

Zum Verhältnis von Begriff und Anschauung in Adornos Ästhetik

ULRICH PLASS

1. Kontemplation

Theodor W. Adornos unvollendetes Hauptwerk, die »Ästhetische Theorie«, steht – trotz Adornos Vorliebe für die klassische Moderne von Beckett, Valéry oder Schönberg – im Zeichen der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus und seiner Begrifflichkeit. Ästhetisches Denken bedient sich auch nach dem schon von Heine verkündeten »Ende der Kunstperiode« der in dieser geprägten Begriffe und Theoreme. Auch Adorno spricht noch die Sprache des 19. Jahrhunderts, als gälte es, den Geist der herrischen Tradition mit dessen eigenen Mitteln zu exorzieren. Adorno reagiert ungehalten, als Walter Benjamin versucht, den traditionellen Begriff der Kunstanschauung als Sammlung oder Kontemplation im Hinblick auf das Massenmedium Film durch den Begriff der Zerstreuung zu ersetzen. In »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« definiert Benjamin die Kontemplation als das Sich-Versenken des individuellen Betrachters in das Kunstwerk. Die zerstreute Masse verhält sich genau umgekehrt: Sie »versenkt [...] ihrerseits das Kunstwerk in sich« (Benjamin 1991: 1.2, 65). Im Gegensatz zu Benjamin sucht Adorno an den überlieferten Begriffen der Anschauung, Kontemplation und Sammlung – gerade im Anbetracht ihrer zunehmenden historischen und technologischen Unmöglichkeit – festzuhalten. Er sucht Benjamins verführerischer Idee zu widerstehen, indem er ihr keine begriffliche, sondern nur intuitive Richtigkeit, genauer: Verführungskraft, einräumt: »[D]ie Theorie der Zerstreuung will mich, trotz ihrer chokhaften Verführung, nicht überzeugen« (Adorno/Benjamin 1995: 172). Adornos philosophische Haltung zur Kontemplation, dem Gegenstück der Zerstreuung, ist allerdings ambivalent. Zwar bevorzugt er den Alexandrinismus – »die auslegende Versenkung in überlieferte Schriften« (GS 11: 129) – des nicht-brechtischen Benjamin, doch betont er, dass solche alexandrinische Versenkung keiner ungetrübten oder »interesselosen« Anschauung

gleichkommt. In seinem kurzen Text »Zur Schlußszene des Faust« stellt Adorno die alexandrinische Haltung der »auslegenden Versenkung« in einen geschichtlichen Zusammenhang:

»Auch objektiv ist heute wohl alles verwehrt, was irgend dem Daseienden Sinn zuschriebe, und noch dessen Verleugnung, der offizielle Nihilismus, verkam zur Positivität der Aussage, einem Stück Schein, das womöglich die Verzweiflung in der Welt als deren Wesensgehalt rechtfertigt, Auschwitz als Grenzsituation. Darum sucht der Gedanke Schutz bei Texten. Das ausgesparte Eigene entdeckt sich in ihnen. Aber beide sind nicht Eines: das in den Texten Entdeckte beweist nicht das Ausgesparte. In solcher Differenz drückt sich das Negative, die Unmöglichkeit aus; ein O wär' es doch, gleich weit von der Versicherung, daß es so sei, wie von der, es sei nicht. 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.« (GS 11: 129)

Der Trost, der dem interpretierenden Subjekt zukommt, ergibt sich nicht aus der heilenden Funktion des Textes, bei dem der Gedanke Schutz sucht. ›Das ausgesparte Eigene‹, wie Adorno es nennt, ›entdeckt‹ sich zwar in den Texten, doch bleiben beide uneins. Einerseits erschließt die Kontemplation einen Sinn, der dem Subjekt fehlt, doch ist diese Entdeckung noch keine Restitution: der Sinn ist nicht vom Text aufs interpretierende Subjekt übertragbar. Die Differenz von Gedanke (das Subjekt versenkt sich in die Schrift nur als denkendes) und Text ist Ausdruck eines Negativen, einer Unmöglichkeit. Gerade um die Möglichkeit dieser Unmöglichkeit geht es bei Adornos Rettung der kontemplativen Interpretation: Was dieser zufällt, entzieht sich ihr zugleich. Die theologische Metapher vom »Licht, dessen Spur in den Texten sie [die Interpretation] folgt«, führt direkt zum bekannten Postulat »profane Texte wie heilige an[zu]schauen« (GS 11:129). Die Möglichkeit der Unmöglichkeit gründet sich also auf dem hermeneutischen Prinzip des *Als-ob*. Ein Gestus, den Adorno wiederum Walter Benjamin zuschreibt: »Sein Essayismus ist die Behandlung profaner Texte, als wären es heilige« (GS 10.1: 244-245).

2. Begriff und Erscheinung

Eine ganz ähnliche auslegende Haltung kennzeichnet Adornos eigenen Essayismus (und man kann wohl mit Recht behaupten, seine gesamte Philosophie sei wesentlich essayistisch). Was aber heißt es, einen profanen Text wie einen heiligen zu behandeln? Heilige Texte müssen immer aufs Neue ausgelegt werden, in einem nie endenden Prozess der Sinnerschließung. Sie lassen sich nicht abschliessend auf den Begriff bringen. Auch das philosophische Denken ist, wie die Interpretation heiliger Texte, unerschöpflich. Adorno formuliert dies explizit ge-

gen Wittgensteins berühmtes Diktum, »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« (Wittgenstein 1963: 115), so:

»[D]as ist genau das Paradox dieses Unterfangens [gemeint ist die Philosophie], mit den Mitteln des Begriffs das zu sagen, was mit den Mitteln des Begriffs eigentlich nicht sich sagen lässt, das Unsagbare eigentlich doch zu sagen. Das ist eben nur möglich durch das Medium der Sprache, die es vermag, gleichzeitig die Begriffe festzuhalten und sie zugleich zu verändern durch den Stellenwert, den sie ihnen verleiht.« (Adorno 1973: 45)

Adorno beschreibt hier sowohl den Anspruch seines philosophischen Verfahrens wie auch die Schwierigkeiten, den Stellenwert der von ihm verwendeten Begriffe zu verstehen: Adornos Terminologie ist selten so konsistent, wie man es gern hätte, und Definitionen fehlen. Insofern schwebt seine Philosophie in der Gefahr, in bloßen Jargon zu verfallen. Allerdings sucht er sich gegen diese Gefahr durch den Gebrauch unanschaulicher und abstrakter Begriffe zu schützen, so dass die sich ergebenden Einsichten einem plötzlichen Aufblitzen von Evidenz inmitten düsterster Abstraktion gleichen.¹ Evidenz wird möglich nicht durch die Definition von Begriffen, sondern, wie Adorno es im Anschluss an Hegel nennt, »das Leben der Begriffe«, also das prozesshafte philosophische Verfahren selbst. Anschaulich wird Adornos Denken dort, wo sich die Begriffe im Zusammenhang erhellen, wo sie zugleich an den Rand des Unbegrifflichen geraten.²

Vielleicht ist Adornos Philosophie eine der Kontemplation, wie Martin Seel vorgeschlagen hat (vgl. Seel 2004). Sie ist aber auch eine der Verneinung der Kontemplation, denn in der rein kontemplativen Haltung des Subjekts zum Objekt erstarren am Ende beide. Damit würde dann eine Ethik oder eine Ästhetik der Kontemplation wiederum konformistisch und unweigerlich dem Kultur- und Wissenschaftsbetrieb eingegliedert. Gilt ein Gegenstand einmal ganz als Gegenstand reiner Kontemplation, dann bedeutet das zugleich die Unmöglichkeit einer erkennenden Anschauung, wie Adorno am Beispiel von Valérys Beobachtungen zum Museum formuliert:

»Ihm [Valéry] liegt am reinen Kunstwerk als Objekt der durch nichts verwirrten Kontemplation, aber er faßt es so lange und so starr ins Auge, bis er sieht, daß es gerade als Gegenstand solcher reinen Kontemplation abstirbt, zum kunstgewerblichen Zierstück degeneriert und jener Würde beraubt wird, die fürs Werk wie für Valéry selbst die *raison d'être* ausmacht. Dem reinen Werk droht Verdinglichung und Gleichgültigkeit. Mit dieser

1. Die wichtigsten Einsichten in die durch Adornos aphoristische Denk- und Schreibweise hergestellte Evidenz finden sich in Düttmann 2004.

2. Adorno entwickelt diese prozesshafte Logik vor allem in der Auseinandersetzung mit Hegel; vgl. »Skoteinos oder wie zu lesen sei« (GS 5: 326-375).

Erfahrung überwältigt ihn das Museum. Er entdeckt, daß die reinen Werke, die der Betrachtung im Ernst standhalten, nur die nicht reinen Werke sind, die in jener Betrachtung sich nicht erschöpfen, sondern auf einen gesellschaftlichen Zusammenhang hinweisen.« (GS 10.1: 187)

Die reinen Werke sind die nicht reinen, und nur als solche halten sie der Kontemplation stand, widerstehen ihr, und sie kann ihnen nur gerecht werden, wenn sie mehr ist als ein rein betrachtendes Verhalten. Nicht nur besteht die Kontemplation in der Erfahrung, Erkenntnis und Anerkennung eines Anderen (der Kunst) als Anderes (weil sie nie rein nur Kunst ist), sondern die Kontemplation selbst ist sich nicht gleich, immer ist ihr ein Anderes beigegeben, sie ist produktiv nur solange sie unrein ist, solange sie sich nicht in ihrer Durchführung genügt. Im Anschluss an den meist zitierten Satz Adornos, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, findet sich die Mahnung, dass der »kritische Geist«, der sich der Dialektik von Kultur und Barbarei entziehen will, nicht in »selbstgenügsamer Kontemplation« bei sich selber bleiben dürfe (vgl. GS 10.1: 30). Das Sich-nicht-gleich-Sein der Kontemplation wie auch ihres Gegenstands ist ein wesentliches Motiv von Adornos Denken. Am deutlichsten ist der Widerwille gegen die reine Kontemplation des selbstgenügsamen Geistes (die er bevorzugt seinen philosophischen Gegnern zum Vorwurf macht) in der Aporie von Anschauung und Begriff formuliert, die in Adornos Werk wiederholt verhandelt wird, denn mit ihr steht nichts weniger als das für Adornos Tätigkeit zentrale Problem des Verhältnisses von Kunst und Philosophie zur Debatte.

Adornos Auseinandersetzung mit dem »Dogma der Anschaulichkeit« der Kunst (vermutlich spielt er hier auf den Goetheschen Symbolbegriff der Anschauung des Allgemeinen im Besonderen an) impliziert eine Kritik der primär bürgerlichen Ideologie der Anschauung zugunsten einer intellektuellen Haltung der Kontemplation. Die Funktion des Dogmas der Anschaulichkeit sieht er im falschen Versprechen, von der »Arbeit der Betrachtung.« also der Kontemplation, zu befreien. Anschaulichkeit ist damit nicht nur als Rezeptivität konzipiert, sondern polemisch auch als »altväterische[r] ästhetische[r] Hedonismus« (GS 7:146), also als faule, rein konsumptive Haltung, als *bloße* Passivität. Historisch gesehen hinkt die ästhetische Haltung der Anschauung – der es um die sinnliche Erscheinung eines Ganzen (*der Idee, der Schönheit, der Wahrheit*) im Kunstwerk geht – jener aktiven und analytischen Betrachtung hinterher, mit der allein modernen Werken entsprochen werden kann. Doch trotz der Zunahme nicht-sinnlicher Strukturen in den Kunstwerken, »der intellektiven Vermittlung in der Struktur der Kunstwerke« (ebd.: 146), verbleibt immer noch ein sinnlich unmittelbarer, nicht diskursiv vermittelter Rest, wofür Adorno wiederum kein anderer Begriff als der der Anschaulichkeit einfällt.

Damit ist der Terminus der Anschauung sowohl strukturell als auch historisch bestimmt. Während einerseits das Goethesche Ideal der Anschaulichkeit der Kunstwerke für ein historisch obsoletes bürgerliches Kunstbewusstsein steht, das die Kunst und die in ihr vermeintlich dargestellte Realität gern bruchlos und rund hätte, wie Adorno polemisch formuliert (vgl. ebd.: 146), so ist doch andererseits eine vollkommen unanschauliche Kunst keine Kunst mehr, sondern »einfach eins mit der Theorie« (ebd.: 146). Die von Adorno gelegentlich angedeutete Konvergenz von Kunst und Philosophie soll somit weder als Ästhetischwerden der Theorie (vgl. Bubner 1980) noch als finale ›Entkunstung‹ durch die Theorie verstanden werden (der Neologismus ›Entkunstung‹ findet sich verschiedentlich in der »Ästhetischen Theorie«). Die Aporie von Anschaulichkeit liegt darin, dass die Kunstwerke nie rein sind, sondern sich in ihnen sinnliche und unsinnliche, begriffliche und unanschauliche Elemente durchdringen.

»Während die Norm der Anschaulichkeit den Gegensatz zum diskursiven Denken urgiert, unterschlägt sie die unbegriffliche Vermittlung, das Unsinnliche am sinnlichen Gefüge, das, indem es das Gefüge konstituiert, es immer auch schon bricht und der Anschaulichkeit entrückt, in der es erscheint. Die Norm der Anschaulichkeit, die das implizit Kategoriale der Gebilde verleugnet, verdinglicht Anschaulichkeit selbst zu einem Opaken, Undurchlässigen, macht sie der reinen Form nach zum Abbild der verhärteten Welt, auf dem qui vive vor allem, wodurch das Werk die von ihm vorgespiegelte Harmonie stören könnte.« (GS 7: 146)

Anschauung ist kein einfaches Wahrnehmen vom Sinnlichen, weil das Sinnliche selbst in sich unsinnlich vermittelt ist. Doch wird dies von der Norm der Anschaulichkeit verleugnet. Dadurch wird das Sinnliche der Anschauung »entrückt, in der es erscheint«: Auf die Anschauung, auf den Augenschein ist kein Verlass. Was evident scheint ist *nicht* gewiss. Schlimmer noch, Anschaulichkeit entfernt sich von Einsicht und wird blind, zum reinen Abbild – ohne Original. Das Seltsame an Adornos Formulierung besteht darin, dass die verdinglichte Anschaulichkeit zum einen, ihrer Form nach, zum Abbild der Welt wird, zum anderen aber, gleich einem Wachposten, alles das verdeckt, was die »vorgespiegelte«, also die falsche und täuschende »Harmonie stören könnte«. Wo die Norm der Anschaulichkeit vorherrscht, da werden die Werke im doppelten Sinn opak: nicht nur weil sie ein Falsches, eine Harmonie, vortäuschen, sondern auch, weil das, was angeschaut wird, nicht Bild sondern Abbild ist. Auch das Abbild ist, wie die falsche Harmonie, eine Täuschung – allerdings nur insofern hier dem Ideal des Bilds selber ein normativer Status zukommt. Das Bild, könnte man sagen, ist mit und in sich uneins, es erscheint nicht rein anschaulich, weil es weder sinnlich noch unsinnlich ist, weder sinnliche Erscheinung noch unsinnlicher Gehalt: »Weil das ästhetisch Erscheinende in der Anschauung nicht

aufgeht, geht auch der Gehalt der Werke nicht im Begriff auf.« (ebd.: 150) Was weder in der Anschauung noch im Begriff aufgeht, das bricht im Bild an. Und zwar insofern, als in Adornos Wortgebrauch das Bild immer für ein zu enträtselndes Anderes, ein nicht unmittelbar Präsen-tes steht, also als Chiffre *gelesen* werden muss. Bild und Erscheinung sind somit nicht das gleiche. Deshalb kann das Bild auch nicht einfach Gegenstand der Anschauung sein, sowenig wie es sich begrifflich be-stimmen lässt. »Nicht durch apparition unmittelbar, einzig durch die Gegentendenz zu ihr wird Kunst zum Bild« (ebd.: 126). Adorno ver-sucht zu verstehen, wie und unter welchen Bedingungen Kunst zum Bild werden kann. Seine Formulierungen in der »Ästhetischen Theo-rie« sind widersprüchlich. So heißt es etwa auch: »Als apparition, als Erscheinung und nicht als Abbild, sind die Kunstwerke Bilder« (ebd.: 130). Adorno präzisiert diesen scheinbaren Widerspruch: »Ist appari-tion das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der para-doxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen« (ebd.: 130). Daher »sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen« (ebd.: 131).

3. Bild und Vergänglichkeit: Proust

Dem Vergänglichen – der Erscheinung, dem Leben, der Natur –, das im Bild stillgestellt wird, widmet sich Adorno nicht nur in der »Ästheti-schen Theorie«, sondern auch an anderen Stellen seines Werks. In den »Kleinen Proust-Kommentaren« preist Adorno die Kunst des Dichters, der Moderne »mythische Bilder« zu entlocken (GS 11: 208). Adorno kommentiert einen in »Die Welt der Guermantes« beschriebenen Theaterabend wie folgt:

»Der von einem Publikum in großer Toilette besuchte Zuschauerraum verwandelt sich in eine Art jonischer Seelandschaft, ja ähnelt sich dem Unterwasserreich maritimer Natur-gottheiten an. Der Erzähler selbst aber spricht davon, daß »Gestalten der Meeresunge-heuer«, mythische Bilder sich fügen einzig nach den Gesetzen der Optik und dem jeweili-gen Einfallswinkel – also einer dem Bewußtsein äußerlichen, naturwissenschaftlichen Notwendigkeit gehorchend. Was wir um uns erblicken, blickt vieldeutig, rätselhaft auf uns zurück, weil wir in nichts das Erblickte mehr als Unseresgleichen wahrnehmen: Proust redet von »den Mineralien und Leuten, zu denen wir keine Beziehung haben«. Die gesellschaftliche Entfremdung der Menschen voneinander in der hochliberalen bürgerli-chen Gesellschaft, wie sie im Theater sich zur Schau stellte und genoß; die Entzauberung der Welt, welche den Menschen Dinge und Menschen zu bloßen Dingen werden ließ, ver-leiht dem Unverständlichen zweite Bedeutung.« (ebd.: 208)

Das entfremdete, nunmehr mythische Spektakel findet zwar nicht auf der Bühne statt, aber doch im Zuschauerraum des Theaters, des Tem-pels der bürgerlichen Kultur. Dem von Proust gezeichneten Bild

kommt eine besondere Bedeutung zu: in ihm wird die Entzauberung der Welt nicht schlicht lamentiert, sondern das allzu Bekannte erscheint plötzlich als ganz Anderes. Rätselhaft blickt das eben noch Bekannte auf den Betrachter zurück. Das Unverständnis, das die Verwandlung des Bekannten ins Mythische hervorrufen muss, verwandelt sich aber seinerseits in eine zweite Bedeutung des Unverständlichen, so dass die sich im Theater zur Schau stellende und sich selbst genießende bürgerliche Gesellschaft wiederum ihrem eigenen mythischen Bild Bedeutung verleiht. Die Signifikanz des Bildes wandelt sich: die bürgerliche Gesellschaft offenbart sich als Mythos, der Mythos wiederum als die bürgerliche Gesellschaft. Die zweite Bedeutung, die der Betrachter dem Unverständlichen verleiht, ist wahnhaft aber wahr: »Daß sie [die zweite Bedeutung] wahnhaft sei, daran erinnert Proust mit der Wendung, wir zweifelten in solchen Augenblicken an unserem Verstande. Dennoch ist sie Wahrheit« (ebd.: 208-209). Adorno liest das durch Prousts Beschreibungen gewonnen Bild als Allegorie, die bürgerliche Gesellschaft und mythische Landschaft in eins setzt. »[D]ie Schönheit, welche die Dinge in solchen Beschreibungen annehmen, ist die hoffnungslose ihres Scheinens« (ebd.: 209).

Zur Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft führt bei Proust ausgerechnet die Figur des Snobs. Alles Gesellschaftliche erscheint dem Snob als sexuell besetzt. Seine Sexualisierung der Gesellschaft heißt nichts anderes, als dass er sich in die »hierarchische Ordnung selbst, die ihm die Liebe austreibt«, verliebt. Der sich ganz den gesellschaftlichen Verhältnissen verschreibende, ihnen sexuell ergebene Snob ist, so Adorno, viel eher zur Einsicht fähig als der in Rancune verharrende Außenseiter. Was dem Snob aufgeht, ist wiederum kein Abbild der Wirklichkeit, sondern ein »Märchenbild«:

»Dem Hingerissenen wird die gesellschaftliche Ordnung ins Märchenbild transfiguriert wie einmal die Geliebte dem wahren Liebenden. Den Proustschen Snobismus entsüht, was ihm die Instinkte der nivellierten Mittelstandsgesellschaft insgeheim vorwerfen: dass die angebeteten Erzengel und Mächte kein Schwert mehr haben, selbst schutzlose Nachbilder ihrer liquidierten Vergangenheit wurden.« (Ebd.: 210)

Das, was einmal (der zeitliche Modus ist mythisch) »dem wahren Liebenden« gelang, die Verwandlung der Geliebten ins Märchenbild, das gelingt dem Snob in Prousts Roman. Im Bild wird zwar die Unmöglichkeit von Liebe in der erkalteten bürgerlichen Gesellschaft dargestellt, aber zugleich wird die Wirklichkeit ins Irreale transfiguriert und der unmöglichen Liebe damit noch einmal zum Ausdruck verholten. Freilich nur flüchtig: was erscheint, sind die »Nachbilder ihrer [der Angebeteten] liquidierten Vergangenheit« (ebd.: 210). Durch ihre Transfiguration ins Märchenbild erscheint die Gesellschaft nicht nur als andere,

zur Liebe fähige, sondern auch als unwiderruflich vergangene. Das Bild ist somit regressiv. Aber »Prousts Regression ist ein Stück Utopie«, denn die Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft ist der »Kältetod« (ebd.: 211).

Wie der Snob der real unmöglichen Liebe immerhin noch im Märchenbild ansichtig wird, so zielt die Eifersucht im Band »Die Gefangene« darauf, »Liebe wiederher[zu]stellen« (ebd.: 213). Eifersucht, Wille zum Besitz, ist nicht einfach der Liebe entgegenzustellen. Der Erzähler liebt die Flüchtige, die er festzuhalten sucht, gerade um ihrer Flüchtigkeit willen. Liebe kann also nicht durch das Halten der Flüchtenden wiederhergestellt werden, sondern »nur um den Preis der Individuation der Geliebten« (ebd.: 213). Auch hier findet wieder eine Transfiguration statt, eine Rückverwandlung des Individuums in Natur, ins Gattungswesen. Das Bild, das der Roman aufgehen lässt, ist daher nicht eines der Geliebten, sondern ein dem Menschen entrücktes seiner selbst, eine entfernte Anschauung.

»Indem sie [die Geliebte] ihre psychologische Individualität einbüßt, empfängt sie jene andere und bessere, der Liebe gilt, die des Bildes, das jeder Mensch verkörpert und das ihm selber so fremd ist wie, der Kabbala zufolge, der mystische Name dem, der ihn trägt.« (Ebd.: 213)

Der Liebe geht es gar nicht um das empirische Individuum, sondern um das Bild der Geliebten, dessen bloßer kontingenter Träger sie ist. Albertines Rückverwandlung ins Gattungswesen, der Übergang von psychologischer zu bildlicher Individualität, »geschieht im Schlaf. In ihm legt Albertine ab, wodurch sie nach der Ordnung der Welt zum Charakter wird. Sich lösend ins Amorphe, gewinnt sie die Gestalt ihres unsterblichen Teils, an welche Liebe sich heftet: die blickloser, bilderloser Schönheit« (ebd.: 213). Die Verwandlung der Geliebten endet nicht mit der Transfiguration ins Bild. An seine Stelle tritt, im Schlaf, auf der Schwelle zum Tod, eine jetzt bilder- aber auch blicklose Schönheit: Das Paradox einer nicht-ästhetischen Schönheit, einer unanschaulichen Anschauung. Damit geht es in Proust »Recherche« am Ende nicht um die Bilder selber, sondern um »eine Flucht der Bilder« (ebd.: 207), Prousts ästhetische Antwort auf den psychologischen Roman: »Was an den Menschen sich ändert, entfremdet wird bis zur Unkenntlichkeit, und wie in musikalischer Reprise wiederkehrt, sind die imagines, in die wir sie versetzen. Proust weiß, daß es ein An sich der Menschen, jenseits dieser Bilderwelt, nicht gibt« (ebd.: 207). Und: »Der Entwicklungsprozeß des Romans ist die Beschreibung der Bahn dieser Bilder« (ebd.: 207). An die Stelle der Psychologie des Individuums und seiner Entwicklung tritt damit die »Verwandlung der Bilder« (ebd.: 207). Was so zur Anschauung kommt, sind die Bilder selbst, doch auf

schon nicht mehr bildhafte oder zeichenhafte Weise: nicht als ruhende Gegenstände der Kontemplation, sondern als Bilderflucht. Deren ästhetische Logik nähert die Erzählung dem Gedicht.

4. Bild und Rauschen: Eichendorff

Adornos öffentliche Kommentare zu Proust finden in den 50er Jahren statt; der Philosoph erhofft sich vom Dichter nicht weniger als eine Rettung der deutschsprachigen Erzählliteratur: »Angesichts des desorientierten Zustandes der deutschen Prosa, wenn nicht der Krisis der Sprache überhaupt, ist Rettendes zu hoffen von der Rezeption eines Dichters, der das Exemplarische vereint mit dem Avancierten« (ebd.: 669). Worin besteht das Rettende Prousts? Adorno findet es im »passiven Vermögen« des Autors, »schrakenlos, ohne Rückhalt ans Detail sich zu verlieren« (ebd.: 201). Diese Fähigkeit sich zu verlieren findet Adorno nicht nur bei Proust, sondern auch besonders ausgeprägt im Werk Josephs von Eichendorff, dem er sich ebenfalls in den 50er Jahren zuwendet. Eichendorffs Anti-Subjektivismus ist nicht zuletzt »schweifend erotisch« (ebd.: 77), darin Proust verwandt. Allerdings liegt das spezifisch Lyrische Eichendorffs in der Rückhaltlosigkeit, mit der er die repräsentativen und anschaulichen Strukturen der Dichtung ins Schwimmen bringt.

»Wie die Helden seiner Prosa schwanken zwischen Frauenbildern, die ineinanderspielen, niemals gegeneinander konturiert sind, so zeigt Eichendorffs Lyrik kaum ans konkrete Bild einer Geliebten sich Gebunden: eine jegliche bestimmte Schöne wäre schon Verrat an der Idee schrankenloser Erfüllung.« (Ebd.: 77)

Lyrik, die sich dem individuellen, konkreten Bild entzieht zugunsten eines abstrakten Allgemeinen, gehorcht folgerichtig einem »Bilderverbot« (ebd.: 77). Das Sinnlichste selbst, die Liebe, wird verschwiegen, doch so, dass »die Kraft des Ungesagten ins Wort gedrungen und [...] ihm seine Süße geschenkt« hat (ebd.: 77). Das Abstrakte ist damit nicht einfacher Gegensatz von Anschauung, sondern eröffnet der Sinnlichkeit neue Qualitäten, wodurch wiederum »die Seltenheit von Zeilen ›erhöhter Anschaulichkeit, mit besonderen optischen Reizen‹« (ebd.: 80) besonders hervorsticht. Ein von Adorno nur zitiertes, die Kraft des Ungesagten bei Eichendorff belegendes, aber nicht weiter kommentiertes Gedicht ist das berühmte »Verschwiegene Liebe« (oder, wie es auch betitelt ist, »Ein Gruss«):

»Über Wipfel und Saaten
In den Glanz hinein –
Wer mag sie erraten,

Wer holte sie ein?
Gedanken sich wiegen,
Die Nacht ist verschwiegen,
Gedanken sind frei.

Errät' es nur eine,
Wer an sie gedacht,
Beim Rauschen der Haine,
Wenn niemand mehr wacht,
Als die Wolken, die fliegen –
Mein Lieb ist verschwiegen
Und schön wie die Nacht.« (Ebd.: 77-78)

Die anschaulichen Momente sind hier stark reduziert, fast nur beiläufig erwähnt: eine skizzenhafte Landschaft aus Bäumen und Feldern (synekdochisch nur angedeutet), Haine und Wolken. Mehr nicht, kein Detail, nur eine als Rauschen wahrnehmbare Verschwiegenheit. Dass das geradezu programmatische »verschwiegen« – denn das zweimal erwähnte »erraten« wird nicht eingelöst – sich auf die eine unbestimmte Bewegung bedeutenden Worte »wiegen« und »fliegen« reimt, bestätigt Adornos Auffassung, bei Eichendorff melde sich die »Suspension des Ichs, seine Preisgabe an ein chaotisch Andrängendes an« (ebd.: 79). Die »Gedanken sind frei«, nämlich frei vom Subjekt, sie *wiegen* sich, werden aber von keinem Ich mehr gedacht. Die im Gedicht erscheinende »Imago der Liebe« ist Adorno Indiz für die Neigung zur Abstraktion bei Eichendorff, und die »Kriterien sinnlich-dichter Erfahrung von der Welt, die man von Goethe, Stifter, auch Mörike abgezogen hat« (ebd.: 80), treffen auf sein lyrisches Werk kaum zu. Die Ausdruckskraft der Bilder Eichendorffs rührt daher auch nicht von der Anschaulichkeit des konkret Dargestellten her. Dessen »Bilderschatz« muss »bereits zu seiner Zeit abgebraucht gewesen sein« (ebd.: 80). Vor der Erstarrung zum bloßen Klischee wird die Lyrik allein durch das Flüchtige und Schwebende ihrer Bilder bewahrt: »Keines der Eichendorffschen Bilder ist nur das, was es ist, und keines lässt sich doch auf seinen Begriff bringen: dies Schwebende allegorischer Momente ist sein dichterisches Medium« (ebd.: 82). Die Bilder sind sich selbst ungleich, stets sind sie mehr als nur sie selbst. Doch lässt sich dieses Mehr an Bedeutung nicht auf den Begriff bringen. Sie sind also nicht, wie man meinen möchte, Allegorien *von* etwas Bestimmtem. Adornos Begriff der Allegorie leitet sich von seinem Gebrauch bei Benjamin her. Als »Zentrum des allegorischen Wesens« (ebd.: 81) bestimmt Adorno hier (wie auch anderswo in seinem Werk) »die Vergänglichkeit« (ebd.: 82). Eichendorff requisitenhafte Bilder, die scheinbar Invarianz und Bestehen ausdrücken, signalisieren dem allegorisch geschulten Betrachter die momentane und flüchtige Verwandlung der schon toten Dinge in Natur, wodurch

ihnen »noch einmal die Kraft des Bedeutens« (ebd.: 82) zuwächst. In Eichendorffs allegorischen Bildern erblickt Adorno also – dies ist die Beute der Kontemplation – einen paradoxen Augenblick der Unvergänglichkeit in der Vergänglichkeit, in dem nämlich die toten Dinge über sich hinausweisen.

Doch ist die Idee eines bildhaften, allegorischen Bedeutens nicht das Letzte, worum es Adorno bei Eichendorff geht. Im Vorausblick auf die erst Jahre später entstehende »Ästhetische Theorie« deutet er eine Kritik der Anschauung an, wofür er sich auf den Ästhetiker Theodor A. Meyer beruft. In dessen »Stilgesetz der Poesie« von 1901 findet Adorno nicht nur seine Kritik an der Norm der Anschaulichkeit bestätigt, sondern auch die Möglichkeit »dies Schwebende allegorischer Momente [d.h., Bilder]« als Eichendorffs »dichterisches Medium« (ebd.: 82) zu bestimmen. Adorno wiederholt dann mit Nachdruck: »Freilich erst das Medium. In seiner Dichtung sind die Bilder wahrhaft nur Elemente, überantwortet dem Untergang im Gedicht selber« (ebd.: 82). Was soll es aber heißen, dass die Bilder, die doch in der Dichtung erst aufgehen oder aufblitzen, im Gedicht untergehen? Adorno sucht diesen Gedanken durch eine Passage aus dem »Stilgesetz der Poesie« zu erläutern, die, so meint er, den Grundeinfall des Buchs knapp zusammenfasst. Meyer wendet sich gegen die Auffassung, die Sprache sei nur das Vehikel, um das von der Fantasie des Künstlers erzeugte ästhetische Bild »in die des Hörers überzuleiten, sie [die Sprache] hat in der Poesie keine selbständige Bedeutung« (Meyer 1990: 33). Meyers eigene These hingegen lautet (und diese Passage zitiert Adorno ungewöhnlich ausführlich):

»Es könnte sich bei genauerem Betrachten ergeben, daß solche Sinnenbilder mit der Sprache gar nicht geschaffen werden können, daß die Sprache allem, was durch sie hindurchgeht, auch dem Sinnlichen ihren eigenen Stempel aufdrückt; daß sie uns also das Leben, das uns der Dichter zu genießendem Nacherleben darbieten möchte, in psychischen Gebilden vorführt, die verschieden von den Erscheinungen der sinnlichen Wirklichkeit nur unserer Vorstellung eigen sind. Dann wäre die Sprache nicht das Vehikel, sondern das Darstellungsmittel der Poesie. Denn nicht in Sinnenbildern, die durch die Sprache suggeriert werden, sondern in der Sprache selber und in den durch sie geschaffenen ihr allein eigentümlichen Gebilden bekämen wir den Gehalt. Man sieht, die Frage nach dem Darstellungsmittel der Poesie ist nicht müßig, ist kein Streit um des Kaisers Bart; sie wird alsbald zur Frage nach der Gebundenheit der Kunst an die sinnliche Erscheinung. Sollte es sich finden, daß die Lehre vom Vehikel ein Irrtum ist, der fallen muß, so fällt mit ihm auch die Definition der Kunst als Anschauung.« (Meyer 1990: 33-34)

Adorno kommentiert sein langes Zitat nur knapp: »Das passt genau auf Eichendorff« (GS 11: 83). Doch wie plausibel ist Meyers Kritik des Anschauungsbegriffs? Die Terminologie wirkt etwas hausbacken, doch ist

der Begriff des »Gehalts« auch noch in Adornos »Ästhetischer Theorie« von zentraler Bedeutung. Meyers Ausführungen sind Adorno so wichtig, weil sie die Sprache vom Vehikel zum nicht-repräsentativen Darstellungsmittel befördern. Die beiden ähnlichen Begriffe sind also keineswegs synonym. Darstellungsmittel ist das Medium, wodurch sich der Gehalt wesentlich ergibt. Der Gehalt von Dichtung liegt damit nicht in der Abbildung einer unabhängigen sinnlichen Erfahrung oder, wie Meyer es nennt, einem Sinnenbild, demgegenüber die Sprache sekundär ist, sondern der Gehalt liegt im zeitlichen Verfahren der Sprache selber. Meyer wendet sich in seiner Schrift vor allem gegen die Ästhetiken Vischers und Hartmanns: »Nach den Ansichten beider Ästhetiker ist die Grundlage eines jeden Wortes ein Anschauliches, das aber durch Allgemeinheit und Abstraktheit verschwommen und verflüchtigt ist« (Meyer 1990: 57). Meyer hingegen betont, dass die Sinnlichkeit der Sprache, ihr »rasch vorüberrauschende[r] Klang« (ebd.: 60), kaum mit dem Terminus Anschauung ädaquat bezeichnet werden kann. Für ihn besteht die unanschauliche Sinnlichkeit der Sprache gerade in der rauschenden oder rauschhaften Raschheit ihres Vollzugs, doch beharrt er auf der Vorstellung, die sich selbst noch aus der unanschaulichsten Sprache ergibt. In der Sprache ist die Vorstellung (bei Meyer erinnert das Wort bereits an den späteren Begriff der Performanz) primär, die Anschauung sekundär (vgl. ebd.: 64): »So aber ist der Tod der Anschauung die Auferstehung der Sprache« (ebd.: 74).

In der »Ästhetischen Theorie« greift Adorno daher noch einmal auf Meyers Ideen zurück, wobei es ihm um die These geht, »daß die Konkretion der Dichtungen in ihrer Sprachgestalt besteht« (GS 7: 150), dass Dichtungen »konkret sind [...] in der Sprache und durch sie mit Unsinnlichem infiltriert, dem Oxymoron unsinnlicher Anschauung gemäß. Auch in der begriffsfernen Kunst ist ein unsinnliches Moment am Werk« (ebd.: 150), wie etwa in der Lyrik Eichendorffs das Allegorische, das sich des Dichters produktiver *Unfähigkeit* zur Konkretion verdankt. Was mit dem »Oxymoron unsinnlicher Anschauung« (der Ausdruck klingt wie eine Übersetzung der idealistischen »intellektuellen Anschauung«, über die Adorno sich allerdings stets nur abwertend äußert) gemeint sein könnte, das zeigt Adorno am Beispiel von Eichendorffs »Lieblingswort« (ebd.: 83) *Rauschen*. Das Wort signalisiert die praktische Einlösung der von Meyer formulierten theoretischen Einsicht, insofern das dichterische Subjekt durch »Selbstausslöschung« der Sprache als »ein Autonomes« gerecht zu werden sucht: »Und so muß ich, wie im Strome dort die Welle, / Ungehört verrauschen an des Frühlings Schwelle.« Zum Rauschen macht sich das Subjekt selber, überdauernd bloß im Verhalten wie diese« (ebd.: 83). Das Subjekt, das nicht mehr die Sprache beherrscht, sondern in sie eintaucht wie in einen Strom und sich ihr mimetisch gleichmacht, erweckt die Sprache »als zweite [...] Natur, in der die vergegenständlichte, dem Subjekt ver-

lorene diesem wiederkehrt als beseelte« (ebd.: 84). Adorno spielt hier auf die Goethe gewidmete Zeile an »Wie rauschen nun Wälder und Quellen / Und singen vom ewigen Port« (ebd.: 84). Eichendorff habe verstanden, dass durch Goethes Lyrik die »Natur selber sich verändert habe, durch ihn die Rauschende geworden sei« (ebd.: 84). Doch nicht nur die das Subjekt umgebende Natur rauscht, auch im Innenraum des Subjekts tönt es: In seinem Kommentar des Gedichts »Sehnsucht« spricht Adorno vom »Paradoxon eines leisen, gleichsam nur noch im akustischen Innenraum vernehmbaren Rauschens, in das die heroische Landschaft zerrinnt, opfernd die Bestimmtheit der Bilder für ihre Flucht in offene Unendlichkeit« (ebd.: 86). Seit der Blüte der Romantik hat wohl selten jemand mit dem Begriff der Sehnsucht so ernst gemacht wie hier Adorno: wo alles zur Allegorie von Sehnsucht wird, kein Bild Genüge tut, da konfudiert das Begehren nicht nur die Zeit, sondern auch den lyrischen Raum, der sowohl offen als auch in sich geschlossen ist: »Wie in musikalische Reprise schließt es sich kreisförmig zusammen« (ebd.: 86). Durch das musikalische Element der Wiederholung wird die »Transzendenz der Sehnsucht« wieder eingeholt: »Sehnsucht mündet in sich als in ihr eigenes Ziel, so wie, in ihrer Unendlichkeit, der Transzendenz über alles Bestimmte, der Sehnsüchtige den eigenen Zustand erfährt; so wie Liebe stets so sehr der Liebe gilt wie der Geliebten« (ebd.: 86).

Diese fast schon schwärmerische Interpretation, die das Sprachliche dem Musikalischen anzunähern sucht, um so die selbstreflexive, zu sich selbst zurückkehrende Bewegung des Gedichts plausibler zu machen, wird überboten von einem ins Theologische übergreifenden Schlussakkord. Im Anschluss an den an seinen Proust-Kommentar anklingenden Gedanken, die Liebe gelte auch und vor allem sich selbst, ihrem eigenen Bild, kommentiert Adorno die letzten Zeilen des Gedichts, in denen die am Fenster lauschenden Mädchen erwähnt werden, so:

»Denn wie das letzte Bild des Gedichts die Mädchen erreicht, die am Fenster lauschen, enthüllt es sich als erotisch; aber das Schweigen, mit dem allerorten Eichendorff Begierde zudeckt, schlägt um in jene oberste Idee des Glücks, worin Erfüllung als Sehnsucht selber sich offenbart, die ewige Anschauung der Gottheit.« (Ebd.: 86)

Gerade in dem, was verschwiegen wird, was also nicht gesagt und gezeigt wird, was unsinnlich bleibt, offenbart sich die »oberste Idee des Glücks.« Die Erfüllung der Sehnsucht, so lautet die vielleicht überraschende Einsicht, ist nicht ihr Ende, da »Erfüllung selber als Sehnsucht sich offenbart«. Der theologische Begriff der Offenbarung deutet bereits an, dass die allegorische Flucht der Bilder im Gedicht nicht in erneuerte ästhetische Anschauung münden kann. Offenbart werden kann kein konkretes Bild, nichts Bestimmtes: »Eine jegliche bestimmte

Schöne wäre schon Verrat an der Idee schrankenloser Erfüllung« (ebd.: 77). In der Formulierung »ewige Anschauung der Gottheit« zieht Adorno dann auch die Grenze der Ästhetik. Ein solcher Satz lässt sich nicht mehr überbieten, man stimmt ihm zu (er scheint unmittelbar evident) oder lehnt ihn ab (er lässt sich vielleicht theologisch, aber sicherlich nicht ästhetisch-begrifflich verstehen, ist logisch nicht evident.)

Was aber könnte, im Zusammenhang des Essays, mit dieser Gottheit gemeint sein? Nach der Logik von Adornos Ausführungen kein romantisches Absolutes, sondern das, was das Absolute unmöglich macht: die Sprache selbst. Die sich in diesem Zusammenhang aufdrängende Idee des Glücks ist untrennbar mit Erfahrung und Anschauung von Sprache verbunden. In einem späten Essay, »Ist die Kunst heiter?«, zitiert Adorno Hölderlins Distichon »Sophokles:« »Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus« (ebd.: 602). Dazu bemerkt Adorno: »Das Glück ist bei der Sprache, die über das bloß Seiende hinausweist« (ebd.: 602). Dies trifft auch und gerade auf die Sehnsucht in Eichendorffs Gedicht zu, die Adorno so hoch über dem »bloß Seienden« ansiedelt, dass er sich, anstatt von Sprache zu reden, zur Formulierung von der Gottheit versteigt. Eigentlich vermag Adorno zwischen Sprache und Eros nicht zu unterscheiden. Eichendorffs lyrische Verschwiegenheit drückt als oberste Idee des Glücks die in der Sprache offenbarte Anschauung der Gottheit, die aber kein Absolutes, sondern wiederum Sprache ist, aus. Insofern das Subjekt sich, wie Adorno wiederholt betont, in Eichendorffs Gedichten der Sprache opfert, zu ihrem Rauschen macht (vgl. ebd.: 83), ist die Anschauung die Selbstreflexion oder Selbstanschauung der Sprache, die dem Subjekt nur als abstrakte Idee oder selbstverlorenes Rauschen zugänglich ist. Strukturell erinnert dies vorab an die intellektuelle Anschauung Schellings, insofern durch die Tautologie einer sich selbst anschauenden Sprache Subjekt und Objekt zusammenfallen und der Begriff der Anschauung, streng genommen, ad absurdum geführt wird. Solche extremen Volten, die in den »Noten zur Literatur« nicht selten sind, sollten freilich nicht davon ablenken, dass es bei Adornos Kritik der Anschaulichkeit vor allem, und dies markiert ziemlich genau den geschichtlichen Augenblick seiner Ästhetik, darum geht, immer wieder effektivere Strategien zu finden, die Kategorie der Subjektivität infragezustellen. Das Wort *Rauschen* bezeichnet am Ende nichts weiter als Adornos eigenes subversives Verfahren, genau jenes Denken, das er dem 19. Jh. entnimmt, gegen sich selbst zu wenden, allerdings wiederum mit der Figur des Idealismus schlechthin: der an Hegel geschulten Dialektik, die, in der Adorno eigenen Zuspitzung aufs Einzelne (in diesem Zusammenhang: auf den ästhetischen Gegenstand), das *verschwindende* Subjekt ins Auge fasst und, wie es in den »Minima Moralia« im Hegel-Zitat ausgedrückt wird, »das Verschwindende selbst als wesentlich zu betrachten« (GS 4: 15) anstrebt.

Literatur

GS: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (1997).

Adorno, Theodor W. (1973): *Philosophische Terminologie*, Band 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor/Benjamin, Walter (1995), *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bubner, Rüdiger (1980): »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«. In: Burkhard Lindner/W. Martin Lüdke, *Materialien zur Ästhetischen Theorie: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 108-137.

Düttmann, Alexander García (2004): *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos ›Minima Moralia‹*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Seel, Martin (2004): *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Meyer, Theodor A. (1990): *Das Stilgesetz der Poesie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.