

GÜNTER FIGAL

# Kunst

*Philosophische Untersuchungen*

32

---

**Mohr Siebeck**

# Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von  
Günter Figal und Birgit Recki

32





Günter Figal

# Kunst

Philosophische Abhandlungen

Mohr Siebeck

GÜNTER FIGAL, geboren 1949; Studium in Heidelberg; 1976 Promotion; 1987 Habilitation; 1989 Professor für Philosophie an der Universität Tübingen; 2002 ordentl. Professor für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau.

e-ISBN 978-3-16-152293-2

ISBN 978-3-16-152242-0

ISSN 1434-2650 (Philosophische Untersuchungen)

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

© 2012 Mohr Siebeck Tübingen. [www.mohr.de](http://www.mohr.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen aus der Minion Pro gesetzt, auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Für A.M.E.S. in Liebe



## Vorwort

Kunst *sans phrase*: In diesem Buch geht es um die Kunst überhaupt, um ihr Wesen und um die Möglichkeit, dieses Wesen zu fassen – begrifflich, auf Allgemeinheit zielend, und zugleich am radikal Individuellen orientiert, in der reflektierten Erfahrung des einzelnen gehörten, gesehenen, gelesenen Kunstwerks. Was die Werke betrifft, so ist keine Vollständigkeit der Gattungen und Epochen beabsichtigt, noch nicht einmal Ausgewogenheit; Vorlieben und Anlässe haben die Auswahl bestimmt, allerdings im Vertrauen darauf, dass sich an den Werken, denen die Aufmerksamkeit galt, etwas zeigen lasse. Auf der Grundlage dieses Vertrauens darf der Anspruch des maßgeblich Exemplarischen erhoben werden, des Modellhaften, dem das einzelne Werk dann genügt, wenn sich an ihm etwas verständlich machen lässt, das nicht nur für es allein gilt. Ähnliches gilt für die berücksichtigten philosophischen Konzeptionen; sie erwiesen und erweisen sich in der wiederholten Auseinandersetzung mit ihnen als produktiv – weniger zur Formulierung griffiger Thesen als zu Klärung der in Frage stehenden Sache. Auch Interpretationen sind, wenn sie gelingen, Aussagen.

Das Buch zielt auf keine begriffliche Synthese ab; eine solche habe ich in *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie* (2010) ausgearbeitet. Was hier vorliegt, ist demgegenüber die perspektivische, immer wieder neu ansetzende Erkundung, die hermeneutische und phänomenologische Variation, wie sie sich in der Vorgeschichte und Weiterentwicklung des systematischen Buches ergeben hat. Manches kann dabei als Probe auf die Interpretations- und Verstehenstheorie, wie ich sie in *Gegenständlichkeit* (2006) entwickelt habe, gelesen werden. Allerdings ist das Spektrum des Buches auf Themen konzentriert, die in den beiden genannten Büchern zwar berücksichtigt, aber nicht in der gleichen Ausführlichkeit wie in den hier vorgelegten Abhandlungen ausgearbeitet worden sind. Nach diesen Themen ist das Buch in vier Kapitel gegliedert. Es widmet sich der Auseinandersetzung mit der Modernität der Kunst, außerdem der Erörterung von „Lesarten“, also von Wirkungsgeschichten und Interpretationserfahrungen. Behandelt werden weiterhin der Erkenntnischarakter der Kunst in seiner Spannung zwischen Logos und Mythos und schließlich die für die Kunst wesentliche Verschränkung von Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit. Die

Texte wurden so ausgewählt und angeordnet, dass sie eine sachliche Entwicklung zeigen. Die Konzeption des Buches erschließt sich deshalb nur in einer Lektüre, die nichts auslässt und nicht springt.

Die Konzeption des Buches und die Entstehung nicht weniger seiner Texte gehören in das Gespräch mit meiner Frau, Antonia Egel; was ich diesem Gespräch verdanke, ist unwägbar und unzählbar viel. Anregungen, Bestätigung und hilfreiche Kritik kamen von Damir Barbarić, Donatella di Cesare, Gottfried Boehm, Werner Frick, Birgit Recki, John Sallis, Dennis J. Schmidt, Manfred Trojahn und Bernhard Zimmermann. Meine Mitarbeiterinnen Sonja Feger, Anna Hirsch und vor allem Lilja Walliser, die mit großem Engagement die Redaktion verantwortet hat, haben den Text redigiert. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Freiburg, im Oktober 2012

Günter Figal

# Inhalt

## *I. Moderne*

1. Aufhebende Bewegung. Zum Problem von Sinn und Bedeutung der modernen Lyrik . . . . .	3
2. Ästhetische Erfahrung der Zeit. Adorno und Benjamin . . . . .	21
3. Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Freiheit und Kunst . .	35
4. Stereoskopische Erfahrung. Jünger, <i>Das Abenteuerliche Herz</i> . . . . .	49
5. Jünger, Baudelaire und die Modernität . . . . .	62
6. Über die Schönheit der modernen Kunst . . . . .	70

## *II. Lesarten*

7. Odysseus als Bürger. Horkheimer und Adorno lesen die <i>Odyssee</i> als Dialektik der Aufklärung . . . . .	83
8. Rhythmus als Ordnung der Bewegtheit. Platon und Nietzsche über Musik . . . . .	94
9. Ist das Leben tragisch? Überlegungen zu Platon und Nietzsche . . . .	105
10. Nietzsche liest Aristoteles. Mimesis und Katharsis . . . . .	116
11. Götterflucht, Epiphanie und dichterische Vermittlung. Zur philosophischen Bedeutung Hölderlins . . . . .	128

12. Der moderne Künstler par excellence. Wagner in Nietzsches philosophischer Perspektive . . . . .	140
13. Nietzsche und Heidegger über Kunst . . . . .	153
14. Am Rande der Philosophie. Heidegger liest Jünger . . . . .	164
15. Gestalt und Gestaltwandel. Morphologie bei Jünger und Goethe . . . . .	176
16. Figuren der Unabsichtlichkeit. Kleists <i>Über das Marionettentheater</i> wiedergelesen . . . . .	188

### III. *Mythos – Logos – Mythos*

17. Die Wahrheit und die schöne Täuschung. Zum Verhältnis von Dichtung und Philosophie im platonischen Denken . . . . .	203
18. Das Bild und die Wahrheit. Zu Platons <i>Symposion</i> . . . . .	221
19. Über Namen und Begriffe. Mythisches und logisches Denken in Platons <i>Symposion</i> . . . . .	230
20. Zarathustra als erfundener Lehrer . . . . .	243
21. Nietzsches Dionysos . . . . .	254
22. Risse in der Zeitmauer . . . . .	265

### IV. *Das Wahrnehmbare und das Verständliche*

23. Flugräume und höhere Trigonometrie. Jüngers Schreiben als Autorschaft . . . . .	277
24. Wahrnehmung – Sprache – Verständliche Welt . . . . .	288
25. Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren . . . . .	299

26. Bewegung und Zeit im Bild. Philosophische Bildreflexion im Bezug auf Friedrich, Magritte, Turner und Twombly . . . . .	310
27. Sichtbar verständliche Dinge . . . . .	320
28. Die Gegenständlichkeit der Dinge . . . . .	330
29. Bildräume – Die Kunst Klees . . . . .	341
30. Ist die Kunst metaphysisch? . . . . .	354
Literaturverzeichnis . . . . .	365
Nachweise . . . . .	377
Namenregister . . . . .	381
Sachregister . . . . .	384



## *I. Moderne*



## 1. Aufhebende Bewegung

### Zum Problem von Sinn und Bedeutung der modernen Lyrik

Das Ziel dieses Textes ist es, dem Begriff der modernen Lyrik eine präzisere Bestimmung zu geben. Damit ist anderes gefordert als eine Deutung, die sich von Verweisen auf die historische Entstehung der Gedichte und von der Herausarbeitung ihrer Strukturmomente, sofern sie sich von traditionellen unterscheiden, Einsicht in ihre Modernität erhofft. Unfruchtbar scheint die Rede von der Modernität außerdem immer dann zu sein, wenn sie den Schwierigkeiten, wie sie die Lektüre moderner Gedichte bereitet, ausweicht, indem sie die Gedichte auf einen vorgefassten Begriff von Welt und Wirklichkeit bezieht. Vorgefasst ist dieser Begriff auch da, wo die Weltlosigkeit moderner Gedichte behauptet wird. Darin ist nämlich die These impliziert, die Moderne sei generell als der Verlust einer sinnfälligen Welt zu begreifen und deshalb Verfall. Wie wenig überzeugungskräftig dieser Gedanke ist, hat Hans Blumenberg zum Thema eines Buches gemacht, das bereits im Titel programmatisch für die *Legitimität der Neuzeit* eintritt. Wird es demnach zum Grundproblem einer poetologischen Theorie der modernen Lyrik, ob sie die Schwierigkeiten mit den Texten, mit ihrer Rätselhaftigkeit und Verslossenheit in genügender Weise zu explizieren vermag? Vermuten könnte man, dass der Versuch einer theoretischen Deutung moderner Texte immer da scheitert, wo das begriffliche Denken den Grund für die Erfahrung von Rätselhaftigkeit und Verslossenheit bei den Gedichten und nicht bei sich selbst, bei seiner Einstellung zu den Texten sucht. Der Ursprung des Problems liegt nicht in den Gedichten, sondern in der Theorie, wo diese die Gedichte zu bedeutenden Gegenständen des Denkens macht: Nur dem Blick von außen erscheinen die modernen Texte rätselhaft und verschlossen. Die Intention, sie nach ihrer Bedeutung fragend zu deuten, verdeckt, was ihren Sinn ausmacht. Dieser Zusammenhang ist für die moderne Lyrik charakteristisch und für ihren Begriff konstitutiv. Denn wie die modernen Gedichte unverstanden bleiben, wenn man nicht bedenkt, wie sehr gerade sie die Anstrengung ihrer Deutung hervorgerufen haben, so ist ein Begriff von ihnen nicht zu erlangen, ohne dass gezeigt wird, worin und wie ihre Deutung sie verfehlt. Der Begriff der

modernen Lyrik erfordert die Entfaltung der Texterfahrung, der Lektüre, ebenso wie die Kritik poetologischer Theorien, denen es um die Bezogenheit der Texte auf einen vorgefassten, sei es präsenten, sei es absenten Sinnzusammenhang geht. Im Folgenden soll das eine an der Lektüre zweier Gedichte Samuel Becketts, das andere in einer Kritik der poetologischen Ansätze von Jacob Taubes und Jacques Derrida eingelöst werden.

Wo die poetologische Theorie die Gedichte zu ihren Gegenständen macht, versteht sie die Gedichte als bedeutende Texte, deren Bedeutung demnach auch nur innerhalb eines Bedeutungszusammenhangs zu erläutern ist. Sie werden zu Momenten einer sie übergreifenden semantischen Ordnung, also der Sprache, und wenn sie sich in dieser Ordnung nicht erschließen, bleiben zu ihrer Bestimmung lediglich negative Kategorien. Vielmehr aber setzen die Gedichte, die mit Sinn moderne genannt werden können, die Sprache zu sich in ein Verhältnis, und das heißt, sie sind von Anfang an nicht innerhalb der Sprache und einer sprachlich erschlossenen Welt. Zugleich bestehen die Gedichte aus Sprache, und dieser Umstand, zusammen mit dem, dass sie die Sprache zu ihrem Gegenstand machen, lässt die Bestimmung zu, dass die modernen Gedichte in einem Verhältnis zu sich selbst stehen. Allein dieses Verhältnis kann zum Thema poetologischer Reflexionen werden, wenn nichts mehr Gegenstand der Poesie ist, das außerhalb ihrer bestimmbar wäre. Zuvor ist es jedoch die Aufgabe der Lektüre, die beschreibbare Erfahrung des Selbstverhältnisses zu machen und den Sinn der Gedichte zu entfalten, wo der Blick von außen nur Rätsel und Verschlossenheit konstatiert. Das erste der beiden Gedichte Becketts namens *Dieppe*<sup>1</sup> lautet:

encore le dernier reflux  
le galet mort  
le demi-tour puis les pas  
vers les vieilles lumières.

Das Gedicht beginnt mit der Vorstellung einer noch nicht abgeschlossenen, aber in ihrem Ende absehbaren Bewegung; genauer beginnt es mit dem Modus der Bewegung, damit, wie die Bewegung noch dauert. Dieses *wie* ist nicht eindeutig: „encore“ heißt sowohl „noch“ als auch „schon wieder“. Keine dieser Bedeutungen ist der anderen gegenüber vorrangig. So kann es also in einem zyklischen Sinne „le dernier reflux“ sein oder in einem endgültigen. Für die Vorstellung der Bewegung ist deren zeitliche Qualität gleichgültig. Stellt die erste Zeile Bewegung vor, so die nächste Starre: „le galet mort“ ist das, was nach dem „letzten

---

<sup>1</sup> SAMUEL BECKETT, *Dieppe*, in: *Gedichte*, übersetzt von Eva Hesse und Elmar Tophoven, München 1976, 70. Hervorhebungen in zitierten Sätzen sind nur übernommen, wenn sie im Kontext der Zitate sinnvoll sind.

Verebben<sup>2</sup> übrig bleibt, ohne dass „le galet mort“ das endgültige Resultat des Zurückströmens wäre, denn dieses ist noch nicht abgeschlossen. Der Starre der zweiten Zeile entspricht der erste Teil der dritten: „le demi-tour“ weist schon allein das gleiche Metrum auf wie „le galet mort“ (˘ ˘ ˘ ˘), beide Prägungen beginnen mit dem Artikel „le“ und schließlich entsprechen sie sich in ihrer Semantik: „le galet mort“ ist starr, bewegungslos, „le demi-tour“ ist als Anfang einer Bewegung selbst nicht Bewegung; die „Umkehr“<sup>3</sup> ist unmittelbar, weil sie nicht nichts ist, aber auch erst etwas werden soll.<sup>4</sup> Als Anfang verweist sie gleichsam nach vorn, während „le galet mort“ als bewegungsloses Resultat auf die ihm voraufgegangene Bewegung zurückverweist. Die Entsprechung der beiden Prägungen ist die Achse des Gedichtes, über sie entsprechen sich auch die Ursache von „le galet mort“ und die Folge von „le demi-tour“. Deshalb erfolgt auch die Umkehr nicht nur gegen „le galet mort“, sondern ebenso sehr gegen „le dernier reflux“. In „le demi-tour“ beginnt eine Bewegung, die durch „puis“ exponiert wird. Die Bewegung der Schritte richtet sich auf etwas, auf „les vieilles lumières“. Diese Prägung ist bedeutungsreich: Es sind wohl die Lichter der Stadt Dieppe, als Synekdoche verstanden ist es die Stadt selbst. Wenn man „Lichter“ metaphorisch auffasst, so ist, wie das Adjektiv nahelegen könnte, die gesamte traditionelle Bedeutung der Lichtmetaphorik mitgegeben. Aber keine dieser Spekulationen lässt sich am Gang des Textes wirklich ausweisen. Das Einzige, was der Text sagt, ist, dass „les vieilles lumières“ das Ziel der Schritte sind. Durch dieses Ziel lässt sich die Bewegung der Schritte gegen die des Zurückströmens abheben; das Zurückströmen hat kein Ziel, es vergeht.

Damit scheint der Sinn des Textes klar zu sein. In ihm, so ließe sich in der Sprache traditioneller Auslegung sagen, ist von einer Bewegung die Rede, die sich auf eine Position richtet und sich darin zugleich von der vergehenden Bewegung „le dernier reflux“ und dem, was von dieser zurückbleibt, „le galet mort“, absetzt. Man könnte sogar vermuten, die Bewegung der Schritte sei durch „le dernier reflux“ und „le galet mort“ motiviert, weil sie in einer Umkehr ihren Anfang nimmt. Allein widersteht dieser an den Vorstellungen, die das Gedicht evoziert, orientierten Auslegung die Sprache des Gedichtes, sein Text. Dieser nämlich setzt die vermeintlich gegensätzlichen Prägungen „le dernier reflux“ und „les vieilles lumières“ zueinander in Korrespondenz. Dies geschieht einerseits durch die bereits beschriebene Achse des Gedichtes, dadurch, dass die bei-

<sup>2</sup> So übersetzt Elmar Tophoven in: BECKETT, Gedichte, 71.

<sup>3</sup> BECKETT, Gedichte, 71.

<sup>4</sup> Vgl. G. W. F. HEGEL, Wissenschaft der Logik I, Theorie-Werkausgabe, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierten Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (im Folgenden: Theorie-Werkausgabe), Band 5, Frankfurt am Main 1969, 73.

den Vorstellungen „le dernier reflux“ und „les vieilles lumières“ eine Symmetrie bilden. Es geschieht andererseits durch etwas, das als linguistische Korrespondenz bezeichnet werden soll: Die drei letzten Buchstaben von „reflux“ sind das lateinische Wort für Licht, und das heißt, das Ziel der Schritte weist auf das zurück, wogegen in der Umkehr die Bewegung der Schritte angefangen hatte. Der Sinn des Gedichtes kann also nicht in der vorgestellten Abfolge der beiden gegensätzlichen Bewegungen liegen, denn der Gegensatz wird im Text des Gedichtes aufgehoben. Damit werden zugleich die Vorstellungen selbst aufgehoben. Der Begriff der Aufhebung ist hier im Sinne Hegels gebraucht; in der *Wissenschaft der Logik* heißt es: „Aufheben hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*. Das Aufbewahren selbst schließt schon das Negative in sich, daß etwas seiner Unmittelbarkeit [...] entnommen wird, um es zu erhalten. So ist das Aufgehobene zugleich ein Aufbewahrtes, das nur seine Unmittelbarkeit verloren hat, aber darum nicht vernichtet ist.“<sup>5</sup> Ihre Unmittelbarkeit haben die Vorstellungen insofern verloren, als sie innerhalb des Textes nicht mehr selbstständig wahrgenommen werden können. Dieser Verlust der Selbstständigkeit muss von ihrer Integration in eine ebenfalls nur vorgestellte Abfolge unterschieden werden, denn in dieser stellt sich lediglich eine Kontinuität der Vorstellungen her. Die Vorstellungen werden nicht vernichtet, sondern mit ihrer Selbstständigkeit wird ihre vorgestellte Kontinuität außer Kraft gesetzt, und statt ihrer tritt eine Bewegung hervor, die die poetische Bewegung des Gedichtes oder, weil sie das Aufheben selbst ist, weil der Vollzug des Gedichtes die Aufhebung seiner Vorstellungen ist, präziser die aufhebende Bewegung heißen kann. Sie ist der Sinn des Gedichtes.

Neben der linguistischen Korrespondenz und der Entsprechung gibt es noch andere Verfahrensweisen, die dazu dienen, die poetische Bewegung hervortreten zu lassen; sie sind aber für diese nicht konstitutiv. Als solche Verfahrensweisen sind die Polysemie und die Substantivierung der Sprache zu nennen. Ihr Resultat ist die Vagheit und Abstraktheit der Vorstellungen: Keine der vorgestellten Bewegungen wird in ihrem Ablauf bezeichnet. Die Selbstständigkeit der Vorstellungen wird auch dadurch zurückgehalten, dass es im Text des Gedichtes keinen Satz gibt. In einem Satz gäbe es die Spezifikation der Modalität, und was diese betrifft, so ist der Text noch nicht einmal vieldeutig. Es gibt keine Anweisung, die vorgestellten Bewegungen indikativisch oder konjunktivisch, im Futur, im Präsens oder im Imperfekt zu verstehen. Das Verhältnis des Gedichtes zur Sprache ist durch diese Verfahrensweisen gekennzeichnet. Die sprachliche

<sup>5</sup> HEGEL, *Logik I*, Theorie-Werkausgabe 5, 114.

Spezifikation ist auf ein Minimum beschränkt; über die Vorstellungen als Einheiten der Wörter und ihrer Bedeutung wird nichts gesagt, und sie werden auch nicht in eine übertragene metaphorische oder symbolische Bedeutung transponiert. Das Gedicht bezieht sich nur auf sich selbst, wo es seine aufhebende Bewegung hervortreten lässt.

Der zweite Text, *Arènes de Lutèce*,<sup>6</sup> unterscheidet sich von der Reduziertheit des ersten durch eine Fülle von Einzelheiten:

De là où nous sommes assis plus haut que les gradins  
 je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes,  
 hésiter, regarder en l'air, puis pesamment  
 venir vers nous à travers le sable sombre,  
 de plus en plus laids, aussi laids que les autres,  
 mais muets. Un petit chien vert  
 entre en courant du côté de la Rue Monge,  
 elle s'arrête, elle le suit des yeux,  
 il traverse l'arène, il disparaît  
 derrière le socle du savant Gabriel de Mortillet.  
 Elle se retourne, je suis parti, je gravis seul  
 les marches rustiques, je touche de ma main gauche  
 la rampe rustique, elle est en béton. Elle hésite,  
 fait un pas vers la sortie de la Rue Monge, puis me suit.  
 J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins,  
 c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde  
 le sable, les flaques d'eau sous la bruine,  
 une petite fille traînant derrière elle un cerceau,  
 un couple, qui sait des amoureux, la main dans la main,  
 les gradins vides, les hautes maisons, le ciel  
 qui nous éclaire trop tard.  
 Je me retourne, je suis étonné  
 de trouver là son triste visage.

Dieses Gedicht scheint der Lektüre keinerlei Schwierigkeiten zu machen. Es besteht nicht nur aus vergleichsweise einfach gebauten Sätzen, auch der Sinn dieser Sätze scheint klar. Ein Vorgang wird beschrieben, der Ort und das Ambiente des Vorgangs genau geschildert. Die Straßennamen vermitteln die Sicherheit, den Vorgang jederzeit an seinem Ort in Paris rekonstruieren zu können. Allein aber die Perspektive und die Situation, aus der der Vorgang und sein Ort beschrieben werden, widerstehen bereits dieser Sicherheit: „De là où nous sommes assis plus haut que les gradins / je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes“. Das Subjekt der Beschreibung, „je“, ist in das Subjekt des beschriebenen Vor-

<sup>6</sup> BECKETT, Gedichte, 74.

gangs eingeschlossen, und sowohl die vorgestellte Situation der Beschreibung als auch der beschriebene Vorgang sind präsentisch. Der Text erlaubt es nicht, das Verhältnis des Sitzens zu dem Eintreten in die Arena im Sinne einer Rekonstruktion zu lesen, also: „Jetzt sitzen wir hier hoch über den Rängen und ich stelle mir vor, wie wir die Arena betreten haben.“ Er wird nur richtig gelesen, wenn beide Vorstellungen in ihrer Gleichzeitigkeit genommen werden. Die Personen, die das Gedicht vorstellt, gehen auf sich zu: „puis pesamment / venir vers nous“; dieses Gehen hat zur Folge, dass die Personen zu „les autres“ in ein Verhältnis treten. Sie gleichen sich ihnen an, indem sie „de plus en plus laids“ werden, und sie unterscheiden sich von ihnen dadurch, dass sie stumm sind. „Un petit chien vert“ ist eine Irritation; die unwirkliche Farbe des kleinen Hundes steht im Kontrast zu der detaillierten und, wie an der Angabe des Straßennamens deutlich wird, auf Wahrscheinlichkeit bedachten Beschreibung des Verhaltens von „nous“. Aber die Vorstellung des Hundes bedeutet nichts, sie initiiert etwas, und zwar die Spezifikation der „nous“ genannten Personen: „elle s'arrête, elle le suit des yeux“. „Nous“, das ist neben „je“ noch eine zweite Person, „elle“. Ihr Blick folgt dem Hund, dessen Verschwinden genauso unter der Verwendung einer Ortsangabe beschrieben wird wie der Eintritt der Personen in die Arena. Damit wird die Vorstellung des Hundes in die Abfolge der anderen Vorstellungen eingebunden; wichtig ist nur seine Funktion innerhalb dieser Abfolge. Diese Funktion besteht nicht nur darin, Anlass zur Spezifikation der „nous“ genannten Personen zu sein, sondern Anlass auch zu ihrer Trennung: „Elle se retourne, je suis parti“. „Je“ geht weiter auf sich zu: „je gravis seul / les marches rustiques“. Sie zögert, vielleicht – aber das wird nicht gesagt – weil sie „je“ sucht. Ihr Verhalten wird aus der Perspektive von „je“ beschrieben: „Elle hésite, / fait un pas vers la sortie de la Rue Monge, puis me suit.“ Nun ist es jedoch nicht „elle“, die „je“ trifft, sondern „je“ trifft sich selbst: „J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins“. Durch dieses Sich-Treffen oder Sich-Wieder-Treffen – das Wort „rejoindre“ hat beide Bedeutungen – wird „je“ für sich selbst anders: „c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde le sable“. Dass es andere Augen sind, ist wörtlich zu nehmen; wessen Augen, sagt das Gedicht nicht. Ein Hinweis könnte sein, dass von „elle“ ausdrücklich in Bezug auf ihre Augen die Rede war: „elle le suit des yeux“. Nun, nachdem „je“ sich (wieder-)traf, ist von „elle“ zunächst nicht mehr die Rede. Ist „elle“ dieses Ich gewesen? Aber der Text handelt von keiner Metamorphose, in der „sie“ zu „ich“ wird. In dem „nous“ der ersten Zeile sind beide bereits präsent. Dieses „nous“ ist zugleich „assis plus haut que les gradins“ und Subjekt des Vorgangs, den das Gedicht aus der Perspektive von „je“ beschreibt. Während „nous“ in zwei Vorstellungszusammenhängen gleichzeitig ist, sind „je“ und „elle“ zwei zugleich spezifizierte und in-

differente Vorstellungen. Das bleiben sie auch in den letzten beiden Zeilen: „Je me retourne, je suis étonné / de trouver là son triste visage.“ Dem entspricht: „Elle se retourne, je suis parti“. Die beiden Prägungen zusammen bilden eine Klammer um die Indifferenzierung von „je“ und „elle“, und deshalb ist die sprachliche Korrespondenz für ihr Verständnis entscheidender als der zunächst sich anbietende semantische Sinn, demzufolge die letzte Zeile im Gegensatz zu „je suis parti“ stünde und so etwas wie eine Begegnung von „je“ und „elle“ bedeuten würde. „Son triste visage“ hat in einem genauen Sinn die gleiche Stellung wie „je suis parti“; beides folgt auf das Sichumwenden. Wie auf „je suis parti“ die Indifferenzierung von „je“ und „elle“ folgte, so ist „son triste visage“ eine an „je“ gebundene Vorstellung: Es heißt nicht: je suis étonné de trouver *elle*. „Visage“ ist etymologisch auf die Augen („c’est avec d’autres yeux“) bezogen und gerade auch durch das uneindeutige Possessivpronomen ebenfalls das Gesicht von „je“.

Indem die Vorstellungen von „je“ und „elle“ sowohl spezifiziert als auch indifferenziert auftreten, werden sie in dem bereits bei der Lektüre von *Dieppe* erörterten Sinn aufgehoben; sie verlieren ihre Selbstständigkeit und sind weder vernichtet noch in einer ihrerseits nur vorgestellten Einheit identifiziert. Auch hier tritt die aufhebende Bewegung dadurch als der Sinn des Gedichtes hervor. Die poetischen Verfahrensweisen, durch die das geschieht, sind Entsprechung und semantische Parataxe. Mit diesem Begriff soll die Gleichzeitigkeit von einander in der Kontinuität der Vorstellungen widersprechenden oder ausschließenden Vorstellungen bezeichnet werden. Die konstitutiven Verfahrensweisen werden auch in diesem Text durch andere unterstützt. Zu diesen gehört die Revokation exponierter Vorstellungen; zunächst scheint es so, als ob die Indifferenzierung der Personen zu einer prägnant verstandenen Erscheinung der Dinge führen würde: „c’est avec d’autres yeux que maintenant je regarde / le sable, les flaques d’eau sous la bruine, / une petite fille traînant derrière elle un cerceau, / un couple, qui sait des amoureux, la main dans la main, / les gradins vides, les hautes maisons, le ciel“. Die Personen, die hier vorgestellt werden, waren vorher nur „les autres“ gewesen, der Sand ist jetzt nicht mehr „sombre“. Mit der letzten Vorstellung jedoch werden auch die übrigen zurückgenommen: „le ciel / qui nous éclaire trop tard“.

Die Lektüre der beiden Gedichte hat insofern zu einem Ergebnis geführt, als eine Struktur herausgearbeitet werden konnte, die beiden Texten trotz ihrer unterschiedlichen sprachlichen Gestalt gemeinsam ist. Diese Struktur war als die Aufhebung der sich in sprachlicher Spezifikation konstituierenden Vorstellungen und ihrer Kontinuität verstehbar und konnte, weil sie nur im Vollzug der Texte hervortritt, als deren Sinn bezeichnet werden. Der Sinn der Gedichte war

damit zugleich auf ihren Vollzug beschränkt und über ihn hinaus nicht verbindlich, ein Sachverhalt, der die Frage nach der Legitimität solcher Gedichte aufkommen lässt. Die Frage ist nur dann positiv zu beantworten, wenn der Begriff der aufhebenden Bewegung in seinen Implikationen argumentativ entfaltet wird und dabei gezeigt werden kann, dass „Aufheben“ eine Kategorie ist, die den Rückfall in traditionelle hermeneutische Muster, also die Auslegung von Gedichten „auf etwas hin“ verhindert, und die Konzeption dieses Aufhebens als Bewegung erst einsichtig macht, warum Gedichte, die mit Recht moderne heißen können, als Reduktion oder Freisetzung von Sprache noch nicht hinreichend verstanden sind. Erst in der Erfüllung beider Bedingungen kann der Vollzug moderner Gedichte eine sinnvolle Erfahrung sein.

Wohl eine der eindringlichsten Bestimmungen von aufhebender Bewegung hat Hölderlin in einem Text gegeben, von dem Walter Benjamin sagt, dass seine „über die Theorie der Tragödie hinaus für jene der Kunst grundlegende Bedeutung noch nicht erkannt zu sein scheint“.<sup>7</sup> Es handelt sich um eine Anmerkung Hölderlins zu seiner Ödipus-Übersetzung. „Der tragische *Transport*“, so heißt es, „ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Silbenmaße Cäsur heißt*, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.“<sup>8</sup> Zum Verständnis dieser Sätze bedarf es zunächst einer Interpretation des Begriffs der Vorstellung. Hölderlin unterscheidet die „Vorstellungen“, in denen der Transport, das dynamische Prinzip des Kunstwerkes also, sich darstellt, von der „Vorstellung selber“; diese kommt nur da zur Geltung, wo der sich darstellende Transport unterbrochen wird: Der Wechsel der Vorstellungen verhindert also gerade die Erscheinung dessen, was das Kunstwerk zur Erscheinung bringen soll, und dennoch ist er die notwendige Bedingung dafür, dass es zu dieser Erscheinung kommen kann. Walter Benjamin deutet diese Gedankenfigur, indem er die Vorstellungen mit dem Schein identifiziert. Die Kunstwerke sind Schein, und erst das, was „der Harmonie ins Wort fällt“,<sup>9</sup> lässt sie zu Erscheinungen der

<sup>7</sup> WALTER BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor Wiesengrund Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (im Folgenden: Gesammelte Schriften), Band I.1, zweite Auflage, Frankfurt am Main 1978, 123–202, hier 181.

<sup>8</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, Anmerkungen zum Oedipus, in: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Michael Knaupp, München 1992 (im Folgenden: Sämtliche Werke), Band II, 309–316, hier 310.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

Wahrheit werden, weil sie in diesem, in der gegenrhythmischen Unterbrechung, ihren Scheincharakter, wenn sie ihn schon nicht ablegen können, so doch wenigstens negieren: „Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar nicht zu trennen vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen.“<sup>10</sup> In der Konsequenz dieser Deutung muss „Vorstellung selber“ als Wesen verstanden werden, und das bedeutet, dass *Vorstellung* hier im traditionellen Sinn als eine Weise des Zugangs zu ‚Welt‘ gedacht werden müsste, die entweder als sinnliche oder als intellektuelle Anschauung unmittelbar ist. Benjamin zieht diese Konsequenz selbst nicht; er bindet vielmehr die Kategorie des Ausdruckslosen an eine Wahrheit, die als „moralisches Wort“<sup>11</sup> über den Bereich des Kunstwerkes hinausgeht und in diesem deshalb auch nicht wesentlich sein kann. Hölderlins Forderung, dass durch die gegenrhythmische Unterbrechung die „Vorstellung selber“ erscheinen soll, bleibt damit allerdings unberücksichtigt.

Eine Deutung, die Hölderlin auch noch darin folgen will, das Erscheinen der „Vorstellung selber“ als integrales und konstitutives Moment der Kunstwerke zu denken, muss von einem anderen Begriff der Vorstellung ausgehen. In einem solchen Begriff ist *Vorstellung* nicht mehr als eine wie auch immer unmittelbare Anschauung gefasst, die sich in Sprache mitteilt, sondern sie wird selbst erst aus einer Konzeption von Sprache erklärbar. In dieser Bedeutung wurde der Begriff auch bisher verwendet. *Vorstellung* meint dann die Einheit eines sprachlichen Ausdrucks und des in ihm spezifizierten Gegenstandes; dabei ist *Einheit* als die wechselseitige Implikation des Zeichens und des Bezeichneten, des Terminus und des Gegenstandes aufzufassen. Diese Definition hat einerseits den Vorteil, nicht den Einwand entkräften zu müssen, „daß die Rede von einer nicht sinnlichen, einer irgendwie intellektuellen Vorstellung keinen Sinn gibt“;<sup>12</sup> andererseits ermöglicht sie, dem Sprachcharakter der Poesie gerecht zu werden und auch die „Vorstellung selber“ nicht unabhängig von diesem zu begreifen. Mit der gegebenen Definition von *Vorstellung* lässt sich Hölderlins poetologische Konzeption folgendermaßen lesen: Als ein Konstitutivum der Poesie muss ein dynamisches Prinzip gedacht werden, das nicht Sprache ist, aber sich in sprachlichen Einheiten, in Vorstellungen realisiert. Diese Realisation macht ein Kontinuum der Vorstellungen aus, das mit dem Begriff der Rede oder der Performanz bezeichnet werden kann. Die poetische Rede nun darf nicht auf ein Kontinuum der Vorstellungen beschränkt sein; ihr Anspruch auf Wahrheit ist darin be-

<sup>10</sup> BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

<sup>12</sup> ERNST TUGENDHAT, Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt am Main 1976, 354.

gründet, dass sie etwas zur Darstellung bringt, das in sprachlichen Spezifikationen nicht ‚gemeint‘ werden kann. Diese These kann sich auf die Bestimmung stützen, dass der Transport, das dynamische Prinzip, „eigentlich leer“ ist, eine Eigenschaft, die als Charakteristikum nur dann Sinn macht, wenn sie auch in der Relation oder, wie Hölderlin sagt, in der Darstellung des Transports nicht notwendig verloren geht. Zwar sind die Vorstellungen das Medium des Transports und gelangen nur durch diese Mediatisierung in ein Kontinuum; aber eine Mediatisierung des Transports zum bloßen Kontinuum der Vorstellungen würde ihn als dynamisches Prinzip vernichten und seinen Begriff sinnlos machen. In diesem Zusammenhang kann die konstitutive Leistung der Poesie darin gesehen werden, die Mediatisierung des Transports zu verhindern. Das geschieht durch die gegenrhythmische Unterbrechung, die deshalb im prägnanten Sinn als poetische Verfahrensweise begreiflich wird. Weil sie dem Wechsel der Vorstellungen, der Performanz, begegnet, kann die „Vorstellung selber“ erscheinen. Wenn dieses Erscheinen dadurch zustande kommt, dass eine Mediatisierung des Transports verhindert wird, ist die „Vorstellung selber“ als das realisierte, aber von seinem Medium unterscheidbare dynamische Prinzip bestimmbar. Die Eigenschaft des Transports, die mit ‚Leere‘ bezeichnet war, bleibt im Erscheinen der „Vorstellung selber“ als „Gleichgewicht“<sup>13</sup> erhalten. Dieser Ausdruck kann als Metapher dafür gelesen werden, dass das dynamische Prinzip der Poesie sein Medium aufhebt. Diese Aufhebung muss, damit sie geschehen kann, zugleich auch immer eine Materialisierung der Sprache sein. Allein in der freien Verfügung über die Sprache, nicht nur als die Anordnung ihrer Elemente, sondern als Eingriff in ihren Funktionsstatus, kann die moderne Poesie sich bilden. Auch der Aspekt einer Materialisierung der Sprache ist angemessen nur im Zusammenhang der drei Konstituentien zu bestimmen, die Hölderlins Text nennt und die in der Lektüre der Gedichte Becketts herausgearbeitet werden konnten. Daraus lässt sich schließen, dass der Erfolg eines theoretischen Begreifens moderner Gedichte von der Berücksichtigung aller drei Momente – des dynamischen Prinzips, der Vorstellungen und der gegenrhythmischen Unterbrechung – abhängt. Es soll deshalb im Folgenden gezeigt werden, wie die Vernachlässigung auch nur eines Momentes die Theorie zu Annahmen zwingt, aufgrund derer die Gedichte nicht mehr als Verhältnisse zu sich selbst gedacht werden können; dies ist jedoch nicht nur die Voraussetzung dafür, traditionelle Muster der Auslegung zu vermeiden, sondern auch, die kritische Funktion der modernen Poesie überhaupt bestimmen zu können.

---

<sup>13</sup> HÖLDERLIN, Anmerkungen zum Oedipus, Sämtliche Werke II, 310.

Wird etwa das negative Moment der Gedichte, die gegenrhythmische Unterbrechung, zu ihrem ausschließlichen Konstitutivum erhoben, so kann die moderne Poesie nur noch in ihrer „Weltlosigkeit“ verstanden werden. Jacob Taubes spricht in Bezug auf den Surrealismus von der „Weltlosigkeit einer nihilistischen Erfahrung“<sup>14</sup> und meint mit dieser Formulierung den Status moderner Poesie generell kennzeichnen zu können. Ihr Nihilismus ist ihm darin begründet, dass die moderne Poesie nicht auf eine ontologisch gedachte Ordnung verwiesen ist: Wo die „künstlerische Schöpfung“ nicht mehr eine „exemplarische Schöpfung“ nachahmt oder repräsentiert, zerlegt und zerstört sie die Ordnung der vorgegebenen Welt, „um aus der Tiefe der Seele eine neue Welt aus den einzelnen Teilen zu kreieren und die *sensation du neuf* zu erzeugen“. Im Begriff einer neuen, als Resultat der künstlerischen Schöpfung gedachten Welt widerspricht Taubes nur scheinbar seiner generellen These, weil er die neue Welt wegen ihres ästhetischen Gemachtseins gar nicht im prägnanten Sinne versteht: „Der Akzent liegt eindeutig auf dem Innern des Subjekts.“<sup>15</sup> Diese Depotenzierung des Begriffes macht aber die aporetische Konstruktion der These von der Weltlosigkeit der modernen Poesie offenbar. In ihr wird deutlich, dass der Sinn poetischer Texte sich auf der Grundlage einer letztlich am antiken Kosmosgedanken orientierten Konzeption von Welt einerseits nur fassen lässt, wenn er als ästhetische Welthaftigkeit gedeutet wird; allerdings gibt es, wie Taubes berücksichtigt, wo er vom „Atheismus“<sup>16</sup> der modernen Lyrik spricht, keine Instanz, die den ästhetischen Sinn als eigenständige Welt garantieren könnte. Andererseits muss ihm deshalb jede Welthaftigkeit abgesprochen werden, weil diese immer die Verfallenheit an die bestehende Welt sein könnte. Konsequenterweise entwickelt Taubes seine These zu einer Bestimmung von Poesie als Transzendenz: „Die Poesie ist das einzige Jenseits, nicht weil sie den Bogen spannt zwischen ‚Diesseits‘ und ‚Jenseits‘, zwischen Oben und Unten: sie *ist* das Jenseits selbst. Das Wort bezeugt nicht, sondern ist selber Transzendenz“.<sup>17</sup> Mit dieser Wendung wird die Poesie als Protest gegen die vermeintlich geschlossene, vom „naturwissenschaftlichen Determinismus“<sup>18</sup> beherrschte Welt verstanden, und entgegen der Behauptung, die Poesie stehe in keiner wesentlichen Beziehung zum Diesseits der Welt, ist sie nur aus der Voraussetzung dieser Welt begreiflich. Wo der Poesie zugemutet wird, sich in ihrem Weltbezug immer auf eine Welt als Ganzes zu beziehen, kann ihre kritische Funktion gegenüber bestehenden

<sup>14</sup> JACOB TAUBES, *Noten zum Surrealismus*, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1983, 139–143, hier 141.

<sup>15</sup> TAUBES, *Noten zum Surrealismus*, 141.

<sup>16</sup> TAUBES, *Noten zum Surrealismus*, 143.

<sup>17</sup> TAUBES, *Noten zum Surrealismus*, 141.

<sup>18</sup> TAUBES, *Noten zum Surrealismus*, 142.

Weltentwürfen, um die es Taubes in seiner These gerade geht, nicht mehr einsichtig gemacht werden. Als Ausweg bleibt nur noch die fruchtlose Absolutsetzung der poetischen Verfahrensweise.

Dieser Absolutsetzung muss entgegengehalten werden, dass die gegenrhythmische Unterbrechung als eine „Kategorie der Sprache und Kunst, nicht des Werkes oder der Gattungen“<sup>19</sup> nur dann adäquat zu beschreiben ist, wenn sie in Relation zu ihren je verschiedenen Kontexten gesehen wird. Das „reine Wort“ bestimmt sich nur als Negation der meinenden Wörter und ihres Kontinuums. Der Gedanke seines relationalen Charakters bedeutet zweierlei: Zum einen, wie Hans Blumenberg hervorgehoben hat, die Absage an jede substantialistische Theorie der poetischen Sprache: „In ihrer Poetisierung wird die Sprache also nicht auf einen vermeintlichen Urzustand zurückgeführt oder auf ihre geheimen Kostbarkeiten hin selegiert bzw. revirginisiert, sondern es wird bei ihrem ständig kritischen Funktionsstatus angesetzt.“<sup>20</sup> Die Krise des Funktionsstatus besteht darin, dass das Kontinuum der meinenden Sprache, ihr Sinn, jederzeit gleichbedeutend mit einer Mediatisierung des dynamischen Prinzips sein kann. Zum anderen schließt die relationale Konzeption der Poetisierung die Annahme aus, es sei eine wie auch immer als Totalität bestimmbare Welt, zu der die poetischen Texte in Opposition stehen; ihre Oppositionsqualität ist nur in der gegenrhythmischen Unterbrechung konkretisierbar, und diese kann nur innerhalb des Textes als solche bestimmt werden. Die modernen poetischen Texte richten sich immer nur gegen Welt, sofern diese Sprache ist. Deswegen ist die meinende, nachvollziehbare Sprache für sie konstitutiv: Der ästhetische Vollzug erfordert die Mitgehbarkeit am Leitfaden eines semantischen Kontextes bis zu bestimmten Punkten der Irritation, der Sinnverweigerung, und auch hier wird der ästhetische Sinn nicht in eine Transzendenz gesprengt oder dem Nichts überlassen, wie in allen Arten der Mystik, sondern im Gegenteil in seiner Erwartung umgestimmt auf die Dinglichkeit der sprach-bildlichen Präsenz selbst, abgelenkt von der Verweisungsintention des Wortes.<sup>21</sup> Wenn Blumenberg hier von der „Dinglichkeit“ sprach-bildlicher Präsenz spricht, so ist in dieser Formulierung dem Sachverhalt Rechnung getragen, dass die Unterbrechung der meinenden Sprache auch immer deren Materialisierung ist; der Begriff impliziert damit auch die These, allein als die Relation von meinender Sprache und gegenrhythmischer Unterbrechung sei die Qualität poetischer Texte nicht zu fassen,

<sup>19</sup> BENJAMIN, Goethes Wahlverwandtschaften, Gesammelte Schriften I.1, 181.

<sup>20</sup> HANS BLUMENBERG, Sprachsituation und immanente Poetik, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1983, 145–155, hier 151.

<sup>21</sup> Vgl. BLUMENBERG, Sprachsituation und immanente Poetik, 151.

denn der Begriff der Dinglichkeit oder der Materialität ist seinerseits nur wieder relational denkbar. Wie die Isolierung der gegenrhythmischen Unterbrechung, so führt auch die der Relation von gegenrhythmischer Unterbrechung und meiner Sprache zu ihrer Absolutsetzung. Im ersten Fall war das Resultat die Bestimmung der Poesie als Transzendenz, im zweiten Fall ist es die nicht minder problematische Ontologisierung des Textes. Bei Jacques Derrida heißt es: „Diese enthüllende Mächtigkeit der wahren literarischen Sprache als Dichtung ist durchaus der Zugang zur freien Rede, die das Wort ‚Sein‘ [...] von ihren anzeigenden *Funktionen* entbindet. Erst, wenn das Geschriebene als Zeichen-Signal verstorben (*défunct*) ist, wird es als Sprache geboren. Erst dann sagt es, was ist, wobei es nur noch auf sich selbst verweist: Zeichen ohne Bedeutung, Spiel oder reines Funktionieren, denn es wird nicht mehr als natürliche, biologische oder technische Information, als Übergang eines Seienden zu einem anderen oder eines Signifikanten zu einem Signifikat *ausgenützt*.“<sup>22</sup> Die grundsätzliche Schwierigkeit dieser Position ist es, Kriterien für die emphatisch herausgehobene „Sprache selbst“ zu geben, die es erlauben, diese auch wirklich von der meiner Sprache zu unterscheiden. Problematisch ist das in zweierlei Hinsicht: zum einen in der Zuordnung der „Sprache selbst“ oder, wie Derrida sagt, der „freien Rede“, zum Sein und zum anderen in der daraus folgenden Charakterisierung der „Sprache selbst“. Was das Erste betrifft, so sieht Derrida die „freie Rede“ durch das Sein ermöglicht, wenn er sagt, das Wort „Sein“ entbinde die Sprache von ihren anzeigenden Funktionen. Damit kommt das Sein zugleich in der „freien Rede“ zur Geltung, denn sie sagt, „was ist“. Will man diese Bestimmung verstehen, so muss man versuchen, der Rede vom Sein in Bezug auf die Sprache einen präzisen Sinn zu geben. Ernst Tugendhat hat das unternommen, wo er „Sein“ als „veritatives Sein“, als Behauptungsmoment einer Aussage, also als die Äquivalenz von „Sein“ und „ist wahr“ definiert.<sup>23</sup> Diese Bestimmung erlaubt es, die Differenz von Sein und Seiendem in den Begriffen sprachanalytischer Philosophie als die des Behauptungsmoments und der sprachlichen Ausdrücke, in denen ein Gegenstand ‚gemeint‘ ist, aufrechtzuerhalten und ebenso die wechselseitige Implikation beider zu sehen, weil das veritative Sein als die jeweilige Modalität eines sprachlichen Ausdrucks gedacht werden muss: „Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit sind [...] in der ontologischen Tradition als ‚Seinsmodalitäten‘ bezeichnet worden, aber die gegenstandstheoretische Orientierung hat den Blick darauf verstellt, daß das Sein, dessen Modalität sie

<sup>22</sup> JACQUES DERRIDA, Kraft und Bedeutung, in: DERRIDA, Die Schrift und die Differenz, aus dem Französischen von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1972, 9–52, hier 24–25.

<sup>23</sup> TUGENDHAT, Einführung in die sprachanalytische Philosophie, 60.

sind, das veritative Sein ist.<sup>24</sup> Daraus wird deutlich, dass das Wort „Sein“ gerade keine Möglichkeit bietet, die Sprache von ihren anzeigenden Funktionen zu befreien, sondern nur im Zusammenhang der meinenden Sprache sinnvoll ist. Im Grunde setzt Derridas These eine gegenstandsorientierte Konzeption meinender Sprache voraus. Wo er die Bedeutungslosigkeit der „freien Rede“ daran bindet, dass in ihr die Sprache nicht mehr als Übergang eines Seienden zu einem anderen ausgenützt werde, bestimmt er sie als Relation auch selbstständig vorstellbarer Relata. Nur durch eine solche sprachanalytisch unhaltbare Bestimmung lässt sich die „Sprache selbst“ als „reines Funktionieren“ oder als „Spiel“ darstellen. Ihre Charakterisierung als „Zeichen ohne Bedeutung“ ist deshalb auch nur paradox: Zeichen sind so fundamental durch ihren Verweisungscharakter, ihre Bedeutung, definiert,<sup>25</sup> dass höchstens von Zeichen die Rede sein kann, deren Bedeutung unklar oder unbekannt ist.

Den initialen Wert, den er dem Sein für die „freie Rede“ zuerkennt, hält Derrida für ergänzungsbedürftig durch einen Gedanken, der in seiner Konsequenz der Ontologisierung des Textes widerspricht; und zwar bindet er die Übertretung der Grenzen meinender Sprache an eine Entscheidung, die er „Schreiben-Wollen“ nennt. Das Schreiben-Wollen, so heißt es, lasse „sich nicht voluntaristisch verstehen“, sondern wecke vielmehr den „Willenssinn des Willens: als Freiheit, als Bruch mit dem Milieu der empirischen Geschichte im Hinblick auf eine Übereinkunft mit dem verborgenen Wesen der Empirie, mit der reinen Geschichtlichkeit“.<sup>26</sup> Diese Formulierung lässt die Vermutung aufkommen, Derrida nehme seine Ontologisierung des Textes zurück, indem er den Text im Zusammenhang einer ihn initiiierenden Aktivität erklärt. Aber die Aktivität des Schreiben-Wollens kann keinen konstitutiven Charakter haben, weil sie, auf die Übereinkunft mit dem „Wesen der Empirie“ und der „reinen Geschichtlichkeit“ gerichtet, nur als Übertretung des vermeintlich begrenzten Feldes der meinenden Sprache, der Bedeutung, definiert ist. Es ist deshalb auch nicht richtig, sie als Freiheit zu bestimmen, denn die Verweigerung der Empirie und der Geschichte ist nur sinnvoll unter der für den Begriff der Freiheit unzulässigen Voraussetzung, dass ein vorgängiges Sein in den poetischen Texten erschlossen ist, ein Gedanke, der, wie gezeigt wurde, sich lediglich einer unpräzisen Verwendung des Wortes „Sein“ verdankt.

<sup>24</sup> TUGENDHAT, Einführung in die sprachanalytische Philosophie, 61.

<sup>25</sup> Vgl. MARTIN HEIDEGGER, Sein und Zeit, Gesamtausgabe (im Folgenden: GA), Band 2, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, 102–111.

<sup>26</sup> DERRIDA, Kraft und Bedeutung, 25.

Das Motiv, die moderne Poesie als „Opposition gegen die zeitgenössische Normierungstendenz der Sprachen“<sup>27</sup> verstehen zu wollen, ist wohl auch dasjenige Derridas, und darin kommt er mit Taubes überein. Beiden Theorieentwürfen ist es außerdem gemeinsam, die Oppositionsqualität der Poesie durch Absolutsetzungen einsichtig machen zu wollen, sei es als Transzendenz einer geschlossenen Welt, sei es als Übertretung dieser Welt, sofern sie meinende Sprache ist, im Hinblick auf „Sein“. Diese Setzungen verhindern jedoch die Durchführung des Motivs, indem sie einen Gedanken von Freiheit, der allein den Sinn der poetischen Opposition begründen kann und den auch Derrida für seine Konzeption in Anspruch nimmt, nicht zu denken erlauben. Die These, dass dies im Verständnis des Sinns moderner Gedichte als aufhebender Bewegung möglich ist, soll im Folgenden thematisch werden. Wie in der Interpretation des hölderlinschen Textes herausgearbeitet wurde, ist das dynamische Prinzip der poetischen Texte ihr durchgängiges Moment; als Beleg für diese Bestimmung war Hölderlins Charakterisierung des Transports angeführt worden. Die Leere des Transports macht jedoch außerdem die Bedingung für die Möglichkeit dieser Durchgängigkeit aus. Dass der Transport selbst nicht Sprache ist, heißt dann auch: Er ist vor aller Sprache. Das Verhältnis des Transports, des dynamischen Prinzips, zur Sprache lässt sich deshalb als „Intention auf die Sprache“ kennzeichnen. Diese Formulierung Benjamins ist von Peter Szondi bereits in die poetologische Diskussion eingebracht und definiert worden als „das Gerichtetsein des Bewußtseins auf die Sprache, d.h. die allem Sprechen vorausliegende Sprachkonzeption“.<sup>28</sup> Durch seine Möglichkeit, sich der Sprache gegenüber intentional zu verhalten, ist das dynamische Prinzip als Bewusstsein bestimmt. Seine Intention besteht in der Folge von Hölderlins Konzeption darin, die „Vorstellung selber“ zur Erscheinung zu bringen, und weil diese als das realisierte, aber von seinem Medium unterschiedene dynamische Prinzip der Kunstwerke begreiflich geworden war, können Gedichte, sofern sie aufhebende Bewegungen sind, als Erfahrungen verstanden werden, die das Bewusstsein mit sich selbst macht. Diese Beziehung des Bewusstseins auf sich selbst ist nur dann angemessen zu denken, wenn unter ihr nicht die Darstellung oder Abbildung des Bewusstseins verstanden wird, ein Verständnis, das die dynamische Konstitution vernachlässigen würde. Der Begriff des Erscheinens muss deshalb auch im Sinn von ‚gegenwärtig werden‘ verstanden werden, ein Sachverhalt, den Hans Blumenberg berücksichtigt, wo er versucht, die Erfahrung des Bewusstseins in modernen Gedichten als Rückverweis auf seine Mächtigkeit zu verstehen: „Wo das

<sup>27</sup> BLUMENBERG, *Sprachsituation und immanente Poetik*, 153.

<sup>28</sup> PETER SZONDI, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, in: SZONDI, *Celan-Studien*, hrsg. von Jean Bollack, Frankfurt am Main 1972, 13–45, hier 19.

Wort als Anweisung auf eine Anschauung versagt, wo es auf mehr als einen Weg der Ausbildung einer zunächst vage ansetzenden Vorstellung schickt, wo es auf viele Wege weist, die eben deshalb doch nicht reell gegangen werden können, lädt es sich auf mit der Ahnung dessen, was nicht vollstreckt und zur Erfüllung gebracht werden kann, was aber gerade als solches, als Horizont unerfüllter Intentionen, das erfahrende Subjekt sich selbst gegenwärtig macht und es von der alltäglichen Sprachsituation der objektivierten und zu objektivierenden Welt wegwendet auf seine eigene Omnipotenz der Imagination.<sup>29</sup> Die Terminologie, in der Blumenberg den Rückverweis des Bewusstseins auf sich beschreibt, trägt dem Sprachcharakter moderner Gedichte insofern nur bedingt Rechnung, als er deren Vieldeutigkeit noch eine Konzeption von Sprache gegenüberstellt, nach der sich die Sprache in der Ausbildung von Anschauungen zu bewähren hat. Deshalb benennt er auch das Bewusstsein, wie es sich in modernen Gedichten gegenwärtig wird, als Imagination. Dem entgegen hat Hölderlin keinen Zweifel daran gelassen, dass er die „Vorstellungen selber“ als „Vernunftform“<sup>30</sup> und nicht als Einbildungskraft im engeren Sinn verstanden wissen will. Diese Bestimmung ist insofern folgenreich, als sie verbietet, die Weise, in der sich das Bewusstsein gegenwärtig wird, als Omnipotenz zu begreifen. Dafür lassen sich zwei Argumente geltend machen. Das erste betrifft die Grundverfassung der Vernunft, für die, wenn sie wesentlich Selbstbeziehung ist, „Gründe ihrer Ermöglichung“ gedacht werden müssen, „die ihr selbst unverfügbar sind“.<sup>31</sup> Der Selbstbeziehungscharakter der Vernunft ist allein daran zu illustrieren, dass ihr Wissen nur dann so genannt werden kann, wenn sie weiß, dass sie es ist, die jeweils etwas weiß. Der Umstand, Vernunftwissen aus Selbstgewissheit ableiten zu müssen, hat das Problem des Selbstbewusstseins zu einem beherrschenden Thema der modernen Philosophie werden lassen.<sup>32</sup> Die begründende Funktion des Selbstbewusstseins führt allerdings gerade nicht zum Konzept einer selbstmächtigen Vernunft. Die moderne Philosophie ersetzt, in einer Formulierung Dieter Henrichs, „die unendliche Selbstmacht Gottes nicht dadurch, daß sie dieselbe Macht nunmehr dem erkennenden Subjekt zuerkennt, sondern dadurch, daß sie von einer Form von Tätigkeit ihren Ausgang nimmt, die sich nach dem Schema der Frage nach Schöpfung, Formierung oder Veränderung von Dingen gar nicht fassen läßt: Sie ist ihrer selbst nicht mächtig und schon gar

<sup>29</sup> BLUMENBERG, Sprachsituation und immanente Poetik, 153.

<sup>30</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, Anmerkungen zur Antigonä, Sämtliche Werke II, 369–376, hier 375.

<sup>31</sup> DIETER HENRICH, Über Selbstbewußtsein und Selbsterhaltung. Probleme und Nachträge zum Vortrag über ‚Die Grundstruktur der modernen Philosophie‘, in: Hans Ebeling (Hrsg.), Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne, Frankfurt am Main 1976, 122–143, hier 137.

<sup>32</sup> Vgl. DIETER HENRICH, Fichtes ursprüngliche Einsicht, Frankfurt am Main 1967.

nicht Ursprung ihrer selbst und doch in sich von einer Art, die es ausschließt, daß sie von *anderem* erhalten wird“.<sup>33</sup> Der Umstand, nicht Grund ihrer selbst zu sein und sich gleichfalls keines Grundes außerhalb ihrer versichern zu können, nötigt die moderne Vernunft zur Selbsterhaltung; deren Möglichkeiten sind vielfältig, weil sie sich innerhalb jeweils wechselnder Kontexte aktualisieren. Eine von ihnen sind Gedichte, sofern sie aufhebende Bewegungen sind. Daraus ergibt sich ein zweites Argument gegen den Gedanken eines allmächtigen poetischen Bewusstseins: Die freie Verfügung über die Sprache nämlich, ihre Materialisierung, ist nur erklärbar im Zusammenhang einer Unsicherheit des Bewusstseins im Hinblick auf die Möglichkeiten der Sprache, Welt zu erschließen. Stattdessen ergibt sich in der Moderne die Mediatisierung als vorherrschende Eigenschaft der Sprache. Die Sprache hat ihre „transparente und wichtige Funktion auf dem Gebiet des Wissens verloren“<sup>34</sup> und ist zu einem in der nicht mehr dem Denken verpflichteten Kontinuität seiner Momente reglementierenden System geworden, dem das Bewusstsein weitgehend nur noch Ort seiner Aktualisierung ist, ohne dass es ihm darin die Möglichkeit einer affirmativen, Sinn konstituierenden Bindung gäbe. Moderne Gedichte wie diejenigen Becketts sind demgegenüber in ihrer aufhebenden Bewegung ein Versuch, in der Negation der Selbstständigkeit meinender Sprache die Vernunft sich in ihrer ontologischen Ungebundenheit gegenwärtig zu machen und zugleich zu berücksichtigen, dass diese Ungebundenheit keine in sich begründete Wirklichkeit sein kann, sondern auf die Realisation in je verschiedenen Kontexten angewiesen ist. Die selbsterhaltende Integrationsleistung, die sie damit vollbringen, kann als eine Möglichkeit von Freiheit begriffen werden.

Weil diese Freiheit auf die Realisation in unterschiedlichen Kontexten angewiesen ist und sich ihres Grundes nicht versichern kann, besteht der Sinn moderner Gedichte darin, sich jeder Substantialität zu enthalten. Weil ihnen das gelingt, sind Becketts Gedichte vollendet. Dem Wechsel der Vorstellungen begegnet ihre poetische Verfahrensweise, und die Materialisierung der Sprache, welche dadurch geschieht, macht diese genauso wenig zu einem unintegrierten Gegenstand wie umgekehrt zum Anlass für die Selbsterfahrung unendlicher Subjektivität: Von der konkreten Poesie sind Becketts Texte ebenso weit entfernt wie vom Reflexionsmodell romantischer Ironie. Indem sie die eigentümliche Verfasstheit der neuzeitlichen Vernunft erfahrbar machen, markieren sie zugleich die Leistung, in der die moderne Lyrik zu bestehen hat: Ihre Möglichkeit hängt davon ab, ob es ihr gelingt, die Spannung der eigenen aufhebenden Bewe-

<sup>33</sup> HENRICH, Über Selbstbewußtsein und Selbsterhaltung, 137.

<sup>34</sup> MICHEL FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1971, 360.

gung auszuhalten; nur dann ist im Gedicht die Erfahrung selbsterhaltender Vernunft möglich. Aber selbst wo die moderne Lyrik an ihre Grenzen gerät, wie in den letzten Gedichten Celans, die der meinenden Sprache nicht mehr nur ins Wort fallen, sondern sie kaum mehr zu Wort kommen lassen, dokumentiert sie noch die Situation eines Bewusstseins, das allein aus der Einsicht in seine konstitutive Ungebundenheit und in die Unverfügbarkeit seines Grundes Aufschluss über sich erhoffen darf.

## 2. Ästhetische Erfahrung der Zeit

Adorno und Benjamin

Eine der interessanteren Leseerfahrungen ist die des Wiederlesens ehemals zeitgenössischer Werke. Was Gadamer in *Wahrheit und Methode* den „Zeitenabstand“ nennt, zeigt sich hier in besonders nachdrücklicher Weise: Der Abstand, durch den der Leser von der Entstehungszeit eines Werkes getrennt ist, wird nicht in der natürlichen Einstellung des historischen Bewusstseins erlebt. Das hindert daran, ein Werk mit Selbstverständlichkeit früheren Zeiten zuzurechnen; man liest es begleitet von der Erinnerung seiner früheren Zeitgenossenschaft, wacher für das Historische, weil es die Anzeichen des Anachronistischen trägt.

Beim Wiederlesen von Adornos *Ästhetischer Theorie* drängen sich diese Anzeichen besonders stark auf. In der ästhetischen Debatte, wie sie heute geführt wird, kann Adornos Entwurf Zeitgenossenschaft nicht mehr beanspruchen. Das liegt einmal daran, dass die gegenwärtige ästhetische Debatte grundsätzlich andere Akzente setzt, als Adorno es noch getan hatte. Sofern nach der Struktur ästhetischer Erfahrung und nach den Möglichkeiten ihrer argumentativen Ausweisung gefragt wird, ist die Debatte durch ein entschiedenes „Zurück zu Kant“ geprägt. Angeregt durch Foucault dreht sie sich ebenso um die Frage nach einer ästhetischen Gestaltung des Lebens, der Lebenskunst, und greift so auf ethische Probleme aus; hier lautet das Motto „Zurück zu Nietzsche“. Demgegenüber wirkt der Versuch einer begrifflichen Bestimmung des Kunstwerkes, wie Adorno ihn nach dem Vor- und Gegenbild der hegelschen Ästhetik vorgenommen hat, unzeitgemäß.

Aber wichtiger noch für die Unzeitgemäßheit Adornos erscheint seine Selbstverpflichtung auf einen ästhetischen Kanon, der inzwischen historisch oder klassisch geworden ist: auf die Kunstwerke der so genannten ästhetischen Moderne. Nachdem Beckett und Celan zu Gestalten der Literaturgeschichte geworden sind, was sie für Adorno noch nicht waren, ist endgültig klar, dass Adornos Ästhetik sich eigentlich schon im Jahr ihres Erscheinens, 1970, als ein Werk *post festum* präsentiert hat. Denn die Kunst, an deren begrifflicher Durchdringung

Adorno sich abarbeitet, gehört wesentlich der zweiten Hälfte des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts an; Beckett und Celan sind Repräsentanten einer nicht mehr im strikten Sinne modernen Kunst.

Das Gefühl des Anachronistischen gegenüber der *Ästhetischen Theorie* sollte allerdings kein Anlass zum Gefühl der Überlegenheit sein. Wer sich Adorno aufgrund eigener historisch gereifter Einsicht überlegen fühlen will, wird von ihm in seine Schranken gewiesen. Kein späterer Leser kann den historischen Charakter der *Ästhetischen Theorie* klarer sehen, als Adorno selbst ihn gesehen hat. Die *Ästhetische Theorie* lebt von dem Zweifel, „ob Kunst überhaupt noch möglich sei“;<sup>1</sup> Adorno hält es für „vorstellbar“ und nicht nur für eine „abstrakte Möglichkeit“, „daß große Musik – ein Spätes – nur in einer beschränkten Periode der Menschheit möglich war“, und er fährt fort: „Die Revolte der Kunst [...] ist zu ihrer Revolte gegen die Kunst geworden; müßig zu prophezeien, ob sie das überdauert. Worüber einmal reaktionärer Kulturpessimismus zeterte, ist von der Kritik an der Kultur nicht zu unterdrücken: daß, wie Hegel vor hundertundfünfzig Jahren erwo, Kunst ins Zeitalter ihres Untergangs könnte eingetreten sein.“<sup>2</sup>

Man hat es nicht besonders schwer, für die Stichhaltigkeit dieser Diagnose und damit für den problematischen Charakter einer als Philosophie der modernen Kunst auftretenden Ästhetik eine Reihe von Belegen zu finden: Die ‚modernen‘ künstlerischen Verfahren wie Collage und ästhetische Schocks sind von trivialen Medien und Werbung adaptiert worden, sodass sie nicht mehr provozieren, sondern bestenfalls noch unterhalten; die Revolte der Kunst gegen die Kunst, die Infragestellung künstlerischer Verfahrensweisen in der Kunst selbst also, findet, wenn überhaupt, dann im Unverbindlichen statt; der spielerische Eklektizismus und Epigonalismus jener Werke, die man als „postmodern“ bezeichnet, unterläuft die emphatischen Ansprüche, mit denen die Kunst der klassischen Moderne angetreten ist. Wenn irgendwo, so scheint Paul Feyerabend und mit ihm Cole Porter im Hinblick auf die Kunst recht behalten zu haben: Anything goes.

Doch von solchen Beobachtungen wird die *Ästhetische Theorie* in ihrem Wahrheitsanspruch nicht getroffen. Der Wahrheitsanspruch der *Ästhetischen Theorie* wird ja im vollen Bewusstsein der vorstellbaren – und inzwischen wohl nicht mehr nur vorstellbaren – Historizität sogenannter moderner, das heißt avantgardistischer Kunst erhoben. Adorno rechnet nicht nur mit dem Ende der Kunst, sondern bindet auch schon ihre Authentizität an ihren zeitlichen Cha-

<sup>1</sup> THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften (im Folgenden: GS), Band 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, 10.

<sup>2</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, 13.

rakter; die Kunst ist nicht trotz, sondern in ihrer Zeitlichkeit authentisch oder wahr. Dazu heißt es in der *Ästhetischen Theorie*: „Axiomatisch ist für eine umorientierte Ästhetik die vom späten Nietzsche gegen die traditionelle Philosophie entwickelte Erkenntnis, daß auch das Gewordene wahr sein kann. Die traditionelle, von ihm demolierte Ansicht wäre auf den Kopf zu stellen: Wahrheit ist einzig als Gewordenes. Was am Kunstwerk als seine eigene Gesetzlichkeit auftritt, ist spätes Produkt der innertechnischen Evolution“.<sup>3</sup> Wahrheit ist einzig das Gewordene – das heißt nicht: Etwas ist geworden und dann immer wahr, sondern: Wahr ist etwas *in* seiner Gewordenheit. Die „eigene Gesetzlichkeit“ der Kunst, ihre Autonomie, ist für Adorno der Index ihrer Wahrheit insofern, als sich in ihr Zeiterfahrung artikuliert, und zwar in besonders intensiver Weise. Die Erfahrung ästhetischer Wahrheit, um die es der *Ästhetischen Theorie* geht, ist die ästhetische Erfahrung der Zeit. Und das im doppelten Sinne: Die Kunstwerke, deren Authentizität oder Wahrheit Adorno herausarbeiten will, sind selbst um einen „Zeitkern“<sup>4</sup> zentriert; und deshalb lassen sie sich in ihrer Authentizität oder Wahrheit auch nur zeitlich erfahren.

Wie eindrucksvoll diese Überlegungen auch sein mögen – vielleicht wird man sich trotzdem das Gefühl des Anachronistischen gegenüber der *Ästhetischen Theorie* durch sie nicht austreiben lassen wollen. Und versucht man dann, die Hartnäckigkeit des Gefühls zu erläutern, kann man auf die Zeiterfahrung selbst hinweisen: Man kann dann sagen, dass die intensive Zeiterfahrung der „innertechnischen Evolution“ moderner Kunst unter dem Blick des historischen Bewusstseins ihre Intensität verliert. Die Zeit, in welcher die Autonomie der Kunst sich freisetzt, deckt sich nicht mit der Zeit ihrer Erfahrung, sobald diese eine Erfahrung des historischen Bewusstseins ist.

Doch man sollte sich hüten, das Verblässen künstlerischer Intensität für ein über jeden Zweifel erhabenes Faktum zu nehmen. Es könnte ja sein, dass Adorno nur über keine hinreichenden begrifflichen Mittel verfügt, um die „Gleichzeitigkeit“ der für ihn maßgeblichen Werke mit ihrer Erfahrung unter den Bedingungen des historischen Bewusstseins einsichtig zu machen. Lässt dieser Verdacht sich erhärten, so wird jedoch keineswegs das Gefühl des Anachronistischen gegenüber der *Ästhetischen Theorie* bestätigt. Das Gefühl des Anachronismus findet keinen Grund, sondern muss sich aufs Neue infrage stellen lassen: Begriffliche oder kategoriale Schwächen einer philosophischen Theorie allein lassen sie nicht veralten, zumal dann nicht, wenn sie korrigierbar sind.

Im Folgenden möchte ich eine solche Korrektur der *Ästhetischen Theorie* vorschlagen. Ich möchte versuchen zu zeigen, dass die Ansatzpunkte für sie von

<sup>3</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, 12.

<sup>4</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, 50.

Adorno selbst geboten werden, und zwar dort, wo er sich im Zusammenhang der skizzierten Probleme auf die Konzeption Walter Benjamins bezieht. Als die entscheidende Schwäche der *Ästhetischen Theorie* soll sich dabei herausstellen, dass Adorno die ästhetische Erfahrung der Zeit selbst nur zeitlich denken kann. Weil das bei Benjamin anders ist, kann man zur Korrektur der *Ästhetischen Theorie* auch an ihn anschließen. Das Ergebnis meiner Überlegungen wird sein, dass sich so eine tragfähigere Bestimmung der Kategorie ergibt, zu deren Bestimmung Adorno doch einzig angetreten war: der Kategorie der Modernität. Die Stärke der *Ästhetischen Theorie* ist es, einen Authentizitätsanspruch der Kunst im Hinblick auf ihre Modernität vertreten zu haben; ihre Schwäche liegt in ihrer Konzeption ästhetischer Erfahrung der Zeit und so auch der Modernität. Um das einsichtig zu machen, muss ich als Erstes etwas genauer auf den Zusammenhang von Modernität und authentischer Kunst eingehen, wie er sich in der *Ästhetischen Theorie* darstellt.

Adornos Überlegungen setzen mit einer historischen Bestimmung der Kunst ein, die an Hegel erinnert, indem sie eine Umkehrung der hegelschen Stufenfolge von Kunst und Religion behauptet: Für Adorno ist die Kunst als Freisetzung religiöser Symbole aus ihrem ursprünglichen Kontext entstanden. Ein Kunstwerk ist die Negation eines religiösen Symbols, das heißt: Es ist in sich zwar noch dadurch bestimmt, auf Anderes, die bestehende Welt Übersteigendes zu verweisen; aber was man hier „das Andere“ nennt, ist nicht mehr religiös interpretierbar, und entsprechend hat das Verweisende den Charakter des Symbols verloren; anders als das religiöse Symbol verweist das Kunstwerk nicht mehr derart auf etwas, dass dieses im Kunstwerk seine Präsenz hätte. Die Kunst hat sich, wie Adorno es ausdrückt, „vom ungeschmälerten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung“<sup>5</sup> losgesagt. Dem allein verdankt sich ihre Autonomie; ihre Werke sind nicht mehr in einem sie übergreifenden Kontext verständlich und darum auch keine positiv bestimmbaren Epiphanien.

Derart lässt sich ihr Verweisungscharakter aber auch nicht mehr ohne Weiteres im Sinne eines Hinausweisens über die bestehende Welt verstehen. Zwar bilden die Kunstwerke wie die religiösen Symbole eine offene Stelle in dieser Welt, indem sie ihr eine Absage erteilen; das liegt in ihrer Form, selbst wenn nach der Negation des Symbolischen allein die Struktur der Verweisung übrig geblieben ist. Aber die leer gewordene Verweisung bietet sich ebenso sehr dazu an, auf die bestehende Welt bezogen zu werden. Die Autonomie der Kunst nämlich ist überhaupt nur zu realisieren, indem die künstlerische Produktion ein in sich stimmiges Bild erzeugt; in seiner kontextuellen Ungebundenheit ist dieses

---

<sup>5</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, 10.

Bild frei verfügbar und bietet sich dazu an, „auf die Welt, in der Kunst sich befindet“<sup>6</sup> übertragen zu werden. Das mag Adorno meinen, wenn er sagt, „vermöge ihrer Absage an die Empirie“ sanktioniere die Kunst „deren Vormacht“.<sup>7</sup>

Derart befindet sich die autonom gewordene Kunst, wie Adorno sie versteht, in einem doppelten Dilemma: Sie kann nicht mehr religiöses Symbol sein und trotzdem den Anspruch nicht aufgeben, über die bestehende Welt hinauszudeuten; als Negation des religiösen Symbols bleibt sie durch dessen Verweisungscharakter bestimmt. Sie darf sich der bestehenden Welt nicht angleichen und kann doch gerade aufgrund ihrer Ungebundenheit nicht verhindern, eine solche Angleichung zu sein: Jedes verweisende Bild will als Bild von etwas verstanden werden.

Das Dilemma wäre keineswegs gelöst, wenn man die Kunst wieder zum religiösen Symbol machen wollte. Denn zum einen lässt sich die Autonomisierung der Kunst nicht widerrufen; der Versuch eines Widerrufs wäre gleichbedeutend mit unglaublicher Restauration. Und zum anderen waren die religiösen Symbole gerade darin problematisch, dass sie beanspruchten, erfüllt zu sein; auch religiöse Symbole gehören zur bestehenden Welt und können ihren Anspruch deshalb nicht wirklich einlösen. Wenngleich es zunächst so aussehen mag, als sei die autonom gewordene Kunst in ihrer Gegenwärtigkeit auf die erfüllte Vergangenheit der Religion bezogen – wo sich an der Kunst auch diese Vergangenheit in ihrer Fragwürdigkeit zeigt, bleibt die Kunst auf sich und in ihre Gegenwärtigkeit gestellt. Indem die religiöse Vergangenheit der Kunst sich in ihrer Fragwürdigkeit zeigt, ist auch die Dimension einer erfüllten Zukunft verschlossen; um Hoffnung auf Erlösung wecken zu können, müsste das Kunstwerk religiöses Symbol sein, was es wesentlich nicht ist. So bleibt die Kunst auch in dieser Hinsicht in ihre Gegenwärtigkeit gestellt. Aufgrund dieser Diagnose kann Adorno sich einig wissen mit Rimbauds „Postulat einer Kunst fortgeschrittensten Bewußtseins, in der die avanciertesten und differenziertesten Verfahrensweise mit den avanciertesten und differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen“:<sup>8</sup> „Il faut être absolument moderne“.<sup>9</sup>

Modern im Sinne Adornos ist also nicht die Kunst einer bestimmten, historisch datierbaren Epoche, sondern modern ist die Kunst in der radikalen Gegenwärtigkeit ihrer Autonomie. An dieser Gegenwärtigkeit muss man immer schon orientiert sein, wo man sich an eine historische Datierung der „moder-

<sup>6</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie, GS 7, 10.

<sup>7</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie, GS 7, 10.

<sup>8</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie, GS 7, 57.

<sup>9</sup> Der Satz findet sich im letzten, „Adieu“ betitelten Stück des Prosagedichtes *Une saison en enfer*, in: ARTHUR RIMBAUD, Œuvres complètes, Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris 1972, 93–120, hier 116.

nen“ Kunst im Zusammenhang eines Epochenschemas machen will. Ja, zum Verständnis der Modernität muss man generell an der Kunst orientiert sein, wenn sich denn die Erfahrung radikaler Gegenwärtigkeit vorrangig mit der Kunst herausbildet. In der Tat ist das Adornos Überzeugung. Die philosophische Reflexion kann für sich genommen den Verweisungscharakter des religiösen Symbols nicht in der gleichen Weise negieren, denn wo die Philosophie als Negation des Religiösen auftritt, vermag sie den Verweisungscharakter des Religiösen nicht zu retten. Die Philosophie kann sich zwar gegen die bestehende Welt wenden und ihre Nichtversöhntheit konstatieren; doch die philosophische Reflexion artikuliert sich nicht in Gebilden, die so wie die künstlerischen über das Bestehende hinausweisen, es sei denn, die Artikulation der Philosophie nimmt selbst künstlerische Form an. Dadurch wird der paradigmatische Charakter der Kunst allerdings wieder bestätigt. Nur ästhetisch ist also eine Erfahrung radikaler Gegenwärtigkeit möglich, die nicht in der Affirmation der bestehenden Welt aufgeht. Und wenn diese radikale Gegenwärtigkeit sich nur mit der Kunst artikuliert, kann eine ästhetische Erfahrung radikaler Gegenwärtigkeit nur künstlerisch oder gebunden an die Werke der Kunst sein.

Die Plausibilität des adornoschen Ansatzes hängt natürlich davon ab, ob es gelingt, die ästhetische Erfahrung radikaler Gegenwärtigkeit an der Struktur der Kunstwerke in überzeugender Weise festzumachen. Was dies angeht, so ist es keine Übertreibung zu sagen, dass Adorno nahezu die ganze begriffliche Anstrengung seiner *Ästhetischen Theorie* diesem Programm unterstellt hat. Entsprechend kann ich seine Lösung nur stark verkürzt vorführen, und zwar derart, dass ich sie auf den Punkt hin formuliere, an dem, wie ich meine, eine Korrektur von Adornos Konzeption erforderlich wird.

Dafür ist zunächst noch einmal zu beachten, dass die radikale Gegenwärtigkeit, wie sie sich mit den Kunstwerken artikuliert, nicht ungeschichtlich ist. Zwar ist es in der Kunst verwehrt, sich auf die Vergangenheit der Religion und derart auch auf eine erfüllte Zukunft zu beziehen; das macht ja gerade ihre radikale Gegenwärtigkeit aus. Aber die radikale Gegenwärtigkeit künstlerischer Autonomie besteht nicht einfach, sondern ist immer wieder aufs Neue auszutragen. In der künstlerischen Produktion muss immer wieder aufs Neue die leere Verweisungsstruktur der Kunst zum Tragen kommen, weil nur so die Restauration religiöser Symbolik ebenso vermieden wird wie eine Angleichung an die bestehende Welt. Die Kunst muss, anders gesagt, ein dauernder Angriff auf ihre Autonomie sein, um ihre Autonomie gerade bestätigen zu können; ihren Verweisungscharakter kann die Kunst nur bewahren, indem jedes Kunstwerk die Möglichkeit einer Verweisung auf die bestehende Welt unterbricht und die Erfüllung ihrer Verweisung verhindert. Das ist, wie Adorno denkt, nur möglich,

indem jedes Kunstwerk alle anderen Kunstwerke überbietet und derart geschichtlich ist. Darauf zielt Adornos doppelter Superlativ in der Rede von den „avanciertesten und differenziertesten Verfahrensweisen“.

Man kann das, was Adorno hier im Blick hat, als Form zweiter Ordnung bezeichnen: Jedes Kunstwerk, das dem Anspruch absoluter Modernität gerecht wird, löst die immanente Formgesetzlichkeit und Stimmigkeit seiner Vorgänger auf, indem es schon herausgebildete Gestaltungen zur Disposition stellt. Wo das konsequent betrieben wird, können am Ende anscheinend keine formalen Lösungen stehen, die den Anspruch auf dauernde Gültigkeit und Verbindlichkeit erheben. Jeder neu gefundenen Lösung ist ja das destruktive Moment wesentlich, und derart sind Konstruktion und Destruktion als künstlerische Verfahrensweisen nicht von einander zu trennen. Die Form zweiter Ordnung verweigert sich der Erwartung erfüllter Verständlichkeit und bietet so auch kein Deutungsmuster für die bestehende Welt.

Trotzdem lässt sich aber auf den Gedanken der Verbindlichkeit der Kunst nicht verzichten. Kunst, die dem Anspruch absoluter Modernität gerecht wird, hat zwar immer nur eine Form zweiter Ordnung – aber eben doch eine Form. Ebenso wie der künstlerischen Konstruktion das destruktive Moment zugehört, lässt sich das destruktive Moment nur konstruktiv zur Geltung bringen. Verstanden wird ein Werk der autonomen Kunst für Adorno, indem man versteht, wie sich aufgrund der Überbietungsdynamik etwas schlechterdings Individuelles realisiert. Radikal gegenwärtig ist ein Kunstwerk genau darin: Wo ein Werk die formalen Lösungen anderer erfolgreich überbietet, behauptet es seine absolute Präsenz; die historische Einordnung wird ihm nicht gerecht, weil sie die Autorität der gelungenen Form nicht berücksichtigt. Zugleich aber gelingt die Individualität formal nur als Überbietung; sie scheint nicht selig in ihr selbst, sondern entspringt einem historischen Moment. Die Gegenwärtigkeit des gelungenen Kunstwerks ist keine erfüllte zeitlose Präsenz – Ewigkeit, ohne doch ins Schema der Zeit zu gehören. Oder, wie Adorno selbst es sagt: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“<sup>10</sup> – es ist, ganz im Sinne des platonischen *Parmenides*, ortlos zwischen der Zeit und der zeitlosen Präsenz.

Nur von diesem Gedanken aus lässt sich auch der radikale Avantgardismus Adornos begreifen. Der Avantgardismus der Kunst steht im Dienste ästhetischer Augenblicklichkeit und unterscheidet sich allein darin vom machtförmigen Überbietungsgeschehen einer Dialektik der Aufklärung, derzufolge es darum geht, das überbietend Gewonnene als Position gegenwärtig und zukünftig zu

---

<sup>10</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie, GS 7, 17.

behaupten. Der ästhetische Avantgardismus zielt allein auf den ästhetischen Augenblick des Individuellen.

Doch andererseits lässt sich aus dem ästhetischen Avantgardismus der ästhetische Augenblick nicht verständlich machen. Der ästhetische Augenblick ist kein Resultat wohlkalkulierter Effekte, sondern gegenüber dem Kalkulierbaren gerade das Andere; oder mit den Worten Adornos: „Das Neue ist, aus Not, ein Gewolltes, als das Andere aber wäre es das nicht Gewollte.“<sup>11</sup> Darin besteht für Adorno der Verweisungscharakter der Kunst: Am Kunstwerk wird auf dem Weg der Konstruktion materialer Momente zu einer Form erfahrbar, was sich als solches nicht konstruieren lässt. Verweisungscharakter kann ein Kunstwerk nur haben, wo seine Überbietungsdynamik ins Unwillkürliche umschlägt – in das, was Adorno „das Nichtidentische“ nennt. Die Überbietungsdynamik, der sich die Kunstwerke verdanken, ist für sich betrachtet das Prinzip der bestehenden Welt; Avantgardismus ist künstlerische Aufklärung; aber derart ist mit ihm bloß die Bedingung künstlerischer Wahrheit bezeichnet, nicht diese Wahrheit selbst. Die ‚Wahrheit‘ der Kunstwerke im Sinne Adornos liegt in ihrer Augenblicklichkeit und nicht in ihrer Historizität. Sie liegt auf der Zeitgrenze.

Dann aber kann die eigentümliche Wahrheit eines Kunstwerks, das dem Maßstab absoluter Modernität untersteht, für die Späteren auch nicht schal werden. Adorno muss zwar dem ästhetischen Historismus insofern ein beschränktes Recht einräumen, als die jeweilige Gestalt autonomer Kunstwerke immer nur zu begreifen ist, indem man den jeweiligen Stand künstlerischer Artikulationsmöglichkeiten berücksichtigt. Aber wenn ein Kunstwerk mehr ist als das Resultat wohlkalkulierter Effekte, lässt es sich derart in seiner ästhetischen Wahrheit nicht erfahren. Was beispielsweise an Wagners Tristan im adorno-schen Sinne authentisch ist, bleibt nicht den Musikwissenschaftlern vorbehalten. Es hat aber auch keine kontinuierliche Geltung im Sinne des Klassischen, die sich immer nur wieder bestätigen kann.

Die Erfahrung moderner Kunst ist also weder an Zeitgenossenschaft gebunden, noch ist sie unhistorisch aufgrund einer Kontinuität, die sich im Wechsel der Zeiten behauptet. In seiner Wahrheit erfahren wird ein Kunstwerk immer dann, wenn es gelingt, seiner Augenblicklichkeit innezuwerden.

Doch wo es darum geht, genauer zu sagen, wie das geschieht, gelangt Adorno an die Grenze seiner begrifflichen Möglichkeiten: Er kann sich die authentische Erfahrung eines Kunstwerks immer nur nach dem Modell der Überbietungsdynamik denken. Selbst wo die Erfahrung eines Kunstwerks nicht der Perspektive künstlerischer Produktion unterliegt, soll sie avantgardistisch sein. Die Korre-

---

<sup>11</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS 7, 41.