

„Du mußt dein Leben ändern“ – aber nur um den Preis eigenes Todes (Zur ästhetischen Erfahrung bei T. W. Adorno mit Exkurs zu R. M. Rilke)

Peter Brežňan

Einführung: Kunstwerk bei Adorno – zugleich lebendig und tödlich

Eines der Kapitel Adornos vielschichtiger *Ästhetischer Theorie*¹ beginnt mit der folgenden Reflexion der ästhetischen Erfahrung: „Dass die Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige sei, sagt mehr als etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem, über die psychologische Kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden. [...] Durch betrachtende Versenkung wird der immanente Prozesscharakter des Gebildes entbunden. Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten.“² Diese Sätze entwerfen, was sozusagen am Anfang der ästhetischen Erfahrung geschieht und verraten auch etwas davon, was die ästhetische Erfahrung einhalten sollte. Versuche ich diese Worte zu bedenken, tritt eine Sache ganz deutlich hervor: Das Werk wird „lebendig“, dieses „neues Leben“ erweckt, ruft der erfahrende Blick hervor, der Blick belebt das Werk. Auf der anderen Seite kann man hier auch etwas anderes erahnen: Als ob gerade dieses „neue Leben“ dazu notwendig wäre, dass selbst die Erfahrung „lebendig“ wird. Wir können ein bisschen naiv fragen: Belebt mich, den Betrachtenden, das belebte, lebendige Werk irgendwie zurück? Bin ich eigentlich nicht lebendig? Brauche ich belebt zu werden?

Als würde der Text bestimmte gegenseitige Bedingtheit, Abhängigkeit andeuten: Lebendigkeit der ästhetischen Erfahrung bewirkt das lebendige Werk, das wieder ausschließlich von ihrem Blick belebt wird. Es ist ein Kreis, eine Schleife, aus der man nicht entkommen kann. Und weiter, gerade um diese lebendige, verschlungene Erfahrung handelt es sich eigentlich, sie kann das Werk „adäquat“ erkennen. Verfolgen wir weiter Adornos Text, geht diese verschlungene Erfahrung in die „betrachtende Versenkung“ über. Sie bringt das Entbinden vom immanenten Prozesscharakter mit. In der „Versenkung“ entblößt sich, zeigt sich innere Bewegtheit des Werks. In diesem Moment spricht das Werk. In diesem Moment lebt es. Es entsteht hier eine enge Verbindung des immanenten Prozesscharakters mit der Sprache der Werke und mit ihrer Lebendigkeit.³ Vielleicht könnten wir nach der Art dieser Lebendigkeit, dieser Sprache

¹ Das Buch enthält eigentlich keine Kapitel. Es kann von einer Reihe der Themenkreise, von denen jeder mehrere Essays zusammenstellt, gesprochen werden. Der Ausdruck „Kapitel“ ist darum als ein Hilfsmittel zu verstehen.

² T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*; Gesammelte Schriften – Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003: 262. Weiter im Text wird aus dieser Ausgabe mit Nachweis „ÄT“ und Angabe der Seitenzahl hinter dem Zitat zitiert.

³ Dies bestätigt Adorno selbst, wenn er schreibt: „Lebendig sind sie [Kunstwerke] als sprechende, auf eine Weise, wie sie den natürlichen Objekten, und den Subjekten, die sie machten, versagt ist. Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen.“ (ÄT, 14–15) Damit gehört der inneren Kommunikation eine entscheidende Stelle beim Bilden der Lebendigkeit des Werks. Auf der anderen Seite tritt ein strenges Verbot der Kommunikation auf: „Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nichtkommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen.“ (ÄT, 15) „Nichtkommunikation“ erweist sich als Widerstand der Kunstwerke: „...daß sie, um allherrschenden Kommunikationssystem zu

fragen, was uns etwas von ihrem, fast vergessenen Untergrund zu enthüllen hilft, der, wie Adorno zeigt, beunruhigende, beinahe tragische Merkmale aufweist. „Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivation: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tod. [...] Indem die Werke das Vergängliche – Leben – zur Dauer verhalten, vorm Tod erretten wollen, töten sie es.“ (ÄT, 201–202)⁴ Negativ durch Adornos Gedankenbewegung beleuchtet, enthüllt sich in der Beziehung zwischen Kunst und Leben eine problematische Schicht, verblutete Stelle eines unterdrückten Schmerzes. Sie erscheint als eine enge Verbindung, untrennbare (man möchte sogar fatale sagen) Verschlingung der Kunst mit dem unmittelbaren, vergänglichen Leben, das gerade durch die Kunst und in ihr zu seinem, immer erwünschten Gegensatz – „Dauer“ geraten kann. Die in diesem Moment auftretende Negativität ist unvermeidbar und wesentlich: Um leben zu können, muss die Kunst töten. Dass es noch komplizierter und auch absurd (oder tragisch) sein könnte: Motivation zu diesem unvermeidlichen Töten des Lebendigen soll seine Errettung bilden. Das Bemühen der Kunst, dem Lebendigen Dauer zu verleihen, es zu behüten, verknüpft sie mit dem Tod, macht sie zu seinem Tötenden.

Diese notwendig rücksichtslose, tötende Gewalt, die zugleich Leben der Kunst bedeutet, hängt eng auch mit der Sprache zusammen: Weil die Kunst „Schnitte durchs Lebendige legt, um ihm zur Sprache zu helfen, es verstümmelt. Im Mythos vom Prokrustes wird etwas von der philosophischen Urgeschichte der Kunst erzählt.“ (ÄT, 217) Gewalt, Sprache und Dauer fallen plötzlich irgendwie zusammen, nur verstümmelt, tot kann das Lebendige – sprechend, andauernd – in Kunst eintreten. Wie Adorno weiter schreibt: „Manches begünstigt die Spekulation, die Idee ästhetischer Dauer habe sich aus der Mumie entwickelt. [...] Eines der Modelle von Kunst wäre die Leiche in ihrer gebannten, unverweslichen Gestalt.“ (ÄT, 417)

Unter diesem Licht erscheint die Sphäre der Kunst ganz interessant: Den Künstler können wir uns als Prokrustes, mythisches Ungeheuer vorstellen, das seine Beute auf sein Bett legte und sie der Größe vom Bett immer anpasste. Einigen wurde der Körper verkleinert, der Glieder entledigt, anderen vergrößert, die Glieder gereckt. Das Kunstwerk kommt mir dann als die aufbewahrte Beute, versteinerte Mumie vor, wegen deren Errettung all dies wahrscheinlich geschieht. Und wer sollte schließlich in dieser merkwürdigen Prozession des ausgestellten Todes der Zuschauer, der Rezipient sein? Gibt es auch für ihn, der begeistert diesen versteinerten Torso des Lebens anschaut und bewundert, weil er glaubt, dass er dort das (alte, vergangene) Leben finden kann, und weil es viel größer als er ist, eine mythische Vorfigur? Ich sehe zu dieser Zeit zwei gegensätzliche: Don Quijote, der mit Windmühlen kämpft, und der gefesselte Odysseus, der Sirenen nur zuhören kann⁵.

widerstehen, der kommunikativen Mitteln sich entschlagen müssen, die sie vielleicht an die Bevölkerungen heranbrächten.“ (ÄT, 360)

⁴ Auf diese Negativität der Kunst hat K.P. Liessmann in seinem Aufsatz Zum Begriff der Distanz in der „Ästhetischen Theorie“ hingewiesen. Zu folgenden Überlegungen hat mich auch sein Text inspiriert, wofür ich mich bei ihm hier bedanken möchte. (Liessmann 1995: 103–116).

⁵ Die Sirenen Szene aus Odyssee, die Adorno und Horkheimer in Dialektik der Aufklärung analysieren, kann vorbildlich für die ästhetische Erfahrung gelten. Vom gefesselten Odysseus heißt es: „Die Bande, mit denen er sich unwiderruflich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen aus der Praxis fern: ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst. Der Gefesselte wohnt einem Konzert bei, reglos lauschend wie später die Konzertbesucher, und sein begeisterter Ruf nach Befreiung verhallt schon als Applaus.“ (M. Horkheimer/T. W. Adorno 2011: 41)

Lebendiges Werk – bei Rilke

Um die Lebendigkeit des Werks (um die uns eigentlich geht) wiederzufinden, muss die entworfene Negativität wenigstens für eine Zeit vergessen, unterdrückt werden. Versuchen wir für diesen Zweck eine andere Richtung einzuschlagen und lassen Adorno für eine Weile in Ruhe.

Belebtes, lebendiges, in sich bewegtes, belebendes, leuchtendes Werk zeichnet in seinem Gedicht **Archaischer Torso Apollos** R.M. Rilke auf.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁶

Etwas Schweigsames, Stilles, Bewegungsloses, ein entstellter Stein in der Bewegung - schaut, glüht, leuchtet. Als ob uns das Gedicht sagte: Versuche mit zu verstehen, einzusehen, wie er so sein kann, wie er ist. Nur ein entstellter Stein, der nur tot sein kann, und zugleich, fast unglaublich sehende Stärke, der man letztlich nicht widerstehen kann. Gerade diese Gespaltenheit, dieses Geheimnis, Geheimnis des toten, leuchtenden Steins, des Werks ist einzusehen.

Das Werk beginnt durch das Schauen, durch seinen Blick zu sprechen, der offenbar nicht real sein kann, wir wissen doch von Anfang an, dass hier das Haupt und auch die Augen, die schauen könnten, fehlen. Der Blick des Werks zeigt seinen unlösbaren Widerspruch – das Werk kann ihn offenbar nicht haben und genauso unvermeidbar hat es ihn. Zuerst erweckt hier vielleicht die beirrende Paradoxie des Schauens Aufmerksamkeit – entledigt seiner notwendigen Bestandteile, durch ihre Absenz unmöglich gemacht und doch anwesend, trotzdem im unerwarteten Maße der Intensität, unverständlich fortdauernd. Damit wir uns in dieser Situation das Schauen überhaupt irgendwie vorstellen, irgendwie denken können, muss es zu dessen Transformation kommen. Das Schauen macht hier eine materielle Metamorphose durch, die es von neuem bildet – es bekommt neue Organe (bleibende Orte des Körpers), andere materielle Bestandteile, die es ausmachen. Gerade durch sie erfüllt sich der Blick wieder, gewinnt bisher fast

⁶ Rilke 2006: 483. Der im Gedicht gestaltete Torso wird in folgenden Überlegungen als paradigmatisches Kunstwerk verstanden. Diese können teilweise auch als Versuch verstanden werden, die „Sprache“ des Gedichtes zu entfalten. Es wird eher essayistisch als analytisch eine Linie in der Bewegung des Gedichtes gefolgt, um eine Verwandtschaft mit Adornos Auffassung der ästhetischen Erfahrung aufzuzeigen. Dadurch werden natürlicherweise mehrere Bedeutungsebenen des Gedichtes beiseitegelassen.

unbekannte Intensität der Andersheit.⁷ Diese Metamorphose bringt noch etwas Weiteres mit – das neue Schauen wird zum Glühen, Glänzen, das Werk, der Stein zum Träger des Lichtes, „Kandelaber“, zum Leuchtenden, sogar Blendenden. Das Schauen geht ins Glühen über, als würde es seine weitere, tiefere Stufe darstellen. Es wird angedeutet, dass die Augen sich ins Körperinnere verlagerten, das dadurch glüht, leuchtet. Als wäre das Glühen zuerst im Körper zusammengeballt, schrittweise aber wächst seine Intensität an, als könnte es sich nicht mehr im Körper aufhalten – es gipfelt im Ausbruch des Leuchtens. In diesem Moment ist die Lebendigkeit, Stärke des leuchtenden Steins maximal, absolut.

Diese lebendige, leuchtende Stärke bringt bestimmte, unumstößliche Auswirkungen mit; wer sich von ihr verführen lässt, muss sich ihr unterwerfen. Sie durchleuchtet ihn, durchsieht ihn, weiß, sieht, wer er ist und plötzlich weiß er es auch? Keine andere Möglichkeit zulassend befiehlt sie eine neue Bewegung zu gründen – „Änderung von Leben“, – die im scharfen Gegensatz zu der bisherigen stehen soll. Intensität des durchdringenden, entblößenden Leuchtens des Werks, das sich zugleich als Sehen, Durchsehen des Betrachtenden erweist, ist seine Macht über den Betrachtenden, durch sie bringt das Werk das wesentliche Moment, treibt den Keil, eine unversöhnliche Scheide zwischen das Vergangene, Bisherige und das Zukünftige, unversöhnlich Geschiedene „vor“ und „nach“ dem Werk. Diese Macht des Leuchtens wird die Richtung des nächsten Tuns bestimmen, des Tuns vom Anderen als scharfe Abgrenzung, Umschlag gegen das Bisherige. Mit getriebenem Keil aus seiner Umklammerung freilassend, schickt uns das Werk anderswie tun, sich ändern.⁸ Vielleicht das Wertvollste, was ich im Blick des Werks finde (oder was eher mich findet), ist gerade seine sonderbare Fähigkeit, das Andere in sich zu enthalten, Sehnsucht nach ihm zu erwecken.

Der keine Augen benötigende Blick – „da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht“, das Sehen übertragen in alles, ausgehend von allem, von jedem Ort des Dings - der leuchtende Blick des Anderen.

In diesem Blick finde ich die Sprache des Werks...

In der Reflexion von Rilkes Gedicht wollte ich vor allem auf zwei Aspekte unseres Erfahrens von Kunstwerken hinweisen. Es sind – die sozusagen glühende, leuchtende Stärke des Werks (die auch als „Epiphanie“⁹ bezeichnet werden kann), die mit seiner Lebendigkeit zu-

⁷ Dieser Zusammenhang wurde auch von Walter Busch erkannt: „Befreit vom Zwang, Kraftäußerung eines Organs zu sein, wird das Sehen unmittelbar mit dem Licht verbunden. Was den Organen an spezialisierter Kraft genommen wird, wächst, so scheint es, dem Körper an qualitativer Intensität oder intensiver Resonanz zu.“ (Busch 2003: 73–74).

⁸ Peter Sloterdijk beschreibt die Notwendigkeit der Änderung folgendermaßen: „Es ist die Autorität eines anderen Lebens in diesem Leben. [...] Sie ist mein innerstes Noch-nicht. In meinem bewußtesten Moment werde ich vom absoluten Einspruch gegen meinen status quo betroffen.“ (Sloterdijk 2009: 47) Diese Leseart des Gedichtes bezeichnet er als eine ‘ethisch-revolutionäre’ und legt noch eine weitere vor, in der er als wichtiges Moment den Fakt von Apollos Körperlichkeit einbezieht. Er geht vom wesentlichen „Verwandtschaftswesen“ bei „Göttern und Athleten“ der antiken Skulpturen aus, wo „die Verähnlichung bis zur Gleichsetzung reichen konnte. Ein Gott war immer auch eine Art Sportler, und der Sportler [...] auch immer eine Art Gott. [...] Der autoritative Körper des Gott-Athleten wirkt auf den Betrachter unmittelbar durch seine Vorbildlichkeit. Auch er sagt lapidar: ‘Du mußt dein Leben ändern!’, und indem er es sagt, zeigt er zugleich, an welchem Modell die Veränderung sich zu orientieren hat.“ (a.a.O.: S. 48)

⁹ „Die Epiphanie [...] ist hier [...] eine Verklärung des Daseins, eine Überhöhung des Realen, wobei sich die Durchbrechung der empirisch-konventionellen Wirklichkeit vielfach in der Metaphorik des Gedichtes manifestiert.“ (Engel/Lauterbach 2004: 304) Sie bildet das charakteristische Merkmal von verschiedenen Gedichten der Neuen Gedichten, z.B. Das Karussell, Der Panther, Begegnung in der Kastanien Allee, Der Ball, u.a. In Archaischer Torso Apollos ist die „Epiphanie“ in zweifacher Weise anwesend: Das Gedicht selbst versucht in Augenblick der „Epiphanie“ zu gipfeln und sie wird explizit im ganzen Gedicht detailliert thematisiert.

sammenhängt und die von ihr bedingte, bestimmte Unterordnung des Betrachtenden. Wie Rilkes Gedicht zeigt, bilden sie wichtige, miteinander verbundene Momente der ästhetischen Erfahrung, wodurch uns die Werke ansprechen.

Lebendige Sprache – Rückkehr zu Adorno

Im Folgenden versuche ich diese Aspekte der ästhetischen Erfahrung betreffende Überlegungen durch die Rückkehr zu Adorno weiter zu entfalten. Sie stellen wichtige Momente seiner Konzeption der ästhetischen Erfahrung dar. So enthüllt sich ein Zusammenhang zwischen den betrachteten Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung, der ihre bestimmte immanente Verwandtschaft andeutet.

Explizit bringt Adorno Rilkes Gedicht in direkten Zusammenhang mit der Sprache der Werke: „Die Rilksche Zeile ‘denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht‘ [...] hat jene nicht signifikative Sprache der Kunstwerke in kaum übertroffener Weise kodifiziert: Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke.“ (ÄT, 172)¹⁰ Ausdruck bildet den „Sprachcharakter der Kunst“ (ÄT, 171), er „ist das klagende Gesicht der Werke.“ (ÄT, 170) Doris Kolesch bemerkt dazu: „Das Kunstwerk wird gedacht als ein faszinierendes Gesicht, dessen Blick sich uns einprägt und dessen lachende, fragende oder weinende Züge uns als eminent ausdrucks- und bedeutungsvoll ansprechen, ohne dass dieses Angesprochenensein jemals in diskursiver Begrifflichkeit aufgehen könnte.“¹¹ Der „Ausdruck“ als der „Blick der Kunstwerke“ und zugleich als sein Sprechendes steht sehr nahe auch zur glühenden, leuchtenden Stärke der Werke, oder anders gesagt, der „Ausdruck“ der Werke und ihre leuchtende Stärke, „Epiphanie“ können als verbundene Aspekte der Sprache der Werke verstanden werden.

Moment der „Epiphanie“ entwickelt Adorno in folgender Weise: „Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. [...] Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung. [...] Beredt werden sie [Kunstwerke] kraft der Zündung von Ding und Erscheinung. Sie sind Dinge, in denen es liegt zu erscheinen. Ihr immanenter Prozess tritt als ihr eigenes Tun, nicht als das, was Menschen an ihnen getan haben und nicht bloß für die Menschen.“ (ÄT, 125) „Zündung von Ding“, der Beginn seines Glühens ist zugleich der Beginn seiner Beredtheit, der Beginn ihres Auftretens, als wären die Zündung und Sprache ineinander untrennbar enthalten.

Die Werke sprechen durch die „Erscheinung“, in der „Erscheinung“, die sich selbständig, von Menschen, von uns irgendwie getrennt zeigt, entblößen sie ihre Sprache. Es ist für sie essenziell. „Ihr immanenter Prozess“ in der „Erscheinung“. Charakterisieren wir sie mit Adorno noch etwas näher: „Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks [...] Es ist apparition [...] empirisch erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen lässt.“ (ÄT, 125)¹² In dieser kurzen Passage spielt Adorno auf mehrere Aspekte der Kunst an. Am ausgeprägtesten weist er hier vielleicht auf ihre magische Seite hin. Sie kommt mit der Erscheinung, in der Erscheinung zu Wort, oder wir können sagen, das Werk ist eine magische Erscheinung, deshalb auf Französisch „apparition“, das

¹⁰ Dieser Hinweis bildet auch den Grund, warum ich gerade Archaischer Torso Apollos für ein konkretes Beispiel des ‘lebendigen’ Kunstwerkes gewählt habe. Die Wichtigkeit dieses Gedichtes (auch für Rilke) beweist z.B. die Tatsache, dass es das erste Gedicht im Gedichtband *Der neuen Gedichte anderer Teil* ist. In gewisser Weise kann es als bestimmend für diesen Gedichtband verstanden werden.

¹¹ Kolesch 1996: 193.

¹² Es wäre vom Nutzen zu bemerken, dass, wie Adorno auf einer anderen Stelle der Ästhetischen Theorie schreibt: „Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.“ (ÄT, 189) Gewissermaßen können wir hier also Adornos „Schrift“ und „Sprache“ synonymisch verwenden.

zugleich „das Aufleuchtende, das Angerührtwerden“ (ÄT, 130) des Werks ist, dann also magisches „Angerührtwerden“ von Licht, das auf einmal da ist, von nichts aufleuchtet, aufblitzt. Unsere Augen wendet es irgendwohin abseits der Dinge, über uns, von dort kommt es - das „Himmelszeichen“. Es beherrscht seine Stärke, ist „Menetekel“. Und dies beginnt Konnotationen hervorzurufen, die meiner Meinung nach nicht tröstliche, sondern unangenehme, fast tragische Züge aufweisen. „Menetekel“ ist der drohende Finger von unvermeidbaren Folgen, die nachträglich kommen, wenn die sich nähernde Katastrophe nicht mehr verhindert werden kann. In gewissem Sinne ist es vollbracht.

Das Problem schafft auch die Sprache selbst, ihr Verständnis - für König Belsazar, dem diese Worte bestimmt waren, sind es unverständliche, unbekannte Zeichen, lesen kann sie nur der Auserwählte - der Prophet als einziger besitzt die Fähigkeit, eine magische Sprache zu verstehen, als einziger hat er den Schlüssel, mit dem er sie dechiffrieren kann. Können wir vermuten, dass der diese Sprache verstehende Prophet der Philosoph sein soll und die übrige Öffentlichkeit den unwissenden Belsazar vertritt, der die gerade an ihn geschickte Nachricht nicht versteht? Und im gewissen Sinne ist es sowieso schon zu spät. Vielleicht offenbart sich auch hier indirekt jene elitäre Einstellung, die Adorno vorgeworfen wurde. Ich glaube, dass Adorno in seiner Interpretation auf radikale Andersheit, Rätselhaftigkeit der Sprache der Kunstwerke hinweisen will. Im Zusammenhang damit spricht er von „gekappter“, „zugehängter“ (ÄT, 122) Bedeutung. „Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos“ (ÄT, 171), ist „ohne Worte“.

Hier kehrt für mich auch Apollos Blick ohne Kopf, ohne Augen zurück, der leuchtende Blick des Anderen, der, um sein zu können, sich zuerst völlig ändern muss. Oder besser gesagt: Der Rezipient muss zuerst seinen Blick, sein Einsehen ändern, damit er ihn erblicken kann. Wörtlich nur erblicken, es ist die „aufblitzende und vergehende Schrift“ - gleich wie das Feuerwerk, als würde sie sich dem Augenblick nähern, nur für eine Weile ist sie hier, um den Rezipienten zu beleuchten und entflieht, verstummt unwiederkehrbar. Der „immanente Prozess“ des Werks bricht aus, schlägt in den flüchtigen Augenblick um. Wie wichtig das Werk auf einmal sein kann, das „Allerflüchtigste“ (ÄT, 130), wie Adorno schreibt. Seine Worte führen dazu, die sonderbare, rätselhafte Stärke der Kunstwerke auszudrücken, die Stärke ihrer Andersheit, durch die sie den Rezipienten ansprechen. Wie er weiter schreibt: „Nicht durch höhere Vollkommenheit scheiden sich die Kunstwerke vom fehlbaren Seienden, sondern gleich dem Feuerwerk dadurch, dass sie aufstrahlend zur ausdrückenden Erscheinung sich aktualisieren. Sie sind nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes.“ (ÄT, 126) Ist es diese Stärke, Stärke des Anderen, die dazu führt in den Werken zu glauben, sich von ihnen führen zu lassen?¹³

Belebter Rezipient – sterbender Rezipient

Die vorigen Gedanken führen mich indirekt zum zweiten, entworfenen Aspekt ästhetischer Erfahrung, zu einer bestimmten Unterordnung des Betrachtenden, die die leuchtende Stärke, „Epiphanie“, „apparition“, magisches „Angerührtwerden“ des Werks bewirkt. Vom Werk richten wir die Aufmerksamkeit auf den Betrachtenden. Schon die „betrachtende Versenkung“ lässt von seiner Beziehung zum Werk etwas vermuten. Adorno formuliert sie folgendermaßen: „Der

¹³ Nur am Rande will ich bemerken, dass man bei Adorno auch die abgewandte Seite bedenken kann, vielmehr muss. Von der Erscheinung heißt es auch: „Im Aufgang eines Nichtseiendes, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß. Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, dass es, weil es erscheint, auch möglich sein muss.“ (ÄT, 128) Nach seiner treffenden Formulierung in *Minima Moralia* ist Kunst „Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“ (Adorno 2003: 254. Weiter im Text wird aus dieser Ausgabe mit Nachweis „MM“ und Angabe der Seitenzahl hinter dem Zitat zitiert.)

Konsument darf nach Belieben seine Regungen, mimetische Restbestände, auf das projizieren, was ihm vorgesetzt wird. Bis zur Phase totaler Verwaltung sollte das Subjekt, das ein Gebilde betrachtete, hörte, las, sich vergessen, sich gleichgültig werden, darin erlöschen. Die Identifikation, die es vollzog, war dem Ideal nach nicht die, dass es das Kunstwerk sich, sondern dass es sich dem Kunstwerk gleichmache.“ (ÄT, 33) „Der Konsument“ soll dem Werk ähneln. Eigentlich geht es darum, sich dem Anderen gleichzumachen. Dies ermöglicht die Versenkung, es geschieht durch das Vergessen, Erlöschen, durch die völlige Unterordnung, indem man sich völlig verwalten, leiten lässt – sich dem Werk hingibt. In diesem Geschehen wendet sich im wesentlichen Maße das Subjekt gegen sich selbst, verliert Kontrolle, verliert die Führung und vielleicht geht es auch darum. Der Betrachtende sollte möglichst ohne Ich, ohne Subjekt bleiben. Es soll völlig unterdrückt werden. Die Folge, das Ergebnis dieses Tuns, die absolute Hingabe an das Werk, soll gerade Gleichmachen mit dem Werk sein; so sein wie das Werk, was zugleich bedeutet: sich anders machen, anders werden. Sich nach dem Anderen aufs Neue gestalten lassen.¹⁴ Als ob dieses Geschehen die ästhetische Distanz unterdrücken würde, als ob wir zu ihrer Auflösung tendieren würden.¹⁵

Es wiederholen sich hier „mimetische Restbestände“ des menschlichen Verhaltens. Mimesis besteht nach Adorno im „organische[n] Anschmiegen ans Andere“¹⁶. Es geht darum, „sich ganz den ‘Dingen’ hinzugeben“¹⁷. Interessant ist es, dass die mimetische Verhaltensweise gleichzeitig die Liebesbeziehung ist, ihre ursprüngliche Motivation darstellt. Wie Axel Honneth bemerkt, die mimetische Verhaltensweise stamme nach Adorno „ursprünglich vom Affekt der liebevollen Zuneigung“¹⁸. Mimesis spielt die Hauptrolle sogar bei der Ausgestaltung menschlicher Ratio. Sie „bildet sich durch die Kindernachahmung geliebter Personen; erst die mimetische Wiederholung der Perspektive des Anderen gibt dem kleinen Kind die Chance, derart die Weise seiner eigenen Ansicht zu dezentrieren, dass es zur vernünftigen und damit auch rationalen Beurteilung von Ständen der Dinge gelangen kann.“¹⁹

¹⁴ Dieses Geschehen können noch ein bisschen weiter folgende Adornos Worte erläutern; wenn er den „Verstehensbegriff“ anzunähern versucht, heißt es: „... so wäre das heute eher als eine Art von Nachfahren vorzustellen; als der Mitvollzug der im Kunstwerk sedimentierten Spannungen, der in ihm zur Objektivität geronnen Prozesse. Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt [...] sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom Auge malt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.“ (Adorno 1981: 433) Dabei aber stehen wir vor einer Gefahr, die eintritt, wenn „künstlerische Erfahrung zur schlechten, passiven Irrationalität des Konsums wird“. (a.a.O.: 433) Sie erweist sich am ausgeprägtesten an der Kulturindustrie, wo wir von einer negativen oder regressiven Mimesis sprechen können. In *Minima Moralia* drückt es Adorno prägnant und auf eine interessante Weise aus. Kulturindustrie „... praktiziert im Trustmaßstab den widerlichen Trick von Erwachsenen, die wenn sie Kindern etwas aufschwätzen, dabei die Beschenkten mit der Sprache überfallen, von der es ihnen paßte, wenn jene sie redeten, und die ihnen die meist fragwürdige Gabe mit eben dem Ausdruck des schmatzenden Entzückens präsentieren, das sie hervorrufen wollen. Kulturindustrie ist zugeschnitten auf die mimetische Regression, aufs Manipulieren der verdrängten Nachahmungsimpulse.“ (MM, 229)

¹⁵ Albrecht Wellmer schreibt in diesem Zusammenhang vom ekstatischen Moment der ästhetischen Erfahrung bei Adorno: „So ist, wie bei Schopenhauer, die ästhetische Erfahrung bei Adorno eher eine ekstatische als eine real-utopische; das Glück, das sie verspricht, ist nicht von dieser Welt.“ (Wellmer 1993: 20)

¹⁶ Tiedemann 2009: 130.

¹⁷ Paetzold 1974: 19. Verbindung zwischen Mimesis und Sprache der Kunst bestätigt Adorno selbst: „Sprachähnliche Moment der Kunst ist ihr Mimetisches“. (ÄT, 305) Sprache der Kunst können wir auch mimetische Sprache nennen.

¹⁸ Honneth 2011: 90. Auf einer Stelle von *Minima Moralia* nennt Adorno mimetische Verhaltensweise „Urform von Liebe“ (MM, 176).

¹⁹ A. a. O. : 103.

Kunst gibt uns die Möglichkeit, die schon verlorene „Perspektive des Anderen“ wieder zu gewinnen. Vielleicht führt zu ihr unser unterdrücktes, aber immer wieder zurückkehrendes Bedürfnis nach Liebe, nach der Liebe zum Anderen, die immer aber Unterdrücken, Zurückziehen, Selbstvergessen von uns erfordert.

Und darin könnte sich auch das Problem verbergen, gerade dazu sind wir nicht mehr fähig, oder nur in ganz beschränktem Maße. Das macht uns fast unüberschreitbare Schwierigkeiten, weil es direkt gegen das durch notwendige und furchtbare Gewalt geschaffene „Selbst“²⁰ gerichtet ist: „Betroffenheit durch bedeutende Werke [...] gehört dem Augenblick an, in denen der Rezipierende sich vergisst und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen“ (ÄT, 363). Versuchen wir dieses entworfene Bild der ästhetischen Erfahrung etwas zu entwickeln und mit unseren vorangehenden Überlegungen zu verbinden: Die „betrachtende Versenkung“ der lebendigen, ästhetischen Erfahrung, in der das Kunstwerk „zu einem in sich Bewegten“ (ÄT, 262) wird, und seine Sprache enthüllt, transformiert sich: Das Moment des sich Vergessens, Verschwindens, Verlierens des Bodens unter den Füßen kann zugleich mit dem Moment des Ertrinkens assoziiert werden. Der Rezipient verliert Sicherheit über seine Lage, seine Situation beginnt in der „Versenkung“ gefährlich und unangenehm zu sein, als würde er, sein „Selbst“ ertrinken anzufangen. Das Moment, der „Erschütterung“, des Ertrinkens als das „der äußersten Anspannung“ (ÄT, 364) ermöglicht dem Ich, „damit es nur um ein Winziges über das Gefängnis hinausschaue, das es selbst ist“ (ÄT, 364). Der „Boden“ erweist sich zugleich als „Gefängnis“, um es verlassen zu können, müssen wir ertrinken, fast möchte man sagen, je mehr wir ertrinken, desto mehr können wir das „Gefängnis“ verlassen, desto freier können wir werden. Und gerade darum geht es hier: über „das Gefängnis“ hinauszuschauen, wenigstens ein Stück seiner Mauer zu zerbrechen. Aber weil „das Gefängnis“ zugleich auch der „Boden“ ist, können wir es nicht so leicht verlassen, immer wird es mit der instinktiven, unwillkürlichen Angst vor dem Ertrinken, mit radikaler Abwehr seitens des Ichs verbunden, weil es genauso radikal seine Selbsterhaltung angreift und damit seine radikale Anzweiflung bedeutet. Dadurch wird die ästhetische Erfahrung zur Form der Grenzerfahrung, die uns sozusagen den Blick ins Gesicht des eigenen Todes vermittelt, vor dem wir fast immer fliehen müssen; immer zwingt er uns liebes „Gefängnis“ der Selbsterhaltung, lieben „Boden“ zu verlassen.

Wie schon angedeutet wurde, spielt die Kategorie der „Erschütterung“ das entscheidende Moment in der Bewegung der Veränderung, weil sie die notwendige Veränderung überhaupt ermöglicht. Im weiteren charakterisiert sie Adorno als „ein Memento der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird. [...] Für Momente indessen wird das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen, ohne daß es doch dazu ausreichte, jene Möglichkeit zu realisieren. [...] Ergriffen wird das Ich von dem unmetaphorischen, den ästhetischen Schein zerbrechenden Bewußtsein: daß es nicht das letzte, selber scheinhaft sei.“ (ÄT, 364–365) Es lässt uns Adorno ahnen, dass sich das im Gefängnis selbst sich befindende Ich überhaupt nicht von seiner „Beschränktheit und Endlichkeit“ bewusst ist, als würde im engen Raum, wo es sich gewöhnlich befindet, (vielleicht gerade wegen der Selbsterhaltung) ein starker, unnachgiebiger, irrationaler Glaube an unsere Ewigkeit und Totalität herrschen. Für seltene Momente der Erschütterung wird dies teilweise negiert, der Bau des Gefängnisses scheint zu stürzen, vielleicht erst jetzt wird es als Gefängnis empfunden, die Scheinhaftigkeit des Glaubens wahrgenommen; es wird klar, dass der Glauben etwas Unwahres, Absurdes, Sinnloses in sich trägt. Und gerade in diesen Momenten muss das Ich viel-

²⁰ Hier spiele ich auf den Prozess der Konstitution von Ich an, den Adorno und Horkheimer in der Dialektik der Aufklärung detailliert charakterisierten. Konkret gehe ich von der folgenden Passage aus: „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.“ (Horkheimer/T. W. Adorno 2011: 40).

leicht auf einmal diese ganze Scheinhaftigkeit loswerden, sich selbst verneinen. Das Subjekt wird „seiner Nichtigkeit sich bewußt, gelangt über sie hinaus zu dem, was anders ist“ (ÄT, 396), was das Werk in sich prinzipiell trägt.²¹

In diesem Moment soll die ästhetische Distanz eigentlich überwunden werden: „Erschütterung reißt das distanzierte Subjekt wieder in sich hinein. [...] ihm geht die Wahrheit des Werkes auf als die, welche auch die Wahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick dieses Übergangs ist der oberste von Kunst. Er errettet Subjektivität, sogar subjektive Ästhetik durch ihre Negation hindurch.“ (ÄT, 401) In diesem „Augenblick“ fühlen und wissen wir gleichzeitig, dass wir unser Leben ändern müssen, dass Errettung im Anderen erst die Negation, Tod ermöglicht.

Ich denke, dass Rilkes *Archaischer Torso Apollos* mit seiner Bewegung gerade zu diesem entscheidenden Moment des „Übergangs“ mündet. Aus dieser Sicht realisiert das Gedicht immanent ein radikales ästhetisches Programm, das teilweise verborgen, teilweise entblößt direkt im Gedicht anwesend und in ihm auch nachzuweisen ist. So können wir es zugleich als Realisierung vom diesem ästhetischen Programm verstehen. Das macht Rilkes Poesie noch wertvoller und interessanter.

Schluss

Bereitet uns in diesem Sinne die Kunst auf den Tod vor?²² Irgendwie verbindet sich in ihr Erfahrung vom Tod und Leben, Beleben und Tod fallen hier irgendwie zusammen. Im Werk wird das Leben zur Mumie, die uns bestrahlt, aufs Neue belebt, wenn wir sie, durch unseren kleinen Tod beleben. Beleben des Toten, das für sich Tod des Belebenden erfordert, Treffpunkt im Moment des Todes. In diesem Raum irgendwo befindet sich auch die prinzipiell paradoxe Sprache der Werke – als Tod, Erstarrung, Gewalt umgeschlagen in die Bewegung, Dynamik, Lebendigkeit - um wieder zu verstummen, still, unbewegt zu werden²³.

Vielleicht wiederholt die lebendige Mumie; oder wie eine Muschel, in der das Meer zu hören ist, trägt sie ein Stück des unwiderstehlichen Gesanges von Sirenen, der Tote im Hades begrüßte. Das Gesanggeräusch aus der Muschel hörend, sind wir der verrückte Don Quijote, müssen wir die Sicherheit des gemütlichen Sessels verlassen, um verführen lassen, und als Held Windmühle bekämpfen. Der schlaue Odysseus in uns weiß aber von der Lüge der Mumie, fühlt den Tod, den der Gesang vor ihm zu verbergen versucht, und befiehlt zurückzutreten, in den Sessel zurückzukehren. Uns gewinnend und in uns zurückkehrend weiß er vielleicht, dass wir schließlich als der an seinem Sessel gefesselte Odysseus bleiben müssen, aber nur als Don Quijote können wir sterben, können wir uns ändern.

²¹ Wesentlichkeit des Anderen für das Kunstwerk bestätigt auch seine direkte Verbindung mit dem Wahrheitsgehalt des Kunstwerks: „Über den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken ist danach zu urteilen: wie weit sie das Andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren fähig sind.“ (ÄT, 462) Das Andere stellt auch „apparition“ der Kunstwerke dar. (Siehe oben)

²² Auf einen ähnlichen Gedanke kommt auch Umberto Eco in Beziehung zur Literatur: „‘Schon fertige‘ Geschichte lehren uns auch zu sterben. Ich glaube, dass diese Erziehung zum Schicksal und zum Tod eine der Hauptfunktionen der Literatur ist.“ (Eco 2004: 19) (Übersetzt von P.B.)

²³ Vielleicht noch ein kleines Zitat aus Ästhetischer Theorie, wo diese Aspekte verbunden werden: „Kunstwerke veranstalten das Unveranstaltete. Sie sprechen für es und tun ihm Gewalt an; sie kollidieren, indem sie ihrer Beschaffenheit als Artefakt folgen, mit jener. Die Dynamik, die jedes Kunstwerk in sich verschließt, ist sein Sprechendes [...] jedes Werk ist ein System von Unvereinbarkeit.“ (ÄT, 274)

Der Rezipient wird so sozusagen zu einem prinzipiell zerspaltenen Geschöpf.²⁴ Diese Zerspaltung können wir mit dem folgenden Gedanken ein bisschen weiterentfalten: Die belebende Veränderung, zu der des Rezipienten das (eigentlich tote) Kunstwerk führen könnte, ist nur um den Preis seines (partiellen) Todes möglich. Das verrät etwas von der Radikalität der ästhetischen Erfahrung bei Adorno, oder sogar von der Radikalität seiner Ästhetik im Ganzen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Adorno, T. W. (2003): *Ästhetische Theorie*; Gesammelte Schriften – Band 7; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (2003): *Minima Moralia – Reflexionen aus dem Beschädigten Leben*; Gesammelte Schriften – Band 4; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2011): *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Adorno, T. W. (1981): *Noten zur Literatur*; Gesammelte Schriften – Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Rilke, R. M. (2006): *Die Gedichte*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.

Sekundärliteratur

- Busch, W. (2003): *Bild-Gebärde-Zeugenschaft*. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke. Innsbruck: Studienverlag.
- Eco, U. (2004): *O literatuře*. Praha: Argo.
- Engel, M. unter Mitarb. von Lauterbach, D. (2004): *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.
- Honneth, A. (2011): *Patologie rozumu – Dejiny a súčasnosť kritické teórie*. Praha: FILOSOFIA.
- Kolesch, D. (1996): *Das Schreiben des Subjekts; Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*. Wien: Passagen Verlag.
- Liessmann, K. P. (1995): *Zum Begriff der Distanz in der „Ästhetischen Theorie“*; In – *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Hamburg: Argument-Verlag, 103–116.
- Paetzold, H. (1974): *Neomarxistische Ästhetik II.: Adorno – Marcuse*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Sloterdijk, P. (2009): *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tiedemann, R. (2009): *Mythos und Utopie: Aspekte der Adornoschen Philosophie*. München: Richard Boorberg Verlag.
- Wellmer, A. (1993): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

²⁴ Eine, sehr ähnliche Stellung gilt auch für jeden Denkenden: „Vom Denkenden heute wird nicht weniger verlangt, als daß er in jedem Augenblick in den Sachen und außer den Sachen sein soll – der Gestus Münchhausens, der sich an dem Zopf aus dem Sumpf zieht, wird zum Schema einer jeden Erkenntnis, die mehr sein will als entweder Feststellung oder Entwurf.“ (MM, 83)

Annotation

„You have to change your life” – but only at the price of own death (To the aesthetic experience in T. W. Adorno with excursus to R. M. Rilke)

Peter Brežňan

The starting point of my study is to show the connection in understanding of aesthetic experience in T. W. Adorno and R. M. Rilke. I start my abstraction with the showing of Adorno's *Aesthetic theory*, where the adequate aesthetic experience is represented by a „lively“ aesthetic experience, in which the work of art reveals its „speech“ to the recipient. I am finding its paradigmatic characterization right in Rilke's poem *Archaic Torso of Apollo*. In this case I concentrate on two interrelated and contingent aspects of aesthetic experience that are emphasized in his concept also by Adorno. The first one creates a paradox glow, glowing of the work of art, its absolutising epiphany (“apparition” – “artistic beauty” in Adorno), the second one creates a certain subordination of the recipient to the work of art that is caused by its epiphany. Consequently, in the process of tracking of Adorno's theoretical reflection of these aspects of aesthetic experience I am trying to define them further, and at the same time to show their certain paradoxical moments. In their optics aesthetic experience itself is shown as a paradoxical, ambiguous structure.

Keywords: Adorno, Rilke, aesthetic experience, glowing of the work, speech of the work, subordination of the recipient, erasure of the ego.