

Emil Angehrn

## 16 Theorien über den Ursprung der Kunst

Nach dem Ursprung zu fragen, ist für die Philosophie keine beliebige und keine neutrale Fragestellung. Prominent ist sie seit Aristoteles, der die Metaphysik als Erforschung der ersten *archai* (Anfänge, Ursachen, Prinzipien) definiert hatte, wobei er diese in der Breite des erkenntnismäßig, seinsmäßig und zeitlich Ersten diversifizierte; wir müssen notwendig, meint er, zum Ersten vorstoßen, um im Erkennen Klarheit zu gewinnen und in der Sache das Wesentliche und Grundlegende zu treffen (Aristoteles, Metaphysik I.1–2, II.2). Diese Überzeugung hat im Lauf der Geschichte ihre Selbstverständlichkeit verloren. Für F. Bacon liegen Erkenntniskraft und Nutzen der Wissenschaft nicht im Bereich der Erst-, sondern der Mittelursachen; andere Konzepte haben die offen-unendliche Prinzipienkette gegen die Orientierung am Ersten rehabilitiert. Ob und wie nach dem Ursprung zu suchen sei, versteht sich nicht von selbst.

So gilt auch Adornos Interesse in dem dieser Frage gewidmeten *Exkurs* (480–490) nicht einfach dem Auffinden des Ältesten und Ersten und den diesbezüglichen Theorien und Thesen, sondern der Frage selbst. Unverkennbar ist dabei ein Vorbehalt gegenüber der Ursprungsbesinnung als solcher, der bei Adorno über das im Textabschnitt Angesprochene hinausgeht. Der Exkurs gliedert sich in drei Absätze, denen der vorliegende Kommentar folgt: eine Auseinandersetzung mit der Suche nach dem Ursprung als solcher, eine kritische Sichtung der theoretischen Ansätze zum Ursprung der Kunst, eine Diskussion der mit der Ursprungsfrage verschränkten Dialektik von Mimesis und Ratio. Ein besonderes Augenmerk der folgenden Ausführungen gilt dem ersten Punkt.

### 16.1 Ursprungskritik

Auch wenn Adorno die mit dem Ursprungsmotiv zuweilen verbundene Sehnsucht nicht einfach schmähen will, gilt die klare Hauptstoßrichtung seiner Auseinandersetzung mit dem Ursprungsgedanken dessen Kritik. In ihr überlagern sich methodologische, ontologische, psychologisch-anthropologische, kultur- und ideologiekritische Argumente.

In direkter Gegenwendung zur metaphysischen Begründung verwirft Adorno den Ansatz bei einem „schlechterdings Ersten überhaupt“ (ANS IV.14, 68), das im Erkennen wie im Sein als letztes Fundament fungieren soll. Dagegen gilt es, mit Hegel dem Impuls dialektischen Denkens folgend, an der Vermitteltheit auch des vermeintlich Unmittelbaren festzuhalten und dessen Wahrheitsanspruch zu

problematisieren. Dies gilt für die höchste wie die elementarste Wissensform: für die intellektuelle Anschauung und die phänomenologische Wesensschau ebenso wie für Bergsons „*données immédiates de la conscience*“ und die von der Phänomenologie als Ausgangspunkt anvisierten hyletischen Daten und Empfindungen (ebd., 49; AGS 5). Auch die historisch ältesten Zeugnisse von Kunst gewähren keine privilegierte Einsicht in deren Bereich und Wesen, zumal sie naturgemäß auf den Umkreis des Optischen, ohne Hinweis auf Dichtung oder Musik, beschränkt sind. Vom Unmittelbar-Ersten her ist keine Erkenntnis zu gewinnen.

Analoges wie für die epistemologische gilt für die ontologische Hypostasierung des Anfangs, die Interpretation des Ursprungs als eines Zugrundeliegenden und Wesentlichen, wie es den Fluchtpunkt des metaphysischen Essentialismus bildet. Die Hauptrichtung der Ursprungskritik in der *Ästhetischen Theorie* zielt auf die Gleichsetzung von Ursprung und Wesen: auf die angeblichen „Urphänomene künstlerischen Verhaltens“, auf die Suche nach „reiner Wesenhaftigkeit“ und die „vergebliche Jagd nach den Urwesen von Kunst“ (522 f.), auf die „Versuche, Ästhetik aus dem Ursprung der Kunst als ihrem Wesen zu begründen“ (480). Das Älteste ist nicht mit dem „Begriff: der Sache selbst“ gleichzusetzen, „die erst durch Entfaltung wird, was sie ist“ (481); ja, das von der Philosophie, auch der Fundamentalontologie und Transzendentalphilosophie, anvisierte absolut Erste erweist sich in Wahrheit gerade nicht als ein in sich Identisches und substantielles Fundament, sondern als leeres Konstrukt und abstraktes Residuum nach Ausschaltung aller Bestimmtheit (AGS 5, 15, 23).

Mit der Zwiespältigkeit des Fundaments geht die der Suche nach ihm einher: der Suche nach dem festen Boden und stabilen Halt. Das Sicherheitsbedürfnis, das psychische Dispositionen und soziale Lebenswelten durchdringt und die metaphysische Fragerichtung prägt (AGS 6, 42–50; Angehrn 1993), ist einem modernen Denken suspekt, das sich der Herausforderung stellt, mit dem Bodenlosen und Zerbrechlichen zurechtzukommen und sich im Vielfältigen und Ordnungslosen zu orientieren. Denkformen des Identifizierens und Systematisierens, der vereinheitlichenden Rückführung auf Letztprinzipien und erste Ursprünge erscheinen im Zeichen des Zwangs, dem sich das Streben nach Freiheit und Offenheit widersetzt. Ursprungsphilosophie, so Adorno, ist von einem Vorurteil für das Einfache und Primitive getragen und durch eine „Tendenz zur Regression“ bestimmt (AGS 5, 27). Es sind Ideen und Dispositionen, die nicht zuletzt in ihren kulturellen Konnotationen und politischen Implikationen zu reflektieren sind, Motive des festen Grundes, der Nähe, der Heimat, aber auch (entsprechend der Doppelbedeutung von *arché*) der Herrschaft: „Die Kategorie der Wurzel, des Ursprungs selbst ist herrschaftlich, Bestätigung dessen, der zuerst drankommt, weil er zuerst da war; des Autochthonen gegenüber dem Zugewanderten, des Sesshaften gegenüber dem Mobilien.“ (AGS 6, 158) Es ist zuletzt die Herrschaft des

Vergangenen über das Kommende, wie sie Adorno und Horkheimer unter vielfachen Facetten im Bann des mythischen Kreislaufs des Immergleichen diagnostizieren (ANS IV.13, 24 ff.; AGS 3, 27 ff. passim). Im Blick sind psychische und zivilisatorische Phänomene, die Adorno zugleich in ideologiekritischer Perspektive im Horizont des theoretischen Diskurses thematisiert, wobei als erster Adressat Heidegger und seine Beschwörung des Eigentlichen und Ursprünglichen fungiert (AGS 6, 413–526).

Bei alledem ist die Abwehr des Ursprungsgedankens nicht eine Absage an historisches Denken. Im Gegenteil geht es darum, Geschichte jenseits der Ursprungsfixierung ernst zu nehmen, Kunst in ihrem historischen Werden und Gewordensein zu erfassen: Kunst „ist nicht, was sie von je soll gewesen sein, sondern was sie geworden ist.“ (522) „Das Älteste“ ist gerade nicht „mit dem Begriff: der Sache selbst“ gleichzusetzen, die „erst durch Entfaltung wird, was sie ist“ (481); ihr Potential erschließt sich in dem, „wofür sie geworden ist“, „was sie werden will und vielleicht werden kann.“ (11 f.) Nicht aus ihrem Ursprung und „Urwesen“, sondern in „geschichtlichen Konstellationen“ erkundet Ästhetik die „Idee von Kunst“ (523). Ähnlich anderen Kritikern geschichtsphilosophischer Projektionen plädiert Adorno für eine kritisch-historische Beschreibung jenseits von Ursprungs- und Abschlussbildern. Was sich schon im 19. Jahrhundert, nach dem Ende der substantialistischen Geschichtsphilosophie, als Selbstverständnis historischer Forschung etablierte, wird im 20. Jahrhundert in verschärfter Weise bekräftigt als Absage an die großen Erzählungen und umfassenden Sinnkonstrukte, zuletzt an die hypostasierten Ursprünge, gegen welche die genealogische Forschung, im Anschluss an Nietzsche, die niederen Anfänge und kontingenten Entwicklungen in den Vordergrund rückt. Negative Dialektik, Dekonstruktion, Genealogie werden zu Titeln von Denkformen, welche die historische Rekonstruktion mit der kritischen Sondierung des Widerspruchs von Wesen und Erscheinung, Einheit und Vielfalt, Gesetz und Zufall verbinden.

Indessen verwahrt sich Adornos konzeptuelle Ursprungskritik gegen die Allianz mit dem „szientifische[n] Verstummen der Ursprungsfrage“, worin die positivistische Faktensammlung „gediegene[r] Wissenschaft“ als Argument gegen die „Theorie großen Stils“ mobilisiert wird (481). Vielmehr geht es darum, den geschichtlichen Ursprung nicht als identisch-feste Referenzgröße späterer Entwicklungen zu fixieren, sondern ihn in seiner Noch-nicht-Festgelegtheit, in seiner Unbestimmtheit, Vagheit und Mehrdeutigkeit zur Geltung zu bringen (482). Die Zurückweisung des bestimmten, wesenhaften Ursprungs der Kunst in der *Ästhetischen Theorie* kommt in signifikanter Nähe mit der Identitätskritik der *Negativen Dialektik* überein. Ist diese vom Grundgedanken geleitet, „daß die Gegenstände in ihrem Begriff nicht aufgehen“ (AGS 6, 17; vgl. ebd., 50, 63), dass zwischen Sache und Wort, Gegenstand und Begriff eine unausgelotete Spannung,

ein Widerspruch besteht, so erkennt die *Ästhetische Theorie* im Unbestimmten, Diffusen der „ältesten künstlerischen Äußerungen“ etwas „von jenem Vagen, dem Begriff Inadäquaten“, dem „nicht Dingfeste[n] an den Dingen“, an welchem Dialektik das Nichtidentische festmacht (482). Auch wenn der Ursprung nicht die substantielle Wahrheit des Ganzen ist, birgt er ein Potential, von dem her etwas über die Wahrheit des Ganzen auszumachen ist. Die vieldeutige Offenheit des Potentials ist, so Adornos These, ein Kennzeichen der Vorgeschichte, das erst mit der Herausbildung der Subjektivität durch eindeutige Festlegungen abgelöst wird (482). Gehalt und Triftigkeit dieser These stehen in der Erörterung der prähistorischen Kunst im zweiten Abschnitt zur Diskussion.

## 16.2 Lesarten der prähistorischen Kunst – Naturalismus vs. Symbolismus

Adorno unternimmt diese Erörterung im Spiegel ausgewählter Theorien über den Ursprung der Kunst. Wichtiger als die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen kunst- und religionswissenschaftlichen, ur- und frühgeschichtlichen, ethnologischen, verhaltenswissenschaftlichen und entwicklungspsychologischen Ansätzen ist dabei die generelle Linie der verhandelten Fragestellung. Sie orientiert sich an der Alternative zwischen einer naturalistischen und einer symbolischen Interpretation der frühesten Kunstformen, wobei die Alternative naturgemäß mit zeitlichen und sachlichen Spezifizierungen (Paläolithikum, Neolithikum, Religion, Magie, Animismus, sakrale und profane Kunst, Felsbilder, Plastik etc.) einhergeht und durch sie differenziert wird. Einen strukturellen Leitfadens bildet die Unterscheidung zwischen Einheit und Dualität, zwischen der Ungeschiedenheit von Schein und Wirklichkeit, Bild und Ding in einer realistisch-abbildmäßigen, teils magischen Weltwahrnehmung und einer in der „Spaltung von Form und Stoff“ (484) gründenden, symbolisierenden Darstellung.

Allerdings geht Adornos Interesse nicht darauf, in dieser Gegenüberstellung, die in der zitierten Literatur durch materiale und epochenmäßige Aspekte gebrochen und modifiziert wird, für die eine oder die andere Seite Stellung zu beziehen und an ihr „festen Halt“ zu gewinnen (487). Im Besonderen artikuliert er, in Übereinstimmung mit der generellen Distanzierung vom emphatischen Ursprungsmotiv, einen Vorbehalt gegenüber einer ursprünglich-substantiellen Einheit, sei es, dass diese in Termini der Ähnlichkeit, des Abbildes oder des Ausdrucks ausgeführt werde. Keine Rückkehr zu einem Ersten führt zu einem unmittelbaren Einssein, diesseits aller Spaltung zwischen Subjekt und Ausdruck, aller verdinglichenden Äußerlichkeit des Bildes und Abbildes. Grundsätzlich meint Adorno, dass eine strikte Dichotomie zwischen Einheit und Vielheit in der

Vorzeit gar nicht greifen kann, sondern sich erst in der Befreiung von der ursprünglich-diffusen Ungeschiedenheit herausbildet; „Trennung und Einheit“ können nicht selbst als Signatur der Urzeit gelten, sondern sind mit der fortgeschrittenen gesellschaftlichen Organisation „gleichermaßen entstanden“ (486). Wer somit die Entstehung der Kunst primär aus einem ursprünglichen Realismus oder einem primitiven Symbolismus herleiten will, verkennt den Status des prähistorisch Ersten und „isoliert jeweils einen Aspekt“ des Phänomens, wie sich denn auch „bei den heute überlebenden Naturvölkern“ keine grundlegende „Vorherrschaft des einen oder anderen Prinzips“ erkennen lässt (ebd.). Den Ursprung in einer nicht-reduktionistischen und nicht- verfälschenden Art zu reflektieren heißt, ihn in dieser ursprünglichen Un- und Vor-Bestimmtheit zu denken, aus der erst die bestimmte und bestimmende Geschichte hervorgeht, in welcher Kunst und ästhetisches Verhalten ihr konkretes Wesen gewinnen. Ein basaler, mit dem Ursprung verschränkter Grundzug der Kunst liegt im Verhältnis von Mimesis und Ratio.

## 16.3 Dialektik von Mimesis und Ratio

Auch hier geht es darum, an einem bestimmten Wechselverhältnis, einer bestimmten Verflechtung festzuhalten, die in der gängigen Vorstellung von Kunst oft verdeckt wird und die Adorno im Schlusssatz des vorliegenden Abschnitts als Vermählung zwischen „Eros und Erkenntnis“ kennzeichnet (490). Dass sie im vorliegenden Text zur Sprache kommt, hat damit zu tun, dass sie in spezifischer Weise mit dem Ursprung, der Vorgeschichte des Ästhetischen verknüpft ist. Jeder Art von Bildproduktion, auch der ältesten Höhlenmalerei, die immer schon ein Element der Veräußerlichung und Vergegenständlichung enthält, muss ein anderer, nicht-objektivierender Wirklichkeitsbezug vorausgegangen sein, den Adorno als „mimetische Verhaltensweise“ kennzeichnet, die er als ein „sich selbst einem Anderen Gleichmachen“ umschreibt (487). Des Näheren sieht er im mimetischen Moment der Kunst einen aus einer früheren Entwicklungsstufe beibehaltenen, in gewisser Weise „funktionslos“ gewordenen „Überrest“ (ebd.), der aber konstitutiv zur Eigenart des ästhetischen Weltbezugs in seiner produktiven wie rezeptiven Verfassung gehört. Dass der Kunst ein Element der Mimesis, der Nachahmung eigne (siehe Früchtl, Bertram), ist seit der antiken *techné*-Reflexion – von Aristoteles stammt das Diktum, dass die Kunst die Natur nachahme (Aristoteles, Physik 194a21–22) – vielfach bedacht worden, wobei aber gegen die mit dem Satz zuweilen verbundene einfache Abbildrelation in Adornos Sicht ein zweifacher Vorbehalt anzubringen ist.

Zum einen ist die *imitatio naturae* für ihn – wie für Hegel, Schelling und andere – nicht als Abbild des Naturgebildes, sondern als Nachahmung des hervorbringenden Naturprozesses, als *imitatio* nicht der *natura naturata*, sondern der *natura naturans* zu verstehen. In diesem Sinne hält die Ästhetik-Vorlesung fest, dass Kunst zwar gleichsam „etwas nachahmt, aber nicht etwas qua Gegenstand, nicht ein Objekt abbildend, sondern sich ähnlich machend in ihrer ganzen Verhaltensweise, in ihrem Gestus, in ihrem Sein“ wie einem „Impuls der Mimikry“ folgend (ANS IV.3, 70). Zum anderen will Adorno das mimetische Verhältnis von Anfang an mit einem anderen Akzent, dem ihm gegenläufigen Moment der Ratio verflechten: „[D]ie ästhetische Verhaltensweise ist nicht durchaus rudimentär“; „seit ihren ältesten, irgend überlieferten Relikten“ ist Kunst „mit Rationalität durchtränkt.“ (487) In der Kunst kommt etwas vom ältesten, elementarsten Naturverhältnis, diesseits der Trennung von Subjekt und Objekt, zum Tragen, das aber nicht nur ein Sich-Anschmiegen des Menschen an die Prozessualität der Natur beinhaltet, sondern zugleich eine basalste Form der Naturbeherrschung verkörpert und einen ersten Schritt subjektiver Selbstbehauptung vollzieht. Von allem Anfang an ist, entsprechend dem in der *Dialektik der Aufklärung* variierten Leitgedanken, im archaischen Naturbezug das Ferment der Aufklärung wirksam. Doch ist die zusätzliche Feststellung wichtig, dass dieses im genuinen Medium des Ästhetischen nicht in der bloßen Zweckrationalität bzw. instrumentellen Vernunft aufgeht. Zwar gehört diese durchaus zur Seinsweise und Geschichte der Kunst, die wesentlich mit der Entwicklung der technischen Verfahren verflochten ist. Doch ist es eine Rationalität, die zugleich über die Logik der Material- und Mittelbeherrschung hinausweist, dies gerade dank ihrer inneren Verbindung mit dem Ästhetischen, als „Rationalität in der Mimesis“ (488) und Teilhabe an dem, was der etablierten Rationalität „am ästhetischen Verhalten für irrational gilt“ (487). Darin eignet der Kunst eine spezifische Rationalität und ihr eigentümlicher „Erkenntnischarakter“ (488).

Dass ein solcher der Kunst innewohnt, manifestiert sich nach Adorno mit besonderer Evidenz gerade dort, wo er fehlt: bei Menschen, denen das ästhetische Sensorium als solches abgeht, den „Amusischen“, deren Studium, wie er meint, „für die Analyse des ästhetischen Verhaltens unschätzbar sein“ müsste (488). Ähnlich wie Merleau-Ponty die sinnhafte Ausrichtung menschlichen Verhaltens *ex negativo* an Fällen pathologischer Störung erkundet (Merleau-Ponty 1945), wird für Adorno das Potential des Ästhetischen in der abstrakten Ratio indirekt erkennbar: Die schematisch-formale Verständigkeit, die das Ästhetische aus sich verbannt, wird zur deformierten, „unkräftig[en]“, gegen „Dummheit“ und „Schwachsinn“ wehrlosen Rationalität (488 f.). Verlangt ist demgegenüber eine Rationalität jenseits der „tödliche[n] Trennung“ vom Mimetischen: „Ratio ohne Mimesis“, so die bündige Feststellung, „negiert sich selbst.“ (489) Sie führt zu

einer Verarmung, wie sie jenseits der halbierten Kunst das Bewusstsein der verdinglichten Lebenswelt überhaupt beherrscht, deren „Erfahrungsverlust“ weithin „mit erbitterter Verdrängung der Mimesis, anstelle ihrer Verwandlung, koinzidieren“ dürfte (ebd.). Wahre Erkenntnis jedoch, deren die Kunst teilhaftig sein soll, ist eine, die über das positivistische Registrieren des Gegeben-Vorhandenen hinausgeht. In bemerkenswerten Formulierungen hält Adorno diese transzendierende Potenz des Ästhetischen fest, als „Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind“, und Hinausgehen des Begriffs über das, „was er begreifen will.“ (488) Gewissermaßen von der Gegenseite widerspiegelt sich in solchen Figuren der Schritt, den die *Negative Dialektik* dem wahren Denken abverlangt, „über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen“ – Reflex jener gemeinsamen „Sehnsucht“, die nicht nur die Anstrengung des dialektischen Begriffs, sondern desgleichen „die Kunst als begriffslose beseelt“ (AGS 6, 27).

Eine besondere Pointe der Erkenntnisfunktion der Kunst liegt darin, in der Natur und den Dingen, denen sie Sprache verleiht, die ihnen angetane Beschädigung wachzuhalten und zugleich zu ihrer „restitutio in integrum“ beizutragen (AGS 6, 57; siehe Bernstein). In der ästhetischen Rationalität ist das naturbeherrschende Element zuinnewohnt mit dem befreienden verknüpft. Mit Nachdruck unterstreicht Adorno das der Kunst aufgegebene Gedächtnis des Unterdrückten und Zerstörten. In der ästhetischen Verhaltensweise, die ihr unabdingbar zugehört, „versammelt sich, was seit undenklichen Zeiten von Zivilisation gewalttätig weggeschnitten, unterdrückt wurde samt dem Leiden der Menschen unter dem ihnen Abgezwungenen“ (487); ja, „[s]elbst in einer legendären besseren Zukunft“, meint Adorno, „dürfte Kunst die Erinnerung ans akkumulierte Grauen nicht verleugnen“, ohne dass „ihre Form nichtig“ würde (479). Für Kunst gilt der emphatische Satz, der zu einem Leitmotiv negativer Dialektik geworden ist: „Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit.“ (AGS 6, 29; siehe Tränkle) Die negativistische Verfassung kennzeichnet das Dispositiv dialektischer Theorie wie die Ausdruckskraft des Ästhetischen. Offenkundig ist die Erinnerung, die sich dem Verstummen widersetzt und dem Unterdrückten seine Sprache zurückerstatten, es an ihm selbst „beredt werden lassen“ will (siehe Gordon), keine bloß bewahrende, sondern eine „rettende“ Erinnerung. Zu ihrem Impuls gehört die Gegenwendung gegen die der Ratio innewohnende Tendenz der Naturbeherrschung. An ihr partizipiert Kunst dank ihres im Ursprung wurzelnden mimetischen Elements. In der „Urgeschichte von Kunst selber“ ist angelegt, „daß das doch seine Stimme findet, daß dem doch Gerechtigkeit widerfährt“, was durch rationale Naturbeherrschung versehrt wird; indem sie im mimetischen Verfahren „dieses Archaische, dieses Ältere festhält“, will und vermag Kunst der „unterdrückten Natur“ zugleich „zu dem Ihren zu verhelfen“ (ANS IV.3, 69).

So interferieren im Ästhetischen zwei unterschiedliche Modalitäten der Anwesenheit des Vergangenen. Das eine ist die Reminiszenz der Herkunft, die im Mimetischen als solchem, als „Überrest“ der Vorgeschichte der Kunst liegt. Das andere ist das Gedächtnis des Unterdrückten, das zu erschließen und dem beizustehen das genuine Vermögen des Ästhetischen mit ausmacht. Beides situiert sich im weiten Horizont der Ursprungsfrage, welche das Generiert- und Motiviertwerden der Kunst aus dem, was ihr vorausliegt, befragt. Diese zweifache Tiefenschicht aufzuhellen gehört zur Entfaltung eines vollen, unverzerrten Begriffs der Kunst. Die Frage nach dem Ursprung, die diesen doppelten Vergangenheitsbezug umgreift, ist als Fragerichtung ernst zu nehmen ungeachtet des vermerkten Vorbehalts gegenüber ursprungsphilosophischen Konzepten. Im Gegenzug zu deren festlegenden, verfälschenden oder regressiven Tendenzen geht es gerade darum, in der Besinnung auf den Ursprung das nicht-reduktive, offene Potential des Ästhetischen zur Entfaltung zu bringen und darin das Eigenste der Kunst zu artikulieren. Dieses Potential kommt in der Ursprungsreflexion über die Erkenntniskraft des Mimetischen, die „Rationalität in der Mimesis“ (488) zum Tragen, die Adorno in ihrer göttlichen, sinnlichen und erotischen Komponente aufspannt. Eine Ahnung von ihr erkennt er im platonischen „Enthusiasmus“ (ebd.) als Bedingung höheren Erkennens, ihren Ausgangspunkt sieht er im „Schauer“ als dem leiblichen „Angerührtsein“ (490) vom Anderen, ihr genuines Medium in der Vereinigung von „Gefühl und Verstand“ (489), ihren Kulminationspunkt in der Vermählung von „Eros und Erkenntnis“ (490). Dieses Potential zu erschließen ist Aufgabe der Kunst wie der ästhetischen Reflexion. In diesem Sinn bildet der (in der Textanordnung der Herausgeber) abschließende Exkurs *Theorien über den Ursprung der Kunst* einen umfassenden Horizont und zugleich eine Art Fluchtpunkt, an welchem die „Urgeschichte“ an die Stelle einer „Verbaldefinition“ oder vorgegebenen „Idee von Kunst“ tritt, um den Zugang zu einer vertiefenden Erfassung des Ästhetischen zu öffnen (ANS IV.3, 68 f.). Es gilt, die Ursprungsfrage jenseits ihrer metaphysischen oder historistischen Verengung neu zu artikulieren, um sie in ihrer Problematik wie in ihrer Bedeutung für ein sachgerechtes Begreifen des Ästhetischen zu verdeutlichen.

## Literatur

- Angehrn, Emil 1993: Das Streben nach Sicherheit. Ein politisch-metaphysisches Problem, in: Hinrich Fink-Eitel/Georg Lohmann (Hrsg.), *Zur Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M., 218–243
- Merleau-Ponty, Maurice 1945: *Phénoménologie de la perception*, Paris

Eva Geulen

## 17 Frühe Einleitung

### 17.1 Inhalt und Kontext

Die Herausgeber der *Ästhetischen Theorie* von 1970 hatten in ihrem Nachwort behauptet, Adorno habe die im Anhang neben den Paralipomena abgedruckte „frühe“ Einleitung „preisgegeben“ (542). Nach jüngsten textgenetischen Proben ist das nicht mehr gewiss (Endres/Pichler/Zittel 2013). Metakommentare und sogenannte Regieanweisungen im archivalischen Bestand zeigen an, dass der schon während der ersten, bis 16. Juni 1967 dauernden Schreib- bzw. Diktierphase verfasste und mehrfach überarbeitete Text Adorno wichtig war und wohl geblieben wäre. Da die Überarbeitungen zur Verdichtung tendieren, kann man spekulieren, dass eingehendere Auseinandersetzungen mit einzelnen Künstlern, wie die Ausführungen zum französischen Komponisten Pierre Boulez (508 f.), ebenso gestrichen worden wären wie das lange Eingangszitat aus dem Lexikonartikel von Ivo Frenzel (493). Dergleichen fehlt dann ja auch in der 1970 publizierten und legendär beipielsarmen *Ästhetischen Theorie*.

Jedenfalls ist die sogenannte *Frühe Einleitung* keine Einleitung im üblichen Sinn, sondern eine komprimierte Projektskizze unter der exklusiven Fragestellung nach der Möglichkeit, der Berechtigung und den Verfahren einer zu erneuernden philosophischen Ästhetik. Mit stark verknüpften Bemerkungen zu „Nominalismus“ (siehe Gordon), „Naivität“, „Fetischismus“, „mimetischen Impulsen“ (siehe Früchtel, Bertram, Angehrn), „Rätselcharakter“ (siehe Hofstätter), „Ende der Kunst“ (siehe Hesse) und „Parolen“ enthält dieser Text bereits wichtige Motive, die in der 1970 publizierten Buchfassung ausführlicher entfaltet werden. Dagegen sind andere so gut wie gar nicht vertreten, etwa der Fortschrittsanspruch der Kunst („il faut être absolument moderne“ (286; siehe Gordon)) oder ihre utopische Dimension („promesse du bonheur“ (26, 128, 461; siehe Tränkle)). Von der Vorlesung aus dem Jahr 1958/59 zehrt einerseits die nun allerdings sehr viel abstrakter gehaltene Beschäftigung mit ästhetischer Erfahrung (der Kunstrezipienten) bzw. künstlerischer Erfahrung (der Kunstproduzenten) sowie andererseits die Berücksichtigung akademisch-disziplinärer Usancen und Traditionen (wie das Verhältnis einer philosophischen Ästhetik zur akademischen Philosophie (495), ihre Stellung zur Philologie (507) oder die Auseinandersetzung mit Vor- und Nachteilen „werkimmanente[r] Analyse“ (517 f.)).

Der die *Einleitung* gleichsam skandierende Doppelbezug auf Kants und Hegels Ästhetiken behauptet im Textverlauf ein leitmotivisches Eigenwicht, das

*KA*

**Klassiker Auslegen**

---

Herausgegeben von  
Otfried Höffe

**Band 74**

# **Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie**

---

Herausgegeben von  
Anne Eusterschulte und Sebastian Tränkle

**DE GRUYTER**

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

ISBN 978-3-11-067065-3  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-067219-0  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-067235-0  
ISSN 2192-4554

Library of Congress Control Number: 2021940722

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Umschlagabbildung: Theodor Adorno / akg-images  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



## Inhalt

Zitierweise — VII

Vorwort — IX

Anne Eusterschulte, Sebastian Tränkle

1 Einleitung — 1

Robert Hullot-Kentor

2 Font Null. The First Sentence of *Aesthetic Theory* — 21

Christoph Hesse

3 Kunst, Gesellschaft, Ästhetik — 29

Philip Hogh

4 Situation — 43

Josef Früchtl

5 Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik — 59

J. M. Bernstein

6 Das Naturschöne — 73

Georg W. Bertram

7 Das Kunstschöne: „apparition“, Vergeistigung, Anschaulichkeit — 89

Sebastian Tränkle

8 Schein und Ausdruck — 105

Antonia Hofstätter

9 Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik — 123

Lydia Goehr

10 Stimmigkeit und Sinn — 139