich diesem Nachvollzug förmlich auf. So heißt es in dem Zitat zu Kafka im darauffolgenden Satz: „Jeder [Satz; C.S.] erzwingt mit der Reaktion ‚So ist es‘ die Frage: woher kenne ich das; das déjà vu wird in Permanenz erklärt.“²⁷⁶ Dies geschieht in seinen Werken insbesondere durch die Gesten der ProtagonistInnen Kafkas, welche Adorno als Spuren „sedimentierte[r] Erfahrungen“²⁷⁷ versteht, welche den Leser an etwas erinnern, was dieser nicht vor Augen hat, da diese Spuren einer Welt zu entstammen scheinen, welche mit der, von welcher her wir versuchen Kafkas Texte zu greifen, nichts mehr zu tun haben, da alles, was ist, im Korsett von Verständlichkeit und Bedeutungen legitimiert werden soll.²⁷⁸ Da Adorno die Gesten und Gebärden der Kafkaschen Figuren auch als „Kontrapunkte zu den Worten“ begreift, welche als „den Intentionen Entzogene [...] der Vieldeutigkeit in die Parade [fährt]“²⁷⁹, werde ich diese für den Moment hintanstellen, um allererst herauszuarbeiten, was Adorno damit meint, wenn er die Notwendigkeit herausstreicht, alles bei Kafka „wörtlich [zu] nehmen“ und damit „nichts durch Begriffe von oben her zu[zu]decken.“²⁸⁰

2.1. Das Prinzip der Wörtlichkeit

Kafka beim Wort zu nehmen heißt letztlich nichts anderes als seine Texte ernst zu nehmen. Kafkas Figuren sind genau die Figuren, welche in den Texten zum Leben erweckt werden und

Absonderung aus der viduell oder begrifflich bestimmten, gegenständlichen Welt, der Rätselcharakter hervorgehoben, daß er beinahe von ihr selbst urgiert wird. In der Sprache wie in der bildenden Kunst ist er verdeckt.“ Theodor W. Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, in: Ders., *Musikalische Schriften V. Musikalische Aphorismen. Theorie der neuen Musik. Komponisten und Kompositionen. Konzerteinleitungen und Rundfunkvorträge. Musiksoziologisches*, Frankfurt am Main 2003, 153. Dass jedoch der Rätselcharakter gerade in der Literatur aufgrund der ins Werk gesetzten Begrifflichkeit ein wesentliches Spannungsverhältnis erzeugt, soll an dieser Stelle aufgezeigt werden. In der *Ästhetischen Theorie* verweist Adorno auf diesen Umstand, wenn er wiederum schreibt, dass sich das „Rätselwesen [...] aber keineswegs nur auf die Musik [erstreckt], deren Unbegrifflichkeit es fast allzu sinnfällig macht.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 183.

²⁷⁴ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255.

²⁷⁵ Theodor W. Adorno, „Der Artist als Statthalter“, in: Ders. *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 129.

²⁷⁶ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255.

²⁷⁷ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 259.

²⁷⁸ Vgl.: „Solche Gesten sind die Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden.“ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 259.

²⁷⁹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 258.

²⁸⁰ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

stehen nicht ein für andere Personen außerhalb des Kafkaschen Kosmos. So auch die Tiere, die Zwischenwesen, die Situationen, in denen sich seine ProtagonistInnen zurechtfinden müssen. Alles soll Adorno nach so nahe wie möglich vom Text her versucht verstanden zu werden. Bedeutungen, welche diesen von außen zugetragen werden, mindern die Sprengkraft Kafkas, da dessen einzigartige Sprache und Form es ist, welchen wir die Erfahrung Kafka verdanken. Die Interpretation der Werke Kafkas folgt also den Linien der Texte selbst, dem, was geschrieben oder auch nur angedeutet ist und natürlich auch dem, was nicht erzählt, nicht preisgegeben wird, aber eben in der Vermeidung von Motiven, welche an die Texte von außen herangetragen werden.

Dieser ‚immanente Nachvollzug‘ ist für jegliches Kunstwerk in Adornos Sinne wesentlich, da nur so die je eigene Sprache des Werkes selbst zum Vorschein kommen kann und die Autonomie als Objektivität eines Kunstwerkes zu stiften vermag, welche für eine ästhetische Erfahrung wesentlich ist. Jeglichen Bedeutungszuschreibungen von außen sollte widerstanden werden, was insbesondere dann schwerfällt, wenn das Dargebrachte einen so vor den Kopf stößt, wie das bei Kafka exemplarisch der Fall ist. Deswegen schreibt Adorno auch einleitend zu seinem Essay über Kafka, dass „[w]eniges von dem, was über ihn geschrieben ward, zählt; das meiste ist Existentialismus. Er wird eingeordnet in eine etablierte Denkrichtung, anstatt daß man bei dem beharrte, was die Einordnung erschwert und eben darum die Deutung erheischt.“²⁸¹ Dass Adorno die existentialistische Deutung unterstreicht, liegt einerseits an seiner Allergie gegenüber der existentialistischen Philosophie seiner Zeit – diese wird uns noch explizit bei den Ausführungen zu Beckett beschäftigen –, andererseits aber auch und vor allem am Werke Kafkas selbst, welches scheinbar dazu einlädt es unter existentialistischen Gesichtspunkten zu beleuchten. Dagegen verwehrt sich Adorno vehement:

Als ob es der Sisyphusarbeit Kafkas bedurft hätte, als ob es die Maelstrom-Gewalt seines Werkes erklärte, wenn er nichts anderes sagte, als daß dem Menschen das Heil verloren, der Weg zum Absoluten verstellt, daß sein Leben dunkel, verworren, oder, wie man das heute so nennt, ins Nichts gehalten sei.²⁸²

Adorno spricht hierbei von dem „mörderischen Künstlerirrtum“²⁸³, versuchte man einen Gehalt zu eruieren, den Kafka „ins Gebilde pumpt“²⁸⁴ und den es nun wieder aus dem Gebilde heraus rückzuübersetzen gilt. Dann stellt sich nämlich die Frage: wozu das alles? Wofür braucht es dann überhaupt die Übersetzung ins Werk selbst? Würde die Interpretation eines Werkes so

²⁸¹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 254.

²⁸² Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 254.

²⁸³ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

²⁸⁴ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

ablaufen, wäre es, wie Adorno es ausdrückt, „totgeboren“²⁸⁵, es würde zum Träger einer immer schon verstandenen Bedeutung verkommen. Man hätte es sich so durch „quicke[s] Bescheidwissen“²⁸⁶, einem „orientierte[n] Verständnis“²⁸⁷ begreifbar gemacht und entschlüsselt und alles, was auf diesem Wege bliebe, ist das, was bereits vorher schon existiert hat. Insbesondere aber „entfaltete [es] sich nicht in der Zeit“²⁸⁸ was die für Adorno wesentliche Bestimmung eines Kunstwerkes meint: die Wirkung auf die Leserschaft als Erfahrung, die ästhetische Erfahrung.

Die Bedingungen der Konstitution der ästhetischen Erfahrung vonseiten der RezipientInnen wurde bereits erläutert und soll an dieser Stelle nicht im Allgemeinen wiederholt, sondern im Speziellen auf Kafka angewendet werden. Menke schreibt in seinem Buch *Die Souveränität der Kunst* über Adornos Aufforderung des Wörtlich-Nehmens Kafkas und der damit verbundenen ästhetischen Erfahrung Folgendes:

„Buchstäblich“ ist [...] ein Prädikat, das den ästhetisch erfahrenen Status des Textes im Gegensatz zu demjenigen beschreibt, den er in einem Verfahren symbolischen Deutens gewinnt. Erfahrung und Erhaltung der Buchstäblichkeit werden darin für Adorno zu Kriterien der als negativ erläuterten ästhetischen Erfahrung. Texte ästhetisch wahrzunehmen heißt, ihrem Buchstaben die Treue zu halten. [...] Das Prinzip der Buchstäblichkeit ist [...] die Maxime eines ästhetischen Erfahrens, das bei Adorno mit keinem geringeren Anspruch auftritt, als das – die traditionelle Hermeneutik regierende – metaphysische Verhältnis von Geist und Buchstabe zu verabschieden. An die Stelle der Aufhebung des Buchstabens *in* den Geist tritt seine Erhaltung *gegenüber* dem Geist.²⁸⁹

Insbesondere der letzte Satz trifft Adornos Anliegen deutlich: der Buchstabe, das Wort, das damit (potentiell) Gemeint soll nicht übersetzt werden in Begriffe und Bedeutungen, die wir von außen an das Werk herantragen, sondern es soll vor Kafkas Wörtern Halt gemacht werden, es soll diesen gegenüber eine Distanz eingehalten werden, um das Werk von sich aus sprechen zu lassen. Diese von den LeserInnen Kafkas eingehaltene Distanz ermöglicht es erst, dass quasi im nächsten Schritt diese Distanz von den Texten Kafkas wieder eingezogen wird, gleichsam der Verwirklichung von Nähe als Erfahrung eines Gegenübers. Das Widerstehen gegenüber der Subsumierung von Kafkas Texten bezüglich einer „metaphysische[n] Idee [die] da so irgendwie frei drüberschwebt und drin ist“²⁹⁰ bedingt die Möglichkeit einer Erfahrung Kafkas, gleichsam

²⁸⁵ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

²⁸⁶ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 254.

²⁸⁷ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

²⁸⁸ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 257.

²⁸⁹ Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991, 35; Herv. i. O.

²⁹⁰ Theodor W. Adorno/Walter Boehlich/Martin Esslin/Hans-Geert Falkenberg/Ernst Fischer, „‘Optimistisch zu denken ist kriminell’. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett“, in: *Frankfurter Adorno Blätter III*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, München 1994, 84.

„wie Lokomotiven“²⁹¹ auf die Leserschaft zuzukommen. Damit sollte auch noch deutlicher sein, was Adorno mit bereits erwähnter „aktiver Passivität“, dem „angestrengte[n] Sich-Überlassen an die Sache“²⁹² vor Augen hat: um sich auf das Werk Kafkas einlassen zu können muss man aktiven Widerstand leisten entgegen der Gewohnheit das Gelesene in Bedeutungen zu übersetzen.

Nun sollte der Boden bereitet sein für Kafkas Gesten und deren Bedeutung, die ihnen Adorno für die Erfahrung seiner Texte zuschreibt. Es sei an dieser Stelle eine Passage aus Roger Fosters Aufsatz *Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth* zitiert, welche das bereits Gesagte zu den Gesten hinüberleitet und deren Stellenwert für Adornos Kafka-Deutung vorausdeutet:

Adorno's insistence on the principle of literalness is thus an attempt to provide a space for the text to resist that assimilation of its elements to a metaphysical meaning. [...] Most important, for Adorno, the literal reading must try to uncover the levels of experience that are expressed in gestures. As the ‚traces of experience covered over by signification,‘ gestures can be seen as incorporating a carrying over of experience through the creative work of aesthetic imitation, and hence as expressing layers of experience that are incommensurable with conceptional language.²⁹³

2.2 Zu den Gesten und Gebärden

Die hohe Bedeutung der Gesten und Gebärden in Kafkas Texten für Adorno lässt sich bereits an dem Umstand erahnen, dass sich Adorno in seinem Essay über Kafka selbst an diesen in Form von Bildern versucht.²⁹⁴ So malt er zur Illustrierung der „abnormen Erfahrungen [...], die bei Kafka die Norm umschreiben“, das Bild eines „in einer großen Stadt“ erlittenen Autounfalls: „[U]ngezählte Zeugen melden sich und erklären sich als Bekannte, als hätte das ganze Gemeinwesen sich versammelt, um dem Augenblick beizuwohnen, da der mächtige Autobus in die schwache Autodroschke hineinfuhr.“²⁹⁵ Ein anderes Beispiel ist das von Adorno gebrachte Bild eines „Autofriedhof[s]“, an welchem, den Linien Kafkas folgend, die „Auferstehung der Toten“ stattfinden müsste.²⁹⁶ Adorno malt diese Bilder in Anlehnung an

²⁹¹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 256.

²⁹² Adorno, *Ästhetik*, 190. Vgl.: „Die ästhetische Erfahrung als ausgezeichnete metaphysische Erfahrung“ in dieser Arbeit.

²⁹³ Roger Foster, „Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth“, in: *New German Critique* 118 (40), 2013, 186.

²⁹⁴ Auf diesen Umstand hat mich insbesondere die Lektüre von Anders Johanssons aufmerksam gemacht: „In the Kafka essay, this idea is transformed into practice: instead of vainly searching for the revealing word that would exhaust the meaning of the gestures, Adorno's essay becomes gestural itself.“ Anders Johansson, „The Necessity of Over-Interpretation: Adorno, the Essay, and the Gesture of Aesthetic Experience“, in: *The Central European Journal of Aesthetics*, L/VI, 2013, 165.

²⁹⁵ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 263.

²⁹⁶ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 286.

Kafka selbst, um das auszudrücken, was sich für ihn anders als in einem Bild gar nicht wirklich ausdrücken lässt:

[Kafka] hat die Quadratur des Zirkels, dem Raum der objektlosen Innerlichkeit die Worte zu finden, während doch der Umfang eines jeglichen über das absolute Dies da hinausreicht, das angerufen werden soll [...] ingenios gemeistert durchs visuelle Element. Als das der Gesten behauptet es den Vorrang. Nur von Sichtbarem läßt sich erzählen, während es zugleich vollkommen zum Bilde verfremdet wird. Wahrhaft zum Bilde.²⁹⁷

Adorno versteht die Gesten bei Kafka als „Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden“, welchen es zu folgen gilt, um „in ihrer Mimesis ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines wieder[zu]erkennen“.²⁹⁸ In den Gesten und Gebärden Kafkas – Adorno führt unter anderem als Beispiele dafür „Lenis Finger“ an, die „durch eine Schwimmhaut verbunden sind oder daß die Exekutoren wie Tenöre aussehen“²⁹⁹ – begegnet der Leserin eine vage und tief verschüttete Erinnerung, welche für die Leserin als déjà vu daherkommt, als Frage: „[W]oher kenne ich das“³⁰⁰. Die ästhetischen Bilder, welche von den Gesten Kafkas gemalt werden, werden so zu Erinnerungen an außerästhetische Realitäten, welche allein durch den Umstand, dass sich jene uns aus dem Kunstwerk zusprechen, in schwache Erinnerung rufen, was wir uns aufgrund der Realität, in der wir leben und die wir als unhintergehbare Tatsache erfahren, nicht zugänglich ist.³⁰¹

Die Sprache Kafkas, die „alles so hart, bestimmt, abgesetzt wie möglich“³⁰² beschreibt, wird nun zuweilen von den Gesten als „Kontrapunkte[n]“³⁰³ gebrochen. Sie kommen mitunter so unvermittelt daher, dass sich der Leser fragt, was diese denn hier zu suchen haben, warum es ausgerechnet an dieser und jener Stelle zu Beschreibungen von Details kommt, welche gegenüber dem gerade Geschilderten derart herausfallen.³⁰⁴ Benjamin – der Adorno bezüglich Kafka in vielerlei Hinsicht und insbesondere bei der Thematik der Gesten entscheidende Vorarbeit geleistet hat – schreibt in seinem Aufsatz *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr*

²⁹⁷ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 277f.

²⁹⁸ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 259.

²⁹⁹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 258.

³⁰⁰ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255.

³⁰¹ Menke schreibt über die Verschränkung ästhetischer und außerästhetischer Erfahrung bei Adorno Folgendes: „Ästhetisch nennen wir nicht die unmittelbare Erfahrung eines Objekts und seiner Eigenschaften, sondern das ästhetisch erfahrene *Schicksal* je verschiedener außerästhetischer, automatischer Akte des Wiedererkennens. Jeder Prozeß ästhetischer Erfahrung ist initiativ gerade durch nicht genuin ästhetische Erfahrungsakte definiert.“ Menke, *Die Souveränität der Kunst*, 31. Herv. i.O.

³⁰² Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255.

³⁰³ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 258.

³⁰⁴ Engel schreibt diesbezüglich, dass vor dem Hintergrund der „realistische[n] Erzählgestus [...] jedes durch ihre Isolierung und Seltenheit quasi unterstrichenen Details eine Deutungsprovokation dar[stellt]. Handelt es sich um ‚Zeichen‘? Und falls ja, was ‚bedeuten‘ sie?“ Manfred Engel, „Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen“, in: *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Manfred Engel/Bernd Auerochs, Stuttgart/Weimar 2010, 415.

seines Todestages, dass Kafka „hinter jeder Gebärde [...] den Himmel auf[reißt]“.³⁰⁵ Die Gesten und Gebärden bleiben „das Entscheidende, die Mitte des Geschehens“.³⁰⁶ Für Benjamin stehen die Gesten Kafkas für etwas ein, worum sich dieser kreisen konnte, an denen Kafka „einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen[, hat]“³⁰⁷ und was er nicht anders als in den Gesten zu verhandeln wusste: „Etwas war immer nur im Gestus für Kafka faßbar. Und dieser Gestus, den er nicht verstand, bildet die wolkige Stelle der Parabeln. Aus ihm geht Kafkas Dichtung hervor.“³⁰⁸ Der Himmel, der somit nicht nur für die Leserschaft Kafkas, sondern auch für Kafka selbst durch die Gebärde aufreißt, ist für Benjamin der Horizont „vorweltliche[r] Gewalten“³⁰⁹, die über die Bedeutungen der Gegenwart hereinbrechen, und, darauf verweist Schiffermüller, „die sich nur noch im Verhalten überliefert haben“.³¹⁰ Es sind Relikte einer vergangener Zeit, die uns daran gemahnen und anhand deren deutlich wird, dass der Mensch mehr ist als das, was er glaubt über sich zu wissen, und dass sich die Motive seiner Handlungen nicht in dem erschöpfen, was er argumentativ – vor sich und der Welt – zu erörtern imstande ist. So gesehen könnte man die Gesten Kafkas auch als ‚Unbewusstsein der Menschheit‘ formulieren, anhand derer sich diese in ihrem Menschsein wiedererkennen und welche einen Zugang zu längst verschütteten, verbindenden Erfahrungen legen.³¹¹ Die Geste ist das, was den Menschen, in seinem Wissen über sich, überlebt hat. Insbesondere tritt dies in Zeiten einer „ganz neue[n] Armseligkeit“, namentlich der „Erfahrungsarmut [...] nicht nur an privaten sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt“³¹² zutage, die Benjamin seiner Zeit attestierte. Die Kafkasche Geste ‚spricht‘ für sich selbst³¹³, der Himmel reißt durch die Geste und nicht durch Diskursivität auf: „[W]hat Benjamin tries to achieve is neither a resurrection of a lost corporeality nor an interpretation of the gestures. The point is rather the urge to do justice to the gesture as gesture.“³¹⁴

³⁰⁵ Walter Benjamin, „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: *Benjamin über Kafka*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1981, 19.

³⁰⁶ Benjamin, „Franz Kafka“, 19.

³⁰⁷ Benjamin, „Franz Kafka“, 20.

³⁰⁸ Benjamin, „Franz Kafka“, 27.

³⁰⁹ Benjamin, „Franz Kafka“, 26f.

³¹⁰ Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011, 23.

³¹¹ Adorno zur Kollektivierung dieser Erfahrungen: „Das permanente déjà vu ist das déjà vu aller. [...] Vielleicht ist das verborgene Ziel seiner Dichtung überhaupt die Verfügbarkeit, Technifizierung, Kollektivierung des déjà vu.“ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 263.

³¹² Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, in: Ders., *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt am Main 1977, 215.

³¹³ „Je weiter Kafkas Meisterschaft gedieh, desto öfter verzichtete er darauf, diese Gebärden üblichen Situationen anzupassen, sie zu erklären.“ Benjamin, „Franz Kafka“, 18.

³¹⁴ Johansson, „The Necessity of Over-Interpretation“, 160.

Adorno führt nun Benjamins Interpretation der Gesten fort und setzt sie in Beziehung zur Sprache Kafkas:

So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren. Daß Lenis Finger durch eine Schwimmhaut verbunden sind oder daß die Exekutoren wie Tenöre aussehen, ist wichtiger als die Exkurse übers Gesetz. Das betrifft zugleich Darstellungsweise und Sprache. Oft setzen Gesten Kontrapunkte zu den Worten: das Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene fährt der Vieldeutigkeit in die Parade, die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hat.³¹⁵

Das Beharren auf „den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen“ – den Gesten –, ist eine Aufgabe an den Leser, welcher sich gleichzeitig irritiert und angezogen fühlt ob dieser rätselhaften Details. Die Irritation rührt von der Tatsache her, dass sich diese Details nicht auflösen lassen, sich nicht in den Bestand eines diskursiven Wissens überführen lassen. Gleichzeitig fühlt sich der Leser gerade von diesen Details angezogen, weil hier etwas durchscheint, das dieser kennt, das ihn an etwas erinnert. Adorno spricht diesbezüglich von einem „permanente[n] déjà vu“³¹⁶, welches dem Leser ereilt. In der *Ästhetischen Theorie* attestiert Adorno Kafka diesbezüglich eine ‚doppelte Rätselhaftigkeit‘. Kafkas Modell ist demnach

der Ausdruck von außerkünstlerischen Dingen und Situationen. In ihnen bereits haben historische Prozesse und Funktionen sich sedimentiert und sprechen daraus. Kafka ist darin für den Gestus der Kunst exemplarisch, und zieht daraus seine Unwiderstehlichkeit, daß er solchen Ausdruck in das Geschehende zurückverwandelt, das darin sich chiffriert. Nur wird er doppelt rätselhaft, weil das Sedimentierte, der ausgedrückte Sinn, abermals sinnlos ist, Naturgeschichte, über die nichts hinausgeleitet, als daß es, ohnmächtig genug, sich auszudrücken vermag.³¹⁷

Was bleibt, ist der Ausdruck selbst. Die Geste spricht für sich. Aber nur, wenn man diese zum Sprechen bringt, also nur, wenn man den je konkreten Erfahrungen und Gefühlen beim Lesen nachgeht, welche diese in einem selbst auslösen. Es handelt sich dabei, Adorno folgend, nicht um rein individuelle Gefühle im Sinne dessen, dass jede Leserin andere Erfahrungen macht, sondern um welche, die sich ganz prinzipiell durch Kafkas Texte machen lassen: „Das

³¹⁵ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 258f.

³¹⁶ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 263.

³¹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 170f. Johansson erläutert diese Stelle bei Adorno so: „This comment sums up the central observation of the Kafka essay, but above all it clarifies what Adorno means when, in ‘Notes on Kafka’, he talks about the gesture as an event – a ‘that’s the way it is’ – in the interpretation: ‘gesture’ here seems to denote the double movement in which the artwork conceals the meaning which it simultaneously offers. In this oscillating motion all interpretation is, on the one hand, made impossible, while, on the other hand, the movement as such bridges language’s fractured nature. If Kafka is doubly enigmatic, this oscillation is crucial. With this oscillation (the gesture of art) in mind, Adorno’s comment about the déjà vu that ‘is declared permanent’ [...] suddenly makes sense: the reading of Kafka arouses a feeling of recognition, yet what we recognize is nothing but what we are facing.“ Johansson, „The Necessity of Over-Interpretation“, 161f.

permanente déjà vu ist das déjà vu aller.“³¹⁸ Wir erinnern uns, dass, um über die Subjektivität zu einer Objektivität hinauszugelangen, es „nicht eines Weniger sondern eines Mehr an Subjekt“³¹⁹ verlangt. Die ästhetische Erfahrung als Angegangen-Werden ist etwas höchst Eigenes, nur durch und an sich selbst erlebbar, und gleichzeitig manifestiert sich in dieser Erfahrung eine Realität des Außerästhetischen, die wir als Menschheit miteinander teilen. Das ist es auch – und dies ist ein entscheidender Punkt –, was Adorno meint, wenn er vom Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes spricht:

[A]n den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihr Kollektives: damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne. Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens. Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen. Solches kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht *χωρίς* vom Subjekt sondern durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an. Nicht zuletzt darum muß die philosophische Interpretation des Wahrheitsgehalts ihn unverbrüchlich im Besonderen konstruieren. Kraft ihres subjektiv mimetischen, ausdruckshaften Moments münden Kunstwerke in ihre Objektivität; weder sind sie die pure Regung noch deren Form sondern der geronnene Prozeß zwischen beiden, und er ist gesellschaftlich.³²⁰

3. Mimesis ans Verdinglichte – Kafka und die Hoffnung

Mein letztes Kapitel zu Adornos Kafka möchte ich mit einem Zitat einleiten, welches an meine Ausführungen zum Naturschönen und dessen Aufgehobenheit im Kunstwerk anknüpft³²¹:

Wenn das stimmt, [...] daß die reine, die unberührte Natur in ihrer Unmittelbarkeit weder erkannt noch von der Kunst gestaltet werden kann [...], dann ist die einzige Möglichkeit, eben diesem Unterdrückten zur Stimme zu verhelfen, die Negativität, das heißt, eben der Ausdruck der Entfremdung selber.³²²

Kafka irritiert durch Befremdlichkeit. Das, was sich in seinen Werken ereignet, was sich der Erfahrung des Lesers mitteilt, ist zumindest ein Gefühl der Entfremdung – darüber herrscht unter der Leserschaft wohl die größte Einigung. Eine Entfremdung gegenüber der tatsächlich erlebten Realität, welche letztlich als vernünftig und geordnet erscheint. Einer Realität, von der sich Kafkas Werk wirkmächtig abzusetzen vermag. Wie wir aber bereits gesehen haben, ist für Adorno diese so vernünftig strukturierte Welt eine, die den eigentlichen Bedürfnissen des

³¹⁸ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 263.

³¹⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 50. Vgl.: „Zur Dialektik von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk“ in dieser Arbeit.

³²⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 198.

³²¹ Vgl.: „Das Naturschöne im Kunstwerk“ in dieser Arbeit.

³²² Adorno, *Ästhetik*, 126.

Subjekts entgegensteht und damit diesem wesentlich entfremdet ist.³²³ So kommt es letztlich bei Kafka zu einer Verdoppelung der Entfremdung.

Für Adorno ist die Dialektik der Entfremdung für die moderne Kunst zentral, welcher er in der *Ästhetischen Theorie* eine „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“ attribuiert. Er führt dazu weiter aus, dass das auch der Grund dafür ist, „daß sie kein Harmloses mehr duldet“³²⁴. Bei Kafka sieht das Adorno auf die Spitze getrieben:

Das hermetische Prinzip ist das der vollendet entfremdeten Subjektivität. [...] Was Kafkas Glaskugel umfängt, ist einstimmiger und darum gräßlicher noch als das System draußen, weil im absolut subjektiven Raum und in absolut subjektiver Zeit nichts Platz hat, was deren eigenes Prinzip stören könnte, das der unabdingbaren Entfremdung.³²⁵

Kafkas Figuren sind der Welt gegenüber, in der sie eingeflochten sind, vollständig entfremdet, „die gebannten Menschen handeln nicht von sich aus, sondern als wäre ein jeglicher in ein magnetisches Feld geraten.“³²⁶ Die Absolutheit ihrer Entfremdung – Kafkas hermetisches Prinzip – zeichnet sich dadurch aus, dass ihnen die sie bewegenden Kräfte – innerliche und äußerliche, wobei die inneren in Konsequenz als inwendige Äußerliche betrachtet werden können – als unhintergebar erscheinen, in einer Geschlossenheit, welche diese Unhintergebarkeit nicht zu thematisieren vermag. Es ist, wie es ist. Das ist es auch, was der Leserschaft so befremdlich erscheint und sie gleichzeitig nicht loslässt, weil sie laut Adorno dabei etwas empfinden, was sie vage kennen könnten. Wir erinnern uns: „Jeder Satz [...] erzwingt mit der Reaktion ‚So ist es‘ die Frage: woher kenne ich das; das déjà vu wird in Permanenz erklärt.“³²⁷ Das ist die prinzipielle Aufgabe, der sich die moderne Kunst zu stellen hat: Die Entfremdung der Welt in sich aufzunehmen, um uns diese Entfremdung entgegenstehen zu lassen. Und zwar nicht durch eine unmittelbare Wiederholung der Entfremdung, als deren bloßes Abbild. Wäre dies der Fall, dann würde sie sich dieser Entfremdung als bereits Bekanntes einfügen, sie würde in dieser schlicht aufgehen, von dieser absorbiert werden und es käme so vonseiten der RezipientInnen zu keiner genuine Erfahrung von Entfremdung. Um diese jedoch machen zu können, bedarf es für Adorno folgender Dynamik:

Nur dadurch, daß die entfremdete Gestalt, in der die sogenannte natürliche Welt uns entgegentritt, von dem Kunstwerk selber aufgehoben und in eine andere versetzt wird, wird sie ebenso als eine entfremdete durch das Kunstwerk bestimmt, das dadurch uns gewissermaßen mit fremden Augen

³²³ Vgl.: „Zur Erschütterung“ in dieser Arbeit.

³²⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 39.

³²⁵ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 274f.

³²⁶ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 276.

³²⁷ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 255.

in die Welt zurückschauen lehrt, die uns bereits mit fremden Augen zwingt, sie anzusehen. Und nur dadurch zugleich, durch diese Übersetzung, wird tendenziell dem vorgearbeitet, daß das Entfremdete doch noch von uns erfahren werden kann.³²⁸

So verhält es sich exzeptionell bei Kafka, wenn Adorno meint, dass jener das „Bild der heraufziehenden Gesellschaft [...] nicht unmittelbar“ entwirft, sondern dieses „aus Abfallsprodukten“ montiert, „welche das Neue, das sich bildet, aus der vergehenden Gegenwart ausscheidet.“³²⁹ Kafka fertigt seine „Kunst aus nichts anderem [...] als aus dem Kehricht der Realität.“³³⁰ Er übertrumpft die Entfremdung zur Welt, der das Subjekt ausgesetzt ist, indem er alles das ausscheidet, was ihm noch als Anhaltspunkte gälten könnte, die Entfremdung nicht als absolute wahrzunehmen: „Heilmittel gegen die halbe Nutzlosigkeit des Lebens, das da nicht lebt, wäre einzig die ganze.“³³¹ Kafka besiegelt die vielleicht teilweise erlebte Entfremdung zur Welt zu einer tatsächlichen, zu einer absoluten. Um an das anzuknüpfen, was ich in meinem Kapitel zu Adornos Übertreibung angesprochen habe: Kafka übertreibt die Realität, reißt die „beschwichtigende Fassade vorm Unmaß des Leidens nieder, der die rationale Kontrolle mehr stets sich einfügt“³³², und zieht deren Linien bis ins Unendliche, um so die Erfahrung der tatsächlichen Entfremdung überhaupt erst zu ermöglichen. Diese mögliche Erkenntnis zeugt für Adorno davon, dass unsere Realität nicht das letzte Wort haben muss, da die Erfahrung von Entfremdung der Möglichkeit inhäriert, dass diese nicht notwendig so ist, da es schließlich einen Ort geben muss, von dem her die Entfremdung als solche zu erfahren ist: Kafka „ist die einzige, schwächste, geringste Möglichkeit dessen, daß die Welt doch nicht recht behalte, die, ihr recht zu geben.“³³³ Er „widerstrebt“ der Welt „durch Gewaltlosigkeit. Vor dieser muß die Macht sich als das bekennen, was sie ist, und darauf allein baut er. Dem eigenen Spiegelbild soll der Mythos erliegen.“³³⁴

So wie widerfahrendes Leid „stets von neuem nach Erlösung ruft“³³⁵ verweist die Erfahrung von absoluter Entfremdung und Hoffnungslosigkeit, wie dies bei Kafka – und bei allen modernen Kunstwerken, die Adorno als authentische gelten lässt – der Fall ist, auf die Möglichkeit einer anders eingerichteten Welt und auf die damit verbundene Hoffnung. Die Erkenntnis der Entfremdung verweist – wie gebrochen auch immer – auf den Ort, von dem her die Möglichkeit dieser Erkenntnis statthaben kann. Die ‚Erfahrung Kafka‘ gibt somit ein

³²⁸ Adorno, *Ästhetik*, 236.

³²⁹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 262.

³³⁰ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 262.

³³¹ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 286.

³³² Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 262.

³³³ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 284.

³³⁴ Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, 285.

³³⁵ Kienlechner, „Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas“, 106.

Zeugnis dafür ab, dass es Hoffnung gibt. Hoffnung, dass die Welt, so wie sie ist, nicht Recht behalten muss.

Adornos Rezeption von Beckett

1. Beckett als Statthalter einer Kunst nach Auschwitz

Einer der berühmtesten und wohl mestdiskutierten Aussagen Adornos ist jene am Schluss seines 1949 verfassten und 1951 publizierten Essays *Kulturkritik und Gesellschaft*: „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“.³³⁶ Dieser Satz muss nun im Kontext des Essays verstanden werden, welcher sich mit dem Thema der Kulturkritik beschäftigt, angesichts der Situation, dass offensichtlich nichts – und damit auch keine wie auch immer geartete Kulturkritik – Auschwitz verhindern konnte. So schreibt Adorno in den *Meditationen über Metaphysik* seiner *Negativen Dialektik* 15 Jahre später:

Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. In jenen Sparten selber, im emphatischen Anspruch ihrer Autarkie, haust die Unwahrheit. Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.³³⁷

Vor diesem Hintergrund kann der Satz über Auschwitz, im Kontext wiedergegeben, besser eingeordnet werden:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.³³⁸

Die Nennung des Namens Auschwitz in diesem Essay geschieht genau einmal, zum Schluss. Er kann meines Erachtens als geradezu verzweifelter ‚Besinnungsschlag‘ gedeutet werden, als Einziehen einer Unmittelbarkeit, vor dem alles Nachdenken, alles Geistige – nimmt es die Sache ernst – jenen Schritt zurücktreten lässt, welcher den unüberbrückbaren Abstand zutage bringt zwischen dem Gedanken und dem zu Denkenden. „Gelähmt ist die Fähigkeit zur Metaphysik, weil, was geschah, dem spekulativen metaphysischen Gedanken die Basis seiner Vereinbarkeit mit der Erfahrung zerschlug.“³³⁹ Angesichts des Wissens, dass Auschwitz geschehen konnte, muss sich das Denken seiner Ohnmacht bewusst werden. Einerseits, weil keine Kritik, kein Denken Auschwitz verhindern konnte und andererseits aber auch, weil das

³³⁶ Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 2003, 30.

³³⁷ Adorno, „Negative Dialektik“, 359.

³³⁸ Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, 30.

³³⁹ Adorno, „Negative Dialektik“, 354.

Geschehene „dem Bewußtsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann.“³⁴⁰ Auschwitz ist das erste Urteil über alle Kultur, alle Philosophie, alle Kunst; an Auschwitz erweist sich alles als nichtig, alles ist „Müll“³⁴¹. War es 1949 noch die Kunst, die derart in Frage gestellt wurde, ist es 15 Jahre später in den *Meditationen zur Metaphysik* das Leben selbst, welches seine Legitimität eingebüßt hat:

Die Schuld des Lebens, das als pures Faktum bereits anderem Leben den Atem raubt, einer Statistik gemäß, die eine überwältigende Zahl Ermordeter durch eine minimale Geretteter ergänzt, wie wenn das von der Wahrscheinlichkeitsrechnung vorgesehen wäre, ist mit dem Leben nicht mehr zu versöhnen. Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewußtsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann. Das, nichts anderes zwingt zur Philosophie.³⁴²

Es zeigt sich hier deutlich, dass sich Adorno den Inhalt seiner Philosophie von der Erfahrung vorgeben lässt, also von dem, was die Welt realiter hervorgebracht hat und nicht von dem, was über dieser schweben könnte, um sie als sinnvolles Ganzes begreifen zu können:

Nur im ungeschminkt materialistischen Motiv überlebt Moral. Der Gang der Geschichte nötigt das zum Materialismus, was traditionell sein unvermittelter Gegensatz war, die Metaphysik. [...] Die somatische, sinnferne Schicht des Lebendigen ist Schauplatz des Leidens, das in den Lagern alles Beschwichtigende des Geistes seiner Objektivierung, der Kultur, ohne Trost verbrannte.³⁴³

Es ist nun insbesondere „die Dramatik von Beckett“, die ihm „als das einzige, wirklich relevante metaphysische Gebilde aus der Zeit nach dem Krieg erscheint“³⁴⁴, an die sich Adorno angesichts der für die Philosophie letztlich nicht zu bewältigenden Aufgabe Auschwitz verwiesen sieht:

Das deutende Wort bleibt [...] unvermeidlich hinter Beckett zurück, während doch seine Dramatik gerade vermöge ihrer Beschränkung auf abgesprengte Faktizität über diese hinauszuckt, durch ihr Rätselwesen auf Interpretation verweist. Fast könnte man es zum Kriterium einer fälligen Philosophie machen, ob sie dem gewachsen sich zeigt.³⁴⁵

Man könnte den Stellenwert Becketts für Adorno kaum gravierender beschreiben, als er es an dieser Stelle selbst formuliert. Er beschreibt Becketts Werk als Erfahrung, als Einbrechen ins Bewusstsein, das sich dieser Erfahrung stellt, weil in ihr das anklingt, was auf den Grund des eigenen Denkens verweist. Ich teile daher die Einschätzung von Christian Benne, der in dem Aufsatz *Versuch, das Endspiel zu verstehen* eine Repräsentation von „Adornos Ästhetik in nuce“ sieht, an welchem „sich studieren [lässt], warum Ästhetik für Adorno [...] eine zentrale

³⁴⁰ Adorno, „Negative Dialektik“, 357.

³⁴¹ Adorno, „Negative Dialektik“, 359.

³⁴² Adorno, „Negative Dialektik“, 357.

³⁴³ Adorno, „Negative Dialektik“, 358.

³⁴⁴ Adorno, *Metaphysik*, 184.

³⁴⁵ Theodor W. Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 284.

Disziplin der Philosophie sein musste“, und der weiter schreibt, dass Beckett Adorno „nicht als simple Illustration, sondern als künstlerisches Vorbild [diente], an dem sich sein Denken gestaltend herausbildete“. ³⁴⁶ Adornos Philosophie hat nicht erst mit Beckett angehoben – dessen ist sich Benne natürlich bewusst –, aber was hier meines Erachtens herausgehoben werden muss, ist die Bedeutung der Erfahrung von Becketts Werken für Adorno, in welcher sich dieser wiedergefunden zu haben scheint und der er nun philosophisch „auf die Sprünge zu kommen“ ³⁴⁷ suchte. Meines Erachtens ist es neben Kafka im Besonderen Beckett, in dessen Werk er sich in seiner Erfahrung und seinem Gefühl der Welt gegenüber wiederfindet ³⁴⁸, gleichsam der Bestätigung seines gegenüber Thomas Mann formulierten „Gefühl[s], daß man, wenn man nicht im Negativen aushält oder zu früh ins Positive übergeht, dem Unwahren in die Hände arbeitet.“ ³⁴⁹ Es ist ein Nachgehen der Gewissheit der eigenen Erfahrung, des eigenen Gefühls, welches Adorno insbesondere an Beckett versuchte, eines Gefühls, das sich gegenüber Auschwitz in einer gleichzeitigen Absolutheit wie Ohnmacht einstellt, und einer, im wahrsten Sinne: wesentlichen Hoffnung, dass die Welt, in der wir leben, nicht die einzig mögliche sein kann.

2. Beckett als Realist

Adorno hat in seinem 1967 verfassten *Offenen Brief an Rolf Hochhuth* vermerkt, dass die „Beckettschen Menschenstümpfe realistischer [sind] als die Abbilder einer Realität, welche diese durch ihre Abbildlichkeit bereits sänftigen“ ³⁵⁰ und hat dies in einer 1968 aufgezeichneten Fernsehdiskussion über Becketts Figuren – in diesem Fall vom Stück *Warten auf Godot* ausgehend – weiter ausgeführt:

³⁴⁶ Benne, „Aesthetica in nuce: Adornos Beckett“, 11.

³⁴⁷ Adorno, *Vorlesung zur Negativen Dialektik*, 16. Vgl.: „Gedanken sind die Schatten unserer Empfindungen“. Zum Ausgangspunkt der Philosophie Adornos“

³⁴⁸ Dies attestiert auch Wolfram Ette: „Beckett [...] gilt ihm als *der* paradigmatische Autor der Moderne, an den kein anderer Schriftsteller heranreicht – selbst Kafka nicht, der wohl am ehesten infrage käme. Sein Werk nimmt sich angesichts der Schrecknisse, mit denen Beckett aufwartet, fast harmlos aus.“ Wolfram Ette, „Beckett als philosophische Erfahrung“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, Stuttgart/Weimar 2011, 214; Herv. i. O. Adorno selbst hat in Aufzeichnungen zu dem nie ausgeführten Vorhaben eines Essays über Becketts *Der Namenlose* einmal vermerkt, dass sich diesem Werk gegenüber „Kafkas *Strafkolonie* wie der *Nachsommer*“ ausnimmt. Rolf Tiedemann, „‘Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn‘. Eine Dokumentation zu Adornos Beckett-Lektüre“, in: *Frankfurter Adorno Blätter III*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, München 1994, 34; Herv. i. O.

³⁴⁹ Adorno/Mann, *Briefwechsel*, 128. Vgl.: „Der Philosoph Adorno teilt mit dem Dichter Beckett die Erfahrung des *Bannes*, der Übermacht des Seienden, die Einsicht in den Schuldzusammenhang des Allgemeinen, dem kein Einzelnes entrinnt.“ Tiedemann, „‘Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn’“, 20f.

³⁵⁰ Theodor W. Adorno, „Offener Brief an Rolf Hochhuth“, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, 594.

[G]erade durch diese Reduktion auf diese allerarmseligsten Einzelwesen, die scheinbar überhaupt etwas Allgemeines schon gar nicht mehr haben, weil sie überhaupt nur noch Stümpfe von Dasein sind; gerade dadurch scheint etwas Allgemeines durch. [...] Diese Stümpfe von Menschen, also diese Menschen, die eigentlich ihr Ich verloren haben, die sind eben wirklich die Produkte der Welt, in der wir leben. Es ist nicht der Beckett, der aus irgendwelchen spekulativen Gründen reduziert; sondern [...] er ist realistisch insofern, als er in diesen Gestalten, die *zugleich* nur noch Stümpfe *und* etwas Allgemeines sind, der genaue Interpret dessen, wozu die einzelnen Menschen als bloße Funktionen des universalen gesellschaftlichen Zusammenhangs werden. Er fotografiert sozusagen die Gesellschaft, in der alles Funktionszusammenhang ist, von der schätzbaren Seite, indem er zeigt, was aus den Menschen in dieser funktionalen Welt wird.³⁵¹

Beckett ist realistisch, nicht, indem er Abbilder der Realität anfertigt, ähnlich einem in Echtzeit verfassten Kommentar über die Gesellschaft, sondern indem er gerade alles gemeinhin Gesellschaftliche ausklammert. Beckett ist Realist „durch Verweigerung von Realismus“³⁵². Versuchte man sich in der realistischen Beschreibung der Realität, also mit der von der Realität ausgeborgten Mitteln, dann verlängerte sich ebendiese bis in deren Beschreibung und – das ist entscheidend – bis in ihre Kritik hinein. Es ist dies dieselbe Dynamik warum sich das Nichtbegriffliche nicht begrifflich eruieren lässt, da hierbei mit genau jenen Mitteln – den Begriffen – hantiert wird, die der Grund dafür sind, dass das, was man eigentlich sagen möchte, nicht zum Vorschein kommen kann. Es ist somit nicht nur nicht hilfreich, sondern es entfernt sich sukzessive von dem, was man eigentlich möchte.

Der Realität, welche in Auschwitz gemündet hat und nach Adorno nur noch von diesem Ende her, als „permanente Katastrophe“³⁵³, gedacht werden kann, ist nicht mit realistischen Mitteln beizukommen. Viel eher lässt sich eine adäquate Darstellung der Realität dadurch – also mit realistischen Mitteln – austreiben, weil das, was über diese gesagt werden müsste, nicht gesagt werden kann und so das Unsagbare durch das Gesagte verhöhnt werden würde. Die Schrecken des Unsagbaren wären besänftigt durch die Suggestion des im Gesagten Erfassbaren. Der Realität der Gesellschaft ist daher nicht von oben herab beizukommen, sondern nur von unten herauf, von jenen, welche unmittelbares Zeugnis von der Wirklichkeit ablegen, den Subjekten. Der Erfahrung lässt sich die Realität nicht austreiben. Sie misst sich an den Subjekten, die in dieser Realität leben, in deren Erfahrung. Und dem hat für Adorno der Künstler Rechnung zu tragen, nichts sonst:

Dem Künstler, der weder dem Äußersten sich entziehen noch es gestalten kann, bleibt wohl nichts übrig, als bei den Opfern anzusetzen, ihre Darstellung jedoch den gewohnten

³⁵¹ Adorno/Boehlich/Esslin/Falkenberg/Fischer, „‘Optimistisch zu denken ist kriminell‘“, 90f.; Herv. i O.

³⁵² Gunzelin Schmid Noerr, „Der Schatten des Widersinns. Adornos ‚Versuch, das *Endspiel* zu verstehen‘ und die metaphysische Trauer“, in: *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, hg. v. Hans-Dieter König, Frankfurt am Main 1996, 65.

³⁵³ Adorno, „Negative Dialektik“, 314.

Wirkungszusammenhängen des mittleren Lebens so fern zu rücken, daß an ihnen das Äußerste aufginge, ohne daß es thematisch würde; fast wagt Scham kaum es zu nennen. [...] Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt.³⁵⁴

Das Äußerste wird thematisch durch die künstlerische Form hindurch, weil diese das auszudrücken vermag, woran die bloße inhaltliche Wiedergabe nicht hinzureichen vermag: die Situation der Subjekte. An ihnen zeigt sich die Absurdität, verstanden im Wortsinne als Widersinnigkeit und Sinnlosigkeit der Realität. Diese muss sich an jenen messen, die Situation der einzelnen Menschen urteilt über die Geschichte, nichts und niemand sonst. Allein von deren Erfahrung her ist die Realität zu lesen, nicht umgekehrt in dem Sinne, dass der Einzelne zum bloßen Repräsentanten einer philosophisch geschaffenen Welt wird: „Die kleinste Spur sinnlosen Leidens in der erfahrenen Welt straft die gesamte Identitätsphilosophie Lügen, die es der Erfahrung ausreden möchte“.³⁵⁵

Das ist es auch, was für Adorno Beckett in einzigartiger Form vermochte: das Hereinnehmen der Wirklichkeit durch die in Form gegossene Darstellung der Situation des Einzelnen und das ist es auch, was für Adorno die ‚Erfahrung Beckett‘ beschreibt und unhintergebar macht. So genießen seine Werke

den heute einzig menschenwürdigen Ruhm: alle schauern davor zurück, und doch keiner kann sich ausreden, daß die exzentrischen Stücke und Romane von dem handeln, was alle wissen und keiner Wort haben will. Philosophischen Apologeten mag sein *œuvre* als anthropologischer Entwurf behagen. Aber es gilt höchst konkreten geschichtlichen Sachverhalten: der Abdankung des Subjekts. Becketts *Ecce homo* ist, was aus den Menschen wurde.³⁵⁶

Wenn Adorno Becketts Werk als „Urbild einer materialistischen Metaphysik“³⁵⁷ beschreibt, dann ist genau das damit gemeint: Das Ansetzen am realistischsten, was unserer Realität zu entnehmen ist: die Situation des Einzelnen, das Leid der Menschen. Angesichts dieser Situation muss sich die Realität messen lassen, diese soll keine von den Situationen der Menschen letztlich unbesehene Konstruktion sein, anhand der die Menschen je nach Stoßrichtung eingeordnet werden, so wie die ProtagonistInnen eines Films, welche diesen nun zu verwirklichen haben. Durch diese Herabsetzung des Einzelnen zur Zelle des Allgemeinen, wie dies für Adorno in der Identitätsphilosophie der Fall ist, verbietet es sich, die Erfahrung des Einzelnen mit den Begriffen des Allgemeinen darzustellen. Es müssen eigene Wege und Mittel gefunden werden dieser Erfahrung beizukommen, um dieser auch nur im Ansatz gerecht werden zu können. Beckett hat dies aus Adornos Sicht geschafft, weil er genau das „gewußt

³⁵⁴ Adorno, „Offener Brief an Rolf Hochhuth“, 595.

³⁵⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 203.

³⁵⁶ Adorno, „Engagement“, 425.

³⁵⁷ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 69.

[hat], daß die absolute Vernichtung, an die keine einzelmenschliche Erfahrung heranreicht, nicht unmittelbar, als Stoff thematisch werden kann“ und daher „alles nur im Reflex auf die Erfahrung gezeigt [wird], gleichsam in einer subkutanisierten expressionistischen Innerlichkeit“. ³⁵⁸ Das ist auch der Grund, warum es gerade Beckett ist, den Adorno gegen die existentialistischen Strömungen seiner Zeit stark macht, welche aus seiner Sicht eine Situation des Einzelnen konstruieren, welche der tatsächlichen Situation, in welcher sich die Menschen befinden, auf geradezu zynische Weise entgegensteht.

3. Wie bitte? – Die Absurdität des Existentialismus vs. die Absurdität Becketts

Das Verhältnis Adornos zu den existentialistischen Strömungen seiner Zeit, allen voran Heidegger, Sartre und Jaspers, ist geprägt von der großen Aversion gegenüber allem, was in Adornos Sinne der tatsächlichen Situation des Einzelnen nicht gerecht wird. Das Urteil Adornos fällt zuweilen sehr stark und durchaus polemisch aus. Ich kann es in dieser Arbeit nicht leisten, seine Annahmen und Aussagen über diese von jenen her auf deren Legitimität zu überprüfen ³⁵⁹, sondern ich konzentriere mich darauf darzustellen, wovon Adornos Aussagen über den Existentialismus getrieben sind und inwiefern ihm diese dazu dienen seine Sicht auf Beckett noch deutlicher zu konturieren.

Um einen Einblick in Adornos Aversion gegen alles, hinter dem die Philosophie des Existentialismus vermutet werden könnte ³⁶⁰, zu geben, sei eine Passage zitiert, in welcher er meines Erachtens diese Aversion bei Beckett wiederfindet. Adorno fand in Beckett, so lässt es sich vielleicht formulieren, einen Statthalter seiner eigenen tiefsitzenden Abneigung, an welchem sich diese nun anhand schürfender Gedanken abarbeiten kann:

Degout, seit Baudelaire künstlerische Produktivkraft, ist in Becketts historisch vermittelten Regungen unersättlich. Was alles nicht mehr geht, wird zum Kanon [...]. Nur die nausea, der Übersättigung, das taedium des Geistes an sich selber will, was ganz anders wäre; die verordnete Gesundheit jedoch nimmt mit der angebotenen Nahrung vorlieb, mit Hausmannskost. Becketts Degout läßt sich nicht nötigen. Auf die Ermunterung mitzuhalt, antwortet er mit Parodie, der der Philosophie, die seine Dialoge ausspuckt, nicht anders als der der Formen. Parodiert ist der Existentialismus selber; von seinen Invarianten nichts übrig als das Existenzminimum. ³⁶¹

³⁵⁸ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 28f.

³⁵⁹ So merkt beispielsweise Schmid Noerr an, dass Adorno sich in seinen Ausführungen zur Existenzialphilosophie in Bezug auf Beckett „nicht die Mühe machte, zwischen Heidegger, Jaspers, Sartre und anderen zu unterscheiden“. Schmid Noerr, „Der Schatten des Widersinns“, 30.

³⁶⁰ Auch Christian Benne attestiert Adorno eine diesbezügliche Allergie, welche er in diesem Kontext allerdings mehr auf die Person Heidegger bezieht: „Der ‚Versuch, das Endspiel zu verstehen‘ beginnt mit einer Absetzung vom ‚Pariser Existentialismus‘. Gegen diesen war Adorno schon allein wegen der genealogischen Verbindung zu Heidegger allergisch.“ Benne, „Aesthetica in nuce: Adornos Beckett“, 15.

³⁶¹ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 283f.

Beckett nimmt den Existentialismus „beim Wort“³⁶² und gibt einen Befund über die tatsächliche Situation des Menschen ab und nicht eine spekulative Idee, wie dieser etwa im vollen Nutzen seiner Potentialität sein könnte. Beckett bleibt dort stehen, wo es am meisten weh tut, von wo aus sich jegliche metaphysische Interpretation „zum Hohn verurteil[t]“³⁶³. Er verweigert sich Adorno zufolge allem, was die geschichtliche Situation des Einzelnen auch nur ansatzweise verdecken oder gar beschönigen könnte. Er beharrt „auf dem Nullpunkt“³⁶⁴ der einzelmenschlichen Erfahrung und straft mit dessen Darstellung alle Spekulationen über dessen sogenanntes ‚eigentliches Mensch-Sein‘ Lügen. Der Mensch ist das, was aus ihm wurde und nicht ein (existenz)philosophisch gewandtes Objekt einer metaphysischen Weltkonstruktion. Der individuelle Mensch ist das Fenster zur Welt, nichts sonst:

Die Beckettschen Situationen, aus denen sein Drama sich komponiert, sind das Negativ sinnbezogener Wirklichkeit. Sie haben ihr Modell an jenen des empirischen Daseins, die, sobald sie isoliert, ihres zweckrationalen und psychologischen Zusammenhangs durch den Verlust personeller Einheit entäußert werden, von sich aus spezifischen und zwingenden Ausdruck annehmen, den von Grauen.³⁶⁵

Dass der Mensch frei wäre, dass er selbst – von Adorno durchaus zynisch der „Sartreschen Version des Existentialismus“ bescheinigend – noch als „Opfer der Konzentrationslager“ die Freiheit hätte, „was an Marter ihm angetan wird, innerlich anzunehmen oder zu verneinen“³⁶⁶ kommentiert Beckett mit einem – natürlich von Adorno in den Mund gelegten – „sardonischen: Wie bitte?“³⁶⁷. Adorno führt dazu aus, dass

Weisheiten wie die, daß ‚ich nicht ohne Leid leben kann, daß ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, daß ich sterben muß‘ [...] ihre Platitude in dem Augenblick [verlieren], in dem sie aus ihrer Apriorität herunter- und in die Erscheinung zurückgeholt werden.³⁶⁸

Beckett stellt somit „die Existentialphilosophie vom Kopf auf die Füße“.³⁶⁹ Jenem Selbst, welches der Existentialphilosophie zufolge der Mensch ergreifen sollte, „setzt das Endspiel die Antithese, daß genau dies Selbst nicht das Selbst sondern die äffische Nachahmung eines nicht Existenten sei.“³⁷⁰ Eine Philosophie, welche den Menschen im Wissen darum, was sie – nicht zuletzt im Zweiten Weltkrieg – erfahren haben, wie es um diese bestellt ist, Autonomie unterstellt, anhand derer sie ihr ‚eigentliches Potential‘ ins Werk setzen können, übergeht

³⁶² Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 293.

³⁶³ Adorno, „Negative Dialektik“, 354.

³⁶⁴ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 73.

³⁶⁵ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 295.

³⁶⁶ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 290.

³⁶⁷ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 295.

³⁶⁸ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 295.

³⁶⁹ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 295.

³⁷⁰ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 312.

gerade die einzelne Existenz, was umso schlimmer ist – ich denke auch, dass Adornos reich formulierte Antipathie hier ihren Ansatz hat –, da sich gerade die Philosophie des Existentialismus, jene Existenz in ihrer Vereinzelung auf die Fahnen geschrieben hat. So attestiert er der Existentialontologie – als deren wichtigsten Vertreter er Heidegger im Sinn hat –, dass diese gegen ihre eigene Intention, „in einem seiner selbst unbewußten Prozeß von Abstraktion“ Allgemeingültiges behauptet und sich so gebärdet, „als ob sie ihrer verpflichtenden Bestimmungen im Besonderen gewahr würde“, während sie letztlich „eben jenes Besondere, in Raum und Zeit Individuierte durchstreicht, als welches Existenz Existenz ist und nicht deren bloßer Begriff.“³⁷¹ Adorno kommt damit zu dem vernichtenden Urteil, dass die Existentialontologie in ihrem Gestus, ihrem Jargon um jene „wirbt [...], welche des philosophischen Formalismus überdrüssig sind und doch an das sich klammern, was einzig formal sich haben läßt.“³⁷² Beckett hält dem entgegen, indem er zu „solcher uneingestandenen Abstraktion [...] die schneidende Antithese durch eingestandene Subtraktion“³⁷³ setzt:

Er läßt nicht das Zeitliche an der Existenz fort, die doch nur zeitlich eine wäre, sondern zieht von ihr ab, was die Zeit – die geschichtliche Tendenz – real zu kassieren sich anschickt. Er verlängert die Fluchtbahn der Liquidation des Subjekts bis zu dem Punkt, wo es in ein Diesda sich zusammenzieht, dessen Abstraktheit, der Verlust aller Qualität, die ontologische buchstäblich ad absurdum führt, zu jenem Absurden, in das bloße Existenz umschlägt, sobald sie in ihrer nackten sich selbst Gleichheit aufgeht. Kindische Albernheit tritt als Gehalt der Philosophie hervor, die zur Tautologie, zur begrifflichen Verdopplung der Existenz degeneriert, welche sie zu begreifen vorhatte.³⁷⁴

Beckett zieht alles Spekulative von der Existenz ab, nicht, indem er jener philosophischen Weltanschauung eine andere entgegensetzt, sondern indem er bei der einzelmenschlichen Existenz verharrt und sich von keiner wie auch immer gearteten Beschwichtigung beirren läßt. Das allgemein attribuierte Stilmittel Becketts, jenes des Absurden, ist Adorno zufolge eine direkte Reaktion auf die Absurdität der Philosophie, welche dem Dasein den Bärenienst eines sinngebenden Beistands leistet: „Auf die Ermunterung mitzuhalten, antwortet er mit Parodie.“³⁷⁵ Seine „Stücke sind absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes [...] sondern als Verhandlung über ihn.“³⁷⁶

Die Absurdität in Becketts Werken ist in Adornos Augen letztlich Ausdruck einer Ohnmacht. Diese Ohnmacht ist einerseits eine Reaktion auf die Situation des Subjekts in der Gesellschaft,

³⁷¹ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 287.

³⁷² Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 287.

³⁷³ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 287.

³⁷⁴ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 287.

³⁷⁵ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 284.

³⁷⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 230.

aus der alles ausgetrieben wurde, was das Subjekt noch irgend zum Subjekt machen könnte. Andererseits, und das ist der entscheidende Punkt der Absurdität, ist sie die Reaktion darauf, dieser sinnlosen Situation einen wie auch immer gearteten Sinn herauszupressen. So notiert Adorno zu Beckett: „Das Einfachste nicht verschweigen: die Erfahrung des Daseins als absurd. Aber diese Erfahrung ist nicht ontologisch sondern geschichtlich. Ihr liegt zugrunde der Verlust des Glaubens an Vorsehung und sinnvolle Umschlossenheit des Lebens“.³⁷⁷ Die Sinnlosigkeit der Welt – die Situation der einzelnen Menschen sind die Zeugnisse dafür³⁷⁸ – darf nicht als positiver Sinn stipuliert werden. Das allein wäre es, was man absurd nennen müsste. Eine Vernunft, welche im Sumpf des Vernunftlosen sich aufzurichten versucht, führt unweigerlich zur Absurdität, weil dabei nichts Vernünftiges entstehen kann, entgegen der damit verbundenen Behauptung. Adorno zieht hier den Vergleich zu „dem Ritual der Clowns, deren Geplapper Unsinn wird, indem er als Sinn sich vorträgt“³⁷⁹, und beschreibt weiter das Komische als „das Nichtige durch den Anspruch der Relevanz, den es durch sein bloßes Dasein anmeldet“.³⁸⁰ Das Geschwätz von Becketts Figuren ist das Urteil über das Geschwätz der Philosophie, des Existentialismus, welches dem Dasein selbst noch gegenüber dem Udenkbaren wie Auschwitz einen Sinn zusprechen möchte. „Die Absurdität allen Sprechens ist nicht unvermittelt gegen den Realismus, sondern aus diesem entwickelt.“³⁸¹ Der Zynismus bei Beckett ist der ins Kunstwerk hereingenommene Zynismus der auswendigen Realität, welche die Situation des Individuums nicht wahrhaben möchte, einfach weitermacht und damit jegliche Möglichkeit eines Innehaltens verhindert. Im Gegensatz dazu öffnet der

immanente Widerspruch des Absurden, der Unsinn, in dem Vernunft terminiert, [...] emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann. Er untergräbt den absoluten Anspruch dessen, was nun einmal so ist.³⁸²

So ergibt es sich, dass die Darstellung des Absurden im Kunstwerk, im Gegensatz zum Absurden der Realität, deren mimetischer Nachvollzug sie ist, eine Hoffnung bewahrt, welche die Realität selbst verschließt. Der Grund dafür ist, dass die Absurdität der Realität durch Vertrautheit als unhintergehbare Gegebenheit erscheint, hingegen ist die Absurdität bei Beckett eine, die uns diese wiedergibt, da wir sie im Kunstwerk anders erfahren können, als wie in der

³⁷⁷ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 28.

³⁷⁸ Vgl.: „Weil Individuation, samt dem Leiden, das sie involviert, gesellschaftliches Gesetz ist, wird einzig individuell Gesellschaft erfahrbar. Die Substruktion eines unmittelbaren Kollektivsubjekts wäre erschlichen und verurteilt das Kunstwerk zur Unwahrheit, weil sie ihm die einzige Möglichkeit von Erfahrung entzöge, die heute offen ist.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 385.

³⁷⁹ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 306.

³⁸⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 296.

³⁸¹ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 307.

³⁸² Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 319.

auswendigen Realität – weil sie diese eben nicht bloß abbildet, sondern transformiert –, an die wir jedoch durch jene Absurdität im Kunstwerk erinnert werden. Die unhintergehbare Gegebenheit der Realität, kann so wieder als absurd anklingen, als widersinnig und damit als etwas, was so nicht zwingend sein muss. Denn als absurd lässt sich nur das empfinden, was sich von einer zugrundeliegenden vernünftigen Ordnung abzuheben vermag. Adorno versucht sich an dieser Stelle wieder in einem Bild, in welchem er nicht nur die Wirkungskraft von Becketts Sprache, welche sich in der Absurdität zuspitzt, sondern auch eine Linie von Kafka zu Beckett zeichnet. Darin vergleicht er die

Sprache des Endspiels [mit] der aus dem abscheulichen Gesellschaftsspiel geläufigen, daß man den Unsinn, der während einer party geredet wird, insgeheim auf Band aufnimmt und dann den Gästen zur Demütigung vorspielt. Auskomponiert wird der Schock, über welchen bei solcher Gelegenheit das blöde Gekicher hinweghüpft. Wie die wache Erfahrung nach intensiver Lektüre Kafkas allerorten Situationen aus seinen Romanen zu beobachten meint, so bewirkt Becketts Sprache eine heilsame Erkrankung des Erkrankten: wer sich selbst zuhört, bangt, ob er nicht ebenso redet.³⁸³

Inwiefern nun diese „heilsame Erkrankung des Erkrankten“ für Adorno Hoffnung inhäriert und durch diese zum Ausdruck kommen kann, soll nun Thema des letzten Abschnitts über Adornos Beckett sein.

4. Die geschlossene Negativität als Schein der Erlösung

Während Kafkas ProtagonistInnen in einer Welt agieren, die für diese eine wie auch immer geartete Ordnung haben – so absurd diese auch gestaltet sein mag –, ist diese Ordnung bei Beckett nicht nur nicht zerstört, sondern es gibt auch keine Illusion mehr über diese. Die Zerstörung ist präsent und in alle Fugen des Lebens eingesickert: „Absolute Negativität ist absehbar, überrascht keinen mehr.“³⁸⁴ Dass dem so ist, zeigt sich an Becketts Sprache. Nicht, indem sie diese absolute Negativität ausspricht – so, als ob diese noch irgend zu verhandeln wäre –, sondern, indem sie sich diese Negativität zu eigen macht, alternativlos sich aus dieser zuspricht. Ette schreibt hierzu:

Becketts Sprache [ist] erkrankt. Sie dokumentiert nicht mehr die Verfügung des Subjekts über die Realität, sondern regrediert zum Geschwätz. Der performative Widerspruch ist dabei das wichtigste Mittel [...]. Das Besondere ist nun, dass Becketts Protagonisten (das ist ihr reflexiver Vorsprung vor den Kafkaschen) darum wissen. Sie wissen, dass ihr Reden nichts mehr besagt und dass es eigentlich geboten wäre zu schweigen. Um aber dies auszudrücken, reden sie unablässig weiter. Das ist der Redezwang, der in Becketts Werken regiert und dem gegenüber es nichts

³⁸³ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 306.

³⁸⁴ Adorno, „Negative Dialektik“, 355.

verschlägt, dass sie das reflektieren. In diesem Sinn ist die Kunst, wie Beckett es einmal Adorno gegenüber ausgedrückt haben soll, eine permanente „Entweihung des Schweigens“.³⁸⁵

Becketts Figuren Stücken scheinen, im Gegensatz zu Kafkas – wobei dies natürlich kein absoluter Gegensatz ist, sondern vielmehr die geschichtlich nächste Stufe –, alles zu wissen: „es ist eine der Spielregeln des Endspiels, daß die asozialen Partner, und mit ihnen die Zuschauer, sich immerzu in die Karten sehen.“³⁸⁶ Es gibt nichts mehr voneinander und von der Welt zu erwarten, es gibt auch keine diesbezüglichen Unterschiede mehr: Das Zwischenmenschliche ist genauso verstümmelt wie die Welt selbst, es gibt keinen Rückzugsort mehr. Dass sich Becketts ProtagonistInnen „immerzu in die Karten sehen“, ist der Ausdruck einer negativen Vertrautheit, einer resignativen Gewissheit, dass alles genau so ist, wie es sich zeigt: „Der natürliche Zusammenhang des Lebendigen ist zum organischen Abfall geworden.“³⁸⁷ Die Mülltonnen, in denen die Eltern von Hamm im *Endspiel* wohnen, sind nicht symbolisch zu verstehen, sondern vielmehr „Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur.“³⁸⁸ Es ist, was es ist und absolut nichts darüber hinaus.³⁸⁹

Becketts Figuren „stammeln in Protokollsätzen“³⁹⁰ und bewegen sich dabei nicht von der Stelle. So sieht Adorno auch den „Gestus des Auf der Stelle Treten“ als „Grundfigur seines gesamten ŀuvres“³⁹¹. Es ist eine Kommunikation auf dem Nullpunkt, eine, die „bekundet, daß keine Kommunikation mehr sei.“³⁹² Denn die „kommunikative Sprache“, so führt Adorno aus, „postuliert durch ihre bloße syntaktische Form schon, durch Logizität, Schlußverhältnisse, festgehaltene Begriffe, den Satz vom zureichenden Grunde.“³⁹³ Tauscht man sich miteinander aus, so muss es einen Grund dafür geben, welcher diesem Austausch zugrundeliegt. Bei Beckett wird jedoch nicht mehr kommuniziert, sondern vielmehr monologisiert: ein Monolog mit unterschiedlichen Sprecherinnen und Sprechern:

Der Frage ist die vorgezeichnete Antwort anzuhören, und das verdammt das Spiel von Frage und Antwort zum nichtig Wahnhafte des untauglichen Versuchs, durch den Sprachgestus der Freiheit die

³⁸⁵ Ette, „Beckett als philosophische Erfahrung“, 216.

³⁸⁶ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 309.

³⁸⁷ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 311.

³⁸⁸ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 311.

³⁸⁹ Hier zieht Adorno auch eine Linie zu Kafkas Wörtlichkeit: „Es gilt dasselbe, was ich seinerzeit von Kafka postuliert habe, im höchsten Maß für Beckett. Eine Interpretation hat überhaupt nur einen Sinn, wenn man ihn beim Wort nimmt und nicht etwa glaubt, daß die metaphysische Idee da so irgendwo frei drüberschwebt und drin ist, sondern sie ist in einer in dieser Weise kaum je dagewesenen Art mit dem pragmatischen Gehalt, also mit dem Stoffgehalt, mit dem was vorgeht, verbunden. Das, was da unmittelbar geschieht und unmittelbar etwas bedeutet oder nicht bedeutet, ist zugleich der metaphysische Gehalt“. Adorno/Boehlich/Esslin/Falkenberg/Fischer, „‘Optimistisch zu denken ist kriminell““, 84.

³⁹⁰ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 304.

³⁹¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 52.

³⁹² Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 307.

³⁹³ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 307.

Unfreiheit der informativen Sprache zu verschleiern. Beckett [...] entziffert die Lüge des Fragezeichens: die Frage ist zur rhetorischen geworden.³⁹⁴

Becketts Figuren reden und machen unablässig weiter – wiewohl man den Gehalt des Weitermachens genauso in Frage stellen muss wie jenen der Kommunikation –, weil Beckett selbst nicht schweigen kann. Nachdem es aber auch nichts mehr zu sagen gibt, muss das Nichtzusagende selbst einen Ausdruck finden. Das Los des Literaten ist, dass er für das Nichtzusagende Worte finden muss, nicht, indem er dieses benennt – das wäre absurd –, sondern indem er dieses selbst zum Sprechen bringt:

Beckett hat auf die Situation des Konzentrationslagers, die er nicht nennt, als läge über ihr Bilderverbot, so reagiert, wie es allein ansteht. Was ist, sei wie das Konzentrationslager. Einmal spricht er von lebenslanger Todesstrafe. Als einzige Hoffnung dämmert, daß nichts mehr sei. Auch die verwirft er. Aus dem Spalt der Inkonsequenz, der damit sich bildet, tritt die Bilderwelt des Nichts als Etwas hervor, die seine Dichtung festhält. Im Erbe von Handlung darin, dem scheinbar stoischen Weitermachen, wird aber lautlos geschrien, daß es anders sein soll.³⁹⁵

Dieser „Spalt der Inkonsequenz“ ist es nun, der sich uns eröffnet, wenn wir Beckett lesen. Der Gestus des „stoischen Weitermachens“ ähnelt mitunter einer kindischen Albernheit, sich gewisse Dinge nicht ausreden lassen zu wollen, auch wenn vernünftigerweise alles dagegenspricht. Die Hoffnung, welche sich uns aus den Werken Becketts durch dieses „stoische Weitermachen“ zuspricht, ist – und das ist entscheidend, nicht nur hier, sondern für die ganze Philosophie Adornos – „nur dort [...], wo nichts zurückbehalten wird“³⁹⁶. In einer Notiz vermerkt Adorno mit direkten Bezug auf Beckett: „Wenn man die absolute Negativität ausspricht, ohne jedes Reservat, so geht davon ein Tröstliches aus, Wahrheit ohne die Lüge. Das Befreiende darin. Die Abschaffung der Ideologie ist die Hoffnung unmittelbar.“³⁹⁷

Beckett hört nicht auf die „absolute Negativität“ auszusprechen, immer und immer wieder, er kann es nicht sein lassen. Adorno attestiert Becketts Werk: „Absolutes Wegwerfen“.³⁹⁸ Das ist es, was ihn für Adorno vor allen anderen modernen Künstlern auszeichnet: „Beckett ist der einzige, der sich absolut, konsequent weigert, über den Punkt hinauszugehen.“³⁹⁹ Dieser Punkt ist der erwähnte Nullpunkt, von Adorno auch als „Indifferenzpunkt“⁴⁰⁰ oder „Indifferenzzone“⁴⁰¹ benannt, und entspringt Becketts „Bewußtsein [...] der Nötigung zur

³⁹⁴ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 308.

³⁹⁵ Adorno, „Negative Dialektik“, 373f.

³⁹⁶ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 73.

³⁹⁷ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 24.

³⁹⁸ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 73.

³⁹⁹ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 67f.

⁴⁰⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 55.

⁴⁰¹ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 31.

Fortbewegung ebenso wie das von deren Unmöglichkeit.“⁴⁰² Beckett hat in seinen Schriften jenen Raum ausgemessen „der den Kunstwerken zwischen diskursiver Barbarei und poetischer Beschönigung bleibt“.⁴⁰³ Das ist für Adorno exakt jener Raum, in dem Gedichte bzw. Kunst überhaupt nach Auschwitz noch möglich sein können. Das, was noch gesagt und an Handlung ausgedrückt werden kann, ist durch das Bewusstsein, dass das, worüber hier verhandelt wird, letztlich nicht ausgedrückt werden kann, auf diesen Nullpunkt reduziert: Die Kunst „emigriert auf einen Standpunkt, der keiner mehr ist, denn keiner mehr existiert, von dem aus die Katastrophe zu benennen wäre oder, mit einem Wort, das in solchem Zusammenhang endgültig seiner Lächerlichkeit sich überführte, zu gestalten.“⁴⁰⁴ Der unbedingte Wille aber, diesen Nullpunkt ästhetisch auszumessen, um sich so dem zu überlassen, „was auf einem Punkt alles möglich ist“⁴⁰⁵, ist für Adorno ein Zeugnis von Hoffnung, welches sich wesentlich in genau diesem Willen ausdrückt: „Bewußtsein schickt sich an, dem eigenen Untergang ins Auge zu sehen, als wollte es ihn überleben“.⁴⁰⁶

Einerseits ist also nun für Adorno Hoffnung in den Kunstwerken nur dort zu finden, „wo nichts zurückbehalten wird“⁴⁰⁷, wo also der künstlerische Ausdruck „an keinen Trost sich verschachert“⁴⁰⁸ und sich völlig illusionslos und damit ideologiebefreit der Realität zumisst. Nur wenn diese Parameter gegeben sind, kann sich andererseits die Hoffnung des Künstlers und der Künstlerin, welche darin liegt, überhaupt noch Kunstwerke in diese Welt zu stellen, als grundlegende Verhaltensweise durch das Werk hindurchretten. Beckett setzt das Grauen ins Werk, welches in der Realität existiert, von der sich seine Werke nun insofern absetzen, dass diese eigentlich gar nicht da sein müssten, „daß es ihnen gelang, dem Dasein sich abzutrotzen“⁴⁰⁹ und so davon zeugen, dass es etwas gibt, was dieser Realität zu opponieren vermag; sie sind die in Schrift manifestierte Möglichkeit dessen, dass die Realität nicht das letzte Wort haben muss. Becketts Werk trotz der Realität, indem es da ist und alles ausspricht. Es zeugt von der Hoffnung, dass das, was ist, nicht alles ist, durch dessen bloßes Dasein, durch die Art und Weise, wie es da ist, nichts beschönigend. Beckett steht freiwillig mit verschränkten Armen unmittelbar vor dem Grauen der Realität und weigert sich umzudrehen, ohne dass er dafür einen Grund angeben kann. Es kann letztlich nur die Hoffnung sein, an welche er gerade

⁴⁰² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 52.

⁴⁰³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 55.

⁴⁰⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 371.

⁴⁰⁵ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 69.

⁴⁰⁶ Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, 321.

⁴⁰⁷ Tiedemann, „Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn“, 73.

⁴⁰⁸ Adorno, „Engagement“, 425.

⁴⁰⁹ Adorno, *Minima Moralia*, 255.

und nur hier, unmittelbar vor dem Grauen, erinnert wird. Es ist, als wäre das Standhalten gegenüber der Realität die Vergewisserung ob der eigenen Hoffnung.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 599-607.

Adorno, Theodor W.: „Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute“, in: Ders.: *Soziologische Schriften I*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 177-195.

Adorno, Theodor W.: „Der Artist als Statthalter“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 114-126.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*. Hg. v. Eberhard Ortland. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 254-287.

Adorno, Theodor W.: „Drei Studien zu Hegel“, in: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, 247-380.

Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Dialektik*. Hg. v. Christoph Ziermann. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2010.

Adorno, Theodor W.: „Einleitung zum ‚Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‘“, in: Ders.: *Soziologische Schriften I*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 280-353.

Adorno, Theodor W.: „Engagement“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 409-430.

Adorno, Theodor W.: *Erkenntnistheorie*. Hg. v. Karel Markus. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2018.

Adorno, Theodor W.: „Der Essay als Form“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 9-33.

Adorno, Theodor W.: „Graeculus (II). Notizen zu Philosophie und Gesellschaft“, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Frankfurter Adorno Blätter VIII*. Göttingen: Wallstein 2003, 9-41.

Adorno, Theodor W.: „Individuum und Organisation“, in: Ders.: *Soziologische Schriften I*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 440-456.

Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 11-30.

Adorno, Theodor W.: *Metaphysik. Begriff und Probleme*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: „Negative Dialektik“, in: Ders.: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 7-412.

Adorno, Theodor W.: „Offener Brief an Rolf Hochhuth“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 591-598.

Adorno, Theodor W.: *Philosophische Terminologie*. Hg. v. Henri Lonitz. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2016.

Adorno, Theodor W.: *Probleme der Moralphilosophie*. Hg. v. Thomas Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Adorno, Theodor W.: „Resignation“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 794-799.

Adorno, Theodor W.: „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, in: Ders.: *Musikalische Schriften V. Musikalische Aphorismen. Theorie der neuen Musik. Komponisten und Kompositionen. Konzerteinleitungen und Rundfunkvorträge. Musiksoziologisches*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 149-176.

Adorno, Theodor W.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 281-321.

Adorno, Theodor W.: *Vorlesung über Negative Dialektik*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Adorno, Theodor W.: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriff. Stichworte*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 555-572.

Adorno, Theodor W.: „Der wunderliche Realist“, in: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 388-408.

Adorno, Theodor W.: „Zu Subjekt und Objekt“, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 741-758.

Adorno, Theodor W. u. Thomas Mann: *Briefwechsel 1943-1955*. Hg. v. Christoph Göttsche u. Thomas Sprecher. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Adorno, Theodor W. u. Walter Boehlich u. Martin Esslin u. Hans-Geert Falkenberg u. Ernst Fischer: „‘Optimistisch zu denken ist kriminell‘. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett“, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.): *Frankfurter Adorno Blätter III*. München: edition text + kritik 1994, 78-122.

Benjamin, Walter: „Erfahrung und Armut“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II.I*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1977, 213-219.

- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Benjamin über Kafka*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, 9-38.
- Benne, Christian: „Aesthetica in nuce: Adornos Beckett“, in: Endres, Michael u. Axel Pichler u. Claus Zittel (Hg.): *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, 11-21.
- Bertram, Georg W.: „Metaphysik und Metaphysikkritik“, in: Klein, Richard u. Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. und aktual. Aufl. Berlin: Metzler 2019, 537-545.
- Düttmann, Alexander Garcia: *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos ‚Minima Moralia‘*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Engel, Manfred: „Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen“, in: Engel, Markus u. Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, 411-427.
- Ette, Wolfram: „Beckett als philosophische Erfahrung“, in: Klein, Richard u. Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, 214-218.
- Foster, Roger: „Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth“, in: *New German Critique* 118 (40), 2013, 175-198.
- Geml, Gabriele: „Adorno über das Glück an den Kunstwerken“, in: Emmerling, Leonhard u. Ines Kleesattel (Hg.): *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Bielefeld: transcript 2016, 121-141.
- Geml, Gabriele u. Han-Gyeol Li: „Adornos Kompositionen“, in: Geml, Gabriele u. Han-Gyeol Li (Hg.): *„Durchaus rhapsodisch“. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*. Stuttgart: Metzler 2017, 1-29.
- Gimmel, Jochen: *Konstellationen negativ-utopischen Denkens. Ein Beitrag zu Adornos aporetischem Verfahren*. Freiburg/München: Herder 2015.
- Groß, Pola: *Adornos Lächeln. Das ‚Glück am Ästhetischen‘ in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021.
- Grüny, Christian: „Körper“, in: Klein, Richard u. Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. und aktual. Aufl. Berlin: Metzler 2019, 437-443.
- Hindrichs, Gunnar: „Scheitern als Rettung: Ästhetische Erfahrung nach Adorno“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (1), 2000, 146-175.
- Hofstätter, Antonia: „Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik“, in: Eusterschulte, Anne u. Sebastian Tränkle (Hg.): *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie*. Berlin/Boston: de Gruyter: 2021, 123-138.
- Honneth, Axel: „Zum Begriff der Philosophie“, in: Honneth, Axel u. Christoph Menke (Hg.): *Theodor W. Adorno. Negative Dialektik*. Berlin: Akademie 2006, 11-27.

Jaeggi, Rahel: „‘Kein Einzelner vermag etwas dagegen‘. Adornos *Minima Moralia* als Kritik von Lebensformen“, in: Honneth, Axel (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 115-141.

Johansson, Anders: „The Necessity of Over-Interpretation: Adorno, the Essay, and the Gesture of Aesthetic Experience“, in: *The Central European Journal of Aesthetics*, L/VI, 2013, 149-168.

Kienlechner, Sabine: *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*. Tübingen: Niemeyer 1981.

Kirchhoff, Christine: „Die Möglichkeit als eine der Wirklichkeit fassen. Über den Erfahrungsbegriff Theodor W. Adornos“, in: Kirchhoff, Christine u. Hanno Pahl u. Christoph Engemann u. Judith Heckel u. Lars Meyer (Hg.): *Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre. Festschrift für Helmuth Reichelt*. Freiburg: ça ira 2004, 83-103.

Kleine, Marc: *Ob es überhaupt noch möglich ist. Literatur nach Auschwitz in Adornos ästhetischer Theorie*. Bielefeld: Aisthesis 2012.

Kramer, Sven: „‘Wahr sind die Sätze als Impuls ...‘ Begriffarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (3), 1996, 501-523.

Lenk, Kurt: „Adornos ‚Negative Utopie‘. Gesellschaftstheorie und Ästhetik“, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, 134-144.

Lüdke, W. Martin: *Anmerkungen zu einer ‚Logik des Zerfalls‘: Adorno-Beckett*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Nietzsche, Friedrich: „Die Fröhliche Wissenschaft“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 9. Aufl. München: dtv 2015, 343-651.

Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 5*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 12. Aufl. München: dtv 2012, 9-243.

Reemtsma, Jan Philipp: „‘Ja wenn der Beckett im Konzentrationslager gewesen wäre ...‘ – Überlegungen anlässlich einer in der ‚Negativen Dialektik‘ mitgeteilten Anekdote“, in: Ders.: *Warum Hagen Jung-Ortlieb erschlug*. München: C. H. Beck 2003, 250-266.

Reemtsma, Jan Philipp: „Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze“, in: Honneth, Axel (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 318-362.

Schiffermüller, Isolde: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke 2011.

Schiller, Hans-Ernst: „Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno“, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, 203-223.

Schmid Noerr, Gunzelin: „Der Schatten des Widersinns. Adornos ‚Versuch, das *Endspiel* zu verstehen‘ und die metaphysische Trauer“, in: König, Hans-Dieter (Hg.): *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, 18-62.

Scholze, Britta: „Adorno und das Glück“, in: Klein, Richard u. Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. und aktual. Aufl. Berlin: Metzler 2019, 454-462.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*. 2., überarb. Aufl. Wiesbaden: Springer 2016.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. 5., vollst. überarb. Auf. Hamburg: Junius 2009.

Seel, Martin: „Adornos kontemplative Ethik“, in: Ders.: *Adornos Philosophie der Kontemplation*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, 29-41.

Seel, Martin: „Anerkennende Erkenntnis. Eine normative Theorie des Gebrauchs von Begriffen“, in: Ders.: *Adornos Philosophie der Kontemplation*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, 42-63.

Seel, Martin: „‘Jede wirklich gesättigte Anschauung‘. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos“, in: Ders.: *Adornos Philosophie der Kontemplation*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, 20-28.

Thaidigsmann, Edgar: „Das Versprechen. Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 106 (1), 2009, 118-136.

Thyen, Anke: *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Tiedemann, Rolf: „‘Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn‘. Eine Dokumentation zu Adornos Beckett-Lektüre“, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.): *Frankfurter Adorno Blätter III*. München: edition text + kritik 1994, 18-77.

Wellmer, Albrecht: „Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie“, in: Honneth, Axel (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 237-278.

Abstract

Adornos Philosophie ist eine Philosophie der Negativität. Ihr Ausgangspunkt ist eine Welt, welche, so wie sie ist, nicht sein soll. Dies wird für Adorno bezeugt durch Erfahrungen von absoluter Negativität wie Auschwitz, aber auch durch individuelle Erfahrungen von Glück, welche im Wesentlichen keine unmittelbar positiven, sondern vielmehr negativ vermittelte sind. Das Glück, das in ihnen liegt ist, ist ein Standhalten gegenüber dem, was sich für Adorno intuitiv als Negatives zeigen kann. Im Besonderen erfahrbar wird dies in der Kunst, in der ästhetischen Erfahrung. Hier zeigt sich, wie sehr unser Erkenntnisprozess ein gesellschaftlich geformter ist und inwiefern dieser sich auch anders gestalten könnte. Die Wahrnehmung der Welt ist nicht auf begriffliches Denken eingeschränkt, sondern geht weit darüber hinaus. Die Kunst kann uns das exemplarisch vormachen, weil das, was wir an dieser erfahren, mehr ist, als das, was wir über diese sagen können. Ihr Rätselcharakter verunmöglicht es, das, was uns ein Kunstwerk erzählt, mit eigenen Worten wiederzugeben. Kafka und Beckett sind für Adorno deswegen von so hoher Bedeutung, weil er in ihnen das verwirklicht sieht, wohin er mit seiner Philosophie möchte bzw. von wo diese ihren Ausgang nimmt. Es ist erfahrbar gemachte Negativität. Wie sich diese Erfahrung nun für die Leserschaft gestaltet und inwiefern gerade in dieser Erfahrung so etwas wie Hoffnung durchscheinen kann wird zu zeigen sein.