

Kritische Theorie aus Fort-de-France

Ästhetische Vernunftkritik nach Theodor W. Adorno und Édouard Glissant – zwischen Autonomie und Relation

Die Debatte über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Modell der Vernunftkritik, das von der ersten Generation der Frankfurter Schule vertreten wurde, und jenem, das gemeinhin als Poststrukturalismus bekannt ist, tendiert dazu, den Raum dieser Auseinandersetzung auf einen europäischen Rahmen zu beschränken.¹ Obwohl die Stimmen der bekanntesten Vertreter der poststrukturalistischen Strömung im Wesentlichen um renommierte Pariser Hochschulinstitutionen kreisten, entwickelte sich an den atlantischen Rändern des französischen Kolonialreichs ein eigenes Modell der Vernunftkritik, parallel sowohl zu jenem Pariser Provenienz als auch zu dem der Frankfurter – die dekoloniale Kritik.

Es ist seinem Lehrer, Aimé Césaire, dem Frantz Fanon in *Peau noire, masques blancs* das Verdienst zuschreibt, endlich „une revendication, une assumption de la négritude“² als eine Frage nicht nur politischer, sondern auch philosophischer Natur ermöglicht zu haben. Im Zentrum dessen, was man als kritische Theorie aus Fort-de-France bezeichnen könnte, steht eine kritische Reflexion über die Reproduktion kolonialer Machtstrukturen auf der Grundlage eines problematischen Menschlichkeits- und Vernunftbegriffs, der im europäischen Kontext entstanden ist. Innerhalb dieser zugleich politischen und philosophischen Perspektive zeigt sich die Notwendigkeit eines Vergleichs zwischen dem Frankfurter Modell der Vernunftkritik und jenem, das von der dekolonialen Kritik in der Nachfolge von Césaire vertreten wird. Das Ergebnis dieses Ver-

1 Vgl. Ott, Michaela: Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in (post)kolonialer Kritik. Wien/Berlin 2018.

2 Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*. Paris 1952, S. 125.

gleichs hat bislang ein negatives Licht auf die Frankfurter Kritische Theorie geworfen, deren koloniale Voraussetzungen sich über mehrere Generationen hinweg feststellen ließen. Dieser Beitrag geht der Frage nach den kolonialen Überbleibseln der Frankfurter Kritischen Theorie nach, indem Adornos Plädoyer für eine befreiende Ästhetik im Zeichen der ästhetischen Autonomie mit der relationalen Ästhetik Édouard Glissants, eines wichtigen Schülers von Césaire, diskutiert wird. Zunächst wird die postkoloniale Kritik an der Frankfurter Schule dargestellt, wobei insbesondere die kolonialen Voraussetzungen der ästhetischen Autonomie im Lichte von Glissants *Poétique de la Relation* untersucht werden. Trotz tiefer Divergenzen wird anschließend gezeigt, dass sich einige Begriffe von Adornos Ästhetik – vor allem der des Naturschönen – mit dem relationalen Ansatz Glissants in Einklang bringen lassen. Abschließend wird auf der Grundlage dieses Vergleichs die Frage aufgeworfen, wie eine Dekolonisierung der Frankfurter Kritischen Theorie als deren produktive Verunreinigung methodologisch gefasst werden könnte.

1 Das koloniale Erbe der Frankfurter Schule.

Es war vor allem Enzo Traverso, der der Methodologie der Kritischen Theorie diagnostizierte, ein „colonial unconscious“³ mit sich zu tragen, und dabei eine prinzipielle Unvereinbarkeit zwischen der dekolonialen und der Frankfurter Kritik feststellte. Nach Traverso darf das ausgebliebene Aufeinandertreffen zwischen Kritischer Theorie und dekolonialem Denken nicht durch den Verweis auf einen vermeintlichen Anachronismus der Frankfurter Schule gegenüber dem heutigen schwarzen Radikalismus marginalisiert werden. Denn dieser sei vielmehr Folge einer „implicit perception of African American culture as a form of barbarism“,⁴ und zwar eines impliziten Ausschlusses der afroamerikanischen Kultur aus jenem Kanon kultureller Formen, die als Erbe der europäischen Aufklärung in der Lage wären, dem Aufstieg moderner Totalitarismen entgegenzuwirken. Gerade diese verzerrte Wahrnehmung außereuropäischer kultureller

3 Traverso, Enzo: *Left Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*. New York 2016, S. 174.

4 Ebd.

Kontexte habe laut Traverso dazu geführt, dass die zweite Generation der Frankfurter Schule in eine liberale Rezeption zurückfiel, deren unterschiedliche, verdeckte Formen des Eurozentrismus⁵ verhinderten, sich auf eine kritische Analyse derjenigen Mechanismen zu konzentrieren, mit denen der heutige Kapitalismus das koloniale Expansionsprojekt des Westens mit ökonomischen Mitteln fortsetzt, die nach wie vor Ausdruck eines Machtgefälles zwischen dem globalen Norden und Süden sind. Anstatt die Möglichkeitsbedingungen einer politischen Emanzipation zu analysieren, die ausschließlich auf dem Begriff der aufklärerischen Rationalität basiert, hätte das dekoloniale Denken der Kritischen Theorie vielmehr die Gelegenheit bieten können, Machtverhältnisse kritisch zu untersuchen, die ohne den transatlantischen Sklavenhandel im Herzen des *Siècle des Lumières* undenkbar wären.

Wenn also das von der zweiten Generation der Frankfurter Schule entwickelte Modell der Vernunftkritik im heutigen postkolonialen Kontext als unzureichend erscheint, dann liegt die Ursache dafür laut Traverso vor allem im vernunftkritischen Modell, das bereits von der ersten Generation der Frankfurter Schule entwickelt wurde. Sollte diese Diagnose zutreffen, ergäben sich daraus bedeutsame Folgen politischer und philosophischer Art. Die Gültigkeit des vernunftkritischen Modells der ersten Frankfurter Generation wäre nämlich damit immanent infrage gestellt, da es nicht in der Lage wäre, die Ansprüche einzulösen, die es sich selbst methodisch auferlegt. Als Selbstreflexion westlicher Rationalität findet der methodologische Ansatz der Kritischen Theorie bekanntlich seinen Ausdruck in der Analyse einer grundlegenden Aporie:⁶ Trotz ihres universalistischen Emanzipationsanspruchs reproduziert die aufklärerische Vernunft eben jene Machtverhältnisse, von denen sie eigentlich befreien soll, und erscheint damit historisch als dialektischer Selbstzerstörungsprozess ihres eigenen Begriffs. Allerdings beschränkt sich die Analyse der historischen Formen, in denen diese Selbstzerstörung in der Moderne Gestalt angenommen hat, auf den Aufstieg westlicher Totalitarismen – und blendet dabei die koloniale Expansion Europas

5 Ebd., S. 177. Vgl. Allen, Amy: *The End of Progress. Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory*. New York 2016.

6 Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam 1947 (= DdA), S. 7.

aus, die historisch mit dem Aufstieg des Bürgertums im Zeitalter der Aufklärung zusammenfiel. Will Kritische Theorie ihrem Namen gerecht werden, insofern sie sich die Emanzipation von jeglichen Machtverhältnissen zum Ziel setzt,⁷ zwingt Traversos Diagnose zu einer metakritischen Reflexion über die Gültigkeit der Kritischen Theorie selbst als intellektuelles Mittel im Dienst einer wirklich universellen sozialen Befreiung. Mit anderen Worten: Die Anwesenheit eines kolonialen Unbewussten innerhalb der Kritischen Theorie wirft die Frage auf, ob sie nicht selbst von jener Selbstzerstörung der Vernunft betroffen ist, die Adorno und Horkheimer in der Aufklärung diagnostizieren.

Diese Frage wurde jüngst unter einem standpunkttheoretischen Ansatz formuliert, indem die soziale Stellung der Autoren der Kritischen Theorie in den Blick genommen wurde. Wenn „antiblackness“ sich tatsächlich „not just as a violent political formation, but also as a philosophical orientation“ zeigt, stellt sich die Frage, aus welchen „paths created by sociopolitical realities“⁸ eine solche Orientierung überhaupt hervorgeht. Anknüpfend an Traversos These hat Henrike Kohpeiß das mangelnde Interesse Adornos und Horkheimers an der dekolonialen Frage „selbst [als] ein[en] Schauplatz bürgerlicher Kälte“⁹ bezeichnet, der das Denken beider Autoren affiziert. Nach Kohpeiß lässt sich diese Kälte als Ausdruck einer intellektuellen Autorität formulieren, die keine Kontamination zulässt: Das Bedürfnis, die Reinheit einer kritischen Haltung als Erbe der Aufklärung zu bewahren, bringe Adorno und Horkheimer dazu, einzig in der bürgerlichen Subjektivität die Möglichkeit einer widerständischen sozialen Positionierung zu erkennen. Dabei werden jedoch die emanzipatorischen Potenziale ausgeblendet, die in einem historischen, sozialen und geopolitischen Kontext jenseits Europas liegen.

Wie die *Dialektik der Aufklärung* zeigt, kündigt sich schon in der Figur des Odysseus ein Riss an, der die gesamte Dialektik der Befreiung des abendländischen Subjekts prägt, wobei die Herausbil-

7 Vgl. Horkheimer, Max: Traditionelle und kritische Theorie. In: Zeitschrift für Sozialforschung 6 (1937), S. 245–294.

8 Warren, Calvin L.: Ontological Terror. Blackness, Nihilism, and Emancipation. Durham/London 2018, S. 12.

9 Kohpeiß, Henrike: Bürgerliche Kälte. Affekt und koloniale Subjektivität. Frankfurt a. M. 2023, S. 17.

derung einer potenziell kritischen Subjektivität und die Durchsetzung bürgerlicher Individualität problematisch Hand in Hand gehen. Da die unterdrückende Disziplin, der sich Odysseus unterwirft, um ein autonomes Individuum zu werden, zugleich als Vorstufe kritischen Denkens verstanden wird, erscheinen Werte und Haltungen der bürgerlichen Klasse paradoxerweise als die einzig möglichen Voraussetzungen für die Artikulation kritischen Widerstands. In diesem Sinne läuft das koloniale Unbewusste der Kritischen Theorie Gefahr, genau das zu reproduzieren, was Fred Moten als „dialectical snare of a freedom that exists only in unfreedom“¹⁰ bezeichnet hat: Indem Adorno und Horkheimer ausschließlich in der bürgerlichen Individualität die Möglichkeit einer kritischen Haltung erkennen, reproduzieren sie innerhalb ihres eigenen Denkens jene Umkehrung von Emanzipation in Unterdrückung, die doch gerade das zentrale Ziel der Kritik der Frankfurter Schule darstellt. Je mehr sich die Kritische Theorie im Versuch, sich dem bürgerlichen Herrschaftssystem zu widersetzen, auf intellektuelle und affektive Ressourcen stützt, die aus ebenjener Klasse stammen, desto mehr tendiert ihr Modell der Vernunftkritik dazu, dem aufklärerischen Vernunftbegriff zu ähneln, dessen unterdrückende Seiten es eigentlich überwinden soll.

2 Ästhetische Autonomie und Selbstgenügsamkeit bei Adorno

Bekanntlich sieht vor allem Adorno in der Kunst die Möglichkeit einer alternativen Rationalität, die sich den fortbestehenden Formen der Unterdrückung in der Nachfolge der Aufklärung entgegenstellen kann. Indem sie das empirisch Vielfältige zur formalen Einheit des Kunstwerks verdichtet, vermag es laut Adorno die „ästhetische Identität [...] dem Nichtidentischen bei[zu]stehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt“.¹¹ Die Möglichkeit, Differenz innerhalb einer Einheit sichtbar zu machen, ohne ihre Vielfältigkeit auszulöschen, wird in jeder unterdrückenden Gesellschaft negiert – gerade in der Kunst erkennt Adorno eine gegenläufige Tendenz. Die

10 Moten, Fred: *Black and Blur. Consent not to be a single being*. Durham 2017, S. 133.

11 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970 (= *ÄT*), S. 14.

ästhetische Autonomie, wie sie sich in der Identität eines Kunstwerks darstellt, bietet somit ein alternatives Modell der Vernunftkritik im Vergleich zu jenem, das vom europäischen Aufklärungsdenken ererbt wurde: Während Letzteres dazu neigt, das gesellschaftlich Vielfältige in einer herrschenden Identität aufzulösen, erscheint die Kunst als „Utopie“ in der „Forderung, den vom Subjekt verbreiteten Bann des Selbstseins zu tilgen“,¹² wobei dieses Subjekt im Wesentlichen die bürgerliche Subjektivität verkörpert.

Und doch: Auch wenn Adorno in der Kunst die Möglichkeit einer alternativen Form von Erkenntnis sieht, zeigt sich auch in seiner Ästhetik ein koloniales Unbewusstes, insofern diese sich ausschließlich auf die künstlerische Praxis des Bürgertums konzentriert und ästhetische Ausdrucksformen, die in anderen Kontexten außerhalb des europäischen entstanden sind, von vornherein abwertet. In ihrer Analyse zahlreicher Aufsätze Adornos über den Jazz stellt Fumi Okiji fest, dass Adornos Perspektive in seiner Kritik an diesem afroamerikanischen Genre „was squarely on what he considered the most advanced consciousness of the era, that of the bourgeoisie, with all other positions being addressed through this privileged group“.¹³ Tatsächlich stellt Adorno selbst in der *Ästhetischen Theorie* fest, dass es „Kunst emphatischen Anspruchs bis heute nur als bürgerliche gegeben hat“, was aus seiner Sicht begründen soll, warum das kollektive Subjekt der Kunst „kaum eines bestimmter Klassen oder sozialer Positionen ist“.¹⁴ Auch wenn Adorno an dieser Stelle nicht die Vorherrschaft der Bourgeoisie über die Kunst verteidigt, sondern vielmehr beklagt, versperrt ihm sein melancholischer Blick auf Europa als Ursprung der ästhetischen Autonomie den Zugang zu ästhetischen Auswegen, die sich in anderen sozialen und geografischen Kontexten durchaus eröffneten. Denn wie Okiji betont, steht gerade das Auftauchen spezifischer sozialer Positionen im Zentrum vieler künstlerischer Praktiken, die außerhalb des westlichen Kontextes entstanden sind, wie an erster Stelle in dem des Jazz, dessen inhärent partizipativer und generationenübergreifender Charakter im Gegen-

12 Ebd., S. 203. Vgl. Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M. 1985, S. 9–47.

13 Okiji, Fumi: Jazz as Critique. Adorno and Black Expressionism Revisited. Stanford 2018, S. 60.

14 ÄT, S. 251.

satz zu jenem autorzentrierten Kunstwerkverständnis steht, das aus dem Begriff der ästhetischen Autonomie hervorgegangen ist.

Wie oben angedeutet, stellt die Reproduktion eines kolonialen theoretischen Gestus durch die Autoren der Frankfurter Schule die Gültigkeit des von ihnen vertretenen Modells der Vernunftkritik grundsätzlich infrage. Indem Adorno die bürgerliche Individualität als einzigen progressiven Standpunkt seiner Zeit zwar beklagt, sie jedoch zugleich mit dem „fortgeschrittenste[n] Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung“¹⁵ identifiziert, neigt er nicht nur dazu, alternative Formen ästhetischer Produktion außerhalb der westlichen Tradition abzuwerten. Vor allem läuft er Gefahr, die kritische Wirksamkeit seines eigenen vernunftkritischen Ansatzes zu untergraben, und zwar gerade jenes Anliegens, das durch eine Verschiebung des bürgerlichen Subjekts die Differenz des Nichtidentischen ästhetisch bewahrt, da es sich bei ihm paradoxerweise als die einzige Position behauptet, die in der Lage sei, ästhetische Vernunftkritik voranzutreiben.

In diesem Zusammenhang ist der Appell von Ruth Sonderegger und Susanne Leeb zu verstehen, die eine Provinzialisierung der europäischen Ästhetik fordern. Diese sei aus dekolonialer Perspektive durch die Vorrangstellung eines Autonomiebegriffs geprägt, der unterdrückende Züge trägt. Nach den Autorinnen ist es gerade der Begriff der ästhetischen Autonomie, der „von Schiller bis Adorno“ jene „selbstgenügsame[n] Augenblicke der Ästhetik“ begründet, die „ohne handelsimperiale und koloniale Privilegien resp. Ausbeutungsverhältnisse nicht denkbar“¹⁶ seien. Tatsächlich gewinnt der Autonomiebegriff im historischen und politischen Kontext der Aufklärung seine zentrale philosophische Bedeutung: Er bezeichnet sowohl das ethisch-moralische Verhalten des bürgerlichen Subjekts als auch die rationale Struktur der von diesem Subjekt getragenen Gesellschaft – also des sich im späten 18. Jahrhundert herausbildenden Industriekapitalismus.¹⁷ Veranschaulicht durch die Vorstellung eines Subjekts, das als vernünftig gilt, weil es autark seine eigene Entwicklung auszurichten vermag, hat der Autonomiebegriff nicht

15 Ebd., S. 285.

16 Leeb, Susanne/Sonderegger, Ruth: Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Ästhetik aus Perspektive der cultural studies. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1,1 (2016), S. 56–62, hier S. 59.

17 Vgl. Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford 1990.

nur dazu beigetragen, Hierarchien zwischen Völkern zu etablieren, je nachdem, inwieweit sie als fähig galten, die damit verbundene Ethik und Sozialstruktur zu übernehmen. Der Autonomiebegriff diene darüber hinaus auch der ideologischen Absicherung einer Wirtschaftspolitik, die sich nur durch Macht- und Ausbeutungsverhältnisse selbst erhalten und reproduzieren konnte. Die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der westlichen Gesellschaft wäre ohne die Ausbeutung kolonialisierter Subjektivitätsformen nicht möglich gewesen. Deren Beitrag wurde jedoch durch einen Autonomiebegriff unsichtbar gemacht, der dazu tendiert, die Selbstgenügsamkeit des Westens gegenüber anderen Kontexten zu behaupten. Indem die westliche Philosophie diese Logik auch im ästhetischen Bereich übernommen hat, hat sie gerade dort einen kolonialen Gestus reproduziert, wo Adorno die Möglichkeit einer universellen Emanzipation verortet.

Als Höhepunkt dieser Entwicklung neigt auch Adornos Ästhetik dazu, ebenjene Logik der Selbstgenügsamkeit zu reproduzieren. Diese Form der Selbstgenügsamkeit ästhetischer Autonomie zeigt sich besonders dort, wo Adorno versucht, das gesellschaftskritische und transformative Potenzial der Kunst zu erläutern, etwa in seinem Aufsatz *Engagement*. Gerade in diesem Text lehnt Adorno die Möglichkeit ab, dass Kunstwerke, in denen jenseits ihrer autonomen Form eine sozial positionierte Identität sichtbar wird, zur Veränderung gesellschaftlicher Praxis beitragen könnten. Laut ihm nur „als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke [...] Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens“.¹⁸ Der alltäglichen und gemeinschaftlichen Praxis entzogen, konkretisiert sich die ästhetische Autonomie bei Adorno als eine Logik der Selbstgenügsamkeit des Ästhetischen. So lässt Adorno den Eindruck entstehen, dass ästhetische „Formen aus gesellschaftlichen Inhalten heraus verfestigt und autonomisiert“ seien, als könne die Kunst „mit ihrem ganz Eigenen – mit ihrem Eigenbesitz – von möglichst weit außen in die Gesellschaft eingreifen“.¹⁹ Ihre soziale Einbettung in spezifische, von Unterdrückung geprägte Standpunkte bleibt damit

18 Adorno, Theodor W.: *Engagement*. In: Ders.: *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, Bd. II). Frankfurt a. M. 2003, S. 429.

19 Sonderegger, Ruth: Eine keineswegs verpasste Begegnung. Zu Fred Motens Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 50/51 (2020), S. 81–109, hier S. 109.

unberücksichtigt. Vielmehr scheint ihm gerade die markierte soziale Prägung ästhetischer Formen reaktionär, wie sich an der *Minima Moralia* ablesen lässt:

Muße, sogar Hochmut und Arroganz hat der Rede der Oberschicht etwas von Unabhängigkeit und Selbstdisziplin verliehen. Dadurch wird sie in Gegensatz zu ihrem eigenen sozialen Bereich gebracht. [...] In der Sprache der Unterworfenen aber hat einzig Herrschaft ihren Ausdruck hinterlassen und sie noch der Gerechtigkeit beraubt, die das unverstümmelte, autonome Wort all denen verheißt, die frei genug sind, ohne Rancune es zu sagen. Die proletarische Sprache ist vom Hunger diktiert.²⁰

Der Autonomiebegriff erhält hier eine sowohl ethische als auch ästhetische Konnotation, deren Ergebnis darin besteht, allein der bürgerlichen Klasse die Fähigkeit zum kritischen Widerstand zuzuschreiben. Durch Unabhängigkeit und Selbstdisziplin gewinnt die obere Klasse eine autonome Ausdrucksweise, die in der Lage ist, sich dem gesellschaftlichen System entgegenzustellen, dessen Produkt sie zugleich ist. Da die Sprache der proletarischen Klasse im Gegenteil von der Unterdrückung geprägt ist, der sie unterliegt, ist sie nach Adorno unfähig, eine autonome Form zu erreichen, und somit auch nicht gewappnet, dem Ausbeutungssystem, das sie kennzeichnet, kritisch zu widerstehen. Wenn Adorno betont, dass „der Akzent auf dem autonomen Werk jedoch [...] selber gesellschaftlich-politischen Wesens“²¹ ist, dann lassen sich in seiner Auffassung einer ästhetischen Vernunftkritik genau jene problematischen Implikationen erkennen, die von der dekolonialen Kritik am Autonomiebegriff als Selbstgenügsamkeit herausgearbeitet wurden. Indem Adorno jegliche Kontamination durch sozial markierte Identitäten bei der Bestimmung des kritischen Potenzials eines Kunstwerks ablehnt, immunisiert er die Kunst gegen jeden Beitrag aus alternativen gesellschaftlichen Positionierungen außerhalb des Bürgertums. Wenn er

20 Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1951, S.129. Adorno hebt hier zwar die Heuchelei des Bildungsbürgertums und den Gebrauch der proletarischen Sprache im sozialistischen Realismus hervor; zugleich versagt er aber der Sprache der unteren Klassen ohnehin jeden ästhetischen Eigenwert, gerade wegen ihrer Nähe zum sozialen Herkunftskontext.

21 Adorno, Engagement, S. 430.

überzeugt konstatiert: „[B]is heute existiert das richtige Bewußtsein nicht“, das „zwischen einem an sich Wahren und dem [...] Ausdruck falschen Bewußtsein“²² unterscheiden kann, dann deshalb, weil er keine andere Form von Bewusstsein als das bürgerliche falsche Bewusstsein anerkennt, das unweigerlich in die Dialektik von Emanzipation und Unterdrückung verstrickt ist. Solange aber auch die Kunst innerhalb dieser Dialektik betrachtet wird, reproduziert sie jene Ununterscheidbarkeit zwischen Freiheit und Unfreiheit, die ihr eigenes Emanzipationspotenzial entleert.

3 Ästhetik und politische Subjektivierung aus den Antillen

Wenn es zutrifft, dass „the critical core of Adorno’s critical theory“ aus dem „subjective undermining of sovereign subjectivity“²³ besteht, dann wird deutlich, dass sein kritischer Ansatz zum Scheitern verurteilt ist, insofern das Modell kritischer Positionalität ausschließlich an das bürgerliche Bewusstsein gebunden bleibt. Dies zeigt sich besonders deutlich in jenem Bereich, den Adorno selbst als alternative Form kritischer Rationalität versteht: in der Ästhetik. In dem Moment, in dem nur die bürgerliche Kunst – aufgrund ihrer formalen Autonomie – als fähig gilt, kritischen Widerstand zu leisten, wird jede Kunst, die nicht denselben Grad an formaler Autonomie aufweist, zwangsläufig als regressiv abgewertet. Die scharfe Gegenüberstellung von ästhetischer Autonomie und Heteronomie hindert Adorno daran, die Möglichkeit eines kritischen Widerstands durch solche Positionen und Werke zu erkennen, die von politischer und sozialer Unterdrückung geprägt sind – nicht zuletzt von der kolonialen Expansion des Westens. Wie bell hooks erinnert, „it is really important to dispel the notion that white western culture is ‘the’ location where a discussion of aesthetics emerged [...]; it is only one location“²⁴. Alternativen zum Modell Adornos lassen sich in ästhetischen Produktionen und sozialen Positionalitäten finden, die

22 ÄT, S. 196.

23 Vázquez-Arroyo, Antonio Y.: Universal History Disavowed: On Critical Theory and Postcolonialism. In: *Postcolonial Studies* 11, 4 (2008), S. 451–473, hier S. 461.

24 hooks, bell: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. New York/London 2015, S. 174.

nicht aus der europäischen Aufklärungstradition hervorgegangen, sondern vielmehr an deren Rändern situiert sind.

Im Geiste einer Provinzialisierung der europäischen Ästhetik schlagen Ruth Sonderegger und Ines Kleesattel vor, in der *Poétique de la Relation* des martinikanischen Denkers Édouard Glissant „eine radikalere Alternative“²⁵ zu erkennen. Der Schüler Aimé Césaires sieht nämlich nicht die formale Reinheit eines Kunstwerks, sondern dessen relationalen Charakter, der durch politische Unterdrückung geprägt ist, als sein vernunftkritisches Potenzial. Im Gegensatz zu einer selbstgenügsamen Auffassung des Ästhetischen, wonach ein Kunstwerk die gesellschaftliche Praxis unabhängig von einer sozial markierten und konkret situierten Positionalität verändern könne, betont Glissant die Notwendigkeit, den unvermeidlich relationalen Charakter des Ästhetischen anzuerkennen. Jedes Kunstwerk müsse im Licht jener spezifischen Unterschiede betrachtet werden, die es in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext verorten. Wenn das Ästhetische eine kritische Praxis des Widerstands anstoßen kann, dann nicht, weil es einen außergesellschaftlichen Raum darstellt, der von markierten Identitäten gereinigt ist, sondern weil es fähig ist, diese Identitäten im Anerkennen ihrer jeweiligen Unterschiede in Beziehung zu setzen, ohne deren spezifisch historischen und sozialen Charakter auszulöschen.

Glissants *Poétique de la Relation* versteht das befreiende Potenzial des Ästhetischen daher als Gegenpol zu einer selbstgenügsamen Auffassung von diesem, da jedes Kunstwerk als Ausdruck einer historisch und sozial markierten Positionalität betrachtet wird. Die Notwendigkeit eines solchen Zugangs ergibt sich nicht nur aus theoretischer, sondern vor allem aus politischer Perspektive. Denn wie Glissant betont, haben sich im heutigen geopolitischen Kontext – in dem der transatlantische Sklavenhandel in die Globalisierung der Märkte übergegangen ist – die geografischen Distanzen zwischen den Kulturen der Welt so weit verringert, dass eine „neue Region der Welt“ entstanden ist, in der „der Widerstand gegen gegenwärtige Formen der Unterdrückung nur punktuell, auf einen bestimmten

25 Kleesattel, Ines/Sonderegger, Ruth: Aesthetics and Politics. In: Vino, Valery (Hrsg.): Introduction to Philosophy. Aesthetic Theory and Practice. 2021. <https://press.rebus.community/intro-to-phil-aesthetics/> (11.09.2025).

Ort beschränkt“²⁶ stattfinden kann. Andernfalls bestehe die Gefahr, dass eine spezifische Perspektive aus einem historisch und geografisch begrenzten Kontext – meist dem westlichen – fälschlicherweise als universelles Modell verallgemeinert wird. Ein alternativer Ansatz, der lokale Identitäten anerkennt, ohne sie in allgemeinen Kategorien zu ersticken, ist Glissant zufolge nur möglich, wenn man deren jeweilige Poetiken berücksichtigt. Diese versteht er als ein Geflecht ästhetischer Details, das ausgehend von einer konkreten ästhetischen Produktion die Beziehungen zwischen „Sprache – Kultur – Verhältnis zur Welt“²⁷ sichtbar macht. Für Glissant besteht die Herausforderung der gegenwärtigen historisch-politischen Situation darin, das relationale Potenzial lokaler Differenzen zur Geltung zu bringen, ohne sie in einer neutralisierenden Generalisierung aufzulösen. Die Anerkennung von Differenzen in ihrer Gesamtheit, ohne sie zu verallgemeinern, ist es, was Glissant *Relation* nennt. „Sa mort en général est ce qui fait sa vie en partage“²⁸, denn nur durch die Anerkennung des spezifischen Beitrags lokaler Identitäten, wie sie in ihren Poetiken zum Ausdruck kommen, wird eine kollektive und intersektionale Widerstandspolitik gegen globale und dennoch jeweils spezifische Formen der Unterdrückung möglich.

Diente der Autonomiebegriff dazu, die koloniale Expansion des europäischen Bürgertums hinter einer vermeintlichen wirtschaftlichen und kulturellen Selbstgenügsamkeit zu verbergen, so entsteht Glissants Begriff der *Relation* aus der Analyse der historischen und sozialen Erfahrung einer Positionalität, die an den kolonialen Rändern Europas situiert ist – in den französischen Antillen. Den Gegensatz zwischen europäischer und antillischer Subjektivität skizziert Glissant im Kern, indem er differenziert „zwischen der Verschiebung (durch Exil oder Zerstreuung) eines Volkes, das sich anderswo fortsetzt, und der Verschiffung (dem Sklavenhandel) einer Bevölkerung, die sich anderswo in etwas anderes, in eine neue Gegebenheit der Welt, verwandelt“.²⁹ Während die verschiedenen

26 Glissant, Édouard: *Poétique de la Relation*. *Poétique III*. Paris 1990 (= PdR), S. 74. Glissants Werke wurden nicht oder nur unvollständig ins Deutsche übersetzt. Einige Zitate wurden wegen ihres poetischen Stils nicht aus dem Französischen übersetzt. Falls nicht anders angegeben, sind alle Übersetzungen von mir.

27 Ebd., S. 134.

28 Ebd., S. 219.

29 Glissant, Édouard: *Le discours antillais*. Paris 1997 (= DiAn), S. 40.

Migrationsformen, die aus Europa hervorgingen, in der Fortsetzung bestehender Subjektivitäten in neuen Kontexten resultierten, führte die Verschleppung afrikanischer Bevölkerungen in die Sklaverei zu einer Transformation ihrer Identität. Diese war nämlich gezwungen, neue Formen der Subjektivierung in einem sozialen und geografischen Kontext zu entwickeln, der nicht nur fremd war, sondern vor allem gewaltsam aufgezwungen wurde.

Die Besonderheit der antillischen Positionalität wird von Glissant im Kontrast zur europäischen dadurch spezifiziert, dass er die unterschiedlichen historischen Entwicklungen gesellschaftlicher Strukturen in beiden Kontexten analysiert. Während sich in Europa „eine Arbeit der Gesellschaft an sich selbst“ erkennen lässt, bei der die Entwicklung gesellschaftlicher Strukturen „nicht auferlegt [...], sondern Ergebnis einer autonomen Anstrengung der sozialen Formation“ ist, fand diese Entwicklung in Martinique ausschließlich „nach vorgegebenen Modellen“³⁰ statt. Die Differenz zwischen Europa und Martinique zeigt sich laut Glissant auch in der historischen Rolle der bürgerlichen Klasse. In Europa übernahm sie eine „tatsächlich politische Rolle“ und trat „im dialektischen Überwinden des feudalen Widerspruchs“³¹ als autonome Klasse hervor. Dies geschah, indem sie gleichzeitig politische Repräsentation und Produktionsmittel erlangte. In Martinique hingegen ging „die politische Repräsentation der Aneignung der Produktionsmittel voraus“.³² Daher nahm die bürgerliche Elite der *béké* nie eine eigenständige Rolle ein, sondern blieb stets von der kontinentaleuropäischen Bourgeoisie abhängig.

Der Bruch, den die Geschichte Martiniques durch den Sklavenhandel erfuhr, prägte die gesellschaftliche Entwicklung dort nach einer völlig anderen Logik als in Europa, wo sie vom Autonomiebegriff bestimmt war. Dementsprechend nahm auch die politische Subjektivierung in den Antillen nicht die Form eines Klassenkampfes an, sondern ausschließlich die eines radikalen Widerstands, den Glissant in der *marronage* bzw. in der heimlichen Flucht der versklavten Menschen erkennt. Die Figur des *marron* als Held der antillischen Kultur steht damit im völligen Gegensatz zu jener, die Adorno und Horkheimer als Gründungsfigur der europäischen Kul-

30 Ebd., S. 160.

31 Ebd., S. 163.

32 Ebd.

tur anerkennen, nämlich derjenigen des Odysseus. Während dessen „Organ des Selbst“ in jener „List“ des Sich-Wegwerfens, „um sich zu behalten“,³³ besteht, existiert diese Logik in der *marronage* nicht. Denn „wenn diese Verschleppten in den Urwald entliefen“, so Glissant, „bedeuteten die Spuren, denen sie folgten, nicht Selbstaufgabe“:³⁴ Als politische Widerstandssubjektivität gegen die Sklavenherrschaft lässt sich der *marron* mit einer Logik politischer Subjektivierung identifizieren, aus deren Wunsch nach Emanzipation kein dialektischer Rückfall in neue Formen der Unterdrückung folgt.

Diese alternative Logik der politischen Subjektivierung spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Migrationsformen wider, welche die jeweiligen Positionalitäten annahmen. Während der König von Ithaka auf seinen Reisen fremde Länder und Völker benennt, um sich eine „rationale Übersicht“³⁵ anzueignen, die der Aufrechterhaltung von Herrschaft dient, haben die versklavten Menschen laut Glissant „aus der Irrfahrt keine Route der Beherrschung gemacht, sondern eine unvorhersehbare Reise zu allen Diversitäten der Welt, deren Glanz sie sichtbar gemacht haben [*dont ils ont relevé l'éclat*]“:³⁶ Anstatt – wie Odysseus – ihre Reisen zu nutzen, um ihre Identität selbst angesichts radikaler Andersheit zu bewahren, wurden die deportierten Sklaven unweigerlich in einen historischen Prozess hineingerissen, der ihnen nicht erlaubte, ihre Autonomie zu bekräftigen, sondern sie vielmehr dazu zwang, eine relationale Transformation des Selbst einzugehen.

4 Ästhetische Vernunftkritik als widerständige Relation: Die *Poétique de la Relation*

Paradoxerweise ist es gerade die koloniale Expansion des Westens, die es dem deportierten Sklaven ermöglicht, eine alternative Subjektivierungsform zu entwickeln, in der „Kulturen der Kreolisierung [*créolisation*] [...] entstehen, die dadurch wertvoll sind, dass sie für

33 Ebd., S. 64.

34 Glissant, Édouard: *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Paris 1997. Übersetzt von Thill, Beate: *Traktat über die Welt*. Heidelberg 1997, S. 15.

35 DdA, S. 61.

36 Glissant, Édouard: *Mémoires des esclavages*, Paris 2007, S. 114.

alle gültig sein können“.³⁷ Aus dieser zugleich historischen und kulturellen Zäsur heraus sieht Glissant die Möglichkeit, eine alternative Form von Universalismus zu entwickeln, in der Pluralität und Spezifität zu koexistieren vermögen. Mit dem Begriff der *créolisation* bezeichnet Glissant den globalen Prozess der Transformation und Durchmischung von Identitäten, in dem die Logik der aufklärerischen Autonomie einer postkolonialen *Relation* weicht, die durch das Zusammentreffen verschiedener Kulturen und Sprachen infolge des transatlantischen Sklavenhandels eingeleitet wurde. Ausgehend von der *créolisation* entwickelt Glissant eine erste Definition seiner Ästhetik der *Relation* als eine „Ästhetik [...] der nicht-universalisierenden Vielfalt, wie sie sich mir aus der planetarischen *Relation* heraus zu ergeben schien“, wobei es sich um eine „nicht-essenzialistische Ästhetik“ handelt, welche „die Geste und das Wort neuer Völker zusammenfasst und verstärkt“.³⁸ Im Gegensatz zu einer Ästhetik der Selbstgenügsamkeit, in der die Spezifität subjektiver Positionalitäten durch einen Anspruch auf autonome Form ausgelöscht wird, entsteht die Ästhetik der *Relation* aus der Anerkennung der gleichzeitigen Existenz einer Vielzahl lokaler Positionalitäten. Diese stehen zwar in einem historisch und geografisch globalisierten Kontext miteinander in Verbindung, bewahren jedoch ihre jeweilige Eigenart, die sich vor allem in der sprachlichen und kulturellen Produktion ausdrückt – in dem, was Glissant als *poétique* bezeichnet. Die Aufgabe einer Ästhetik der *Relation* besteht daher darin, als Ausdrucksform für einen Begegnungsraum zwischen unterschiedlichen Positionalitäten zu dienen, ohne deren spezifische Diversität zu neutralisieren.

Wie das Beispiel der kolonialen Geschichte Martiniques zeigt, „kann keine Form der Unterdrückung im Voraus berechnet werden“, sondern jede erfordert eine Analyse, die anerkennt, „dass sich aus jedem Ort der Herrschaft durch den Widerstand der Unterdrückten jeweils ein genauer und nicht verallgemeinerbarer Sinn der Unterdrückung ergibt“.³⁹ Im Fall der kolonisierten Bevölkerungen zeigen sich die kulturellen Reproduktionsformen dieser Unterdrückung genau dort, wo die spezifische Beschaffenheit von Positiona-

37 Ebd., S. 109.

38 DiAn, S. 799.

39 PdR, S. 69, zitiert aus Fußnote.

litäten zugunsten des Anspruchs, dass ästhetische Formen aus sich selbst heraus ein Potenzial sozialen Widerstands erzeugen können, geleugnet wird. In diesem Sinne muss eine Ästhetik der *Relation* in der Lage sein, die Schnittstellen zwischen verschiedenen Unterdrückungsformen und kulturellem Widerstand anzuerkennen, ohne sie in einer universalistischen Formel zu neutralisieren. Aus diesem Grund betont Glissant: „Die Transparenz der Relation zu imaginieren heißt auch, die Opazität [*opacité*] dessen zu begründen, was sie bewegt“.⁴⁰ Die Anerkennung der relationalen Durchmischung subjektiver Positionalitäten setzt notwendig die Anerkennung ihres irreduzibel lokalen Charakters voraus, der sich niemals vollständig in eine universelle Formel überführen lässt.

Während die ästhetische Autonomie dazu neigt, jede Positionalität nach dem Modell der aufklärerisch-bürgerlichen Subjektivität zu gestalten, lässt die Ästhetik der *Relation* die Möglichkeit einer Koexistenz kultureller Identitäten zu, die jeweils unterschiedliche Formen ästhetischer Produktion im jeweiligen Kontext hervorbringen. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass die Ästhetik der *Relation* keinesfalls für einen konstruktivistischen Essenzialismus plädiert, der die Vielfalt einzelner Poetiken durch ein subjektives, fixiertes Wesen erklären würde. Im Gegenteil, Glissant stellt klar, dass innerhalb der *Relation* die in Beziehung stehenden Identitäten nicht mehr als „Beständigkeit [*permanence*]“, sondern als „Variationsfähigkeit [*capacité de variation*]“⁴¹ zu verstehen sind. Die kulturellen Identitäten, die poetisch in der *Relation* situiert sind, bestimmen sich nicht lokal in ihrer Differenz, um einen transformativen Prozess abzuschließen, sondern um ihn im Gegenteil zu fördern. Was die westliche Ästhetik paradoxerweise zu verbergen gelernt hat, ist genau eines der Grundprinzipien der durch den transatlantischen Sklavenhandel eingeleiteten Moderne, nämlich „jene Arbeit, in der sich die Kulturen der Menschen gegenseitig erkennen, um sich fortan wechselseitig zu verwandeln“.⁴² Indem sie die Spezifik alternativer Positionalitäten gegenüber der europäischen ausblendet, reproduziert die westliche Ästhetik jenen unterdrückenden theoretischen Gestus, der das Potenzial gesellschaftlicher Transformation nicht im Zusammen-

40 Ebd., S. 68.

41 Ebd., S. 156.

42 Ebd., S. 36.

spiel verschiedener subjektiver Standpunkte sieht – als Ausdruck historisch und geografisch situierter Kontexte –, sondern in einem vermeintlich selbstgenügsamen Potenzial der formalen Autonomie eines Kunstwerks. Wie es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt, ist das „sese conservandi [...] die wahre Maxime aller westlichen Zivilisation“:⁴³ Demgegenüber stellt die aus dem antillischen Kontext heraus entwickelte Ästhetik der *Relation* genau jene *créolisation* dar, die im radikalen Gegensatz zur vermeintlichen Reinheit und Stabilität westlicher Subjektivität steht.

Wie Fred Moten betont, erfordern zur europäischen Bourgeoisie alternative Gemeinschaften zwar „another thinking of identity“, doch die Anerkennung alternativer Formen der Subjektivierung „converges with the re-emergent question of the human that self-critical articulation demands“.⁴⁴ Ausgehend von der Analyse einer spezifischen Positionalität entwickelt Glissant mit seiner Ästhetik der *Relation* ein Modell der Vernunftkritik, das sich der universellen Durchsetzung des Autonomiebegriffs als Erbe der aufklärerischen Tradition entgegensetzt. Indem es den spezifischen und unverzichtbaren Beitrag jeder Positionalität anerkennt, durch deren jeweilige Poetiken eine transformative Durchmischung kultureller Identitäten ermöglicht wird, erlaubt die *Poétique de la Relation* „d’accomplir véritablement, à travers le divers, l’humain“.⁴⁵

Während der Begriff der ästhetischen Autonomie die lokale Spezifik von Kontexten außerhalb Europas hinter einem vermeintlich reinen Formideal verbirgt und sich zugleich als universelles Modell behauptet, schlägt Glissant eine andere Richtung ein. Seine relationale Auffassung ästhetischer Vernunftkritik ermöglicht es, die soziale Einbettung der Kunst gerade aus den unterschiedlichen subjektiven Positionierungen heraus zu erkennen, als deren Ausdruck jedes Kunstwerk erscheint. Einzig die Fähigkeit zur Transformation kann hier als gemeinsamer Nenner gelten.

Sobald das kritische Potenzial des Ästhetischen in der Fähigkeit erkannt wird, Beziehungen zwischen sozialen Identitäten und ästhetischen Formen herzustellen, wird zur Erklärung des kritischen Po-

43 DdA, S. 41.

44 Moten, Fred: In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition. Minneapolis/London 2003, S. 255.

45 DiAn, S. 418.

tenzials zeitgenössischer Kunst der Begriff der ästhetischen Autonomie zunehmend durch ein relationales Modell ersetzt, das Glissant maßgeblich mitgeprägt hat.⁴⁶ Hierbei ist es entscheidend, den Relationsbegriff des martinikanischen Denkers von demjenigen zu unterscheiden, den der Kunstkritiker Nicolas Bourriaud entwickelt hat. Zwar versteht Bourriaud ebenfalls „das Gesamte der menschlichen Beziehungen statt eines autonomen Bereichs“ als Ausgangspunkt des transformativen Potenzials der Kunst, das aus der Möglichkeit besteht, „intermenschliche Beziehungen“⁴⁷ anzustoßen. Allerdings vernachlässigt seine *Esthétique relationnelle* genau das, worauf Glissants Relationsbegriff besonderen Wert legt: die spezifische Positionalität des Künstlers im Verhältnis zum historischen und sozialen Kontext seiner ästhetischen Produktion.⁴⁸ Paradoxerweise führt Bourriauds relationales Modell – gerade weil es die situierte Positionalität ästhetischer Praktiken unberücksichtigt lässt – erneut eine ästhetische Selbstgenügsamkeit ein, wobei das kritische Potenzial der ästhetischen Relation in eine harmlose „Geselligkeit [*convivialité*]“⁴⁹ aufgelöst wird.

Auch wenn Glissant die Beziehung zwischen Identitäten und Kulturen betont, bedeutet das keineswegs, dass seine Ästhetik einfach als Plädoyer für einen kulturellen Pluralismus verstanden werden kann, in dem sich jede Identität auf neutrale Weise zu den anderen verhält, wie es der Relationsbegriff bei Bourriaud nahelegt. Denn so sehr Glissants Begriff der *Relation* auf der Anerkennung verschiedener Identitäten zur Anregung gesellschaftlicher Transformationsprozesse beruht, darf er nicht mit einer harmonisierenden Ästhetik verwechselt werden. Sein widerständiger Charakter tritt deutlich in jener Ausprägung der *Poétique de la Relation* hervor, die Glissant *esthétique de la terre* als „esthétique du bouleversement et de l'intru-

46 Vgl. Obrist, Hans Ulrich/Raza, Asad (Hrsg.): *Mondialité ou les archipels d'Édouard Glissant*. Bruxelles 2017.

47 Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Paris 1998, S. 117 (meine Übersetzung).

48 Wie man bei Bourriauds Analyse der Arbeit des thailändischen Künstlers Rirkrit Tiravanija leicht ersehen kann; vgl. Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: *October* 110 (2004), S. 68–69; Lanay, Jessica: *Blow Up the Museum*. Rirkrit Tiravanija at MOMA PS1. In: *ArtReview* 75, 7 (2023), S. 50–57.

49 Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, S. 16 und passim.

sion⁵⁰ bezeichnet. Die aus der *Relation* hervorgehende *esthétique de la terre* kann nur eine oppositionelle sein, insofern Glissants Relationsbegriff vor allem die spezifischen Unterdrückungsformen sichtbar machen will, denen kolonialisierte Bevölkerungen historisch ausgesetzt waren. Tatsächlich lässt die *Poétique de la Relation* deshalb keinen Raum für ein essenzialistisches Verständnis kultureller Identitäten, weil die Strukturen, die diese Identitäten definieren, „dem kolonialen Akt nicht vorausgingen“: Erst durch die Beziehung zu den sozialen Formen, die durch die Kolonisierung aufgezwungen wurden, habe sich die kulturelle Identität der Antillen als eine „unbewusste Weigerung [*refus inconscient*]“⁵¹ gegen die westliche Dominanz herausgebildet.

So sehr Glissant sich für eine ästhetische Vernunftkritik einsetzt, der ein positiver Charakter in der Förderung wechselseitiger Durchmischung von Identitäten zugeschrieben werden kann, so sehr ist es doch entscheidend, dass der Relationsbegriff, der seine Ästhetik prägt, in erster Linie auf den widerständigen und kritischen Aspekt verweist, der einer Vernunftkritik eigen ist, welche die Geschichte kolonialer Gewalt ernsthaft reflektieren will. In diesem Sinne bezeichnet Glissant die *Poétique de la Relation* als eine „Anti-Gewalt-Gewalt [*violence anti-violence*]“, die „kein Nichts, sondern Öffnung und Schöpfung ist“, insofern sie „der operativen Gewalt der Marginalisierten, der Rebellen, der Abweichler [*déviant*s] [...] einen vollen Sinn [*plein-sens*] hinzufügt“.⁵² Dass die *Poétique de la Relation* als eine Gegengewalt beschrieben wird, sollte nicht überraschen: Sie entsteht gerade aus dem Bedürfnis heraus, die Eigenständigkeit jener Positionalitäten anzuerkennen, denen durch die koloniale Herrschaft gewaltsam fremde Modelle aufgezwungen wurden. Wenn die kulturellen Identitäten, die aus kolonisierten Kontexten hervorgehen, dem kolonialen Akt nicht vorausgehen, sondern sich erst in Beziehung zu diesem herausbilden, dann kann auch ihre kulturelle Produktion nur als „le sens acquis dans et par ce *contre*“⁵³ verstan-

50 PdR, S. 165.

51 DiAn, S. 164.

52 PdR, S. 170.

53 DiAn, S. 173. Einen ähnlichen Ansatzpunkt nimmt die dekoloniale Ästhetik von Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London/New York 1993.

den werden, und zwar als ein aus marginalisierten Positionalitäten erwachsener Widerstand.

Diese widerständische Produktivität der Beziehung zwischen verschiedenen Identitäten, die mit dem Sklavenhandel ihren Anfang nahm, zeigt sich nach Glissant besonders deutlich in der Kreolsprache:

Das, was das Kreolische in der Welt der Plantagen übermittelte, war vor allem ein Akt der Verweigerung [*refus*]. [...] In diesem Sinne erscheint die Kreolsprache als organisch mit der weltweiten Erfahrung der Relation [*expérience mondiale de la Relation*] verbunden. Sie ist im wörtlichen Sinne eine Folge der In-Beziehung-Setzung [*mise en rapport*] verschiedener Kulturen, und sie existierte nicht vor diesen Beziehungen.⁵⁴

Die Vermischung europäischer und afrikanischer Identität, wie sie sich im Kreolischen als Produkt der durch den westlichen Kolonialismus initiierten *Relation* zeigt, führt keineswegs zu einer reibungslosen Synthese zwischen den beiden. Da das Kreolische letztlich aus einem repressiven Beziehungsverhältnis hervorgegangen ist, bewahrt es im Gegenzug einen widerständigen Charakter gegenüber der Sprache der Kolonisatoren, die darin „als *interne Transzendenz*“⁵⁵ erscheint. Wegen dieses inhärent widerständigen Ursprungs der Kreolsprache lässt sich leicht verstehen, warum Glissant *créolisation* gerne als „das Aufeinanderprallen [*le choc*] [...] zwischen Kulturen“⁵⁶ beschreibt. Denn was der Begriff der *Relation* bei Glissant hervorhebt, ist weniger eine harmlose Geselligkeit zwischen Identitäten, sondern vielmehr das kritische und widerständige Transformationspotenzial ästhetischer Ausdrucksformen, die in einem postkolonialen Kontext entstanden sind.

54 DiAn, S. 411. Dieser Absatz wird bei Moten besonders hervorgehoben, um das widerständige Potenzial der schwarzen Musik zu betonen; vgl. Moten, *In the Break*, S. 7ff.

55 DiAn, S. 409. Der widerständige Charakter der Kreolsprache wird bei Glissant dokumentiert, indem er kreolische Variationen des Satzes „Ne roulez pas trop près“, vom französischen Verkehrssicherheitsdienst als Pflichtklebstoff für Autos mitgeteilt, erforscht, wobei sich das produktive, allerdings nicht synthetische Potenzial der Kreolisierung in der rezeptiven Seite besonders deutlich zeigt; vgl. ebd., S. 476–479.

56 Glissant, *Traktat über die Welt*, S. 176.

5 Ästhetische Vernunftkritik als Naturgeschichte bei Glissant und Adorno

Ziel der *Poétique de la Relation* besteht dann darin, das widerständige Potenzial der postkolonialen *Relation* ästhetisch sichtbar und wahrnehmbar zu machen, es ins Bewusstsein zu rufen und dadurch eine Sinngebung für jene Formen von Gegengewalt zu ermöglichen, die aus einer Geschichte der Ausbeutung hervorgegangen sind. Gerade jene „geschichtliche Erinnerung“, die „in jenen Ländern, in denen die Geschichte ein Kampf ohne Zeugen war und weiterhin ist“,⁵⁷ zur Geltung kommt, kann durch die *Poétique de la Relation* hervorgebracht werden. Sie erfüllt dabei eine eminent kritische Funktion, indem sie denjenigen Kontexten, denen durch den westlichen Kolonialismus jede eigene Autonomie abgesprochen wurde, eine konkrete historische Erfahrung wiederverleiht.

Deswegen schreibt Glissant dem Ästhetischen eine historisierende Funktion in Bezug auf die koloniale Geschichte der Antillen zu. Denn in Ermangelung eines Archivs, das Widerstandsformen wie die der *marronage* dokumentiert, können allein imaginative Ressourcen dem „Negativen dieser Nicht-Geschichte“⁵⁸ eine andere Form von Rationalität entgegensetzen. Darin wird einer „Vorstellung von einer linearen und hierarchisierten Geschichte“ eine „prophetische Sicht auf die Vergangenheit [*vision prophétique du passé*]“⁵⁹ gegenübergestellt. Das transformative Potenzial einer *Poétique de la Relation* liegt somit weniger in einem synchronischen Verständnis von Relationalität, als vielmehr in der Möglichkeit, eine diachrone relationale Erfahrung hervorzubringen, in der eine alternative Erfahrung der Vergangenheit die Gegenwart verändert.

Die *Poétique de la Relation* übernimmt somit im Hinblick auf die Geschichte der Unterdrückung, die von kolonisierten Völkern erfahren wurde, eine dezidiert kritische Funktion. Ihr Ziel ist es, auf das latente Vorhandensein eines „relationalen Schocks“⁶⁰ hinzu-

57 Ebd., S. 158.

58 Ebd., S. 159.

59 Ebd. Eine ähnliche poetisch-spekulative Strategie gegenüber nicht vorhandenen Archiven wird von Hartman als „critical fabulation“ adoptiert. Vgl. Hartman, Saidiya: *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe* 26 (2008), S. 11.

60 PdR, S. 158.

weisen, der durch das traumatische Ereignis des Sklavenhandels ausgelöst wurde. Da sich diese Widerstandsgeschichte jedoch nicht in offiziellen Dokumenten nachlesen lässt, sind die einzigen Orte, an denen sich ihre Spuren erkennen lassen, die eines ästhetischen Imaginären, das neben den oralen Sprachen die natürliche Landschaft anbietet. Der Landschaft kommt laut Glissant eine zentrale Rolle zu, wenn es darum geht, den Naturraum mit einer von der hegemonialen Erzählung abweichenden Erinnerung zu verbinden. Während in der hegemonialen Geschichtsschreibung die Landschaft nur als Kulisse für ein Drama fungiert, in dem die westliche Dominanz sich unter dem Deckmantel eines vermeintlich autarken Fortschritts legitimiert, haben die in den Kolonien entstandenen Poetiken die „Landschaft [*paysage*]“ vielmehr „zunächst als in eine Geschichte eingebunden verstanden, sodass auch sie zu einer sprechenden Figur [*personnage parlant*] wurde“.⁶¹ Während der Autonomiebegriff dazu tendiert, die Landschaft auf eine Ressource der Ausbeutung zu reduzieren – wobei der Natur jede Form von *agency* abgesprochen wird –, erkennt die der kolonialen Erfahrung inhärente *Relation* in ihr vielmehr eine Spur von Unterdrückungsgeschichte. In diesem Sinne, so Glissant, wäre eine Ästhetik, die aus der *Poétique de la Relation* hervorgeht, dazu fähig, „diesen Albtraum aufzuschieben“, in dem „wir die Bewohner von Museen der Nicht-Naturgeschichte [*Muséums de non-Histoire naturelle*] wären“.⁶² Anstatt die Landschaft als eine geschichtslose Tabula rasa zu begreifen, weil sie keiner Vorstellung von souveräner, autonomer Subjektivität entspricht, bettet die *Relation* auch die Natur wieder in einen historischen Kontext ein. So erscheint sie nicht länger bloß als Quelle einer Wertschöpfung, sondern vielmehr als unverzichtbare Partnerin einer historischen (Gegen-)Erzählung.

Glissants *Poétique de la Relation* lässt sich somit als eine ästhetische Vernunftkritik verstehen, deren Ziel es ist, ein widerständiges Potenzial freizusetzen, indem die bestehenden Beziehungen zwischen kulturellen Identitäten samt der Beziehungen zwischen Geschichte und Natur transformiert werden. Gerade in diesem Aspekt

61 Ebd., S. 85. Diese Poetik der Landschaft wird bei Glissant auf *Milles Plateaux* bei Deleuze und Guattari zurückgeführt: Vgl. Glissant, Édouard: *Tout-Monde*. Roman. Paris 1993, S. 63.

62 PdR, S. 165.

offenbart die *Poétique de la Relation* eine überraschende Nähe zu Adornos Auffassung ästhetischer Vernunftkritik. Bekanntlich formuliert Adorno im Aufsatz *Die Idee der Naturgeschichte* ein methodisches Grundprinzip, das für die gesamte erste Generation der Frankfurter Schule von zentraler Bedeutung ist: die Notwendigkeit, das Verhältnis zwischen Geschichte und Natur so zu denken, dass „das Natürliche als Zeichen für Geschichte und Geschichte, wo sie sich am geschichtlichsten gibt, als Zeichen für Natur“⁶³ erscheint. Wenn in Glissants Werk die Landschaft zur Spur einer Erinnerung wird, in der auch das Natürliche als Bestandteil einer historischen *Relation* erscheint, so muss auch bei Adorno die Natur dialektisch in ihrem Verhältnis zur Geschichte gedacht werden. Dabei zeigt sich, dass der Ausdruck von Geschichte keineswegs in der autonomen Entfaltung subjektiver Souveränität besteht, sondern vielmehr in ihrem Rückfall in Formen der Unterdrückung, die das gesellschaftliche Handeln mit der mythischen Versteinierung der Natur gleichsetzen. Gerade dort jedoch, wo Geschichte als Chiffre einer möglichen gesellschaftlichen Transformation erkennbar wird, ist es die Natur – verstanden als jene Alterität, deren Unterdrückung die Subjektautonomie erst ermöglicht hat –, die dieses Potenzial markiert.

Gerade in seinem letzten Werk bringt Adorno eine explizite Verbindung zwischen dem Ästhetischen und der Natur als „Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“⁶⁴ zum Ausdruck. Obwohl lange vernachlässigt, nimmt das Naturschöne in der *Ästhetischen Theorie* eine zentrale Stellung ein, insbesondere im Hinblick auf das kritische Potenzial der Kunst. Diese Forschungslage wird von Adorno selbst als Symptom einer grundlegenden Tendenz der westlichen Ästhetik erkannt, die das Naturschöne systematisch infolge der Vorherrschaft jenes Autonomiebegriffs ausblendet, der ursprünglich dazu diente, die vermeintliche Selbstgenügsamkeit des europäischen Subjekts zu rechtfertigen:

Der Begriff des Naturschönen rührt an eine Wunde [...]. Ganz und gar von Menschen gemacht, steht es [das Kunstwerk] seinem Anschein nach nicht Gemachtem, der Natur, gegenüber. Als pure Antithesen aber sind beide aufeinander verwiesen: Natur auf die Erfahrung einer ver-

63 Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*. In: Ders.: *Philosophische Frühschriften* (Gesammelte Schriften, Bd. 1). Frankfurt a. M. 2003, S. 360.

64 *ÄT*, S. 114.

mittelten, vergegenständlichten Welt, das Kunstwerk auf Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit. [...] Während paradox genug Betrachtungen darüber [...] antiquiert wirken, versperrt große Kunst samt ihrer Auslegung, indem sie sich einverleibt, was die ältere Ästhetik der Natur zusprach, die Besinnung auf das, was jenseits der ästhetischen Immanenz seine Stätte hat und gleichwohl in diese als ihre Bedingung fällt. [...] Das Naturschöne verschwand aus der Ästhetik durch die sich ausbreitende Herrschaft des von Kant inaugurierten [...] Begriffs von Freiheit und Menschenwürde, demzufolge nichts in der Welt zu achten sei, als was das autonome Subjekt sich selbst verdankt. Die Wahrheit solcher Freiheit für es ist aber zugleich Unwahrheit: Unfreiheit fürs Andere.⁶⁵

In diesem Absatz erkennt Adorno im Fehlen einer Reflexion über das Naturschöne einen gesellschaftlich-politischen Grund, der durch die Vorherrschaft des idealistischen Freiheitsbegriffs als subjektive Autonomie verschleiert wird. Wie bereits gezeigt, tendiert die europäische Ästhetik dazu, die gesellschaftliche Stellung des Ästhetischen analog zur idealistischen Subjektposition zu gestalten, insofern das soziale Transformationspotenzial eines Kunstwerks als unabhängig von seiner sozialen Verortung betrachtet wird. Auf diese Weise wird der Begriff der ästhetischen Autonomie komplementär zu einem ideologischen Konstrukt kolonialer Prägung, in dem die Beziehung zu einem sozialen und geografischen Anderen zugunsten einer vermeintlich selbstgenügsamen Souveränität des kolonialen Subjekts getilgt wird. Die Autonomie des Kunstwerks erweist sich – analog zur Freiheit des idealistischen Subjekts – in Adornos *Ästhetischer Theorie* als ihr eigenes Gegenteil: So wie der Autarkieanspruch des europäischen Kolonisators notwendig auf der Ausbeutung kolonialisierter Völker beruht, verbirgt auch die ästhetische Autonomie jene soziale Positionalität, deren Vermittlung für sie unabdingbar ist. Das, was die Bedingung der formalen Immanenz eines Kunstwerks ausmacht – seine vermittelte Einbettung in einen sozialen und historischen Kontext –, wird von jenem Kunstverständnis verdeckt, das es analog zur Autonomie der idealistischen Subjektivität als selbstgenügsam begreift. Das Verschwinden des Naturschönen in der philosophischen Ästhetik zeigt damit, was autonome Kunst und idealistische Subjektivität vergessen haben: ihr Anderes als Bedingung ihrer vermeintlichen Autarkie.

65 Ebd., S. 98.

Da das Naturschöne jene Bestimmung des Ästhetischen ist, in der das Kunstwerk dialektisch auf die Natur als sein Anderes verweist, anstatt mit der Autonomie des idealistischen Subjekts identisch zu erscheinen, wersetzt es sich jenem vermeintlichen Fortschritt, „der allmählich alles begraben hat, was sich jener Identität nicht unterordnete“, wie „das Tier, die Landschaft, die Frau“.⁶⁶ Die angebliche Neutralität einer westlichen, männlichen und bürgerlichen Positionalität – von Adorno in seiner Kritik am kantischen Begriff der Menschenwürde ausdrücklich thematisiert – hat das Naturschöne und die ihm zugehörigen Positionalitäten zu einer Ausbeutungsreserve für die Verwirklichung eines vermeintlich universalen Freiheitsbegriffs gemacht, wie auch der Autonomiebegriff die Beziehung zwischen künstlerischer und natürlicher Schönheit getilgt hat.

Unter den begrifflichen „Kraftfeldern“,⁶⁷ welche die *Ästhetische Theorie* jeweils mittels unterschiedlicher Bestimmungen ihres Gegenstandes entfaltet, stellt das Naturschöne einen der zentralen Orte dar, an dem Adorno zu zeigen versucht, dass „die Zerrüttung“ der ästhetischen „Autonomie [...] kein schicksalhafter Niedergang“ ist, denn sie wird vielmehr „zur Verpflichtung nach dem Verdikt über das, worin Philosophie der Kunst allzusehr glich“.⁶⁸ Die *Ästhetische Theorie* erkennt daher an, dass der Begriff der ästhetischen Autonomie, insofern er aus dem europäischen aufklärerischen Denken stammt, notwendig in dem Maße verfallen muss, in dem sich seine Nähe zu jenen unterdrückenden Formen der westlichen Philosophie zeigt, gegen die sich auch die postkoloniale Kritik wendet.

Als begriffliche Bestimmung, die das Verhältnis des Ästhetischen zu seinem Anderen umfasst, erlaubt das Naturschöne eine Verortung der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft nicht mehr auf der Grundlage einer selbstgenügsamen Auffassung, sondern nur noch durch einen relationalen Ansatz, der es ermöglicht, ein anderes Verständnis von Subjektivität zu gestalten als jenes, das dem kolonialen Denken zugrunde liegt. Tatsächlich hat der idealistische

66 Ebd., S. 100. Vgl. Korsmeyer, Carolyn: *Gender and Aesthetics. An Introduction*. New York/London 2004.

67 Vgl. Eusterschulte, Anne/Tränkle, Sebastian: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie* (Klassiker auslegen, 74). Berlin/Boston 2021, S. 1–19.

68 ÄT, S. 197.

Freiheitsbegriff gerade die „Essenz des Naturschönen“ als „die Anamnesis dessen gerade, was nicht nur Für Anderes ist“,⁶⁹ verfehlt: Unter dem Anspruch auf Selbstgenügsamkeit der idealistischen Autonomie verbirgt sich ein anderes Freiheitsverständnis, in dem die Differenz nicht auf ein Substrat für Unterordnung reduziert, sondern vielmehr in ihrer Andersheit anerkannt wird. Da das Naturschöne kein Produkt einer „Selbstsetzung“ des Subjekts ist, eröffnet es eine Erfahrung, die derjenigen Freiheit entgegengesetzt ist, „welche die Philosophie mit schuldhaftem Irrtum dem Gegenteil, der Selbstherrlichkeit des Subjekts, vorbehält“.⁷⁰ Was das Naturschöne erfahrbar macht, ist keine Freiheit als Souveränität, sondern das, was Glissant als *Relation* bezeichnet: eine Anerkennung der Andersheit, die nicht der Verwirklichung des Selbst, sondern vielmehr dessen Destabilisierung dient. Die von der ästhetischen Autonomie versprochene „Liquidation des Ichs“⁷¹ soll dann eher im Sinne einer relationalen Störung des autonomen, idealistisch gedachten Subjekts verstanden werden. Als Ort einer transformativen Beziehung des Selbst zum Anderen erscheint die ästhetische Erfahrung der Natur sowohl bei Glissant als auch bei Adorno als das, was eine alternative Auffassung von Freiheit als jene der Autonomie erkennbar macht. Trotz der unterschiedlichen historischen und sozialen Kontexte lassen sich ihre jeweiligen ästhetischen Ansätze daher beide als Formen der *Vernunftkritik als Naturgeschichte* beschreiben⁷². Sei es als Betrachtung

69 Ebd., S. 116.

70 Ebd., S. 410. So ist die in der *Ästhetischen Theorie* mehrfach benutzte Formel eines „Vorrangs des Objekts“ (ebd., S. 111 und passim) zu verstehen; vgl. Bertram, Georg W.: Das utopische Potenzial der Kunst nach Theodor W. Adorno. Eine Reaktualisierung. In: Porombka, Stephan/Vietta, Silvio (Hrsg.): *Ästhetik, Religion, Säkularisierung II. Die klassische Moderne*. München 2009, S. 247–264, hier S. 253.

71 ÄT, S. 364.

72 Die kritische Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen den Begriffen von Natur und Geschichte ist bereits bei Marx zentral: Vgl. Marx, Karl: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Hamburg 2005, S. 83–99. In den letzten Jahren hat sie auch in Debatten zur Klimagerechtigkeit neue Aufmerksamkeit erhalten: Vgl. Chakrabarty, Dipesh: *The Climate of History: Four Theses*. In: *Critical Inquiry*, 35/2 (2009), S. 197–222; Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London 2016, S. 30–57. *Vernunftkritik als Naturgeschichte* eröffnet darüber hinaus weiterführende Perspektiven für eine theoretische Ausarbeitung philosophischer Ansätze mit intersektionaler Ausrichtung.

von *paysage* oder als Gefühl des Naturschönen, eröffnet die ästhetische Naturerfahrung bei Adorno so wie bei Glissant die Möglichkeit, eine historische Erinnerung der Unterdrückung anzuregen, indem sich die transformative Beziehung zwischen dem Selbst und seinem Anderen erkennen lässt.

6 Kritische Theorie dekolonisieren?

Obwohl Autonomie und *Relation* oft als Gegensätze betrachtet werden, schließen sich ihre jeweiligen Funktionen in Adornos *Ästhetischer Theorie* und in Glissants *Poétique de la Relation* nicht gegenseitig aus. Gerade weil das Ästhetische bei beiden als eine alternative Vernunftform gilt, welche die vermeintliche Selbstgenügsamkeit des Subjekts transformativ destabilisieren kann, bestimmen sich sowohl ästhetische Autonomie als auch *Relation* in beiden Ansätzen als Dreh- und Angelpunkte einer ästhetischen Vernunftkritik. In diesem Licht betrachtet, lassen sich die beide Begriffe als zwei komplementäre Seiten einer ästhetischen Vernunftkritik verstehen. Denn während Glissant den grundsätzlich widerständischen Charakter ästhetischer *Relation* betont und eine selbstgenügsame Vorstellung des Ästhetischen als koloniales Überbleibsel kritisiert, kann auch Adornos *Ästhetische Theorie* als Kritik ebenjener Idee ästhetischer Autonomie gelesen werden, die „das Bewußtsein vom Schmutzigen der Kultur unter der Hülle ihrer Selbstgenügsamkeit“⁷³ verdeckt.

Andererseits gilt: So sehr Adornos *Ästhetische Theorie* auf begrifflicher Ebene Berührungspunkte mit Glissant bietet, so sehr führt sein Fokus auf den europäischen Kontext allein dazu, ästhetische Produktionen und Subjektivierungsformen abzuwerten, die außerhalb der aufklärerischen Tradition entstanden sind. Aufgrund dieser eurozentrischen Perspektive läuft das von Adorno entwickelte Modell einer kritischen Theorie Gefahr, sein eigenes kritisches An-

73 Ebd., S. 197. Nicht zufällig fängt die *Ästhetische Theorie* mit einem Absatz über die verlorene „Selbstverständlichkeit der Kunst“ an, die sich aus einer nach dem Zweiten Weltkrieg ausgefallenen „Idee der Humanität“ speiste; vgl. ebd., S. 9. Der Ansatzpunkt der *Ästhetischen Theorie* stimmt dank dieser kritischen Auseinandersetzung mit einem problematischen Humanitätsbegriff, dem dekolonialen Ansatz, überein, vgl. Fanon, *Peau noire*, S. 24.

liegen zu untergraben. Denn indem außereuropäische ästhetische Ausdrucksformen nicht in ihrer historischen und sozialen Spezifik anerkannt werden, vereint Adorno sehr unterschiedliche Subjektivierungsweisen und wird damit unfähig, zwischen den „different forms the liquidation of individuality could take, say between jazz lovers and anti-Semite fascists“,⁷⁴ zu unterscheiden.

Wie zu Beginn dieses Textes dargelegt, zwingt das Problem eines kolonialen Erbes in der ersten Generation der Frankfurter Schule zu einer metakritischen Reflexion über ihr Modell der Vernunftkritik. Die Notwendigkeit dieser Reflexion zeigt sich besonders deutlich in Adornos Ästhetik: Angesichts ihrer eurozentrischen Perspektive erscheint ihre Fähigkeit, Formen der Unterdrückung zu bekämpfen, die durch den westlichen Kolonialismus eingeleitet wurden, fraglich. In diesem Sinne könnte das von Glissant vorgeschlagene Modell einer ästhetischen Vernunftkritik dazu anregen, auf Adornos Ästhetik die von Walter D. Mignolo vertretene Strategie eines „de-linking“ anzuwenden, um einen „de-kolonialen epistemischen Wechsel“⁷⁵ hin zu ästhetischen Ansätzen zu erlauben, die in außerwestlichen Kontexten verortet sind. Wie jedoch Gayatri Chakravorty Spivak hervorhebt, suggeriert die dekoloniale Strategie des *de-linking* als Abkopplung vom europäischen Kanon fälschlicherweise „ein unbeflecktes Außen, das man anstatt historischer Verstrickung wählen kann“⁷⁶. Genau diese wechselseitige Verstrickung zwischen verschiedenen Identitäten und Kontexten, die historisch und kulturell unvermeidlich miteinander verflochten sind, versucht Glissants Konzept der *Relation* zu betonen. Eine Strategie des *de-linking* gegenüber Adornos Ästhetik hätte daher die paradoxe Folge, genau jene Form der Beziehung zu übersehen, die der europäische Kolonialismus durch ein vermeintlich autarkes Subjekt zu tilgen versuchte.

74 Bardawil, Fadi A.: Césaire with Adorno: Critical Theory and the Colonial Problem. In: *The South Atlantic Quarterly* 117/4 (2018). S. 781. Wenn Jazz für Adorno nichts weiter als Fetischismus ist, erkennt Glissant im Kreolischen „la trace [die Spur] qui a jazzé dans les mots français“; Glissant, *Tout-Monde*, S. 280.

75 Mignolo, Walter D.: DELINKING. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. In: *Cultural Studies* 21, 2 (2007), S. 449–514, hier S. 453.

76 Spivak, Gayatri Chakravorty/Colpani, Gianmaria et al.: Epistemic daring: an interview with Gayatri Chakravorty Spivak. In: *Postcolonial Studies* 25, 1 (2022), S. 136–141, hier S. 139.

In diesem Sinne stellt sich einer Untersuchung, welche die koloniale Fragwürdigkeit der Adorno'schen Ästhetik aus der relationalen Perspektive Glissants kritisch berücksichtigt, vielmehr die Aufgabe „of exploring how this thought—which is now everybody's heritage and which affect us all— may be renewed from and for the margins“,⁷⁷ wie Dipesh Chakrabarty nahelegt. Im Übrigen ist es Glissant selbst, der eine solche Strategie der Kontamination des europäischen Denkens durch Kontexte und ästhetische Produktionen am Rand des westlichen Kanons anregt. In Übereinstimmung mit dem relationalen Charakter seiner ästhetischen Vernunftkritik bezeichnet Glissant diese Strategie der Dekolonisierung als eine Form von *générosité partagée*:

Das Zusammenlegen einer anderen Form von Erinnerung und einer anderen Gegebenheit des Imaginären muss das Ergebnis einer geteilten Großzügigkeit [*générosité partagée*] sein. Ich nenne Großzügigkeit jene Klarheit [*lucidité*], die ebenso ganz auf sich selbst und auf die Selbstkritik wie auf die anderen und ihre Kritik angewandt wird. Sie entspringt keinem moralischen Prinzip, sondern einer Poetik der Relation [*Poétique de la Relation*].⁷⁸

Die Dekolonisierung des europäischen Kanons bedeutet nicht einfach, auf eine kritische Auseinandersetzung mit dessen Vertreter:innen zu verzichten. Die Aufgabe einer dekolonialen Kritik besteht vielmehr darin, sich für eine transformative Beziehung zu alternativen Ansätzen und Positionierungen zu öffnen, um so eine produktive Verunreinigung des europäischen Denkens von seinen Rändern her zu ermöglichen. In diesem Geist geteilter Großzügigkeit hat dieser Beitrag versucht, das Modell der ästhetischen Vernunftkritik Adornos zu kontaminieren – durch eine kritische Theorie, die nicht so sehr aus Paris, sondern vielmehr aus ihren tropischen Rändern kommt.

77 Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton 2000, S. 16.

78 Glissant, *Mémoires des esclaves*, S. 134.

Autor:innenverzeichnis

Iphigenia Andreou studierte Philosophie in Berlin, Madrid und Paris. Derzeit schreibt sie ihre Masterarbeit über Elisabeth Lenk, arbeitet als Grundschullehrerin und als Verlegerin in einem jungen Berliner Verlag.

Thomas Ebke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (DFG „Eigene Stelle“) an der Ruhr-Universität Bochum; von 2014–2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Potsdam; Dissertation *Lebendiges Wissen des Lebens. Zur Verschränkung von Plessners Philosophischer Anthropologie und Canguilhem's Historischer Epistemologie*; Übersetzung von: Georges Canguilhem, *Regulation und Leben* sowie von Jean Hyppolite, *Studien über Marx und Hegel*.

Christine Edelmann promoviert am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim. Sie ist Assoziiertes Mitglied im DFG-Graduiertenkolleg „Ästhetische Praxis“. Mit Bezug auf Jacques Derrida untersucht sie die Ästhetik des Buches und fragt nach der Rolle von Typografie und Textform im wissenschaftlichen Schreiben.

Paul Erxleben forscht zu Autoritarismus, Demokratieförderung und kritischen Gesellschaftstheorien an der Universität Marburg und dem Institut für Sozialforschung. Promotion mit einem sozialphilosophischen Vergleich Theodor W. Adornos und Michel Foucaults. Veröffentlichungen zum Antisemitismus der Corona-Protestbewegung und zur Kritik des Deutungsmusters Extremismus. Lehre zu (Post-)Marxismus, Zivilgesellschaft und Mündigkeit.

Leonhard Geffke ist Mitarbeiter am Lehrstuhl für allgemeine Soziologie und Kulturosoziologie der Humboldt Universität zu Berlin, wo er am Forschungsprojekt „Gesellschaftsnarrative“ des Leibniz-Preises mitwirkt. Er studierte Soziologie und Philosophie an der Universität Potsdam und der Technischen Universität Berlin. Im Zuge seiner Dissertation arbeitet er an einer dialektischen Kulturosoziologie der Gewohnheit.

Markus Hennig studierte Soziologie, Politikwissenschaften und Politische Theorie in Leipzig, Frankfurt am Main, Darmstadt und Buenos Aires. Derzeit promoviert er an der Universität Leipzig in Philosophie zur Frage kollektiver Erfahrungen, insbesondere im Denken