

Subjekt in Klammern:

Adornos Schönheit als Ähnlichkeit und Kants begriffslose Anschauungen

„Das ist Ästhetik!“, X. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 14.-17.2.2018, Hochschule für Gestaltung, Offenbach

Mir wird es in meinem Beitrag zu diesem Panel darum gehen aufzuzeigen, inwiefern Adornos Verständnis von Kunst mit dem seit Hegel an sie gehefteten Versprechen zusammenhängt, Geist und Sinnlichkeit miteinander zu versöhnen und was das mit Mimesis zu tun haben könnte. Obwohl Kunst in Adornos Augen dieses Versprechen nicht einlösen kann, weil sie deren Unversöhnlichkeit darstellt und der unlösbare Knoten ist, der das rationale Subjekt und dessen unterdrückte und von ihm zugerichtete Natur aneinander bindet, geht es ihm zufolge in ihr um eine Einklammerung dieses Subjekts gegenüber seinem Objekt, da „die Erfahrung der Kunst nicht eine ist, die dem Subjekt in dem herkömmlichen Sinn zugute kommt, sondern eigentlich eine, die vom Subjekt wegführt.“¹ Im Gegensatz zum Subjekt der instrumentellen Vernunft, an dem, wie Adorno und Horkheimer bereits in der *Dialektik der Aufklärung* bemerken, „die Herrschaft über die Sinne sich vollzieht“² und zu einer „Verarmung des Denkens so wie der Erfahrung“ führt³, ist Adornos *ästhetisches* Subjekt, um das es in der Kunst geht, ein Subjekt in Klammern, das – Kantisch gesprochen – seine kategoriale Begriffsarbeit hinter das ihm in der Anschauung Gegebene zurückstellt und sich qua Mimesis dem Objekt anzugleichen versucht, anstatt es sich begrifflich einzuverleiben. Wenn Adorno von Mimesis spricht, so meine These, stärkt er damit zugleich mit Kant und gegen Hegel Sinnlichkeit gegenüber ihrer totalen Vergeistigung als ihrer ‚Tilgung‘ in Vernunft. Ein Grund dafür, warum es in Adornos Verständnis von Kunst um eine Mimicry des Subjekts ans Objekt geht, so will ich zeigen, ist neben der von ihm nicht immer explizit zitierten Vorarbeit Benjamins über *Die Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen*⁴ auch in seinem Verhältnis zum Kantischen Konzept des Schönen zu finden, das er sowohl in seinen Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59 als auch in seiner unabgeschlossenen und nach hinten hin ausfransenden *Ästhetischen Theorie* wiederholt ins Feld führt, um Korrekturen an

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 197.

² Ders./Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, 1944, S. 50.

³ Ebd., ebd.

⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III.1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Hegels allzu voreiliger Aufhebung der Sinnlichkeit im Geist vorzunehmen: Am 18. November 1958 bemerkt er in einer Vorlesung, dass „Hegel diese Flüchtigkeit, dieses Nicht-sich-dingfest-machen-Lassen, das zum Wesen überhaupt des Schönen selber rechnet, nun gewissermaßen dem Naturschönen zum Vorwurf gemacht hat, während die Besinnung über das Problem des Naturschönen gerade an dieser Stelle recht einzusetzen hätte.“⁵ Indem Hegel also Ästhetik auf den Bezirk des Objektiven und die geschichtliche Entfaltung des Geistes erhoben habe, hätte er mit Kants Subjektivismus auch Sinnlichkeit und Natur überhaupt aus seinem Denken getilgt, die es für Adorno, zumindest in den Werken der Kunst, gerade zu retten gelte. Wenn Kant demnach das Schöne als Anschauung ohne Begriff beschreibt und darauf besteht, dass in ihm eine *subjektive* Allgemeinheit auf dem Spiel steht, kommt er dem von Adorno aufgeworfenen Problem einer unterdrückten Natur, der es in der Kunst eine Stimme zu verleihen gelte, zumindest an diesem Punkt näher als Hegel, weil er so die Verfügungsgewalt des Subjekts über sein Objekt einklammert, während bei Hegel, zugespitzt formuliert, Sinnlichkeit nur noch dazu dient, Ideen mit Körpern zu versehen. Das Gegenteil ist der Fall bei Kant: In *The Idea of Form – Rethinking Kant’s Aesthetics* spricht Rodolphe Gasché sogar von einer noch nicht domestizierten Natur, die in dessen Ästhetik des Schönen auf dem Spiel stehen würde.⁶

Seine Unterscheidung zwischen subjektivistischen und objektivistischen Traditionen der Ästhetik spannt Adorno an den Namen Kant und Hegel auf. Während es ihm zufolge bei ersterer vor allem um die Wirkung von Objekten auf die Subjekte geht, denen sie sinnlich gegeben sind und die eine ästhetische Erfahrung mit ihnen machen, geht es bei zweiterer um die Einschreibung von Ideen sowohl in die Natur als auch in die Werke der Kunst. Von Hegel übernimmt Adorno die Idee des Geistes, besteht aber, anders als dieser, der immer wieder Gefahr läuft, Sinnlichkeit vollends im Geist aufzulösen, auf einer unüberbrückbaren Differenz und der daraus resultierenden Spannung zwischen Idee und Sinnlichkeit. In seiner posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* amalgamiert Adorno Hegel und Kant folgendermaßen: „Der subjektive Anteil am Kunstwerk ist selbst ein Stück Objektivität. Wohl ist das der Kunst unabdingbare mimetische Moment seiner Substanz nach ein Allgemeines, nicht anders zu erlangen jedoch als durchs unauflöslich Idiosynkratische der Einzelsubjekte hindurch.“⁷

⁵ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, S. 43.

⁶ Vgl. Rodolphe Gasché, *The Idea of Form – Rethinking Kant’s Aesthetics*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 68 f.

Während Hegels Geist laut Adorno „von dem, woran er sich betätigte, nur passieren [ließ], was ihm gleicht, was er begriff oder was er sich gleichzumachen hoffte“⁸, ist sein eigenes, entsprechend korrigiertes, Verständnis des Geistes „konstitutiv nicht rein.“⁹ Von Kant lernt er, dass es in der Ästhetik um eine Sinnlichkeit geht, die sich nicht auf Begriffe bringen lässt. Anders als Kant betont Adorno wiederum, dass auch begrifflosen Anschauungen eine Geschichte innewohnt, die er aber nicht als Subsumption der Anschauung unter den Begriff und der Natur unter die Bewegung des Geistes versteht, sondern, so die hegelianisch gegen Hegel gerichtete, berühmte Formel, als „Dienst des Nichtidentischen“¹⁰ bzw. Arbeit am „Abrund“¹¹ zwischen beiden. Die unüberbrückbare Differenz zwischen Geist und Sinnlichkeit lässt sich laut Adorno mit Kant, da er in seiner *Analytik des Schönen* die Rezeptivität der Einbildungskraft gegenüber der Spontaneität des Verstandes privilegiert, besser als mit Hegel denken.

Mit Hegel argumentiert Adorno dafür, im Kunstwerk eine Manifestation des Geistes zu sehen, gegen ihn führt er jedoch ins Feld, dass dieser Geist nichts anderes ist als die Objektivierung des Verhaltens idiosynkratischer Subjekte, die sich durch ihn nicht vereinheitlichen lassen. Demnach besteht das einzelne Kunstwerk nach Adorno immer zugleich aus Geist und Sinnlichkeit als dessen Anderem, das nicht in ihm aufgehoben werden kann, sondern ihn umgekehrt herausfordert, sich vielmehr ihm anzugleichen. In seinem unvollendeten Werk über Ästhetik wird er demnach in Hommage an Kant schreiben, dass die Ästhetik „weder von oben noch von unten konstituiert werden kann; weder aus den Begriffen noch aus der begriffslosen Erfahrung“¹² und so das Problem der Mimesis ins Spiel bringen.

„Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt. In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden, den mimetischen Impulsen, aufsteigt, ihnen sich anschmiegt, anstatt dass er ihnen souverän zudiktieren würde. Form objektiviert die einzelnen Impulse nur, wenn sie ihnen dahin folgt, wohin sie von sich aus wollen.“¹³

Dieses arbeitsteilige Paar aus Mimesis und Rationalität, das Adorno sowohl Ende der 1950er Jahre in seinen Vorlesungen zur Ästhetik als auch in seiner *Ästhetischen Theorie* Ausdruck

⁸ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, S. 82.

⁹ Ders., *Ästhetische Theorie*, S. 512.

¹⁰ Ebd., S. 430.

¹¹ Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 30.

¹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 510.

¹³ Ebd., S. 180.

und Konstruktion gleichermaßen ins Werk setzen lässt, lässt sich mit Kants *Analytik des Schönen* auch als Dialektik zwischen der Spontaneität des Verstandes und der Rezeptivität der Einbildungskraft auf der Ebene idiosynkratischer Subjekte beschreiben.

Nicht nur Adornos Korrektur Hegels und seine Kritik an dessen Verständnis von Kunst als „sinnliche[m] Scheinen der Idee“¹⁴ beziehen, trotz seiner zustimmenden Haltung zu Hegels Kritik am ‚bloßen‘ Subjektivismus Kants, wichtige Impulse aus dessen Überlegungen zum Schönen, seine Ausführungen zur Mimesis und zum mimetischen Impuls sind ebenfalls an Kants Ästhetik gekoppelt. Von Kant inspiriert ist Adornos Auffassung, Kunst sei „begriffsähnlich ohne Begriff“¹⁵ und setze so „[a]n den Begriffen [...] ihre mimetische, unbegreifliche Schicht frei.“¹⁶ Deutlicher noch als in seiner *Ästhetischen Theorie*, wo er Kunst eine „Dialektik von Rationalität und Mimesis“¹⁷ zuschreibt und sie zur „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“¹⁸ erklärt, zeigt sich dies bereits an seinen in Frankfurt gehaltenen Vorlesungen über Ästhetik. Was er später „die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten“¹⁹ nennen wird, bringt er bereits ein Jahrzehnt zuvor erstens mit der Unbestimmtheit zwischen Anschauung und Begriff in Kants *Analytik des Schönen* und zweitens mit Fragen der Ähnlichkeit und Nachahmung zusammen. Während nach Kant das Schöne zeigt, dass der Mensch in die Welt passt, weil das sinnlich Gegebene hier zwar keinem bestimmten Begriff subsumiert wird, der Verstand als Vermögen zur Begriffsbildung sich aber insgesamt gegenüber dem Mannigfaltigen in der Einbildungskraft öffnet, betont Adorno, dass unter ästhetischen Vorzeichen Nachahmung nicht die Nachahmung von Objekten mittels anderer Objekte, die ihnen durch Künstlerhand angeähneln werden, meint, sondern ein ästhetisch zu nennendes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. In seiner Frankfurter Vorlesung vom 20. November 1958 sagt er hierüber:

„Ich würde sagen, dass in der Tat die Kunst ein Moment der Nachahmung entscheidend in sich enthält, aber nur mit einer Einschränkung, nämlich nicht als Nachahmung von etwas, sondern als nachahmender Impuls, also als Impuls der Mimicry, als der Impuls gleichsam, sich selber zu der Sache zu machen oder die Sache zu einem selber zu machen, die einem gegenübersteht. Mit anderen Worten also: Kunst ist zwar Nachahmung, aber nicht

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werkausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969-1971, S. 151.

¹⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 148.

¹⁶ Ebd., ebd.

¹⁷ Ebd., S. 86.

¹⁸ Ebd., ebd.

¹⁹ Ebd., S. 86 f.

Nachahmung eines Objektes, sondern ein Versuch, durch ihre Gestik und ihre gesamte Haltung einen Zustand wiederherzustellen, in dem es eigentlich die Differenz von Subjekt und Objekt nicht gegeben hat, sondern in dem das Verhältnis der Ähnlichkeit und damit der Verwandtschaft zwischen Subjekt und Objekt geherrscht hat anstelle einer antithetischen Trennung der beiden Momente, die heute vorliegt. [...] Die übliche Auffassung aber der Kunst als einer Nachahmung von etwas ist demgegenüber bereits [...] eine Art von Pseudomorphose.²⁰

Wenn es laut Adorno bei der Nachahmung also nicht um eine Nachahmung von Dingen geht, sondern darum, der Wirkung, die Dinge auf einen ausüben, eine Form zu geben – immer wieder unterstreicht er, dass in der Kunst Rationalität und Mimesis bzw. Konstruktion und Ausdruck Hand in Hand gehen –, dann steht er in diesem Zusammenhang Kant sogar näher als Hegels Abwendung von dessen subjektivistisch begründeter Wirkungsästhetik, da es vor ihm Kant war, der in seinen Überlegungen zum Schönen nicht nur das unbestimmte Spiel zwischen den beiden heterogenen ‚Stämmen‘ von Einbildungskraft und Verstand betonte, sondern auch darauf bestand, dass hier das anschaulich Gegebene keinem bestimmten Begriff unterstellt wird, sondern das Vermögen zur Begriffsbildung insgesamt dazu veranlasst, sich ihm anzuschmiegen.

In seiner Vorlesung vom 18. Dezember 1958 wendet sich Adorno überraschenderweise Platon zu, um „das Moment des Mimetischen“²¹ als „Moment des Ästhetischen überhaupt“²² und „[d]iesen Gedanken von Schönheit als Ähnlichkeit“²³ zu präsentieren. Für Platon sei jeder schöne Gegenstand „Abbild der Schönheit“²⁴, weil er an das mimetische Verhalten im Betrachter appelliere. Dabei ist die dem schönen Gegenstand innewohnende Ähnlichkeit nicht Ähnlichkeit mit etwas Bestimmtem – er ist nicht in dieser oder jener Hinsicht *wie* ein anderer Gegenstand –, sondern es handelt sich bei ihr, wie Adorno euphorisch formuliert, um eine absolute „Ähnlichkeit an sich“ [...], ohne dass sie einen spezifischen terminus ad quem hätte.²⁵ Das Schöne, wie er es an dieser Stelle schon bei Platon zu finden meint, ist eher affektiver Art und erinnert ihm zufolge, anstatt qua Ähnlichkeit gegenständliche bzw. begrifflich verfasste Verbindungen zwischen Objekten zu stiften, an den Vorrang der Rezeptivität des Subjekts gegenüber dessen Spontaneität.

Während sich beim Schönen Kants die Rezeptivität der Einbildungskraft zur Spontaneität des Verstandes erhebt bzw. sich das Vermögen des Verstandes, Begriffe zu bilden, zum in der

²⁰ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, S. 70 f.

²¹ Ebd., S. 160.

²² Ebd., ebd.

²³ Ebd., S. 161.

²⁴ Ebd., ebd.

²⁵ Ebd., ebd.

Einbildungskraft gegebenen Mannigfaltigen herabzubeugen versucht (,mindere‘ Sinnlichkeit ist hier wichtiger als ein ,hoher‘ Ideenhimmel), stellt Adorno Ausdruck und Konstruktion einander gegenüber und fordert bereits in seiner Vorlesung vom 9. Dezember 1958, dass Konstruktion dem Ausdruck zu folgen habe und nicht umgekehrt. Während der Ausdrucksaspekt an Kunst für ihn ein „Naturmoment“²⁶ ist, „dieses Moment des nicht ganz Erfassten, auch des Mimetischen, also der unmittelbaren Kundgabe der Regung“²⁷, erwartet er, und das nicht trotz, sondern aufgrund des „Über-das-Material-Verfügen[s] des Künstlers“²⁸, von ihrem Konstruktionsaspekt, „dass er diesem Material möglichst rein sich überlässt, dass er die Freiheit zum Objekt gewinnt, dass er also gewissermaßen ganz und gar sich zum Vollzugsorgan dessen macht, was in jedem einzelnen seiner Momente das Material von ihm will“²⁹, und dies sogar unter „Durchstreichung des Subjekts“³⁰.

In seiner 2007 erschienen, brillanten Studie *Subjective Universality in Kant's Aesthetics*³¹ weist Ross Wilson darauf hin, dass Adorno an Kants *Analytik des Schönen* vor allem deren aporetischen Charakter bewundert und als Vorwegnahme des paradox anmutenden „geistigen und mimetischen Wesens“³² der Kunst versteht. Das Schöne, welches bei Kant noch nicht die Manifestation des Geistes in der Sinnlichkeit meint, sondern in erster Linie die beiden heterogenen ‚Stämme‘ von Einbildungskraft und Verstand involviert, ist hier zwar Anschauung ohne Begriff, initiiert aber auch ein Urteil. Es hängt sowohl mit einer unbestimmten Lust als auch mit dem Versuch einer Bestimmung dieses Zustands zusammen. Es ist in einem subjektiven Gefühl begründet, fordert aber dessen Universalisierung, da allen anderen ‚angesinnt‘ wird, in es einzustimmen. Adorno zufolge berührt das Schöne demnach eine begriffliche Ebene, ohne dabei von Begriffen geleitet zu werden, und er findet „bewundernswert, dass die Kantische Ästhetik diesen Widerspruch stehen gelassen, ausdrücklich auf ihn reflektiert hat, ohne ihn weg zu erklären.“³³

Adorno nimmt weder für eine Vergeistigung der Kunst Stellung, wie sie Hegel in seiner Überschreitung Kants vorschlägt, noch schlägt er sich auf das Lager einer a-historischen Wirkungsästhetik, wie sie teilweise nach Kant entwickelt wurde. Zwar geht es ihm zufolge in der Kunst um Geist, dieser stößt aber zugleich auf eine Sinnlichkeit, die er nicht zu

²⁶ Ebd., S. 106.

²⁷ Ebd., ebd.

²⁸ Ebd., S. 109.

²⁹ Ebd., ebd.

³⁰ Ebd., S. 120.

³¹ Ross Wilson, *Subjective Universality in Kant's Aesthetics*, Bern: Peter Lang, 2007.

³² Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 149.

³³ Ebd., ebd.

durchdringen vermag. Insofern lässt sich der Knoten, in den bei Adorno Geist und Sinnlichkeit verwickelt sind, nicht lösen, und gerade diese Unlösbarkeit macht das Potential der Kunst aus. Für Adorno besteht Mimesis demnach mit Kant darin, dass in ihr Anschauungen durch ihren Entzug gegenüber begrifflichen Zugriffen ein in Klammern gesetztes Subjekt dazu provozieren, sich gegenüber etwas zu öffnen, das es nicht kategorial zu fassen bekommen und so beherrschen kann. Mimesis erinnert den Geist gewissermaßen daran, dass er nicht mit Sinnlichkeit identisch ist, obwohl er nichts anderes kann als sich auf sie zu beziehen. Juliane Rebentisch hat dies kürzlich so formuliert: „Das Subjekt der Nachahmung ist immer ein eigentümlich subjektloses Subjekt, ein Subjekt nämlich, dessen Subjektivität sich erst in der und durch Nachahmung bildet.“³⁴ In den Überlegungen zur Ähnlichkeit, die Adorno in seinen Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59 unternimmt, kündigt sich demnach bereits an, was er in seiner Fragment gebliebenen *Ästhetischen Theorie* an einem Zitat von Paul Valéry festmachen wird: „Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist.“³⁵ Ist das nicht zumindest dem ‚ähnlich‘, was Kant meinte, wenn er vom Schönen als einer Anschauung ohne Begriff sprach?

³⁴ Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit – Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 278.

³⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 113.