

Kunst als begriffslose Erkenntnis *

von Michael de la Fontaine, Frankfurt a. M.

Ein Adornobuch mehr. Die im Wilhelm Fink Verlag München 1977 erschienene Schrift *Kunst als begriffslose Erkenntnis* ist mit ihren 260 Seiten (mit Register) als kumulative Dissertation aufzufassen. Denn die vier Kapitel sind – wie der Autor Martin Zenck vermerkt (S. 8) – getrennt voneinander geschrieben und entbehren der durchgehenden Systematik. In einer Reihe zu nennen mit anderen theoretischen Anstrengungen nach 1969, den Grenzgänger und -überschreiter Adorno nachträglich ins normative Wissenschaftsgehäuse zu integrieren, hebt sich diese Arbeit nur dadurch ab, daß ein gewisser Seitenumfang direkt auf Musik bezogen ist¹. Da wagen sich in der Regel die philosophischen Schulästhetiker nicht heran. Welche Schwierigkeiten sich allerdings ergeben, wenn ein Nichtphilosoph das bloß Musikbezogene aus Adornos philosophischem Werk herauslesen will, wird sich erweisen.

Ich gehe in meiner Besprechung lediglich auf die grundbegrifflichen ersten drei Kapitel ein. Das als Anhang zu verstehende vierte – *Modelle des Mimetischen* – baut auf den von mir darzustellenden Mißverständnissen der Grundbegriffe Adornos auf und erhellt nichts.

Das erste Kapitel heißt *Kunsttheorie und Geschichtsphilosophie* (S. 11 ff.). Schwierig zu lesen, weil überladen mit Originalzitaten von Kant, Hegel, Marx, Freud, Bloch und Adorno, soll es mit undialektischen Mitteln die dialektische Geschichtsphilosophie Adornos und Horkheimers erschließen. Erkenntnisse, die dem Verfasser anhand der Zitate aufgehen, gehen ihm beim systematisierenden Deutungsversuch sogleich wieder unter.

Unter der Unterüberschrift *Aporie der Geschichte durch Kunst* (was heißt denn das?) wird die bloß assoziative Nähe Adornos zu Walter Benjamin betont (S. 11). Richtig ist, daß bei Adorno die euphorische und bisweilen hymnische benjaminische Eschatologie fehlt. Zugleich auch die zu rasch von Marx abgezogene Hoffnung auf die Selbstüberwindung des Kapitalismus durch Massenkunst. (Man vergleiche dazu Benjamins Kunstwerkaufsatz.) Beide Aspekte aber sind bei Benjamin, diesem schwierigen Grübler, nicht zentral und auch nicht durchgehend, sondern recht unverbunden zu sonst ihn leitenden Motiven².

Aber substantiell für Benjamins theoretische Erkenntnisse sind seine – sicherlich vom jüdischen Bilderverbot ableitbare – Mimesistheorie sowie die Vorstellung, daß Merkmale des 19. Jahrhunderts in Europa wie Individuation, Vermassung, Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, die üblicherweise den Verlust der „Mitte“ anzeigen sollten, als Sprengsel oder – wie es mit Leibniz heißt – „Monaden“ die gedankliche Mitte der Moderne konstituieren. Diese Konstituenten der Theorie Benjamins, Mimesistheorie unter dem Bilderverbot sowie Atomisierung der

* Martin Zenck: *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. München: Wilhelm Fink Verlag (1977). 260 S. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 29.)

¹ Zu nennen sind unter anderen: M. Theunissen, *Gesellschaft und Geschichte*, Berlin 1969; M. Puder, *Zur ‚Ästhetischen Theorie‘ Adornos*, in: *Neue Rundschau*, 3/71; H. Scheible, *Sehnsüchtige Negation. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, in: *Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 2/72; G. Rohrmoser, *Das Elend der kritischen Theorie*, Freiburg 1970; D. Zoltai, *Die Musikkultur der Gegenwart im Spiegel der Ästhetik von Theodor Wiesengrund-Adorno*, in: *Ästhetische Aufsätze*, Budapest 1966; J. Dawidow, *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Theodor Adornos*, Frankfurt 1971; vgl. auch die kommentierte Bibliographie von C. Pettazzi, in: *Text + Kritik*, Sonderband *Adorno*, hrsg. von H. L. Arnold, München 1977.

² Vgl. dazu die Beiträge von J. Habermas und G. Sholem in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972.

bürgerlichen Gesellschaft gelten in vollem Umfang auch für Adorno. Er hat sie geklärt und von den unreifen Reminiszenzen gereinigt.

So trifft denn auch Zencks Eingangsthese, Adorno gehe vom Zerfall objektiver Geschichte aus (S. 11, 15), nicht zu. Wird doch in Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung betont, daß in der Geschichte der Aufklärung kritisierte Traditionalismen als Resultat neue Werte hinterlassen, die in ihrer Rationalität als Werte nicht erkannt werden. In summa: Rationalität selber als wertende Haltung anzusehen sei und eben durch die Dialektik von Kritik und Resultat sich Naturgeschichte bis auf den heutigen Tag erhalten habe³.

Im zweiten Unterkapitel *Naturherrschaft und Kunstphilosophie* (S. 16ff.) stellt Zenck richtig die Adornothese vor, Natur habe in dunkler Frühgeschichte von den Menschen eine Überlebenshaltung erzwungen, die in der Moderne als „Rationalität“ nicht nur die Bereiche direkter Naturaneignung, sprich Arbeit, sondern auch die sozialen Verkehrsformen determiniere. Folgerichtig wirft er das Problem auf, wie Adorno dann von der Kunst ein Höchstmaß an Rationalität fordern könne. Er beantwortet diese Frage so, daß „*sich die Rationalisierung der industriellen und ästhetischen Technik auf dasselbe Material bezieht, die Verschiedenheit von technischer und ästhetischer Materialbeherrschung von einem differenten Materialbegriff*“ herkommen müsse (S. 19). Läßt man die Paradoxie außer acht, daß erst dasselbe, dann differentes Material angeführt wird, so zielt der Lösungsvorschlag auf die bei Adorno höchst klare Trennung von Naturbeherrschung und Selbstbeherrschung. Daß der Mensch sich dabei anderes Material sein muß, eben weil – um mit Bloch zu reden – da manches weh tut, ist so trivial, daß Zenck es offensichtlich nicht mehr erkennen muß. Die Rationalität aber, ob sie auf die äußere oder die Menschnatur trifft, ist für Adorno dieselbe.

Im dritten Unterkapitel *Begriff der Natur* (S. 21ff.) trägt Zenck dem Unterschied in der Erscheinungsform ein und derselben Zeitrationalität, je nachdem, auf welches Material sie sich wendet, durch die Differenzierung in „*technisch-rationale*“ und „*ästhetische Naturbeherrschung*“ Rechnung (S. 21, 23, 26). Weil Zenck aber den Unterschied von Natur- und Selbstbeherrschung nicht wahrnimmt, begreift er auch den (viel beschworenen) Umschlag der (bösen) technischen in die (gute) ästhetische Rationalität nicht (S. 24). Wie soll er auch, wenn es diesen Umschlag nicht gibt. Es ist lediglich so, daß Kunstwerke, die „*rekonstruierte Geschichte der Unterdrückten*“, gerade weil sie in ihrem Material historisch gewordene Verdinglichungen der menschlichen Reaktionsformen und Wahrnehmungsweisen ausdrücken, das Subjekt frei machen von der Belastung des eigenen Zeitcharakters.

Der folgende kleine Freud-Exkurs Zencks (S. 32ff.) soll klären, woher bei Adorno die seltsame „*unmittelbare Regung*“ herkommt, die den Künstler zur Produktion treibt. Bei Freud – so heißt es – sei das Verdrängte, das in Symptomen oder in künstlerischen Sublimationen zur Erscheinung komme, unmittelbar Natur, bei Adorno dagegen historisch vermittelt Natur (S. 32f.). Das ist nicht richtig. Denn bei Freud, der Biologe genug ist, um zu wissen, daß unmittelbar nur wenige Reflexe sind, hat jede Triebrengung ihr „Schicksal“ und trägt, wenn sie sich äußert, ihre gesamte Geschichte vor. Sonst gäbe es ja auch für den Analytiker nichts zu tun. Adorno hat diese Sicht Freuds übernommen: „*Soviel bleibt dem Ausdruck mit der Verdrängung gemeinsam, daß in ihm die Regung durch die Realität blockiert sich findet . . . Als Ausdruck kommt die zur unverfälschten Erscheinung ihrer selbst und damit des Widerstandes, in sinnlicher Nachahmung*“⁴.

Auf zwei systematische Fehler ist weiter hinzuweisen. Die Dialektik der Aufklärung führt nicht – wie Zenck vermeint – die verdrängte Geschichte in „*Gestalt des falschen Bewußtseins*“ aus (S. 29), eine Darstellung des richtigen Bewußtseins aber – und das meint Kunst – fehle. Aller

³ M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 17f., S. 42.

⁴ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt 1951, zit. nach der 2. Auflage, Frankfurt 1962, S. 285.

menschlicher Ausdruck ist den Autoren gemäß falsches Bewußtsein, weil unter dem Zwang von Spinozas peinlichem *seseconservare*. Kunst erhält ihren Wahrheitsgehalt nicht durch eine gar seltsam andere „ästhetische Rationalität“, sondern durch ihren „Werkcharakter“, um mit Gadamer zu sprechen. Die quasi eingebaute, also konstitutionelle Dinghaftigkeit erweist dann stets die Unmittelbarkeit des Vortrags wie des Verstehens als vermittelt. Kunst ist gemacht (derei) und Unmittelbarkeit Schein. Nur dadurch gilt Kunst für Adorno „als vollkommene Darstellung falschen Bewußtseins“⁵. Verständlich damit, daß Adorno die *Philosophie der Neuen Musik* als Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* auffaßte.

Der zweite systematische Fehler betrifft die Mißdeutung der Mimesis bei Adorno als Mimikry, als einfache Nachahmung (S. 33, 35, 55). Aber darauf wird anläßlich des dritten Hauptkapitels noch zu kommen sein.

Der folgende Exkurs zu Mahlers erster Symphonie, der auf Mimesis als Mimikry bzw. Imitatio aufbaut, liegt folglich schief. Mahlers Anweisung „Wie ein Naturlaut“ wird von Zenck als Aufforderung zur direkten Naturnachahmung verstanden (S. 41f.). Das ist unverständlich. Denn „Natürlichkeit“ meint für Mahler sicherlich nichts anderes als für Schönberg, bei dem es mit allem forment „Vor zur Natur“ heißt⁶. Mahlers Kuckuck muß halt falsch singen. Singt ein Vogel richtig, wenn Mahler komponiert, so greift er – so ist es uns überliefert – wutentbrannt zum Gewehr. Im Anschluß findet sich eine „Zusammenfassung und Übergang zu einem Begriff der Natur in der Musik“ (S. 44ff.). In den neun Thesen mit Kommentar finden sich alle oben angeführte Unsicherheiten, Teilerkenntnisse und Mißverständnisse wieder. Hervorzuheben sind nur die hellsichtige 4. These, die heißt: „Die zweite Natur ist die Antwort der Menschen auf die erschreckende . . . erste, zu der sie um der Selbsterhaltung willen genötigt wurden“ (S. 44f.) sowie die genau konträre 7. These, die behauptet, Natur sei in der Theorie Adornos ein aporetischer und utopischer Begriff (S. 45). Aber nein! Wenn die zweite Natur – wie es die 4. These betont – als Antwort auf die erste zu verstehen ist, so ist die erste Natur nicht aporetisch, sondern durch die geschichtlichen Augen der Subjekte hindurch recht konkret historisch, also immer nur auf dem jeweiligen zivilisatorischen level historisch vermittelt. Das ist gut marxistisch und kommt der Adorno-Utopie, Natur werde Geschichte und Geschichte werde Natur, recht nahe⁷.

Das viel anspruchsvollere, weil weniger mit Zitaten überladene zweite Hauptkapitel *Autonomie und Heteronomie der Kunst* (S. 60ff.) untersucht die „Antinomie des kulturindustriellen Produkts und autonomen Kunstwerks“. Durch Gegenüberstellung von Passagen aus der *Philosophie der Neuen Musik* und Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sowie seinen *Geschichtsphilosophischen Thesen* soll zunächst Adornos Geschichtsbegriff geklärt werden. Die Gegenüberstellung, für einen Philologen sicherlich nicht ohne Interesse, ist für das gesetzte Ziel unfruchtbar, denn die Ähnlichkeit beider Autoren überwiegt gegenüber ihren Unterschieden. Benjamin hat durch seine Detailsicht Adorno sozialisiert, der besser ausgebildete Adorno wiederum hat – bisweilen recht pedantisch gegen den älteren Lehrmeister – die bessere Systematik zuwege gebracht. Festgehalten werden muß lediglich, daß zentrale Begriffe Adornos wie Mimesis, Moderne, dialektisches Bild sowie der leibnizsche der Monade von Benjamin in die Diskussion eingeführt und dann von Adorno weiterentwickelt wurden.

Das folgende Unterkapitel *Monadologischer Charakter der autonomen Musik und reine Immanenz des kulturindustriellen Produkts* (S. 65ff.) geht konzentrierter auf das Oberproblem ein.

Zunächst zur sogenannten reinen Immanenz der Kulturindustrie. Zenck interpretiert Adornosentenzen aus der *Dialektik der Aufklärung* wie „Verdoppelung“ (S. 72), „Einheit des Systems“ aus „Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“ (S. 75) in Richtung auf eine einfache Widerspiegelungs- bzw. Abbildtheorie (S. 73, 78f.). Verständlich vielleicht, wenn man

⁵ Ders., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 196.

⁶ A. Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Auflage, o. O. 1968, S. 473.

⁷ Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, S. 350.

nur dieses recht polemische Diktat in Rechnung stellt. Unnötig, wenn man differenziertere, vorbereitende Studien wie Horkheimers *Neue Kunst und Massenkultur*, in der dieser den Begriff Kulturindustrie prägt, sowie Adornos *On Popular Music*, beide aus dem Jahre 1941, mitheranzieht. Auf keinen Fall aber produziert Kulturindustrie „die gesellschaftliche Herrschaft im Bilde“ und verdoppelt sie im Abbild, wie Zenck behauptet (S. 78). Doch nicht als relative Mehrwertrate auf dem Denkmalsockel? Gleichfalls ist es nicht so, daß den Waren „die noch unbefriedigten Bedürfnisse des Käufers aufgeprägt werden“. Letztlich auch nicht so, daß die Produkte den Konsumenten „unter ihren Begriff“ zwingen. Das alles ist schlechter W. F. Haug, den Zenck bedauerlicherweise zitiert (S. 76). Kulturindustrie wirkt dadurch als sozialer Kitt, als „social cement“, um mit Horkheimer zu sprechen, daß Wahrnehmungs-, Reaktions- und Funktionsweisen der gesellschaftlichen Subjekte in ihrer historischen Formbestimmtheit durch permanente Bestätigung festgehalten werden. Popularisierung des Populären, heißt die Devise. Marxistisch gesprochen, wird damit der Faktor Arbeitskraft auf einem bestimmten level historischer Abhängigkeit und Unmündigkeit gehalten, alternative Artikulationsversuche werden verhindert.

Im Unterkapitel *Monadologischer Charakter der autonomen Musik* (S. 79 ff.) soll der Gegenpol zur Kulturindustrie bestimmt werden. Darin heißt es, der Ursprung der Moderne und mit ihr der extremen Individuallösungen in der ernsten Musik liege in der zunehmenden Differenz von Exemplar und Gattung. Seit Stamitz – so führt Zenck in einem kleinen Exkurs zur Geschichte der Symphonie aus (S. 81 ff.) – habe die Individuallösung in den einzelnen Sätzen immer stärkeres Gewicht gegenüber der Gattungstradition bekommen. Mozarts Schlußsatz der Jupitersymphonie mit seiner Kombination von Doppelfuge und Sonatenform, Brahms' Klarinettenquintett und Mahlers 9. Symphonie werden genannt (S. 81). Mit diesen Individuallösungen sei „auch das Verhältnis von Gattung und Einzelwerk zergangen“ (S. 82). Das ist wohl etwas übertrieben: Die Individuallösungen konstituieren doch erst einen Formtypus. Das gilt für Palestrinas Chorsätze nicht weniger als für Bachs Fugen. Die Individuallösungen behalten stets ihre Dignität. Niemals hat Fux die ganz gestohlen! So ist es wohl auch nicht möglich zu behaupten, daß erst in der Moderne (18., 19. Jahrhundert nach Zenck) sich Individuallösungen monadologisch gegen die „leere Kontinuität der Geschichte“ abschließen (S. 82). Richtig aber ist und festzuhalten, daß Adorno in benjaminischer Manier in der *Philosophie der Neuen Musik* die Situation der Zeit durch extreme Exponenten – Schönberg und Strawinsky – zeichnen wollte. Deren Exposition aber hat noch genug mit Gattungstradition zu tun. Zur Theorie der Monade schreibt Zenck weiter, daß die extremen Individuallösungen die Erinnerung an die Geschichte einzig durch Abkehr von der Realität behalten (S. 83). Das klingt wie Adorno, ist es aber nicht. Im weiteren Verlauf wird diese Abkehr nämlich nicht im Sinne Hegelscher „bestimmter Negation“, sondern im Sinne spielerischer, im Prinzip aber beliebiger Verweigerung ausgedeutet. Das ist für die folgenden Ausführungen im Gedächtnis zu behalten.

An den Quartettsätzen op. 5 und den *Bagatellen* op. 9 von Anton Webern entwickelt Zenck adornosche Begriffe wie „Material“ und „Ausdruck“ (S. 85 ff.). Richtig bemerkt er, daß die zunehmende Individuation der musikalischen Ausdruckssprache (eine musikgeschichtliche Ableitung findet sich nicht) zu einer Reinigung von „Floskeln“ führt und daß mit der Entkonventionalisierung des Ausdrucks auch Reste konventionalisierten Verstehens zerstört bzw. aufgekündigt werden (S. 90 f.). Daß – weiter – dieser Reinigungsvorgang unter dem Verbot der Tonwiederholung (S. 85) zum Ausgangsmaterial, den temperierten 12 Tönen, zurückführt. Das ist guter Adorno. Die Reduktion musikalischen Ausdrucks auf das zur zweiten Natur gewordene Material faßt Zenck aber als „Entsubstantialisierung“ (S. 85). Ausdruck wird so nach innen verlagert (S. 84, 88), daß Kommunikation mit dem Werk eigentlich nicht mehr möglich ist. Und da trennt sich Zenck von Adorno. Denn diesem gemäß gibt die extreme Verweigerungskraft des Komponisten gegenüber den Konventionen erst den Ausdruck, der als signifikativer Kommunikation möglich macht. So ist für Adorno die sog. Entsubstantialisierung auch nicht Entsubjektivierung – Zenck spricht von der Reduktion des ästhetischen Subjekts (S. 91) –,

sondern im Gegenteil die Spitze von Subjektivität, die er mit dem Ausdruck „kollektives Subjekt“ ehrt⁸.

Das Hauptkapitel *Erkenntnischarakter der Musik* (S. 93 ff.) verspricht den systematischen Mängeln der ersten beiden abzuweichen. Die Kategorie der Mimesis rückt im ersten Unterabschnitt *Problem einer begriffslosen Erkenntnis* (S. 100 ff.) noch einmal ins Zentrum (dazu auch S. 93 ff.). Der Mangel aber, daß Zenck es versäumt hat, die Mimesis aus der *Dialektik der Aufklärung* zu bestimmen – einzig der nicht zitierte M. Theunissen hat dieses Problem in seinem exzellenten wie schmalen Bändchen *Gesellschaft und Geschichte* gelöst –, kann nun nicht mehr ausgeglichen werden. Denn Mimesis in der *Ästhetischen Theorie* wird in ihrer Ableitung aus der *Dialektik der Aufklärung* vorausgesetzt und bis auf wenige geschichtsphilosophische Passagen nur noch auf die Kunstproduktion im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft bezogen. In umständlichem Verfahren bestimmt Zenck dann Mimesis als *cognitio sensitiva*, als begriffslose Erkenntnis. Adorno als neuer Baumgarten? Das zielt wieder einmal daneben. Für Adorno ist Mimesis – wie bereits angeführt – keine Erkenntnisform, sondern eine Überlebensform, die in der bürgerlichen Gesellschaft einzig in der Kunst ihren legitimen Ausdruck findet⁹. So kann es auch nicht „mimetische Erfahrung“ geben, wie Zenck glaubt (S. 97), allenfalls kann Mimesis durch Reflexion zur Erfahrung geführt werden.

Zu rasch ist der Autor bei Adornos Auseinandersetzung mit den ästhetischen Ansätzen Kants und Hegels. Leitender Begriff wird ihm der der „begriffslosen Erkenntnis“ (S. 102), der bei Adorno nicht nur nicht vorkommt, sondern ihn auch nicht bei der Kantkritik leitet. Im Verlauf aber kommt Zenck auf den wichtigen Begriff des „*Naturschönen*“ (S. 103) und an diesem läßt sich tatsächlich der Übergang Kant, Hegel, Adorno konstruieren. Es heißt, Adorno halte an Kants Begriff des Naturschönen – es muß wohl heißen: des freien Schönen (*pulchritudo vaga*) – fest, es sei aber nicht „wie in der ‚*Kritik der Urteilskraft*‘ in einer sie umfassenden Natur geborgen, sondern von ihr durch gesellschaftliche Herrschaft abgespalten“ (S. 106). Das ist richtig, meint aber mit Hegel gegen Kant, daß der Bruch zwischen Mensch und Natur selber Natur sei, mit Hegel: die Einheit aus Begriff und Realität des Begriffs. Daß aber Adorno das Motiv des freien Schönen – an der Natur gewonnen – als „Anderes“ festhält, zielt gegen Hegels subjektivistische Dogmatik. Der Künstler nun ahme dieses irritierend andere in Gestalt des Naturschönen an sich nach. Der Satz, der sich auch bei Zenck zitiert findet (S. 103), findet leider nicht die richtige Ausdeutung. Zenck vermeint die Nachahmungsidentität darin zu sehen, daß Kunst in ihrem Werkgefüge dieselbe spielerische, herrschaftsfreie Kommunikation enthalte wie das Naturschöne außen (S. 105 ff.). Das ist Nachahmung nach dem Modus der Korrespondenz, der strukturellen Entsprechung von Mensch und Natur. Adorno dagegen bestimmt Nachahmung nach dem Modus Komplementarität, eben als kulturgeschichtliche Anpassung, dernach das Subjekt nur sich selbst behält, niemals aber das andere wird erkennen können. Nachahmung unter dem Bilderverbot¹⁰! So meint auch „*Sichselbstgleichheit*“ in der *Ästhetischen Theorie* nicht – wie Zenck vermeint – spielerische Freiheit vom Identitätszwang (S. 112), sondern im Gegenteil Nachahmung eigener seelischer Spezifikationen, die sich unter dem Zwang des anderen, und das ist die fremde, bannende Außennatur, gebildet haben. Ob Außennatur dabei in gesellschaftlicher oder natürlicher Verkleidung auftritt, bleibt bei Adorno unbeantwortet¹¹. Der viel zitierte „Rätselcharakter“ der Kunstwerke ist danach auch nicht, daß sie nichts sagen, wo man viel vermutet (S. 115), sondern daß sie in ihrer dinglichen Andersheit eben sagen, was man selber ist. Das Rätsel löst sich mit der Antwort des Ödipus: Es ist der Mensch; diese Antwort aber findet Zenck nicht.

⁸ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 249 ff.

⁹ M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 26 f., S. 215.

¹⁰ Ebda., S. 185.

¹¹ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 424, S. 485 f.

Nach der Fehlbestimmung der Mimesis schreitet er fort zum zweiten Unterabschnitt, der *Ungegenständlichen Erkenntnis der Musik* (S. 117 ff.). Die leitenden Begriffe darin sind ihm: das Gesellschaftliche der Kunst bzw. ihr Wahrheitsgehalt (S. 120), wiederum Mimesis in der Musik (S. 121 ff.) und ästhetische Synthesis (S. 124 ff.). Es folgt der anspruchsvolle Versuch der „Transformation eines kategorial bestimmten Gegenstandes der Erkenntnis in eine vom ästhetischen Konstruktionsbegriff verfaßte zweite Gegenständlichkeit“ (S. 133 ff.). Zum Gesellschaftlichen in der Musik sagt Zenck lediglich aus, und dies zu Recht, es liege in der „Art und Weise der Vergegenständlichung, die das Werk konstituiert“, nicht in seiner Rezeption (S. 120). Mehr zur Klärung der Autonomie- oder Heteronomieproblematik erfahren wir nicht.

Bei der Bestimmung von Mimesis in der Musik geht Zenck von seiner geschichtsphilosophischen Bestimmung aus, die heißt: Verweigerung der Kommunikation. Für die Musik formuliert heißt das für ihn: Mimesis ans Gegenstandslose (S. 121, 123). Programmmusik also mit dem Thema: Nichts? Das muß auch ihm seltsam erschienen sein, soviel Tamtam um Nichts, darum unterscheidet er eine äußere und eine innere Mimesis (S. 124) – eine Unterscheidung, die sich bei Adorno nicht findet –, macht die eine verantwortlich für die Nachahmung des Naturschönen, die andere für die Nachahmung der Nachahmung, die oben aufgeführte Sich-selbst-Gleichheit.

Die Übersetzung der einen in die andere Mimesis ist dann die angekündigte „Transformation“. Aber davon sogleich mehr. Zunächst zur ästhetischen Synthesis. In dunkler Weise heile ästhetische Synthesis „durch die mimetischen Regungen des Subjekts“ (S. 126) die Wunden, die – der Begriff stammt von Kant – die transzendente Synthesis, sprich: der kategoriale Apparat mit seiner Folgelogik angerichtet hat. Und das nach Zenck so, daß da in der Kunst zwar auch Logik herrsche, besser: spiele, aber eben nicht die normative. Frei nach dem Kinderscherz: $1 + 1 = 3$ soll Kunst Verdrängtes zur Geltung bringen und unterdrückte Bedürfnisse befriedigen. Dabei ist es doch viel erschreckender! Die Wunden, die Rationalität ins Subjekt schlug, sollen unverstellt vorgezeigt werden. „Der Speer heilt die Wunde nur, der sie schlug“, wie es bei Adorno wiederholt heißt, meint, daß nur Wiederkehr desselben den alten Schmerz lindert¹². Denn künstlerischer Ausdruck ist nach Adorno höchst bestimmte Objektivität, die sich in den Subjekten „abdrückt“¹³, nicht beliebiges Schrägverhalten.

Nach der unglücklichen Bestimmung ästhetischer Synthesis soll nun die Transformation gegenständlicher Erkenntnis in eine ungegenständliche der Musik aufgezeigt werden. Die Transformationslogik stellt Zenck so dar: Einmal sei die Musik ungegenständliches Medium (meinen das auch die Akustiker?) und komme in ihrer Begriffslosigkeit (S. 130) dem Charakter der Mimesis in hervorragender Weise entgegen. Zum anderen gebe es da zwei Seelen in Adornos Künstlerbrust. Die eine repräsentiere die Gesellschaft (transzendente Synthesis) und die andere das Ich (ästhetische Synthesis). Aus dem Konflikt beider entstehe das Kunstwerk (S. 133): „In der ästhetischen Form verlängert sich nicht nur . . . die Tätigkeit des transzendenten Subjekts, sondern in ihr wird das . . . psychische Individuum wirksam . . . Das musikalische Formgesetz bildet sich, indem die Triebregungen des Komponisten auf die im musikalischen Material sedimentierten gesellschaftlichen Triebkonflikte stoßen“ (S. 135). Dieser naiven Dichotomie muß widersprochen werden. Es gibt für Adorno – wie auch für Freud, wie am kleinen Freud-Exkurs aufgezeigt – keine ungetrübte Ich-Instanz, die gegen die gesellschaftlichen Normen operativ wirksam werden könnte, sondern nur Trieb-Legierungen, die in sich widersprüchlich sind¹⁴.

Das dritte umfangreiche Unterkapitel heißt *Die Bewegungsform der ungegenständlichen Erkenntnis in der musikalischen Logik* (S. 138 ff.) und bemüht sich, ein allgemein musikalisches Bewegungsgesetz aus den Begriffen „Suspension“ (S. 142 ff.) und „Kraftfeld“ (S. 153 ff.) zu gewinnen.

¹² Ebda., S. 401.

¹³ Ebda., S. 248.

¹⁴ Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 219, S. 275.

Suspension, dem Zusammenhang des Mahlerbuches entnommen, ist Zenck einmal „Form-idee“ (S. 142, 143, 153), zum anderen als Form-Kategorie Teil der „*materialen Formenlehre*“, die Adorno in dieser Arbeit vorschwebte¹⁵. Aber das geht nicht an. Suspension, was in diesem Bezug eine formimmanente Selbstrücknahme Mahlers meint, der literaturwissenschaftlichen Kategorie der Ironie durchaus vergleichbar, ist niemals Invariante. Genauso meint „*materiale Formenlehre*“ gut benjaminisch, die konkreten Zeitformen begrifflich verstehen, und zwar in ihrem spezifischen Zusammenhang, niemals aber – wie Zenck glaubt – musikalisches Wörterbuch. So sind auch die Exkurse zu Mahlers 10. Symphonie und Benjamins Goethe-Essay mit Vorsicht zu lesen. Was grundbegrifflich nicht geklärt ist, kann anwendungstechnisch nicht richtigliegen. Unverständliche Formulierungen sind die Folge: „*Die ‚Suspension‘ ist eine Metakritik an Hegels Kritik des Flecks*“ (S. 145) oder: „*Strudel und Stillstand (sind) Bedingungen einer erfüllten Zeit*“ (S. 155). Gegen Ende dieses Unterabschnittes geht der Autor noch einmal auf musikalische Prosa ein (S. 151ff.). Richtig vermerkt er, daß Prosa nicht als beliebiger Ausdruck zu fassen ist, sondern als Resultat aus der Auseinandersetzung des Komponisten mit dem überkommenen Formenkanon (S. 151).

Zu dem Abschnitt „*Kraftfeld*“ ist nur eine Wiederholung und ein Kommentar nötig. Die Wiederholung heißt, daß es sträflich ist, verstreute Begriffe aus ihrem Zusammenhang zu reißen und zu Grundbegriffen hochzustilisieren. *Kraftfeld* – so muß man kommentieren – ist, aus der *Ästhetischen Theorie* entnommen, nur eine Metapher, um die Spannung der ästhetischen Form zu kennzeichnen. Auf keinen Fall aber ist sie das, was sie bei Zenck sein soll: Inhaltskategorie und dynamisch dem Stilbegriff *Suspension* gegenüberzustellen.

¹⁵ Ders., *Mahler, eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt 1960, S. 65.