

HENK BORGDOFF

Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz:

Einige Bemerkungen anlässlich Albrecht Wellmers Adorno-Lektüre

Adorno: "Stichhaltig ist der Verdacht, [...] daß der Begriff der großen Musik, der heute an die radikale übergegangen ist, selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre".

Ich möchte in diesem Aufsatz die Frage stellen, was es bedeutet, wenn dieser Verdacht stimmt, wenn also die große Musik – Adorno meint die Musik von Bach bis Schönberg –, oder auf jeden Fall das, was wir darunter verstehen oder verstanden haben, der Vergangenheit angehört. Adorno stellt diese Bemerkung in einen Kontext, in dem die Vergleichen-gültigkeit der Kultur diagnostiziert und kritisiert wird. Ich möchte diese Bemerkung aus ihrem musiksoziologischen Kontext herausholen und versuchen – in einem gewissen Abstand zu Adorno –, meine Lesart des Zitats zu geben, die es mir ermöglicht, den Ort der Kunst in der Moderne zu beleuchten, in einer Zeit also, die von vielen als nach-metaphysisch gedeutet wird.

"[...] daß der Begriff der großen Musik selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre". Man hört eine gewisse Verwandtschaft mit Hegels These über den "Vergangenheitscharakter" der Kunst, über das Ende der Kunst – eine These, mit der Adorno sich in der *Ästhetischen Theorie* auseinandergesetzt hat. Auch den geschichtsphilosophischen Hintergrund teilt Adorno in gewissem Sinne noch mit Hegel, sei es, daß er – gerade in Bezug auf die Kunst – Hegel gewissermaßen umkehrt: Für Hegel galt, daß große Kunst, die in einer bestimmten historischen Phase die adäquateste Art ist, dem absoluten Geist Gestalt zu geben, der Vergangenheit angehört. Es ist nicht mehr Sache der Kunst, das Absolute auszudrücken. Hierin haben Religion und Philosophie die Kunst überflügelt.

Bei Adorno ist gerade die Kunst der Ort, wo die utopische Perspektive auf das gute Leben überwintern kann. Adornos Mißtrauen gegenüber der identifizierenden Vernunft führt allerdings nicht zu einer ohne weiteres positiven Umarmung der Kunst, als würde darin das gute Leben, das Glück ungebrochen vorgespiegelt werden. Das Glücksversprechen, das in der radikalen Kunst überwintert, erscheint uns notwendigerweise gebrochen. Die Perspektive auf Versöhnung ist unlösbar verbunden mit einer schwarzen Diagnose des Bestehenden, auch in der Kunst; die radikale Kunst, über die Adorno in seinem Zitat spricht, ist notwendigerweise infiziert von dem Bestehenden, sie ist "verdinglicht". Die Subjektivität ist nicht mehr organisch mit der Konstruktion verwoben, sondern dissoniert als "eingelegte Intention" im Kunstwerk, genauso wie das Individuum in der "total verwalteten Welt" fehl am Platz ist. Für radikale Kunst gilt: wirkliche Kunst ist mißlungene Kunst, Adorno spricht über "Werke des großartigen Mißlingens"²

Nun spricht Adorno in dem Zitat über den "Verdacht, daß der Begriff der großen Musik selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre". Natürlich ist es so, daß dieser Verdacht bei Adorno im doppelten Zeichen einer schwarzen Diagnose des Bestehenden und dessen Anklage steht; und das Zitat kann als eine beschwörende Warnung gelesen werden, wie es Adorno uns auch in der *Ästhetischen Theorie* vor Augen führt, nämlich daß es "keine bloß abstrakte Möglichkeit [ist], daß große Musik nur in einer beschränkten Periode der Menschheit möglich war"³. Aber vielleicht ist auch eine andere Lesart möglich, vielleicht gibt es sogar gute Gründe anzunehmen, daß mit dem Sturz der Metaphysik auch die Kunst ihren Wert, ihre Würde verloren hat.

Die Frage ist also: ist der "Begriff der großen Musik" für uns ein vergangener? Die Frage ist darum interessant, weil ringsum Abschied genommen wird von der versöhnungsphilosophischen Perspektive Adornos, seinem Gefangensein in der aporetischen Dichotomie von Negativität und Utopie; während der Wert der Kunst, ihre Bedeutung für das Leben, unberührt scheint. Übrigens wird nicht nur in der neueren Adorno-Lektüre die Kunst aufs Neue verherrlicht. Hierin stimmen Post-Strukturalismus und Sprachpragmatik miteinander überein: Das Ende der Metaphysik bedeutet hier keineswegs das Ende der Kunst. Eher umgekehrt: Gerade in der Kunst wird etwas sichtbar, erfahrbar, was mit der

identifizierenden Vernunft, dem diskursiven Denken oder der kommunikativen Rationalität unterdrückt zu werden scheint: das Nicht-Identische, die Differenz, das Nicht-Kommunizierbare.

Mein Aufsatz will diese "Rettung" der Kunst, im Zusammenhang mit dem proklamierten Ende der Metaphysik, auf verschiedene Aspekte hin näher betrachten. Zu diesem Zweck werde ich mich auf Albrecht Wellmers "stereoskopische Lektüre" von Adorno richten und beschränken, weil darin ein post-metaphysisches Verständnis von Kunst geboten wird, ohne daß das Vermögen der Kunst, die alltägliche Wirklichkeit zu übersteigen, angetastet wird. Meine These lautet, daß einerseits der Kunst zu Unrecht das Vermögen zugeschrieben wird, das Undarstellbare auf irgendeine Art zu präsentieren, andererseits, daß gerade in diesem Licht eine gewisse Solidarität mit der überwundenen Metaphysik gerechtfertigt ist; eine Erinnerung an die Kunst, die einst – positiv oder negativ – substantiell Zeugnis ablegen wollte von sowohl dem guten Leben, wie auch von dem Abgrund, der uns davon trennt. Eine Solidarität mit Metaphysik, nicht als Überwinterungsstrategie, nicht als Nostalgie oder Wehmut, sondern nur um etwas länger bei dem verweilen zu können, was schon seit langem verabschiedet zu sein scheint.

Ich werde darum in einem ersten Schritt einige einführende Bemerkungen über die sogenannte nach-metaphysische Verteidigung der Vernunft in der Kunst machen (I), um danach auf zwei Punkte von Wellmers sprachpragmatischer Umformulierung von Adorno einzugehen. Zunächst Wellmers Interpretation der Kunstwahrheit als ästhetische "Stimmigkeit". Die ästhetische Erfahrung wird hier interpretiert als eine Erfahrung, welche unsere kognitive, moralische und expressive Beziehung auf die Welt berühren kann (II); weiters Wellmers Lokalisierung des Glücksversprechens, sowie das Brechen dieses Versprechens in der ästhetischen Erfahrung selbst. Auch hierin nimmt Wellmer Abschied von Adornos messianistischer, utopischer und versöhnungstheoretischer Perspektive und bringt die Kunst gewissermaßen wieder zu den Menschen zurück (III). Im Zusammenhang hiermit – und darauf wird mein Aufsatz sich zuspitzen – werde ich auf das auch von Wellmer der Kunst zugeschriebene Vermögen eingehen, die Erfahrung von Negativität in ästhetische Lust umzusetzen. Exemplarisch hierfür ist seine Analyse des Erhabenen in der Kunst, die in wichtigen Punkten übereinstimmt mit und abweicht von der von Adorno (IV).

I

Rüdiger Bubner hat einmal gesagt: "Kunst verstehen heißt immer mitzuverstehen was verstehen eigentlich heißt".⁴ Die Frage nach dem Ort der Kunst in der (post)modernen Zeit hängt unlösbar mit der Frage zusammen, wo wir in Bezug auf erkenntnistheoretische und moralisch-praktische Fragen stehen. Die Debatte zwischen analytisch orientierten Philosophen, Hermeneutikern, Dekonstruktivisten und Sprachpragmatikern scheint sich denn auch oft zuzuspitzen auf erkenntnis- beziehungsweise wahrheitstheoretische Fragen, "philosophy of mind", soziale und politische Philosophie und Diskurs-Ethik. Ästhetische Fragen sind durchtränkt und nicht zu lösen von der Frage nach der Wahrheit und nach dem guten Leben. Die ästhetische Debatte – im 18. Jahrhundert geboren aus einer erkenntnistheoretischen Frage und in Kants kritischer Philosophie auch auf die praktische Vernunft bezogen – leugnet auch jetzt noch ihre Herkunft nicht.

Die meiner Meinung nach interessantesten Positionen sind diejenigen, die versuchen, zwischen Skylla und Charybdis von Fundamentalismus und Relativismus, Absolutismus und Nihilismus, Nostalgie und Skepsis hindurchzufahren. Habermas' fallibilistische Verteidigung der Vernunft in der Pluralität ihrer Stimmen, Rortys gemäßigter pragmatischer Kontextualismus und Derridas im Grunde der Sache moralisch inspirierter Dekonstruktivismus stehen so auf der einen Seite dem uneingeschränkten Festhalten an einem positivistischen und scientistischen Verständnis der Moderne gegenüber, auf der anderen Seite der sich selbst als post-modern verstehenden Evokation der Differenz, die übrigens – wenn sie kein Irrationalismus reinsten Wassers ist – oft nichts anderes ist als eine Wiederholung von Themen, die seit der Frühromantik das Projekt der Moderne ständig begleitet haben.

Gemeinsames Kennzeichen der eben genannten Positionen (also die sprachpragmatische, kontextualistische oder dekonstruktivistische) ist, daß sie die Aprioris unseres Lebens nicht mehr suchen und finden in einem Absoluten jenseits unseres Erfahrungshorizonts, am Ende der Geschichte oder im Selbstbewußtsein als dem höchsten Punkt, sondern daß unser Leben und die Reflexion dieses Lebens verbunden ist mit und begrenzt wird von den Aprioris von Leib, Zeit und Sprache. Gemeinsam haben sie jedoch auch, daß eine kritische Reflexion des Lebens – ob

diese nun unter den Nenner kritische Theorie, ironische Solidarität oder Dekonstruktion fällt – nicht eingetauscht wird gegen ihre nihilistische Bejahung oder ihre scientistische Verkürzung.

Auch Adornos Denken bewegt sich innerhalb des Horizonts einer Moderne, ein Denken das sich seiner eigenen Grenzen bewußt ist und das sich gleichzeitig nicht mit dem Bestehenden abfindet, sondern es ständig an dem mißt, was es sein könnte. Diese kritische Einstellung Adornos hat jedoch nicht verhindern können, daß das Ergebnis seines Denkens aporetisch geblieben ist. Die "total verwaltete Welt" nimmt dem Menschen jede Aussicht auf die Realisierung des guten Lebens. Nur in der mißlungenen und gebrochenen Kunst – einer Kunst, die ihr Glücksversprechen nur halten kann, indem sie es bricht (gerade indem sie gleichzeitig partizipiert am und rebelliert gegen das Bestehende) – überwintert die Hoffnung auf bessere Zeiten. Ihre Unversöhnlichkeit und Unmenschlichkeit zeugt im Negativen von Versöhnung und Mensch.

Diese oft als Sackgasse typisierte Aporie der kritischen Kunsttheorie steht im schrillen Kontrast zu der Art und Weise, wie heutzutage das Ästhetische, die Kunst, von verschiedenen Seiten gefeiert wird als derjenige Ort, der wie kein anderer – und nicht nur im negativen Sinne – Aussicht bietet auf das, was sich der diskursiven Vernunft, den begrenzenden Vokabularen und dem identifizierenden Denken entzieht.

Eine Manier, um Adornos Gedankengut für ein Verständnis der Moderne und der modernen Kunst wieder produktiv zu machen, ist die sogenannte stereoskopische Lektüre von Albrecht Wellmer. Wellmer versucht, den kritischen Gehalt von Adornos Theorie wieder in offenes Fahrwasser zu schleppen, indem er sie von dem beengenden Rahmen befreit, der von der Dichotomie von Subjekt und Objekt und von Negativität und Utopie gesetzt wird.

Obwohl Adorno das Primat der Aprioris von Materialität und Endlichkeit anerkannte und ihm ein positiv Absolutes, das sich jenseits der menschlichen Existenz aufhalten könnte, fremd ist, so bildete doch die prinzipiell negative Bestimmung des Bestehenden den Nährboden für eine sich zwar immer wieder entziehende, aber trotzdem utopische Perspektive der letztendlichen Versöhnung. Dieser geschichtsphilosophischen eindimensionalen Notwendigkeit, die in der *Dialektik der Aufklärung* noch vom aufgeklärten Denken Heil erwartete, aber womit jedoch unter dem Nenner "negative Dialektik" nur noch aporetisch das tatsächli-

che Joch des Begriffs abgeschüttelt werden konnte, stellt Wellmer die kontrafaktische Möglichkeit gegenüber, dem Zwang des Begriffs durch die mehrdimensionale Perspektive der Pluralität von Sprachspielen zu entkommen. Die prinzipielle Offenheit, die in der Kontingenz eines performativen Seins enthalten ist, bietet Aussicht auf eine Welt, die nicht von vornherein in Schwarz gehüllt ist.

Indem er sich so an Habermas' Theorie von der kommunikativen Rationalität anschließt, versucht Wellmer, zentrale Einsichten von Adorno sprachpragmatisch umzuformulieren. Dabei hält Wellmer sich in gewissem Sinne an dem metaphysischen Impuls fest, der bei Adorno darauf abzielte, das Bestehende zu übersteigen, bei Wellmer jedoch auf das sprachliche Sein selbst gerichtet ist: Solidarität mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes bedeutet bei Wellmer "eine Idee vom Ende der Metaphysik zu verteidigen, die nicht den Abschied von Vernunft und Moderne meint, sondern deren kritische Selbstbejahung"⁵

Und:

Dies wäre eine Moderne, die im Sturz der Metaphysik nicht den Verlust, sondern auch die Befreiung erkennt: die Befreiung von der Illusion und dem Terror eines irgend objektivierbaren letzten und umfassenden Sinns; eine Moderne, die der Metaphysik um so weniger bedürfte, je mehr sie die Wahrheit der Metaphysik in den Strukturen ihrer Weltlichkeit aufgehoben hätte.⁶

"Die Strukturen ihrer Weltlichkeit" hängen nun bei Wellmer mit ihrer Sprachlichkeit zusammen. Das Sein der Welt ist immer ein sprachlich erschlossenes Sein, und die Art und Weise, wie wir in der Welt sind, ist immer ein performatives Sein, das heißt die Subjekte dieser Welt konstituieren ihre Bedeutung in dem Moment, in dem sie einander – in ihrer Verständigung über die Welt – gegenseitig als Subjekte erkennen, die zu Sprache und Handeln imstande sind.

So wird das, was die Welt, der Mensch und auch die Kunst uns zu bieten haben, weniger schwarz gemalt, weil das Bestehende nicht gemessen wird an der Norm, die sich jenseits der Geschichte oder jenseits unserer Erfahrung befindet, sondern weil das Bestehende an der Potenz gemessen wird, die in ihm selbst enthalten ist. Wenn schon von einer Idealisierung die Rede ist, dann keine Idealisierung als das Antizipieren einer letztendlichen Versöhnung, oder einer idealen Kommunikationsgemein-

schaft, sondern eine Idealisierung, die in der Anerkennung der Kontingenz des Seins wurzelt, einer Kontingenz, die gleichzeitig eine Offenheit in Bezug auf die Zukunft beinhaltet und Platz für Innovation schafft, für die Möglichkeit, etwas vom guten Leben zu realisieren.

Es übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes, Habermas' Einsichten bezüglich dieses performativen Seins – auf die Wellmer sich beruft – ausführlicher zu besprechen; mich interessiert jetzt, wie Wellmer gewisse Gedanken Adornos mithilfe dieses theoretischen Rahmens aus der lähmenden Dichotomie von Negativität und Utopie befreit und für die Kunsttheorie wieder produktiv macht. Dazu werde ich mich zuerst Wellmers Interpretation der Kunstwahrheit als "ästhetischer Stimmigkeit" zuwenden.

II

Bereits 1983 hat Albrecht Wellmer – in einem Aufsatz anlässlich Adornos 80. Geburtstag mit dem Titel *Wahrheit, Schein, Versöhnung*⁷ – Abstand genommen von Adornos Ortsbestimmung des Glücks jenseits der Welt, in einer messianistisch zu erwartenden, nur utopisch zu denkenden, eschatologisch zu vollziehenden oder sogar quasi-theologisch zu hoffenden Zukunft. Andererseits hat er hierin auch versucht, den Kern dessen, was in den Kategorien "Wahrheit", "Schein" und "Versöhnung" enthalten ist, auf eine für die Kunsttheorie produktive Art und Weise in Bewegung zu bringen.

Im Anschluß an Schwabs Vorstellung von der "Erweiterung von Subjektgrenzen" entdeckt Wellmer in der ästhetischen Erfahrung namentlich der modernen Kunst – eine Erfahrung, in der Bedeutung gebrochen, verbröckelt ist – eine ästhetische *Wirkung*, die das rezipierende Subjekt zu neuen Formen von psychischer Synthese bewegen kann und dadurch zu neuen Formen, in denen die Welt durch sie gesehen und gemacht wird. Der rigiden Einheit des bürgerlichen Subjekts stellt Wellmer eine "kommunikativ verflüssigte Ich-Identität" gegenüber.

Dies ist das *emanzipatorische* Potential der Moderne: ein neuer Typus von "Synthesis" wird absehbar – ästhetisch, psychologisch-moralisch und gesellschaftlich –, bei dem das Diffuse, Nicht-Integrierte, das Sinnlose und Abgespaltene eingeholt würde in einen Raum gewaltloser Kommunikation – in den entgrenzten Formen der Kunst ebenso wie in den offenen Strukturen eines nicht mehr starren Individuations- und Vergesellschaftungstypus.⁸

In der ästhetischen Erfahrung ist nicht so sehr ein Kenntnisvorrat eingeschlossen, ein Wissen, eine verborgene Wahrheit, welche durch philosophische Reflektion befreit werden muß; vielmehr ist in der ästhetischen Erfahrung eine vielfältige Bindung an die Welt – ein Weltbezug – eingeschlossen, worin effektive, kognitive und moralische, psychische und soziale Aspekte gleich aufeinander einwirken. Wellmer spricht in diesem Zusammenhang von der Kunstwahrheit als einem "Interferenzphänomen der verschiedenen Wahrheitsdimensionen", und er unterscheidet Wahrheit als "ästhetische Stimmigkeit", in der der kognitive, effektive und moralisch-praktische Weltbezug angesprochen wird, von Wahrheit als "gegenständlicher Wahrheit"⁹. Die sprachpragmatische Umformulierung von Adornos Begriff von der Wahrheit in der Kunst läuft dann hinaus auf die Betonung des weiterschließenden bzw. wahrheitserschließenden Potentials der Kunsterfahrung, wobei die Sprache das Medium ist zwischen dem Ich, der Kunst und der Welt. Hierauf werde ich später noch zurückkommen.

Kurz zusammengefaßt und stark vereinfacht: Wellmer verschiebt den Akzent von einer Werkästhetik zugunsten einer Wirkungsästhetik; nicht das, was an Wahrheit im Kunstwerk eingeschlossen ist und durch philosophische Reflexion erschlossen werden muß, ist ihr Wahrheitsgehalt, sondern das, was sie dank ihres mehrdimensionalen Weltbezugs an Grenzüberschreitung und Horizonterweiterung vermag, ist die Wahrheit der Kunst.

Zur Rezeption von Wellmers Interpretation der Kunstwahrheit möchte ich ein paar Bemerkungen machen.

Jürgen Habermas hat sich bereits in seiner Adorno-Rede¹⁰ von Wellmer überzeugen lassen, daß die ästhetische Erfahrung ihre Souveränität von der Tatsache herleitet, daß sie sich auf andere Lebensbereiche beziehen kann als auf die der reinen ästhetischen Kritik und somit zum Beispiel für die Aufklärung von Lebensgeschichten genutzt werden kann. Und im *Philosophischen Diskurs der Moderne* gibt Habermas zu erkennen, daß der Anspruch auf "ästhetische Stimmigkeit" im Sinne von Wellmer dem Phänomen der Kunsterfahrung gerechter wird als dem auf Authentizität oder Wahrhaftigkeit¹¹. Vor kurzem hat auch Hauke Brunkhorst – in einem Aufsatz über den "Verfransungsprozeß" in der Kunst – sich hinter die Idee der Kunstwahrheit als einem pluralen Wahrheitspotential gestellt:

Die ästhetisch kontrollierte Destruktion des Sinns entfesselt [...] ein plurales, multidimensionales "Wahrheitspotential" der Kunst, nicht aber [...] deren *eine* Wahrheit. Die "Wahrheit" der Werke [...] zerfällt [...] in viele, einander widerstreitende Dimensionen, die in der öffentlichen Kritik und Rezeption der Werke [...] für die ethische Selbstverständigung ebenso wirksam werden können wie für emanzipatorische Lernprozesse, die sich von der Tradition abstoßen und ein ästhetisch experimentelles Freiheitsverständnis in der sozialen Wirklichkeit zur Geltung bringen.¹²

Inzwischen ist erstens von verschiedenen Seiten Wellmers Verständnis der Kunstwahrheit kritisiert worden, und zweitens hat Wellmer selbst sein Verständnis, wie es sich denn nun mit der Wahrheit in der Kunst verhält, modifiziert.

Joel Whitebook hat in einem Aufsatz über die ästhetische, psychische und soziale Synthese bei Adorno und Wellmer behauptet, daß

die vermeintliche Überwindung der negativen Dialektik und der Subjektphilosophie in bestimmten wichtigen Hinsichten mehr einer abstrakten Negation denn einer wirklichen *Aufhebung* gleicht; denn sie verfehlt wichtige Teile des Wahrheitsgehalts des Überwundenen.¹³

Seine Kritik spitzt sich auf die von Habermas und Wellmer unterstellte Sprachfähigkeit der inneren Natur zu: der in der ästhetischen Erfahrung gedehnte Raum gewaltloser Kommunikation wird nämlich von der Nicht-Identität des Unbewußten begrenzt. Für Whitebook ist dies Anlaß, die Reichweite der linguistischen Wendung zur Diskussion zu stellen. Er folgert denn auch,

daß die Sprachphilosophie die Bewußtseinsphilosophie nicht restlos aufhebt. Dieser unaufhebbare Rest ist das Moment nicht-sprachlicher Andersheit; und dieser Rest ist es, der aus der kritischen Theorie herausgefallen ist.¹⁴

Martin Seel hat in einem Aufsatz über *Kunst, Wahrheit, Welterschließung* Wellmers Analyse von der "Geltung der Kunst" als einem "welterschließenden Wahrheitspotential" kritisiert. Er meint, daß mit dem Begriff "Welterschließung" Kunstwerken zuwenig Gültigkeit zugeschrieben wird.

Zuwenig, weil offen bleibt, wie sich die Validität der Kunst zu allen möglichen nichtästhetischen Welterschließungsleistungen und Welterschließungsereignissen verhält, wie sie etwa im Aufstellen und Durchsetzen einer politischen Verfassung, im Wechsel eines theoretischen Paradigmas oder im Umbruch lebensweltlich-lebensgeschichtlicher Erfahrungen sich abspielen können.¹⁵

Es sieht so aus, als ob Wellmer sich sowohl die Kritik von Whitebook, wie auch die von Seel in seinen jüngsten Betrachtungen über die Kunstwahrheit zu Herzen genommen hat. Darum werde ich mich jetzt dem zuwenden, was ich hier – etwas provozierend – Wellmers "These vom Ende der Kunst" nenne.

III

In einem bisher nicht veröffentlichten Aufsatz *Über Musik und Sprache*¹⁶ untersucht Wellmer anläßlich einer Lektüre von Adornos *Fragment über Musik und Sprache*, wie die Sprachähnlichkeit der Musik – die bei Adorno eine theologische Deutung erhält (Adorno spricht bekanntlich über die "Gestalt des göttlichen Namens; [...] der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen"¹⁷) – wie also die Sprachähnlichkeit, befreit von den metaphysischen Resten, die in seiner Versöhnungsphilosophie umgehen, jetzt, nach der linguistischen Wendung, verstanden werden kann. Der Aufsatz ist darum wichtig, weil hierin im Vorbeigehen scheinbar von der Wahrheit in der Kunst, im emphatischen Sinne, den Adorno damit meinte, Abschied genommen wird.

In der Kunst – und die Musik ist hierfür das deutlichste Beispiel – ist die Rede, so Wellmer, von sowohl Sprachnähe wie Sprachferne, von Sinn und Sinnverweigerung¹⁸. Kunstwerke sind keine hermeneutischen Objekte, in dem Sinne daß ihre Bedeutung, wie sehr sie sich auch entzieht, im Prinzip zu entziffern ist. Namentlich in der modernen Kunst geht es oft darum, sinnfremde Elemente in das Ganze zu integrieren, wodurch einerseits das Ganze sich nicht mehr als Sinnzusammenhang verstehen läßt, andererseits ein Prozeß von Semantisierung und Desemantisierung in Gang gesetzt wird: Mit Bedeutung beladene Elemente werden so verwendet, daß sie zu "sinnlosem" Material umgeformt werden, und bis dahin bedeutungsloses Material wird so eingesetzt, daß es in Verbindung mit anderen Elementen des Kunstwerks semantisch geladen wird.

Unter dem Hinweis auf Heideggers Kunstwerk-Aufsatz spricht Wellmer in diesem Zusammenhang bezüglich der "Sprachnähe" über den "Weltbezug" aller Kunst, "wobei das allgemeine Medium eines solchen Weltbezugs [...] die Sprache ist", und bezüglich der Sprachferne in der Kunst

über "Erde", womit nicht nur die "materielle Kehrseite des sprachlichen Sinns", ihr Grund, sondern auch ihr Abgrund gemeint ist: der Aspekt eines Kunstwerks, der sich immer dem hermeneutischen Zugriff entzieht. In der ästhetischen Erfahrung spiegelt sich dies in einem nie abgeschlossenen Prozeß von einander ergänzenden, gleichzeitig jedoch ausschließenden Formen des Verstehens: ein "nachvollziehendes Verstehen" auf der Basis von mimetisch-ekstatischen Momenten in der ästhetischen Erfahrung, und ein "nachkonstruierendes Verstehen" auf der Basis der reflexiv-rationalen Momente in der ästhetischen Erfahrung:

Beide Bewegungen müssen einander ergänzen, wenn überhaupt von ästhetischem Verstehen die Rede sein soll, aber zugleich durchkreuzen die beiden Bewegungen einander in solcher Weise, daß der als sinnvoll erfahrbare ästhetische Zusammenhang niemals als Zusammenhang eines Sinns sich fassen läßt.

Ich glaube, daß hier ein wichtiger Punkt berührt wird. Es könnte nämlich sein, daß damit auch die Souveränität der Kunst – und damit meine ich hier den sinnvollen Bezug, den sie zum Leben unterhält – problematisch wird; ob dieser nun in Begriffen von Kunstwahrheit (Adorno) ausgedrückt wird, oder in Begriffen von ästhetischer Stimmigkeit (und Welterschließung), womit der sinnvolle Bezug der Kunsterfahrung auf das psychische und soziale Leben, als "Interferenzphänomen" beschrieben wurde. Wellmer geht denn auch so weit, "Wahrheit" aus dem Zentrum seiner kunstphilosophischen Betrachtungen zu vertreiben:

Daß Kunstwerke keine hermeneutischen Objekte sind, daß der ästhetische Zusammenhang kein Sinnzusammenhang ist, heißt am Ende nichts anderes als dies: daß Wahrheit nicht der terminus ad quem der Kunstwerke ist.

Was findet Wellmer dann im Zentrum der ästhetischen Erfahrung? Und wo ist ihr Bezug auf die Welt – sei es positiv als Welterschließung, oder negativ als Anklage nun noch zu finden? Wurde mit der Idee von der ästhetischen Stimmigkeit noch fast Kantisch die Vernunft in Bewegung gebracht, indem kognitive, effektive und moralische Aspekte des menschlichen Lebens gleichermaßen berührt wurden, ist nun in Wellmers nachmetaphysischem Verständnis von Kunst jeder Bezug von Kunst auf das gute Leben problematisch geworden und scheint Kunst nur noch sich selbst bedeuten zu können.

Die Rekonstruktion des ästhetischen Zusammenhangs als eines Sinns zusammenhangs scheitert in genau dem Maße, in dem Kunstwerke, so viel Wahrheit sie auch sagen oder zeigen mögen, in diesem Sagen oder Zeigen nicht aufgehen. Ihr Rätselhaftes wird sichtbar, sobald deutlich wird, daß sie am Ende nur sich selbst in ihrem Erscheinen zeigen.

Wenn überhaupt die Rede sein kann von einer für das Kunstwerk konstitutiven Negativität – eine interne Negativität, die bei Adorno auch immer auf die utopische Perspektive der Versöhnung hindeutet –, dann betrifft es hier eine scheinbar rein "innerästhetische Negativität". Man kann sich fragen, ob es noch etwas im Kunstwerk gibt, was über sich hinausweist. In seinem Kommentar zu Adornos Wort "Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird" ist das Versprechen der großen Musik – die in der radikalen Musik standhält, auch in dem Moment, in dem sie es bricht – zu einer fast formalistischen "innerästhetischen" Angelegenheit reduziert:

Was zu verstehen wäre ist, daß hier nicht ein Glück jenseits der ästhetischen Erfahrung gemeint sein kann, also das Glück einer erlösten Menschheit, eines mit der Natur versöhnten Geistes; sondern daß das Glücksversprechen ebenso wie der Bruch dieses Versprechens in der Temporalität der ästhetischen Erfahrung selbst lokalisiert werden muß.

Hat sich hiermit nicht der Verdacht Adornos bewahrheitet, daß "der Begriff der großen Musik selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre"?

Aber vielleicht dürfen wir Wellmers Abschied von der Transzendenz der ästhetischen Erfahrung zugunsten der Immanenz der ästhetischen Erfahrung nicht auffassen als einen Abschied von jeglichem Band mit dem Leben, sondern gerade als eine neue "Humanisierung" der Kunst. Wie das normale Leben und unser Verständnis davon von den Kategorien Leiblichkeit, Endlichkeit und Sprachlichkeit begrenzt wird – Grenzen, die wir nicht überspringen können –, so bewegt sich auch die Kunst in einem Universum, das von Stoff, Zeit und Sprache begrenzt wird. Und gerade weil die Kunst – auf ihre eigene Weise – mit Sinn und Unsinn spielt, ist sie imstande, Sinn und Unsinn des gewöhnlichen Lebens zu beleuchten und sogar die Grenzen, auf die wir darin stoßen, zu berühren und zu verschieben.

Es sind ja die gewöhnlichen Subjekte, Bewohner einer Tagwelt sprachlich erschlossenen, kommunikativ geteilten Sinns, die ästhetische Erfahrungen machen. Treten sie für Augenblicke aus dem Zeit- und Sinnkontinuum dieser Tagwelt heraus, so kehren sie auch wieder dorthin zurück; was ihnen ästhetisch geschieht, geschieht ihnen immer auch als Subjekte einer kommunikativen Praxis, auf welche die ästhetische Erfahrung erhellend, erweiternd, sinnbildend und sinn-erschütternd zurückwirkt.¹⁹

Meine Frage ist nun: Muß diese "Humanisierung" nicht aufgefaßt werden als ein Ortswechsel der Kunst, dessen Reichweite und Radikalität wir noch nicht übersehen können, ein Ortswechsel, der gleichzeitig auch als eine Änderung ihres Status verstanden werden muß? Die große Kunst – über die Adorno spricht – war schließlich auch immer eine Kunst, der das Vermögen zugesprochen wurde, die alltägliche Wirklichkeit überschreiten zu können, und die Geschichte dieser großen Kunst ist nicht von der Art und Weise zu trennen, wie über sie gedacht wurde. Dann hat Hegel möglicherweise in gewissem Sinne noch immer, oder besser aufs Neue, recht mit der Behauptung, daß das Zeitalter der großen Kunst vorbei ist. Auch für Hegel galt, daß mit dem Ende der Kunst die Kunst nicht am Ende ist. Der Modus, unter den diese Kunst gestellt war, änderte sich aber doch. Die Kunst wurde von den Göttern zu den Menschen gebracht, und anstatt daß sie substantiell Bezug nimmt auf das Absolute (ob nun an ein Jenseits der Erfahrung oder der Geschichte gedacht wird), wurde der *H u m a n u s* ihr neuer Heiliger: "Die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das allgemeinen Menschliche in seinen Freuden und Leiden, seine Bestrebungen, Taten und Schicksale."²⁰

Nun geht es mir nicht darum, über das postume Recht von Hegel zu entscheiden. Und natürlich muß die "Vergangenheit" der Kunst bei Hegel gesehen werden als ein Stadium im Entwicklungsgang des Geistes, während bei Adorno vor einem möglichen Ende der Kunst eher gewarnt, als sich gebeugt wird. Mir geht es darum, darauf hinzuweisen, daß, wenn wir mit der Humanisierung der Kunst mitgehen – und das scheint die sprachpragmatische Wendung zu implizieren – wir uns realisieren müssen, daß wir mit einem anderen Verständnis von Kunst zu tun haben als mit dem Begriff "große Kunst", den Adorno meinte, und auch anders als das Selbstverständnis von Kunst und Künstler, wie es im 18. Jahrhundert geboren wurde und bis auf den heutigen Tag im Alltagsverständnis der Kunst – als eine Art implizite Ästhetik – weiterlebt.

Ein erster Begriff von "Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz" liegt denn auch im Überdenken dessen, wovon Abschied genommen zu werden scheint: ein Selbstverständnis von Kunst, die sich hinsichtlich ihres Wertes mit der Religion und der Philosophie messen konnte.

Die (post)modernen Anspielungen auf den einzigartigen Wert der Kunst, wenn es um das Evozieren, Präsentieren oder Ausdrücken dessen geht, was sich der alltäglichen Realität entzieht, muß ich denn auch bei einem internen Widerspruch ertappen: nur eins von beiden ist möglich: Entweder die Kunstreligion lebt – implizit – auch in der modernen Kunsttheorie weiter, oder die Kunst wird von ihrem Sockel gestoßen und teilt ihren Ort in der Welt mit anderen Sachen, die bei der Orientierung im Leben hilfreich sein können, wie Reisen, ein langer Spaziergang oder eine therapeutische Sitzung.

Die Geschichte der Kunsttheorie könnte geschrieben werden – und ich gebe ein Beispiel aus der Musik – als eine Geschichte wechselnder Bewertung von Kunst, soweit es um ihr Vermögen geht, als autonome Kunst das Alltägliche zu übersteigen.

Grob vereinfacht darf behauptet werden, daß die Musik vom griechischen Altertum bis ins 18. Jahrhundert entweder ihre Würde aus der Tatsache herleitete, daß sie mit etwas anderem verbunden war – mit der Erziehung, einem kosmologischen Verständnis der Wirklichkeit, der Liturgie, der Staatsmacht, den "Leidenschaften der Seele" – oder daß sie als Ohrenkitzel auf die gleiche Linie gestellt wurde mit Schlaf oder Wein, die beide auch erquicken, solange man nicht zuviel davon bekommt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts – als sich eine gesonderte, institutionelle und theoretische Domäne der Kunst herauskristallisierte – entstand ein Verständnis von Musik als einem autonomen Phänomen, das nicht nur eine Welt in sich selbst bildete (Tieck), sondern in dem auch etwas berührt wurde, was später – im deutschen Idealismus – als "höchster Punkt" beschrieben werden sollte. Jetzt müssen wir vielleicht erkennen, daß wir, nach einer Periode der Kunstreligion, wieder bei einem Musikverständnis angelangt sind, das (mit den Worten des Skeptikers Philodemos aus dem 2. Jahrhundert) "mehr mit der Kochkunst gemein hat, als mit der Dichtkunst"²¹, oder, wie Kant es ausdrückte, "mehr Genuß als Kultur"²² ist.

Es darf denn auch als ein Zeugnis der Wiederbelebung der "Kunstverehrung" gesehen werden, daß gerade in der letzten Zeit das Erhabene in der Kunst – das erst im 18. Jahrhundert von einer rhetorischen Kategorie zu einer ästhetischen Kategorie promovierte – im Mittelpunkt des Interesses steht. Bekannt ist Lyotards erneuerte Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* und sein Dictum, daß "die Frage nach dem Undarstellbaren [...] die einzige [ist], die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt"²³

Auch Albrecht Wellmer hat in seinem Aufsatz *Adorno, die Moderne und das Erhabene* sich über das Thema gebeugt. Darin gibt er eine Interpretation des Erhabenen, die mit Adorno Abstand nimmt von Kants für die Erfahrung des Erhabenen konstitutivem Unterschied zwischen einer empirischen und einer intelligiblen Welt, eine Interpretation, bei der auch gegen Adorno die Erfahrung des Abgrunds für das Denken inmitten der sprachpragmatisch erschlossenen Welt steht. Mit Adorno unterstreicht Wellmer das "Eingedenken der Natur im Subjekt", das Bewußtsein der eigenen "Naturhaftigkeit", welche in der modernen Kunst artikuliert wird. Aber auch gegen Adorno, weil die Selbstüberschreitung der Kunst nicht in der Perspektive einer letzten Versöhnung steht, sondern für das sprachliche Sein selbst produktiv gemacht werden kann. Es übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes, vollständig zu rekonstruieren, wie Wellmer mit seiner stereoskopischen Lektüre von Adorno das Erhabene untersucht. Ich möchte hier nur ein paar Punkte herausnehmen, um dann neuerlich die Frage nach dem Ort der Kunst stellen zu können. Ich konzentriere mich auf die folgenden drei Punkte: 1. der von Kant übernommene Gedanke eines Subjekts, das seine eigene Nichtigkeit überschreitet, 2. die Möglichkeit einer ästhetischen Artikulation des Negativen, 3. die Lokalisierung des Erhabenen inmitten des sprachlichen Seins.

1. Ich zitiere Wellmer jetzt etwas ausführlicher:

Konstitutiv für das Erhabene in all seinen Varianten ist eine Polarität, eine produktive Spannung zwischen einem virtuell bedrohten, in seinem Vermögen überforderten, in Schwindel versetzten Ich und einem gerade in dieser Erfahrung der Fragilität, des Schreckens, des Schwindels lustvoll sich affirmierenden Ich. Kant deutete diese Polarität als die von empirischem und intelligiblem Ich. Indes ist

leicht zu sehen, daß es, zumindest wo es um die Kunst geht, eines intelligiblen Ich, im Kantischen Sinne, daß es der Idee des Absoluten nicht bedarf, um jene Polarität begreiflich zu machen. Denn in der gelingenden ästhetischen Artikulation des Negativen, der "Macht der Negativität", erfahren die Subjekte ja unmittelbar ihre artikulative, weltbildende und kommunikative Macht gegenüber dieser Macht der Negativität. Deshalb kann die Erfahrung der Negativität hier in ästhetische Lust sich verwandeln. [...] Die Lust des Erhabenen ist das Glück des Standhaltens, der Kommunikation des Unkommunizierbaren.²⁴

Wie bereits gesagt, promovierte die ursprünglich rhetorische Kategorie des Erhabenen, des Großartigen, des großen oder hohen Stils, im 18. Jahrhundert zur ästhetischen Kategorie, neben dem Schönen, und später auch neben dem Charakteristischen, dem Pittoresken und dem Häßlichen. Auch wurde die Erfahrung des Erhabenen in der Kunst in Verbindung gebracht mit etwas, was unser Fassungsvermögen übersteigt. In den Worten von Edmund Burke zum Beispiel: "[...] that hardly any thing can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity."²⁵

Die Analyse des Erhabenen in Kants dritter Kritik nimmt einen besonderen Platz ein, weil hier eine direkte Brücke zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft geschlagen wird. Anders als beim Schönen – weil hier das freie Spiel von Sinnlichkeit (Einbildungskraft) und Verstand nur durch ästhetische Ideen oder durch Analogie der Urteilsstruktur, also indirekt, auf die Vernunft bezogen ist – ist im Fall des Erhabenen die Vernunft, das Intelligible, unmittelbar betroffen. In der Erfahrung des Erhabenen werden wir uns einerseits der Zerbrechlichkeit und Kontingenz von uns selbst und den Dingen bewußt, andererseits wissen wir gleichzeitig, daß wir uns als Vernunftwesen über die uns bedrohende Macht der Natur erhaben wissen. Die Stimme der Vernunft, die gewissermaßen aus dem Abgrund zu uns heraufklingt, schenkt uns die "negative Lust" des Erhabenen. (Kant spricht von "Achtung".) Negative Lust, "Achtung" und eine Vernunft, die sich gewaltsam zu erkennen gibt, hängen unlösbar miteinander zusammen. Die ganze Figur der eigenen Macht des Subjekts gegenüber der Negativität besteht nur dank einer Vernunft, die dem Subjekt diese Macht schenkt.

Bei Adorno ist diese Macht des Subjekts zwar verdünnt zu einem unbequemen "Standhalten" gegenüber der Negativität der Welt. Ein "Standhalten" jedoch, das von einer Perspektive auf eine letztendliche Versöhnung

motiviert wird. Für Adorno ist die moderne, erhabene Kunst – eine Kunst, die alle "Dunkelheit und Schuld der Welt [...] auf sich genommen [hat]"²⁶ – der Ort, wo die Hoffnung auf Erlösung überwintert. Und es ist die Vernunft am Ende der Geschichte, die der Kunst jetzt die Macht verleiht, sich gegenüber dem Bestehenden zu behaupten.

In der post-metaphysischen Philosophie, die das Sein der Welt versteht als ein immer durch Sprache erschlossenes und eingeschlossenes Sein, ist die Vernunft – das Intelligible im Kantschen Sinne oder eine zu erwartende Absolute im Sinne Adornos – auf dem Friedhof der Geschichte hinterlassen worden.

Wenn jetzt trotzdem von Wellmer wieder die eigene Macht des Subjekts – die "artikulative, weltbildende, kommunikative Macht" – der Macht der Negativität gegenübergestellt wird, wenn trotz alledem das Subjekt seine eigene Nichtigkeit übersteigen kann, dann kann die Frage gestellt werden: wer oder was schenkt dem Menschen sein Vermögen, seine eigenen Grenzen zu überschreiten; was in der Sprache macht es möglich, daß auch das, was nicht in Worte gefaßt werden kann, (auf irgendeine Weise) kommunizierbar ist?

Ich frage mich, ob die Kantsche Figur (wobei die Vernunft die Grenzen des Subjekts dehnt, um ihm Aussicht auf das Unendliche zu verschaffen) ohne weiteres in einen sprach-pragmatischen Rahmen übernommen werden kann. Wenn wir uns auf die inzwischen übliche Bedeutung von "erhaben" verlassen, dann scheint seine nach-metaphysische Übersetzung auch die Kantsche Polarität zu implizieren. Wenn wir aber die Sache, die damit gemeint ist, überdenken, dann erscheint das, was vorausgesetzt wird, gleichzeitig als das, was noch erklärt werden muß, nämlich daß die Erfahrung der Negativität zu einer Verstärkung der kommunikativen Macht des Subjekts führen kann.

2. Wellmer spricht von der "gelingenden ästhetischen Artikulation des Negativen", in der das Subjekt seine kommunikative Macht gegenüber dem Abgründigen, dem Sinnlosen erfährt.

Die Erfahrung des Erhabenen fand Kant bekanntlich nicht in der Kunst, sondern in Gegenwart der unermesslichen und mächtigen Natur. Regelmäßig wird dies auf seine beschränkte Kunstauffassung zurückgeführt. Sein Geschmacksbegriff und sein klassizistisches Schönheitsideal (Harmonie der Teile, Proportion, Gleichgewicht) sollen angeblich ein breite-

res Kunstverständnis, in dem auch Platz für eine Ästhetik des Erhabenen ist, nicht erlauben. Wie dem auch sei, nach Kant – besonders in der Frühromantik – ist es gerade die Kunst, der das Vermögen zugesprochen wird, den Abgrund für das Denken zu versinnlichen.

Auch Adorno steht in gewissem Sinne noch in dieser Tradition, sei es daß er das Verhältnis zwischen der phänomenalen und noumenalen Welt, in der Tradition von Marx, umkehrt. Die "Naturhaftigkeit" des Geistes macht es unmöglich, daß das Subjekt sich gewissermaßen am Intelligiblen hochzieht, um das Empirische zu übersteigen. Das Erhabene verbindet sich bei Adorno denn auch im in der Kunst zum Ausdruck kommenden Konflikt zwischen der realen Gegenwart und einer utopischen Zukunft, einer Zukunft, in der etwas von dem, was vorher mit dem Noumenon gemeint war, verwirklicht werden kann.

Mit dem Abschied von dieser versöhnungs-theoretischen Perspektive wird auch die Lokalisierung des Erhabenen in der Kunst noch problematischer, als sie schon war. Bereits bei Kant stehen in der Erfahrung des Erhabenen Erfahrung, Wahrnehmung und das Denken selbst zur Diskussion. Kant hatte gute Gründe, der Kunst die "Darstellbarkeit" des Erhabenen abzusprechen, nicht weil sein Kunstverständnis unzureichend war, sondern weil sein Verständnis des Erhabenen als desjenigen, was sich im Abgrund dem Denken "mitteilt", keine Form der diskursiven oder ästhetischen Darstellbarkeit zuließ.

Auch in der sprach-pragmatisch erschlossenen Welt ist es vielleicht möglich, das, was sich dem "sprachlichen Sinn" entzieht, zu lokalisieren, aber nicht zu artikulieren. Für Adorno war es noch möglich, der Leerstelle gegenüber, die die Metaphysik hinterlassen hat (Wellmer spricht in diesem Zusammenhang von einem "negativen Absoluten", über "das Nichts"), im Namen eines noch nicht erfüllten Absoluten standzuhalten. In Wellmers sprach-pragmatischer Perspektive ist ein Bewußtsein der Anwesenheit des Absurden, des Abgründigen auf der Kehrseite des sprachlichen Seins vielleicht möglich; der Kunst eine gelungene ästhetische Artikulation davon zuzuschreiben, zeugt jedoch von einem allzu großen Vertrauen in die "Aussagekraft" der Kunst.

Vielleicht kann die Kunst uns die Begrenztheit unserer Welt bewußt machen, kann sie – im Spiel mit Bedeutungen und dem Bedeutungslosen – unser Bewußtsein der Grenzen des "Sinns" schärfen. Warum jedoch

sollte die Kunst hierin eine bevorzugte Position einnehmen? Sie ist – wie auch das Denken – imstande, uns bis an die Grenze des Negativen zu bringen; eine gelungene ästhetische Artikulation des Negativen würde jedoch bedeuten, daß wir dem Abgründigen, dem Nichts ins Auge sehen können.

Wenn Kunst überhaupt – in ihrem Spiel von Sinn und Unsinn – etwas mit der Leerstelle zu tun hat, die die Metaphysik hinterlassen hat, mit dem negativ Absoluten, dann eher, indem sie sie *verbirgt*. Adorno glaubte, daß die Musik die "Intentionen" birgt in dem Moment, in dem sie sich auf das Anrufen des "Intentionslosen" vorbereitet²⁷. Dem möchte ich gegenüberstellen, daß im ästhetischen Anrufen des "Intentionslosen" dieses selbe "Intentionslose" sich *verbirgt*. Wenn schon die Rede ist von einem "Schein" in der Kunst, dann hier im Spiel am Rande des Abgrunds. Anstelle einer "ästhetischen Artikulation" möchte ich denn auch lieber von einer "ästhetischen Verschleierung" sprechen; einer, im Licht des Abgrunds für unser Denken vielleicht notwendigen Verschleierung.

3. Das Erhabene in der Kunst ist ein "heimlich Erhabenes", in dem Sinne, daß ihr Spiel mit Sinn und Unsinn – und das ist der dritte Punkt, den ich ansprechen möchte – innerhalb des vertrauten Rahmens vom *H u m a n u s* bleibt; ein Erhabenes, das inmitten, aber auch innerhalb der Welt sprachlich erschlossenen Sinns bleibt. Das Erhabene in der Kunst ist auch ein "prozedural Erhabenes", in dem Sinne, daß das Bewußtsein der Endlichkeit, des Sinnlosen, pragmatisch eingesetzt werden kann, um Unbescheidenheit und Selbstüberschätzung entgegenzutreten, um eine Offenheit zu erzwingen, auf deren Basis Lernprozesse möglich werden. Eine Sache bleibt jedoch unangerührt: das "unheimlich Erhabene" als das Andere der Vernunft, ein unheimlich Erhabenes, das sich immer gegen eine auch sprach-pragmatisch gedeutete ästhetische Artikulation sträuben wird.

In dem Moment, wo Wellmer die Kehrseite des sprachlichen Seins inmitten dieses sprachlichen Seins selbst und im Subjekt lokalisiert, scheint die "nicht-sprachliche Andersheit" – von der Whitebook fürchtete, sie könne aus der kritischen Theorie herausfallen – eingefriedet. Mit der Lokalisierung dessen, was sich der "Welt sprachlichen Sinns" entzieht, ist es jedoch noch nicht berührt. Auch das Erhabene von Kant

existiert nur für das Subjekt; ohne Subjekt keine Welt, eine Welt in deren Mitte sich der Abgrund vor uns öffnet. Diese philosophische Platitude darf uns jedoch nicht dazu verführen, aus der Tatsache, daß sich "inmitten des sprachlichen Sinns ein Abgrund des Sinnfernen" öffnet, zu folgern, daß dieser Abgrund des Sinnfernen schließlich von der kommunikativen Vernunft eingeholt werden kann.

Mit der Verneinung eines positiv Absoluten ist die Versuchung groß, auch die hinterlassene Leere zu leugnen, indem wir unsere Augen davor schließen oder einen vertrauten Umgang damit zu finden meinen. Das negativ Absolute kann jedoch für das Leben nicht produktiv gemacht werden, sondern bleibt dissonant jenseits des mit der Vernunft Konsonierenden.

Die Erfahrung des Erhabenen bewegt sich bei Wellmer innerhalb der Grenzen der sprachlichen Vernunft. Auch in der abgeschwächten Variante des Intelligiblen, als kontrafaktische Möglichkeit, etwas vom guten Leben in einer Welt zu realisieren, die auch einen anderen Weg einschlagen kann, steht das *petitio principii* des aufgeklärten Denkens – von dem auch Adorno und Horkheimer ausgingen – an erster Stelle. Die selbsttranszendierende Kraft der Vernunft ist jedoch nicht so groß, daß auch das Andere der Vernunft, wie ihr eigener Schatten, eingeholt werden kann.

V

Die nach-metaphysische Vernunft ist eine Vernunft, die sich ihrer eigenen Grenzen bewußt ist. Eine Vernunft auch, die sich – bescheidener als zuerst – zu einer Zukunft hin öffnet, welche nicht an einer absoluten oder utopischen Perspektive gemessen werden kann, sondern an dem, was in ihr selbst als Potenz eingebaut ist. Vielleicht ist es so, daß die Idee des positiv Absoluten, eine positive Metaphysik, nicht aus unserem Leben wegzudenken ist; daß der transzendente Schein auch das sprachliche Sein immer begleitet wird und als eine gewisse regulative Idealisierung, aber auch als eine objektivistische Fehldeutung dem Leben anhaftet. Wellmer hat jedoch recht mit der Behauptung, daß die Existenz solcher Mythen noch kein Grund ist, "weshalb wir uns philosophisch mit ihnen abfinden sollen"²⁸.

Die Anerkennung der Kontingenz, die dem gegenübersteht, darf jedoch nicht zu dem Anspruch führen, auch das negativ Absolute, die "Leerstelle der Metaphysik" als das Andere der Vernunft, für dieselbe Vernunft produktiv zu machen. Es ist diese negative Metaphysik, von Nietzsche im Bild von Gottes Tod ausgedrückt, die wir immer – als das beunruhigende Unbekannte – finden werden, wenn wir die Grenzen unserer Welt und unseres Seins besuchen.

Vielleicht ist es dies unheimlich Negative, vor dem wir uns schon immer verbergen, auch wenn wir an seinem Rand ein lustvolles Spiel von Anziehen und Abstoßen spielen, ein Spiel, mit dem wir das beunruhigende Unbekannte draußen vor der Tür lassen können. Wir sind schließlich noch nicht gegen den kalten Wind gewappnet, der über die gottverlassene Landschaft pfeift.

In Nietzsches Gleichnis, in dem die Konsequenzen vom Tode Gottes überdacht werden, fragt der "tolle Mensch" sich, wo denn nun das Grab von Gott ist, wo Gott begraben ist²⁹. Der Abgrund für das Denken ist zu groß für uns, zu groß gewiß auch für die Kunst. Abschied nehmen von der Metaphysik ist ein Prozeß, der Zeit braucht. "Das Sterben geht so langsam vor sich, daß es einige Jahrhunderte braucht"³⁰ schrieb Heidegger.

Wellmer greift am Ende seines Aufsatzes *Über Musik und Sprache* Adornos Thema vom "Gestus der Stimme, die redet" auf und stellt sich die Frage: "Aber wer redet, und wo wird geredet?"³¹ Wenn wir Musik hören, hören wir vielleicht die Geschichte unseres Lebens, das von Zeit und Sprache begrenzt wird. Vielleicht auch hören wir eine versöhnliche Stimme, die uns tröstet; aber wenn wir nochmals gut zuhören, hören wir letztendlich möglicherweise nichts. Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz bedeutet dann erstens: Metaphysik in Ehren halten als Erforschung der Grenzen unserer Existenz; ein Aufruf, gegen die Grenzen anzudenken; zweitens bedeutet es die Erinnerung an eine positive Metaphysik, in der, machtlos zwar, ein Damm gegen die Macht der Negativität aufgeworfen wird; ob das nun das Intelligible im Sinne Kants, oder eine utopische Perspektive im Sinn von Adorno ist. Wellmer hat im Geiste Adornos das "Eingedenken der Natur im Subjekt" interpretiert als "Eingedenken der Sprache im Sub-

jekt". Eine dritte Bedeutung der Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz könnte sein: Eingedenken der negativen Metaphysik in Subjekt und Sprache. Daß solch ein "Eingedenken" sich nicht unmittelbar pragmatisch produktiv machen läßt, darf kein Hindernis sein. Kolakowski hat einmal gesagt: "Es ist vielleicht besser für uns, unsicher am Rand eines unbekannten Abgrunds entlangzuwanken, als seine Anwesenheit einfach zu leugnen, indem wir unsere Augen schließen".³²

ANMERKUNGEN

- ¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 30.
- ² A.a.O., S. 96.
- ³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 13.
- ⁴ Rüdiger Bubner, *Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen*, in: *Merkur*, Jg. 40 (1986), H. 2, S. 105.
- ⁵ Albrecht Wellmer, *Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes*, in: ders., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Frankfurt a. M. 1993, S. 223.
- ⁶ Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in: ders., *Endspiele*, a.a.O., S. 203.
- ⁷ Albrecht Wellmer, *Wahrheit, Schein, Versöhnung*, in: *Adorno-Konferenz 1983*, hrsg. v. Ludwig v. Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt a. M. 1983.
- ⁸ A.a.O., S. 157.
- ⁹ A.a.O., S. 160.
- ¹⁰ Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig 1990.
- ¹¹ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1985, S. 366.
- ¹² Hauke Brunkhorst, *Unversöhnliche Moderne*, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (= Studien zur Wertungsforschung; Bd. 28), hrsg. v. Otto Kollentisch, Wien-Graz 1994, S. 119.
- ¹³ Joel Whitebook, *Von Schönberg zu Odysseus: Ästhetische, psychische und soziale Synthesis bei Adorno und Wellmer*, in: *Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter*, hrsg. v. Christoph Menke und Martin Seel, Frankfurt a. M. 1993, S. 115.
- ¹⁴ A.a.O., S. 122.

- 15 Martin Seel, *Kunst, Wahrheit, Welterschließung*, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, hrsg. v. Franz Koppe, Frankfurt a. M. 1991, S. 50.
- 16 Albrecht Wellmer, *Über Musik und Sprache*, unveröffentlichtes Manuskript.
- 17 Theodor W. Adorno, *Fragmente über Musik und Sprache*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 252.
- 18 Wellmer, *Über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 21.
- 19 Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, a.a.O., S. 194.
- 20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke in 20 Bd., Frankfurt a. M. 1986, S. 237f.
- 21 Zitiert in: Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1982, S. 164.
- 22 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1974, S. 185.
- 23 Zitiert in: *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 1.
- 24 Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, a.a.O., S. 194f.
- 25 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. by James T. Boulton 1987, S. 63.
- 26 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 126.
- 27 Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 254f.
- 28 Wellmer, *Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes*, in: ders., *Endspiele*, a.a.O., S. 223.
- 29 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Stuttgart 1965, S. 140f.
- 30 Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, a.a.O., S. 194f.
- 31 Wellmer, *Über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 35.
- 32 Leszek Kołakowski, *Metaphysical horror*, Oxford 1988, S. 54.

ABSTRACT

With philosophy's post-metaphysical, linguistic-pragmatic turn Albrecht Wellmer also sees its possibility to liberate Adorno's critical theory of art from the aporetic dichotomy of negativity and utopia. According to

Wellmer, truth in art is primarily interpreted as aesthetical "accordance"; later the aesthetical context is no longer understood as context of meaning, and the term "truth" is removed from the center of art philosophy. We can ask ourselves whether this has changed the position of art. In spite of this, Wellmer believes that it is particularly art that is able to articulate the reverse side of our linguistic existence. Through a criticism of his analysis of the sublime the paper examines in how far this linguistic-pragmatic philosophy of art can do justice to the other one of reason.