

Die ästhetische Synthesis.
Zur Form künstlerischen Denkens
Dieter Mersch

Ich halte das eigentlich überhaupt für das Thema einer wirklichen Ästhetik, zu zeigen, von welcher Art die Logik des Kunstwerks im Vergleich zu der Logik und Erkenntnis der gegenständlichen Welt ist – eine höchst merkwürdige Logik, in der alles übrigbleibt, aber die Beziehung auf ein Prädiiziertes (...), auf ein Ist wegfällt, eine Logik gewissermaßen ohne Kopula (...).¹

Dass die Projekte der Künste ihre autochthone Erkenntnisarbeit verrichten, hat der seit einigen Jahrzehnten virulente Topos des *Artistic Research* nachdrücklich wieder in Erinnerung gerufen.² Der Terminus ist umstritten; gleichzeitig nimmt er verschiedene Bedeutungen an, wird in unterschiedlichen Kontexten je anders verwendet und bleibt im Ganzen unscharf. Vor allem erweist sich der Gebrauch des Forschungsbegriffs sowie seine Beziehung zur Episteme als fraglich, denn mal werden mit ihm Kollaborationen zwischen Künsten und Wissenschaften adressiert, mal die Instituierung einer quasi-akademischen Ausbildung von Künstlerinnen und Künstlern oder die Etablierung künstlerischer PhDs, mal aber auch ein neues, postavantgardistisches Kunstverständnis, das prozesshaft verfährt und Kunst in Partizipation oder soziale und politische Praxis überführt. Zwar haben eine Reihe von künstlerischen Arbeiten ihre genuinen Forschungsleistungen unter Beweis gestellt – erinnert sei an Eduardo Kacs *Bio-Art Aktion GFP Bunny* (1999), an die Arbeiten der Gruppe *Forensic Architecture* oder an *Travor Paglens Sight Machine* (2017), welche auf experimentelle Weise die Bias visueller Machine-Learning-Programme dekuviert³ – doch hat die philosophische Ästhetik bislang versäumt, deren Wissensanspruch ernst zu nehmen und ihm eine angemessene Rechtfertigung zu verleihen. So bleibt sowohl der Sinn als auch die Geltung und Relevanz künstlerischer Forschung zweifelhaft.

Sinn-, Begründungs- und Geltungsfragen gehören in den Bereich der Philosophie. Weniger geht es um Beispiele von *«best practices»* als vielmehr um den Zusammenhang von Kunst, Forschung und Erkenntnis im Ganzen. Wir haben es dann von vornherein mit einer diskursiven Metaperspektive zu tun, die ihr Recht daraus bezieht,

dass die Beziehung zwischen Kunst und Wissen nicht dem Urteil künstlerischer Peers allein obliegen kann, sondern der Bestimmung von Kriterien und Begriffen bedarf, die nicht ihrerseits eine Sache der Praxis sein können. Indessen hat es historisch nicht an Bemühungen gefehlt, Kunst als eine Erkenntnisform auszuweisen und in ihr eine eigene Art des ›Wahrheitsvollzugs‹ zu sehen.⁴ Weniger ist dabei an Alexander Baumgartens *Aesthetica* von 1750 zu denken, der als Erster vorschlug, die *aisthēsis* als bereits wahrheitsfähige *cognitio sensitiva* zu betrachten, als vielmehr an jene Überlegungen, wie sie vor allem im Nachgang von Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft durch den Deutschen Idealismus betrieben wurden. Besonders Friedrich Wilhelm J. Schelling und Georg Wilhelm F. Hegel haben die Ästhetik als eine veritable Kunstphilosophie begründet, die das künstlerische Denken an der Erkenntniskraft des Rationalen wie auch am ›absoluten Wissen‹ teilhaben ließ. Martin Heidegger und Theodor W. Adorno sowie Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty oder Umberto Eco und Jacques Derrida haben daran angeschlossen, selbst wenn sie die Frage der ›Wahrheit in den Künsten‹ auf je unterschiedliche Weise beantwortet haben. Dass zwischen ihren Versuchen eine tiefe Verwandtschaft besteht, steht dabei außer Frage, doch ist unter ihnen in Bezug auf die Kunst, ihre gesellschaftliche Rolle und ihre Beziehung zur Kritik, besonders mit Blick auf die zeitgenössischen Künste, Adorno am weitesten gegangen. Seine Ästhetische Theorie, die 1970 posthum veröffentlicht wurde, entwickelt in nuce eine ›Epistemologie des Ästhetischen‹, die nicht nur sämtliche für die klassische Epistemologie maßgeblichen Kategorien dialektisiert, sondern sie auch einer grundlegenden Revision unterzieht. Dies gilt sowohl für den ›Korrespondenzbegriff der Wahrheit‹ als auch für Logik, Rationalität, Urteil und Synthesis sowie für das Problem von Identität und Differenz, dem Verhältnis von Einzelem und Allgemeinen oder Teilen und Ganzem bis hin zur Rolle von Sprache, Darstellung und Medialität. Sie werden im Folgenden als paradigmatisch dafür diskutiert, was ›künstlerisches Denken‹ und mit ihm das ›Wissen der Künste‹ bedeuten kann, das nicht nur eine ›andere Art‹ von Wissen beschreibt, sondern vielleicht sogar ›etwas anderes als Wissen‹.

Dabei wird es im Besonderen darum gehen, maßgebliche Motive Adornos für eine Debatte fruchtbar zu machen, die viel zu lange ohne systematische philosophische Reflexion oder einen Rückgriff auf die Geschichte der Ästhetik ausgekommen ist. Weniger gilt es allerdings, die Grundzüge von Adornos «negativer Ästhetik» im Ganzen zu rekonstruieren, als vielmehr ihren Gewinn für eine Auslotung dessen zu exponieren, was als spezifische Leistung einer «ästhetischen» Synthesis im Unterschied zur diskursiven, auf die Logik des Urteils bezogenen bezeichnet werden kann. Forschung, Erkenntnis, Wissensproduktion, aber auch Wahrheitsansprüche sind ohne die Funktion einer Synthesis, wie sie die Wahrnehmung bereits vollzieht, oder ohne begriffliche Bestimmung – die Adorno immer in eine Opposition zu den singulären Erscheinungen stellte – undenkbar. Kant hatte sie bekanntlich auf die Triplizität von Anschauung, Imagination und rationaler Verstandeskategorien bezogen, doch privilegierte dies einseitig sowohl die Vermögen der Subjektivität des Subjekts als auch die Identitätslogik der prädikativen Kopula, die die eigentliche Determination vornimmt. Was im Gegensatz dazu als nichtbegriffliches Äquivalent einer künstlerischen Praxis fungiert, welche bevorzugt im «Materiellen» operiert, bleibt darin ebenso prekär wie chronisch unklar. Der Forschungsbegriff in den Künsten steht und fällt aber mit dessen Erklärung.⁵ Die vorliegende Untersuchung ist denn auch als Beitrag zu einem zentralen Punkt der philosophischen Ästhetik zu verstehen, der die Formate des «Artistic Research» in den Kontext einer «Epistemologie des Ästhetischen» zu stellen versucht.⁶

Kunst und «Wahrheit»

«Kunst geht auf Wahrheit (...); insofern ist Wahrheit ihr Gehalt», lautet eine lapidare Notiz aus den Paralipomena der Ästhetischen Theorie Adornos, und weiter: «Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.»⁷ Zunächst folgen die Sentenzen scheinbar ganz der Direktive Hegels, denn am Ende des dritten Teils dessen Vorlesung über Ästhetik heißt es, dass wir

«in der Kunst (...) mit keinem bloß angenehmen und nützlichen Spielwerk (zu tun haben), sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit der Entfaltung der Wahrheit (...), die sich (...) in der Weltgeschichte offenbart (...).»⁸

Doch setzt Adorno zweierlei hinzu: einmal, dass die Wahrheit selbst «an der Kunst hervortritt», d.h. in die Logik der Werke eingeschrieben ist, zum anderen, dass dieses Hervortreten sowohl anderer als diskursiver Art als auch anderes als eine Repräsentation, ein Darstellbares ist. Wahrheit ist nicht der Gehalt einer Darstellung, sondern die künstlerische Manifestation ist in sich wahr, sofern sie etwas zu erkennen gibt. Folglich ist die ästhetische Wahrheit nichtdiskursiv oder nonpropositional; und sie geht auch nicht in dem auf, was sich durch Bilder, musikalische Kompositionen oder andere Medien «abbilden» lässt: Sie ist überhaupt keine Weise von Abbildung und damit jener Modalität von «Sprache», die dem Ästhetischen zgedacht werden kann, wenn in ihm ein «Besagen-wollen», eine Symbolisierung erblickt wird.

Von welcher Art aber die «Wahrheit in der Kunst»,⁹ ihre epistemische Dimension oder ihre Erkenntnisform ist, gilt es – gerade auch in Ansehung des Forschungsbegriffs – noch zu klären. Zwar scheint der Bezug von Wahrheit und Erkenntnis wie ebenfalls der strikte Wahrheitsanspruch des wissenschaftlichen Wissens im Sinne klassischer Korrespondenzen heute obsolet, weil sowohl die Geltung des Repräsentationsparadigmas als auch der Sinn der Wahrheit als einer *adaequatio intellectus et rei* selbst zerfallen ist, doch darf diese Skepsis am Gebrauch überlieferter Begriffe nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Wahrheitsbegriff überhaupt ein Regulativ bildet, das erlaubt, zwischen Wissen und Nicht-Wissen zu unterscheiden. Fällt dieser, wird deren Differenz beliebig, sodass weder zureichend von Erkenntnis noch von Forschung die Rede sein kann. Umgekehrt bedeutet dies nicht, dass Forschung und Erkenntnis eines bestimmten Wahrheitsbegriffs bedürfen, wohl aber einer Explizierbarkeit der Differenz von Wissen und Nichtwissen, denn alle drei Begriffe bilden ein

engmaschiges Netz, dessen Bedeutung allerdings verschoben und neu bestimmt werden muss.

Wenn darum Adorno am Wahrheitsbegriff festhält, dann argumentiert er ebenso hegelsch wie antihegelsch,¹⁰ denn Wahrheit und Unwahrheit zeigen sich nach ihm nur in Relation zum <Ganzen>, doch erweist sich «das Ganze» gleichzeitig als «das Unwahre».¹¹ Erkenntnis besitzt allenfalls eine historische – man könnte heute sagen: kontextuelle und <situative> – Terminierung; sie folgt keiner systematischen <Logik> des Urteils, das – aristotelisch – mit Bezug auf die Tatsachen der Wirklichkeit, über die es spricht, nach <wahr> oder <falsch> unterschieden werden kann, denn für sich genommen besagt eine Aussage nichts, wie Hegel in seinem kleinen, aber eindringlichen Text aus seiner Jenenser Zeit *Wer denkt abstrakt?* deutlich gemacht hat.¹² Vielmehr gibt es die Wahrheit eines Urteils nur dort, wo sie in Beziehung auf ihren gesamten Zusammenhang, die Totalität des Aussagbaren sowie das Ganze der Geschichte durchgearbeitet worden ist. Mehr noch: Sie besitzt eine kritische – oder wie man gleichfalls heute sagen würde: eine <emanzipatorische> – Perspektive, denn wiewohl Adorno zwar Hegel folgt, verweigert er sich ihm zugleich. Denn die <Wahrheit> gilt ihm nicht als Verwirklichung der Geschichte der Vernunft, sondern eher der Unvernunft – dem, was sich des aufgeklärten Sinns entzieht, soweit, wie es zu Beginn der gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung* pathetisch heißt, seit je «Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt» habe, «von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.»¹³

Von vornherein verschreibt sich damit Adorno einer Dialektik von Erkenntnis, die dem einfachen Gehalt, der sich rational erschließt, gleichwie seiner «Widerspiegelung», wie es Georg Lukács in seiner groß angelegten *Ästhetik* postuliert hatte,¹⁴ zuwiderläuft: Denn das <Wahre> werde in der Kunst weder durch das Urteil bezeugt, insofern sich der Urteilsbegriff überhaupt, so Adorno, hinsichtlich des Ästhetischen als unzulänglich erweist, noch offenbart sich ihr die Totalität der Welt, das, «was sie im Innersten zusammenhält»; viel eher enthüllt sie die Unvernunft ihrer Verhältnisse, ihr Unversöhnliches wie

gleichermaßen die Spaltungen und Widersprüche der Zeit, die aber nicht – das wäre eine *contradictio in adiecto* – in propositionaler Sprache rekonstruierbar wären. Vielmehr bedarf es zuallererst eines nichtpropositionalen ästhetischen Sinns – man könnte sagen: die Empfindung des Schmerzes, des Traumas –, um aufzudecken, was am Realen dessen Unheil bildet: Nirgends geht es deshalb, wie Adorno in der im Studienjahr 1958/59 gehaltenen Vorlesung über Ästhetik ausführt, der Kunst um positive Analysen, wie es ein naiver Forschungsbegriff nahezulegen scheint, sondern allein um die Risse im Gefüge, um die Exposition des Ausgeschlossenen oder Unvermittelbaren, jener Momente also, woraus gleichsam eine <andere> Welt- oder eine negative Wirklichkeitserfahrung hervorscheint.¹⁵

Die künstlerische Erkenntnis kann deshalb nach Adorno niemals analytisch sein; sie zielt nicht auf die Entdeckung allgemeiner Grundsätze, auf eine Durchdringung von Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit, vielmehr thematisiert sie deren Unzulängliches und Gebrochenes, indem sie auf die eigenen Wunden und Verletzungen angesichts der realen Gewalt abhebt, wie sie gleichzeitig die Gebrochenheit und Unzulänglichkeit der Mittel ihrer Darstellung dekuviert, denn, so Adorno in seiner Vorlesung weiter:

«es ist ein wesentliches Moment () der ästhetischen Qualität, daß (das Kunstwerk) dieses Moment (...) der Selbstreflexion besitzt, daß aber dann auf der anderen Seite (...) diese Reflexion (...) ihrerseits wieder in die reine Logik der Sache, in den reinen Vollzug des Kunstwerks sich umsetzt (...), (um) über das Kunstwerk zu dem Kunstwerk zurück(zukehren).»¹⁶

Kunstwerke sind Verkörperungen solcher Reflexion, weshalb ihnen Adorno «eine tiefe Affinität (...) zur Philosophie» bescheinigt.¹⁷ Wie dieser sei der Kunst eine «kritische Selbstreflexion» von Anfang an inhärent, nicht aber um der Entdeckung eines Allgemeinen willen, sondern um im Exemplarischen sein Nichtaufgehendes oder Sperriges zu gewahren.¹⁸

Organisiertheit der Werke

Im Gegensatz zu den Wissenschaften generiert daher die künstlerische Erkenntnis kein abrufbares oder verwertbares Wissen, das sich technisch anwenden ließe, so wenig wie es sich in Forschungspläne eintragen oder als Resultate in Datenbanken einspeisen ließe: Ein solcher Wissensbegriff ist der Ästhetik fremd. Nirgends bündeln sich auch die Werke zu generalisierbaren Aussagen, denen eine schlüssige Interpretation korrespondierte oder die eine gültige Theorie formulierten, vielmehr vollzieht die «künstlerische Erkenntnis» nach Adorno immer schon das indirekte, diachrone Ereignis einer Verwandlung. Diese betrifft gleichfalls ihr Verhältnis zur Sache wie zum Medium, worin sie sich ausdrückt, als auch zu dem, was Wissen heißt nebst den Kriterien seiner Gültigkeit. Die Sache ist nämlich weder ein betrachtbares «Objekt», wie der oder die Betrachtende ein Subjekt bildete, vielmehr geht es der Ästhetik überall um die Erfahrung einer Inkommensurabilität: die Errettung des Dings aus den Zwängen des Systems und den Zurichtungen unserer Instrumentalisierungen, sodass die Funktion der Künste stets die der «Deplatzierung», der Kritik und Widerständigkeit darstellt.

Ausdrücklich weist Adorno darüber hinaus jeden Subjektivismus, wie er die ästhetische Theoriebildung noch bis in die 1960er Jahre prägte, zurück, denn Kunst erfülle sich weder in unmittelbarer Expression, dem verzweifelten Ausdruck oder dem jähren Schrei, noch erschöpfe sie sich in der Verwirklichung spontaner Intuitionen, vielmehr sei ihre Arbeit allein bestimmt durch das Medium ihres immanenten «Formgesetzes», das ihr im selben Maße einen objektiven Charakter verleiht. «Das Formgesetz eines Kunstwerks ist», wie die Ästhetische Theorie später ergänzt, «daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.»¹⁹ Das besagt: Jedes Kunstwerk folgt seiner ihm je spezifischen Form. Sie ist als Form singular. Und es ist diese Singularität der Form, durch die sich das Kunstwerk ebenso in seiner Besonderheit behauptet, wie es sich selbst, sein Nichtaufgehen wie seine Verletzttheit am Realen mitsamt der Medialität seiner Artikulation zeigt.

Tatsächlich bedarf der Adorno'sche «Form»-Begriff einer näheren Erläuterung. Zwei Merkmale scheinen hervorstechen, die sich wiederum für die Bestimmung des Begriffs «ästhetische Erkenntnis»

als leitend erweisen: erstens die Eigenart der Versammlung der Elemente zueinander sowie zweitens ihre Disparität oder Desintegration gegeneinander. Beide Seiten – ihr <zu> und <gegen> – lassen sich als Verhältnis zwischen Relationalität und Differenzialität charakterisieren. Oder genauer: Ihre Relation ist ihre Differenz. <Form> ist also bei Adorno weder gemäß der klassischen Form-und-Formlosigkeit- oder Form-und-Materie-Unterscheidung zu verstehen noch im Sinne der Hegel'schen Form-Inhalts-Dialektik. Form hebt sich so wenig aus dem Unförmigen ab, wie sie die Stoffe bändigt, um ihnen einen Sinn abzurufen. Entscheidend ist vielmehr, was Adorno sowohl als die Konstruktivität der Werke ausweist als auch die Unauflösbarkeit ihrer Einzelmomente.²⁰ Relationalität und Differenzialität sind darin aufgehoben: Weder gehorcht die künstlerische Konstruktion einer allgemeinen Regel oder einem übergreifenden – quasi-algorithmischen – Schema, vielmehr verwirklicht sie sich zuallererst durch die spezifische Fügung der Materialien, die gleichwohl stets unfüglich bleiben. Zwar rückt sie die Elemente «in eine() sinnvolle() Beziehung» zueinander, doch nur, um sie gleichzeitig in ihrer unaufhebbaren Einzelheit zu manifestieren.²¹ Jedes Werk folgt so seiner eigenen Notwendigkeit; es bietet seine je besondere Lösung für die von ihm selbst aufgeworfene Problemstellung; es fängt immer wieder neu an, indem sie ihr sujet, ihre Stoffe <zusammen-stellt> – *compositio* –, um sie im gleichen Augenblick voneinander zu scheiden und gegeneinander <auszustellen> – *expositio*. Es ist ihre gleichsam idiosynkratische Konfigurierung, die ihre Konstruktivität ausmacht, die im selben Maße ihr Nichtaufgehendes oder Aufsässiges einbehält, sodass Kunstwerke aporetischen Konstellationen gleichen, die sie in lauter «singuläre Paradigmata» verwandeln.²² Sie bilden damit Medien ihrer selbst, die Erfahrungen induzieren, die nur durch sie und an ihnen selbst vollzogen werden können – oder gar nicht. Stets einzeln und einzig erteilen sie den Fragen, die sie stellen, ihre unverwechselbare Antwort, doch auf eine Weise, die gleichzeitig ihre Identität verweigert.

Adorno hat diesen Zusammenhang in Sonderheit unter den Stichworten «Konstruktion» und «Ausdruck» diskutiert.²³ Deren Dialektik bildet eines der Grundmotive seiner Kunstphilosophie, die weniger der Rezeption gilt als vielmehr der künstlerischen Produktion

und deren ›Praktiken ästhetischen Denkens‹. Zwar exemplifiziert Adorno ihr Zusammenspiel anhand jenes historischen Konflikts, wie er zu Beginn des Avantgardismus zwischen Konstruktivismus und Expressionismus ausgefochten wurde, doch gehen beide weit über deren ›Streit‹ hinaus. Sie adressieren vielmehr ein Allgemeines, das mit der Duplizität von ›Kompositionalität‹ – oder: Organisiertheit – und Exposition – oder ›Deixis‹ – bezeichnet werden kann. Ihr geschichtliches Verhältnis steht zudem modellhaft dafür, wie die Ästhetische Theorie betont, «was der älteren Ästhetik Synthesis hieß», denn die Organisation der Elemente, ihre jeweilige Verknüpfung wie ihr jeweils Zeigendes konstituiert das, was als ›Sinn‹ der künstlerischen Exponate gelten kann.²⁴

Dessen Möglichkeit wiederum bildet das Zentrum der ›Epistemologie des Ästhetischen‹ Adornos, auf deren Besonderheit wir im Folgenden genauer zu sprechen kommen, um sie zu dem in Beziehung zu setzen, was Adorno auch als die «Logik der Werke» apostrophiert, die sich ihrer Alogik im vollen Umfang bewusst ist. Für sie erscheint im gleichen Maße der «Ausdruck» – ihr ›Zeigecharakter‹ – leitend, wie die Art ihrer «Konstruktion» – ihre jeweilige Medialität. Medialität und ›Zeigenschaft‹ bilden die beiden Konstituenzien ästhetischer Erkenntnis, denn kein Ausdruck geschieht unmittelbar, nicht einmal in Momenten extremster Traumata, sondern stets vermittelt eines Mediums, das ihm zuallererst seine Expressionskraft verleiht, denn jede Kunst, selbst die spontansten improvisatorischen Dionysien oder performativer Provokation, verdankt sich der Planung, Vorbereitung und Bearbeitung und gehorcht daher immer schon der Ordnung des Denkens. Der Synthesis-Begriff hat hier seinen Platz. Was die ›Werke‹ – und das ist entscheidend – zum Ausdruck bringen, was sie zu zeigen, auszustellen oder zu demonstrieren trachten, bildet eine Verbindung aus unbändigen, aus dem Realen herausgebrochenen und nicht miteinander zu verschmelzenden Stücken, sodass beide Seiten für die künstlerische Praxis unhintergebar sind: die «Organisiertheit» des Ganzen, wie Adorno sagt, wie gleichfalls die Inkompatibilität ihrer Teile, ihre nicht zu tilgende Singularität. Der ›Weltbezug‹ der Kunst und ihre Episteme besteht folglich nicht darin, dass sie ›etwas‹ über den Zustand der Wirklichkeit auszusagen oder zu erhellen hätte, sondern

dass sie dem Sinnlichen (aisthētos) gleichsam ‹Brocken› entreißt, um die Unerfülltheit oder Uneinlösbarkeit des Ganzen anzuzeigen, wobei die Art ihres Verhältnisses ausschlaggebend ist.

Das bedeutet umgekehrt: So wenig wie der ‹Ausdruck› einer Unmittelbarkeit genügt, so wenig geht die Konstruktion in ihrer bloßen Strukturalität auf: Stets bleibt vielmehr ein Rest, eine Unabschließbarkeit oder Dispersion, die den Materialien selbst innewohnen. Man darf allerdings nicht vergessen, dass Adorno unter ‹Material› all das versteht, worauf sich Kunst beziehen kann, was sie sich einverleibt, zum Objekt ihrer Anzeige und ‹Anklage› macht, seien es Stimmen, Klänge, ‹die Worte der Dichtung› oder das Minderwertige, aus dem Kanon Verdrängte – wie Müll oder Weggeworfenes, wie im Dadaismus – oder auch die ‹erweiterten› Materialien in Gestalt von Diskursen und neuerdings Daten, wie sie die künstlerische Forschung für sich zu vereinnahmen sucht.²⁵ Kunst eignet sie sich nicht nur an, verzehrt und verwandelt sie, um sie zu ästhetisieren, sondern sie bringt sie derart in eine ‹Organisation›, dass ihre Einzelmomente im gleichen Maße zusammen- wie auseinanderstehen. Ihr Missklang, das Divergente oder Sichwidersprechende, mit einem Wort: die Dissonanz der Sache erweist sich darin als maßgeblich, worin sich im selben Maße die Antagonismen der Zeit sedimentieren wie ihre Un-erträglichkeit, denn der ‹Wahrheitsgehalt der Kunstwerke› ist für Adorno weder ein überzeitlicher noch ein absoluter. Er ist vielmehr ‹bis ins Innerste geschichtlich›.²⁶

‹Logik› und ‹Alogik› des Ästhetischen

Die Konstruiertheit des Ästhetischen aber bindet sie zugleich an eine innere ‹Logik›, die von der Aristotelischen allerdings zu unterscheiden ist. Unter ‹Logik› versteht Adorno vielmehr – im Gegensatz zur klassischen Inferenzlogik – jedwede Folgerichtigkeit, auch eine solche, die mit innerer Konsequenz von Material zu Material oder Metapher zu Metapher schreitet. Die Arbeit der Künste entbehrt so keineswegs einer Systematizität, vielmehr verfährt sie – das ist Adornos Punkt – so präzise und stringent wie die logischen Deduktionen, ohne freilich deduktiv zu sein. Denn nicht Irrationalität bildet ihr Emblem, vielmehr das ‹Heterologische›, das den Werken nicht

widerfährt, sondern ihnen selbst innewohnt: «Die Werke sprechen wie Feen im Märchen (...), doch unkenntlich»,²⁷ wie eine der typischen antihermeneutischen Dikta der Ästhetischen Theorie lautet. Ihre Unkenntlichkeit ist die des Rätsels, dessen Schlüssel die Ordnung, nicht die Unordnung ist, denn enigmatisch offenbart es, ohne ins Obskure abzugleiten, denn «(a)lle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel. (...) Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.»²⁸ In immer neuen Varianten hat Adorno dieser Dialektik von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zwischen Kunst und Sprache Rechnung zu tragen versucht, insbesondere auch deshalb, weil es ihm in Bezug auf die zwei «Logiken» des Propositionalen und Nicht-Propositionalen um den Unterschied zwischen nicht auseinander herleitbaren Formen von «Synthesen» ging, die sich dennoch nicht in «notwendig» und «willkürlich», in «apodiktisch» oder «problematisch» bzw. «objektiv» oder «subjektiv» aufteilen lassen, sondern denen beiden analog ihr Recht zukommt.

Wir berühren damit den eigentlichen Kern der ästhetischen Epistemologie Adornos, nämlich die Frage, «von welcher Art die Logik des Kunstwerks im Vergleich zur Logik der Erkenntnis der gegenständlichen Welt ist»²⁹ – denn was die argumentative Rede durch die urteilende Vernunft besorgt und die Schrift im Signifikativen festhält, muss im Kunstwerk auf andere Weise vollzogen werden. Diese andere Weise ist der Art der «Organisation» ihrer Elemente, der je besonderen Form der Konstruktivität geschuldet, die in Konstellationen oder Konfigurationen gleichsam der Sache selbst eingedenk bleibt, um ihr zu ihrer eigenen Stimme zu verhelfen.³⁰ Jedem künstlerischen Ausdruck haftet dieses Moment von Negativität an, nämlich, wie es in der Vorlesung über Ästhetik heißt, dem «Unterdrückten» und «Leidenden» sowie dem, was weder erfasst noch domestiziert werden kann, sein Existenzrecht zurückzuerstatten: «Insofern Kunst, mit all den Zügen (...), selber auch ein Stück Naturverhalten ist, ist sie ein Älteres als die Rationalität, verkörpert sie oder vertritt sie das, was unterdessen der ratio eigentlich gewichen ist.»³¹ Dann gehorcht die ästhetische Synthesis der doppelten Funktion einer «Kom-Positionalität», die im selben Maße eine «Dekomposition» ist und die in der Weise ihrer

«Zusammen-Stellung» (dem Modus ihrer *com-positio*) die Heterogenität der Elemente zugleich exponiert, wie sie ihnen ihre Würde zurückerstattet.

Wo daher im Bereich der Künste ein Forschungsbegriff reklamiert wird, wo von «Artistic Research» gehandelt und mit ihm ein neues Kunstparadigma ausgerufen wird, wo also überhaupt die Künste als eine kritische Wissenspraxis etabliert werden sollen, ist das Problem der ästhetischen Synthesis, ohne explizit gestellt zu sein, bereits virulent, und zwar mit seiner ganzen Ambiguität. Umgekehrt gilt, wo künstlerische «Forschungs-Programme» sich diesem Problem nicht stellen, wo sie gleichsam die Dialektik des Ästhetischen, die «Natur» ihrer Kompositionalität und Dekompositionalität verkennen, verlieren sie ihren Erkenntnisanspruch und büßen ihre Legitimität als forschende Praxis wieder ein. Darum bildet für Adorno die Klärung der «synthetischen Funktion» in ihrer zweifachen Aufgabe, nämlich der «Verbindung des Unverbundenen» einerseits wie andererseits der Exposition ihres Alteritären, den eigentlichen Nukleus aller «wirklichen Ästhetik», worin die Beziehung zwischen Kunst und Episteme zuallererst kulminiert.³² Zwar sei «(d)ie Verwandtschaft von Konstruktion mit den kognitiven Prozessen (...) nicht minder evident als die Differenz: daß keine Kunst wesentlich urteilt und wo sie es tut, aus ihrem Begriff ausbricht»,³³ doch führt eben diese Markierung zu dem seltsam aporetischen Konzept einer «urteilslosen Synthesis», das Adorno der urteilenden Vernunft gegenüberstellt, um die eigentümlich sich entziehende Erkenntniskraft der Künste dennoch auf den Begriff zu bringen.

Überlegungen zum Konzept «urteilsloser» Synthesis finden sich sowohl in der Vorlesung über Ästhetik von 1958/59³⁴ als auch in der Ästhetischen Theorie sowie hauptsächlich im groß angelegten, aber unvollendet gebliebenen Beethoven-Projekt und dem kurzen, aber zentralen Fragment über Musik und Sprache. Dabei sollen die Adorno'schen Ausführungen im Folgenden in zwei Schritten rekonstruiert werden: einmal in Ansehung des Verhältnisses zur Logik und der davon abgeleiteten Struktur des Urteils, zum anderen mit Blick auf den paradoxalen Sinn des Konzepts, den seit je die philosophische Rezeption irritiert hat. Denn folgt man der transzendentalen Logik

Wo daher im Bereich der Künste ein Forschungsbegriff reklamiert wird, wo von «Artistic Research» gehandelt und mit ihm ein neues Kunstparadigma ausgerufen wird, wo also überhaupt die Künste als eine kritische Wissenspraxis etabliert werden sollen, ist das Problem der ästhetischen Synthesis, ohne explizit gestellt zu sein, bereits virulent, und zwar mit seiner ganzen Ambiguität.

Kants, bildet die urteilende Synthesis die zentrale Funktion des erkennenden Bewusstseins,³⁵ sodass eine urteilslose ›Synthesis‹ ein eigentlich unmöglicher Terminus ist – er käme einem Unverstand gleich. Doch liefert den Schlüssel zum Verständnis bei Adorno der Umstand, dass – im Gegensatz zum Idealismus – die ›Synthesis‹ nicht notwendig ihren Ort im Subjektiven besitzt, sondern dass es ›objektive Synthesen‹ gibt, Synthesen aus dem Material oder der Sache selbst, aus deren Verbindung und Trennung erst das hervorspringt, was im Ästhetischen als Besonderheit eines Reflexionswissens ausgewiesen werden kann: «Synthesis hat ihr Fundament in der (...) materiellen Seite der Werke (...).»³⁶

›Logik‹ ästhetischer Differenz

Ein solches Konzept verlangt in einem ersten Schritt seine Verständlichmachung. *Synthetos* verwendet Adorno im weitesten Sinne von Verabredung, Vertrag oder Zusammengesetztsein. Dann kommt bereits der beliebigen ›Zusammen-Stellung‹ (*compositio*) von Dingen, der «unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch»³⁷ oder der bildlichen Assemblagen und filmischen Montagen der Charakter einer Synthesis zu. Entsprechend wäre unter ›Urteilslosigkeit‹ eine Verbindung ohne ›Aus-sage‹ in einem strengen Sinne, d.h. einem Satz ohne Prädikat, ohne die formale Struktur ›A ist b‹ zu verstehen, d.h. insbesondere ohne die Verbalphrase ›ist b‹, mithin auch ohne die Kopula ›ist‹ oder die Behauptung eines ›Seins‹, vielmehr beschränkt sich die Synthesis auf eine Verknüpfung von lauter ›As‹, d.h. der Reihung verschiedener A, A', A''..., die eine Verbindung zueinander eingehen und in ihrer Verbindung ihre Eigenständigkeit ebenso wahren wie entfalten, ohne argumentativ einholbar zu sein: «Urteilslos deuten die Kunstwerke gleichwie mit dem Finger auf ihren Gehalt, ohne daß er diskursiv würde.»³⁸ Mehr noch: Nicht nur erscheinen die vielfältigen Relationen der As zueinander relevant, sondern auch die Mittel der Relationierung, ihre Materialität ebenso wie ihre Modalität und Medialität. Wir sind dann mit ›etwas anderem als Sprache‹ konfrontiert, gewissermaßen einer Collage aus Namen oder Nomen ohne Verben und Adjektiven, oder genauer: mit Setzungen, die in dem bestehen, was Walter

Benjamin in seinem frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen* als «Dingsprachen» bezeichnet hatte: «Irdisch» erlösten sie, wie es dort heißt, die göttliche durch die Kunst.³⁸ Vergleicht man diese Formulierung mit der klassischen, an der Ontologie geschulten Logik des Aristoteles, bedeutet das, dass die Kunst, indem sie lauter «As» miteinander kombiniert, auf Substanzen setzt, ohne sie allerdings einer Substanzlogik zuzueignen, schon gar nicht im Sinne einer sich daran orientierenden Ähnlichkeitslehre, wie sie als Gegenmodelle zur mittelalterlichen Scholastik die frühe Neuzeit verteidigte, vielmehr geht es im Rahmen des Ästhetischen viel eher um die Versammlung dessen, was Gilles Deleuze die Wucht der «Perzepte» genannt hat,⁴⁰ d.h. um ein Spiel von Phänomenen als «Wahrnehmungsereignisse», die einer spezifischen Resonanz und Passivität gehorchen und gerade dadurch in der Lage sind, auf etwas zu weisen, was der Gewalt begrifflicher Subsumtion entgeht.

Dennoch macht Adorno in Bezug auf den logischen Charakter der ästhetischen Synthesis deutlich, dass diese, und sei sie noch so chaotisch oder für die Anschauung undurchdringlich, kraft der Eigenart ihrer Konfiguration keineswegs alogisch verfährt, sondern insofern einer «Logik eigener Art» folgt,⁴¹ als die ästhetische Form «ihre Rationalität noch im Assoziieren» hat,⁴² die an ihre eigene Konsequenz gemahnt. Deren Stringenz habe «nichts zu tun hat mit der üblichen Logik»,⁴³ so wenig wie sie als unbestimmt oder polyvalent gelten kann; vielmehr zeigt sie durch ihr Klaffendes, was die drei Elemente: Zeigen, «Durchheit» bzw. Medialität und «das Auseinandertretende», die Spaltung miteinander vereint. Die Kluft selbst wird damit aufweisend, sodass ihre Differenzialität nicht selbst noch einmal durch ein anderes, durch Zeichen oder Operatoren, darstellbar erscheint, sondern ihr eigenes Medium bildet. Keineswegs kann darum diese Differenzlogik als diffus gelten. Zwar kenne die ästhetische Synthesis keine «Urteils-eindeutigkeit»,⁴⁴ gleichwohl insistiert Adorno immer wieder auf die immanente Strenge der Werke, die sie der diskursiven Strenge gleichstelle, denn sie seien «in sich ein bereits (...) höchst Artikuliertes».⁴⁵ Besonders musikalische Kompositionen, entlang derer dieser Gedanke maßgeblich herausgearbeitet wird, seien mit Satz, Thema, Reprise und der Verwebung ihrer unterschiedlichen Motive, ihrer Dramaturgie

und Proportion bis ins Innerste hinein ‹logisch› verfasst, ohne sich allerdings auf einen syntaktischen Formalismus zu berufen. Alle ‹formalen Konstituentien› des Denkens seien vielmehr vorhanden;

«(e)s ist so, wie wenn die logischen Kategorien alle am Werke sind, aber in einer Weise, die nicht vergegenständlichend ist, durch die sich also nicht eine Art von gegenständlicher Objektivität (...) sich vollzieht, (...) sondern es konstituiert sich dabei ein Objekt von einer vollkommen anderen Art.»⁴⁶

Adorno spricht aus diesem Grund dem Ästhetischen – im Gegensatz zu dessen subjektivistischer Reduktion – seine Vernunftsfähigkeit nicht ab: ‹Vernunft an den Kunstwerken ist Vernunft als Gestus: sie synthetisieren gleich der Vernunft, aber nicht mit Begriffen, Urteil und Schluss (...), sondern durch das, was in den Kunstwerken sich zuträgt.›⁴⁷ Zwar könne Kunst, wie die Vorlesung über Ästhetik ausführt, nicht unbesehen unter den Begriff der Vernunft gefasst werden, wohl aber zeige sich ihre Rationalität ‹in Gestalt ihrer Andersheit› und ‹eines bestimmten Widerstandes dagegen›.⁴⁸

Wenn also Adorno an der Kennzeichnung einer ‹Logik› des Ästhetischen festhält, dann im Sinne immanenter Durchdachtheit oder ‹Prägnanz›,⁴⁹ denn als Konstruktionen seien Kunstwerke bis ins letzte Detail gestaltet: Nichts an ihnen sei zufällig, dem Lapsus, der Kontingenz oder einem Ungedachten überlassen. Gleichzeitig würden ihre Relationen aber auch nicht durch die formallogischen Operatoren des ‹und›, ‹oder›, ‹daraus folgt› usw. regiert, sondern durch ‹Apprehension›.⁵⁰ Apprehension bedeutet ‹Ergreifen›, ‹Auffassen›. Ihr eignet die Spontanität plötzlicher Evidenz. Entsprechend bildet sie für Kant den Anfang der Einbildungskraft, ihre ‹unmittelbar an den Wahrnehmungen ausgeübte Handlung›, denn soweit die Imagination ‹das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild› zu bringen sucht, müssten zuvor deren Eindrücke ‹aufgenommen›, d.h. ‹apprehendiert› werden.⁵¹ Die Aufnahme ist eine Ansteckung. Die Apprehension weist also auf das, was wir zuvor schon an den Begriffen der Konstellation und Komposition festgehalten hatten: die Funktion einer Zusammenfassung durch eine affektive Konjunkionalität, die

zugleich eine Disjunkionalität beinhaltet und im Medium ihrer Einheit ihre Differenzialität unterstreicht.

Ausdrücklich postuliert darum die Ästhetische Theorie, dass die Werke, trotz, dass sie «weder begrifflich sind noch urteilen», dennoch als «logisch» – allerdings in einem anderen Sinne – angesehen werden müssen: «Nichts wäre rätselhaft an ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven Denken entgegen, dessen Kriterien sie doch regelmäßig enttäuschten.» Und weiter: «Die Logik der Kunst ist, paradox nach den Regeln der anderen, ein Schlussverfahren ohne Begriff und Urteil.»⁵² Denn nur an ihrer «Oberfläche» erschienen die Werke opak und intransparent, «im Innern» erwiesen sie sich jedoch als präzise durchgestaltet; sie «nehmen es mit Folgerichtigkeit weit strenger»⁵³ als manche diskursive Rede, weil jede Einzelheit relevant erscheint und eines sinnvoll auf dem anderen aufbauen müsse, damit sich die Teile zu einem stimmigen Ganzen fügen können: «Hätte Kunst mit Logizität und Kausalität schlechterdings nichts zu tun, so verfehlte sie die Beziehung auf ihr Anderes und liefere leer a priori; nähme sie sie buchstäblich, so beugte sie sich (deren) Bann; allein durch ihren Doppelcharakter, der permanenten Konflikt erzeugt, entragt sie dem Bann um ein Weniges.»⁵⁴ Man kann dies anhand von Bildern plausibel machen, die sich lediglich durch ein Moment, ein «Komma» voneinander unterscheiden: Jedes zusätzliche Element, jede Abweichung verwandelt sie in ein anderes Bild, sodass kein Unterschied gedankenlos getroffen werden kann. Und dennoch bezeichnet dies nicht lediglich ein formales Argument, weil ihre Differenz zugleich wirken muss: Sie muss uns treffen, um als Differenz ihre Erkenntniskraft zuallererst entfalten zu können.

Aporie der Urteilslosigkeit

Was in der Ästhetik folglich «Synthesis» bedeutet, «zerschneidet (sie) mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte»:⁵⁵ «Die Einheit der Kunstwerke», wie die Ästhetische Theorie auch pointiert, «kann nicht das sein, was sie sein muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das Synthetisierte und schädigt an ihm die Synthesis.»⁵⁶ Immer wieder streicht Adorno diesen für ihn entscheidenden Punkt heraus: Nicht Identität bezeichnet das Telos

der Werke, sondern Disparität, nicht Einheit, sondern Bruch oder Spaltung und damit das Innewerden einer unaufhebbaren Differenzialität. Deswegen heißt es auch: «(Ä)sthetische Form (ist) (...) die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen.»⁵⁷ Erst darin entfalte sich, nach Adorno, ästhetisch Wahrheit. Schärfer ausgedrückt: Synthesis ist nicht Identität, sondern das Einbehalten von Differenzen; nirgends zielt sie auf Schließung, vielmehr belässt sie die Unvereinbarkeit der Elemente in einer permanenten Schweben. Zwar gibt es eine innere Notwendigkeit der ästhetischen Gebilde – «und der Inbegriff eben dieser inneren Organisation (...) wäre der Begriff seiner Konstruktion»,⁵⁸ soweit das «Formgesetz eines Kunstwerks», wie es die Ästhetische Theorie formuliert, darin besteht, «daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit»⁵⁹ – doch beruht deren Spezifik darauf, dass ihre Relation zur gleichen Zeit die Inkommensurabilität der Elemente aus dem Schein ihres Zusammenhangs errettet – als «Vereinigung der auseinanderweisenden und doch miteinander verbundenen Momente».⁶⁰

Synthesis – Verbindung, Versammlung, Zusammenhang –, heißt es auch, kann deshalb wesentlich nur «gebrochen» sein.⁶¹ Dabei raubt ihre Freiheit zu einer Notwendigkeit ohne Begriff zwar den ästhetischen Gebilden ihre logische «Apodiktizität», gemahne aber «an eine Kommunikation zwischen Objekten, die von Begriff und Urteil eher verdeckt» würden.⁶² Dem Verborgenen, nicht im Schematismus der Zeichen Aufgehenden kommt dann eine eigene emanzipatorische Kraft zu, die die künstlerische Episteme mit Kritik verbindet. Die Verwechslung, die die Diskussionen um künstlerische Forschung und ihren Wissensstatus daher bisher verdunkelten, beruht auf dem einseitigen Verständnis von Synthesis als subjektiver Form, statt sie als objektive Synthesis des Materiellen, ein *conjungere in rei* zu lesen, um, dem zentralen Diktum aus der Negativen Dialektik folgend, das «Nicht-Identische» gegen die klassische, auf Identität geeichte Urteilserkenntnis zu restituieren, indem es den Vorrang des Objekts vor dem Begriff postuliert und dessen durch nichts zu ersetzende Singularität, seinen Eigennamen heraufbeschwört. Eliminiert daher die – immer

schon «idealistische» – Bewegung des Begriffs von sich her bereits «alles heterogen Seiende»,⁶³ verbindet sich umgekehrt, wie die Vorlesung über Ästhetik präzisiert, «das ästhetische Moment (...) mit Gewaltlosigkeit».⁶⁴ Das Emanzipatorische der Kunst ist dem geschuldet: Die Praxis künstlerischen Denkens, als eine Logik der Nichtidentität, verfährt allenfalls berührend, behutsam oder – im Wortsinne – «vorwerfend» (projektierend), niemals unterwerfend (subordinierend). Sie schließt auf, lässt die kontradiktorischen Phänomene «sein», statt sie in sich einzuschließen und gegeneinander, im Hegel'schen Sinne, «aufzuheben».

Doch bleibt nicht, indem Adorno so spricht, das Urteil dennoch immer schon vorgängig – untilgbar? Die Paradoxie der Zurückweisung und Anerkennung von Identität ist der Negativen Dialektik immanent. Sie kehrt in der Ästhetischen Theorie auf andere Weise wieder, weil ihr Gegenstand nicht die Philosophie, sondern die Kunst als ihr eigenes Anderes ist, über die doch im Modus des Theoretischen verhandelt wird. Jedes Reden über Kunst krankt denn auch am Umstand, sich im falschen Medium artikulieren zu müssen, soweit die Ästhetik über Kunst spricht, nicht selbst schon Kunst ist oder als Sprache Fermente des Ästhetischen beinhaltet. Entsprechend stellt Adorno in Ansehung der zweiten, oben erwähnten Seite der «urteilslosen Synthesis», nämlich ihrer inhärenten Aporie, in seiner Beethoven-Studie lapidar fest: «Musik ist die Logik der urteilslosen Synthesis».⁶⁵ Das überraschende Postulat weist die Praxis selbst als «urteilslos» aus, nicht das, was sich an ihr in einen Diskurs übersetzen lässt. Gleichwohl darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Adorno die Spezifik der «urteilslosen Synthesis» einerseits noch aus der «Logik des Urteils» herleitet, andererseits dabei den Sinn des «Logischen» – im Sinne allgemeiner Folgerichtigkeit – verschiebt. Denn Musik entfalte, wie es weiter heißt,⁶⁶ ein «Spiel» mit logischen Formen, das als Spiel in gleicher Weise der Freiheit wie Konsequenz genügt. Sie betreibe, so Adorno, einen ludischen Umgang mit «Identität», «Ähnlichkeit» und «Widerspruch» sowie mit den mereologischen Relationen zwischen «Ganzen und Teilen», denn «(s)ie, die logischen Elemente» seien zwar weitgehend eindeutig, «d.h. so eindeutig wie in der Logik (...)», doch liege die «Schwelle der Musik gegen die Logik» nicht bei

den «logischen Elementen» selbst, sondern in der Besonderheit ihrer Synthesis.⁸⁷ Diese bilde eine Logik «rein aus der Konstellation, nicht der Prädikation, Subordination, Subsumtion (...)»;⁸⁸ sie operiere im Konkreten, nicht in der Abstraktion der diskursiven Rede. Einen ähnlichen Gedanken hatten wir bereits zu Anfang mit Blick auf den Begriff der «Konstruktion» diskutiert: Nicht diese allein erweist sich als verantwortlich für die Konstitution des «Sinns» der Werke und ihrer eingeschlossenen Episteme, vielmehr bezeugt jede einzelne Arbeit ihre Einzigartigkeit durch die «Art» der Konstruiertheit, den spezifischen Modus ihrer Organisation, die erst die Erlösung der Einzeldinge als inkommensurabel besorge.

Die «Form» der Differenzialität, ihre Oppositionalität wirkt folglich am «Sinn» mit. Ermöglicht die Konstruktion also die jeweilige Synthesis, die als solche noch unbestimmt ist, wird gleichzeitig deutlich, dass diese nur im Singular existiert: Jedes Werk formuliert seine eigene Weise der Verbindung, der «Zusammen-Stellung» (*compositio*), wie es auch seine eigene Weise der Differenz erzeugt. Nicht nur verhandelt die Konstellation also die Subsumtion des Einzelnen unter ein Gemeinsames, sondern das Einzelne wird als *Einzelnes* in seiner jeweiligen Relationalität belassen, mithin offenbar, sodass eine Unruhe oder Unaufgelöstheit entsteht. Überhaupt geht es nicht um Subsumtion, die immer äußerlich bleibt, sondern um das Zueinander der Elemente als *Exposition*, als das Aushalten ihres Gegeneinanders, ihres Kontrastes, das als Aufschließung gerade dadurch erkennend wird, dass ihre Differenz «zu sehen gibt». Um daher Kunst und Diskurs miteinander in Interaktion zu bringen, wären Rationalität und Spiel und mit ihnen die zwei verschiedenen Arten von «Synthesen» aufeinander zu beziehen, deren Dialog jedoch überall prekär bleibt. Denn was Kunst «weiß»,⁸⁹ könne, wie Adorno in seiner Vorlesung über Ästhetik darüber hinaus ausführt,

«nur dadurch geleistet werden, daß die verschiedenen einzelnen Momente eines Kunstwerks in einen Strukturzusammenhang miteinander treten, der sich selbst, in jedem einzelnen Kunstwerk, ein ganz und gar durchbildeter, ein ganz und gar konsequenter (...), nur der Kunst eigentümlicher Logik ist, und

zwar derart, daß innerhalb dieses spezifischen Zusammenhangs des Kunstwerks jedes einzelne Moment sich erweist als notwendig in dem Gefüge des Ganzen. Und dieses Bestreben wird durch den Konstruktionsbegriff in der Kunst bezeichnet, der ja eigentlich gar nichts anderes sagt, als daß Vergeistigung des Kunstwerks dadurch herbeigeführt wird, daß die einzelnen Momente in einen stringenten notwendigen Zusammenhang gerückt werden (...).»⁷⁰

Es ist somit dieser je einmalige Strukturzusammenhang, dem «eine Art Logizität» zukommt, doch so, «daß kein Kunstwerk à la lettre buchstäblich ein richtiger Sinnzusammenhang» sei, vielmehr rufe es «den Schein eines in sich geschlossenen und integralen Ganzen» hervor, der gleichzeitig am Unzusammenhängenden und Fragilen seiner Relationen bricht.⁷¹ Wir haben es also mit einer Synthese zu tun, die in sich gespalten, «antagonistisch» ist.⁷² Nicht als einzelne erweisen sich die Elemente als bedeutsam, sondern gleichsam als «Dazwischenfahrendes», wie sich Adorno auch ausdrückt, soweit ihre «heteronome Kraft» das Gefüge ästhetischer Kompositionen wie gleichfalls den «Fluss» der Werke jederzeit zum Bersten bringt.⁷³ Dann erfüllt sich das Ästhetische in einer Synthesis, «die durch die Relationen der einzelnen sinnlichen Momente des Kunstwerks gewissermaßen vorgezeichnet sind», die aber nur lebendig werden können, wenn sie in ihrem Auseinandertreten zur Erscheinung kommen:⁷⁴ «Es sind in der Kunst», wie eine Schlüsselstelle der Vorlesung erläutert,

«(...) alle die synthetischen Funktionen mit im Spiel, die wir im allgemeinen dem Denken zuschreiben und die wir nicht bloß der Anschauung zuschreiben dürfen, nur daß es sich hier um ein seiner Struktur nach bis heute noch eigentlich ganz unanalysiertes Denken handelt, nämlich um ein begriffsloses Denken, um eine begriffslose Synthesis (...), also eine Synthesis, die nicht darin terminiert, daß gesagt wird, das ist so, sondern die vielmehr resultiert darin, daß etwas hingestellt wird gleichsam mit dem Gestus: So ist es; ohne daß dabei von etwas

außerhalb des Kunstwerks prädiiziert würde, daß es so ist, die aber an sich doch ihren Strukturmomenten nach eigentlich alle die Momente der logischen Synthesis in sich enthält, nur ohne daß dabei der Anspruch bestünde, daß ein Allgemeines das Besondere unter sich befaßte oder daß über irgendetwas Seiendes dabei geurteilt sei.»⁷⁵

Zum Schluss: Jenseits von Wissenschaftlichkeit

Die Aporetik der urteilslosen Synthesis besteht also darin, Relation und Widerstreit ebenso miteinander in Einklang zu bringen, wie sie auseinanderzuhalten, und zwar so, dass die Einheit in der Uneinigkeit ebenso hervortritt wie die Differenz in ihrer Identität. Die Kunst beschreitet dann den umgekehrten Weg wie die Wissenschaften, weil sie weder auf die Entdeckung eines generellen Gesetzes abhebt noch ein Resultat vorzuweisen hat, das als Erkenntnis überprüft werden kann, sondern dadurch, dass sie die Singularität des Einzelnen, seine geschundene, verdrängte oder liquidierete Individualität zu seinem Recht kommen lässt. Adorno pocht deshalb vehement auf die Unterscheidung «ästhetischer Logizität von der diskursiven»,⁷⁶ wie er überhaupt vor jeder «Pseudomorphose»,⁷⁷ jeder «falsche(n) Annäherung der Kunst an die Wissenschaft» warnt, wie insbesondere seine immer wieder vorgetragenen Polemiken gegen das «Experimentelle»⁷⁸ in der zeitgenössischen Musik verraten⁷⁹ – denn ihr Risiko sei «Regression».⁸⁰ Meist ließen sich, so Adorno weiter, anhand von wissenschafts- und technikorientierter Kunst «müheles» deren «Mißverständnisse» aufzeigen, wie sie auch später Christopher Frayling für den allzu naiven Gebrauch des «Artistic Research» geltend gemacht hat, sofern diesem zumeist sowohl ein irreführendes Bild der Wissenschaften innewohne als auch eine verzerrte Sicht künstlerischer Praktiken und deren Projekte.⁸¹ Ähnliches gilt für die gegenseitigen Kollaborationen, die in der Regel nicht viel mehr sind als eine Verkennung der latenten Dominanzen von Wissenschaft, die sich der Künste bestenfalls als Innovationsmaschinen bedienen, nicht um ihrer selbst willen. Tatsächlich besetzen beide unterschiedliche epistemische Räume, und wo eine «künstlerische Forschung» glaubt, es den Wissenschaften gleichtun zu können, hat sie schon verloren, soweit sie sich ihrer normativen Autorität

Die Kunst beschreitet dann den umgekehrten Weg wie die Wissenschaften, weil sie weder auf die Entdeckung eines generellen Gesetzes abhebt noch ein Resultat vorzuweisen hat, das als Erkenntnis überprüft werden kann, sondern dadurch, dass sie die Singularität des Einzelnen, seine geschundene, verdrängte oder liquidierte Individualität zu seinem Recht kommen lässt.

gebeugt hat. Vielmehr komme, wie auch Adorno nicht müde wird zu wiederholen, Kunst einzig zu sich, wo sie sich von den Wissenschaften abkehre, an deren Grenzen rühre oder auf das abziele, was diese beiseite oder unbedacht ließen, was, jenseits ihres Erkenntnisinteresses, gleichsam «aus der Reihe» tanze und unerschlossen bliebe.

Wie streng, quasi-«logisch» oder «rational» im Sinne verwandelter Begriffe Kunst auch immer dabei verfährt, sie verhält sich gegenüber den Wissenschaften und ihren Ansprüchen auf Exoterik, auf Begründung positiven Wissens und allgemeiner Geltung alteritär. Jederzeit treiben die künstlerischen Manifestationen über den Diskurs hinaus, bilden dessen buchstäbliche «Über-Treibung», sodass wir nicht einfach mit zwei verschiedenen Versionen von Epistemen konfrontiert sind, die einander ergänzen, vielmehr muss, wenn von einem «anderen Wissen» der Künste gesprochen wird, im selben Maße hinzugesetzt werden, dass es sich um «etwas anderes als Wissen» handelt, legt man an dessen Begriff die Fesseln der Wissenschaften. Das heißt auch: Kunst trägt ihre Episteme aus als Denormalisierung des Wissens, als eine Erkenntnis, die auf keine Weise mit der wissenschaftlichen als vergleichbar oder vereinbar gelten kann, denn sie zielt, als «Vereinigung der auseinanderweisenden und doch miteinander verbundenen Momente»⁸² auf die gleichzeitige Gewahrung von und Sensibilisierung für die unaufhebbare Differenzialität der Erscheinungen. Erst dadurch erfüllt sich ihre nie erfüllbare Utopie.

Die Künste nehmen also gegenüber den Wissenschaften ihre besondere Stellung dadurch ein, dass ihr spezifisches Vermögen im Aufweis des Negativen besteht, denn «(d)en Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht. (...) Tief sind Kunstwerke, welche weder das Divergente oder Widerspruchsvolle verdecken, noch es ungeschlichtet lassen.»⁸³ Erkenntnis springt daraus hervor. Was Kunst aufweist, ist die «Krisis» im Wortsinne jener Grenze oder Unerfüllbarkeit, die nicht nur die begrifflichen Aneignungen, sondern auch die Wahrnehmung, die Kommunikation, die Organisation von Sozialität bis hin zu den Institutionen der Macht und des Wissens betreffen, denn es gibt keine menschliche Formation, die in sich vollständig wäre, keine Ordnung, die nicht von Unordnung gerahmt wäre, kein System, das sich in sich selbst

erschöpfte, kein Symbolisches, das an sich schon verständlich wäre, wie auch keine Zeit, die nicht einer ununterbrochenen Transformation unterläge. Die Künste besitzen somit ihre außerordentliche Kraft darin, auf die Unmöglichkeit solcher Schließung und die Illusionen einer Passung hinzuweisen; ihr Thema ist die Kontingenz existenzieller Konditionen, wie sie für unsere Lebensformen, das Politische gleichwie die Wissenschaften gelten, ihr chronisch Unabgegoltenes – sei es mit Verweis auf Tod und Umsturz oder die Abgründigkeit in dem, was selbstverständlich scheint. Sie demonstrieren dies, indem sie die Vorläufigkeit und Fragilität jeder Mediation einschließlich ihrer eigenen Medialität enthüllen: als Undarstellbarkeit in der Darstellung, als Unübersetzbarkeit im Übersetzen oder den Unberechenbarkeiten in der vermeintlichen Bemessung und Kontrolle der Welt.

Damit geht ebenfalls der reflexive Charakter der Künste einher. Ihre Wissensform ist die des Reflexionswissens. Dass die künstlerische Episteme eine genuin reflexive ist, konstatiert ebenfalls Adorno in seiner Vorlesung über Ästhetik, wenn es heißt, dass «ein wesentliches Moment () der ästhetischen Qualität» darin liege, «daß (das Kunstwerk) dieses Moment (...) der Selbstreflexion besitzt, daß aber dann auf der anderen Seite (...) diese Reflexion dann ihrerseits wieder in die reine Logik der Sache, in den reinen Vollzug des Kunstwerks sich umsetzt.» Sie kehrt, wie Adorno hinzusetzt,

«über das Kunstwerk zu dem Kunstwerk zurück. Und wenn sie in das Kunstwerk zurückkehrt, nachdem sie es zunächst einmal (...) von außen gesehen hat, dann wird sie konstitutiv für die eigentliche künstlerische Erfahrung (...).»⁸⁴

Zum Maßstab künstlerischer Forschung und als entscheidendes Kriterium ihres Wissens gehört dann gleichzeitig immer auch der Rekurs auf die eigene Kunsthaftigkeit von Kunst, die Unteilbarkeit dessen, was Kunst ausmacht; was sie zu jener singulären Erfahrung einer nur im Ästhetischen evozierbaren Erkenntnis macht, ist diese anhaltende Selbstreflexivität. Ohne diese Reflexivität kann schwerlich von Kunst gesprochen werden, denn sie erschöpft sich nicht im Hinstellen irgendeines Werkes, im Vollzug eines Prozesses

oder der Performanz einer Forschung, sondern sie ist nur Kunst als Gleichzeitigkeit von Kunst über Kunst. Deswegen bescheinigt ihr Adorno «eine tiefe Affinität (...) zur Philosophie»⁸⁵ oder, wie die Ästhetische Theorie ergänzt: «Kritische Selbstreflexion» ist «jeglichem Kunstwerk» inhärent.⁸⁶

-
- [1] Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (Vorlesung 1958/58), Frankfurt / M (Suhrkamp) 2017, S.303.
 - [2] Zur Struktur der Diskussion vgl. Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin Zürich (Diaphanes) 2015. S.27ff.
 - [3] Siehe http://www.genomenewsnetwork.org/articles/03_02/bunny_art.shtml; <https://forensic-architecture.org/> ; <https://www.barbican.org.uk/kronos-quartet-trevor-paglen-sight-machine>.
 - [4] Vgl. Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O., S.69ff.
 - [5] Dieter Mersch: *Nicht-Propositionalität und ästhetisches Denken*, in: Florian Dombois, Mira Fliescher, Dieter Mersch, Julia Rintz (Hg.): *Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst*, Zürich (Diaphanes) 2014. S.28–55.
 - [6] Der Titel *«Epistemologien»* des Ästhetischen im Plural verweist auf die Vielfalt von Begründungen einer *«Erkenntnistheorie der Künste»*. Im Gegensatz zu diesem genuinen Pluralismus zielen die folgenden Erörterungen lediglich darauf, die jeweiligen Fundamente freizulegen, die Kunst als Wissenspraxis bzw. als eine *«Praxis ästhetischen Denkens»* rechtfertigen. Dass die Künste keineswegs einer solchen Begründung bedürfen, liegt auf der Hand; wohl aber muss erstens der Sinn dessen, was ästhetische Erkenntnis bedeuten kann, geklärt werden, zweitens müssen sich Formate künstlerischer Forschung, die sich in Konkurrenz zu den Wissenschaften verstehen oder sich mit ihnen in Kollaboration begeben, als solche legitimieren. Dies verlangt eine Metadiskussion, die nicht wiederum von den Künsten selbst geführt werden kann, sondern die eine Auseinandersetzung mit Philosophie erfordert. Vgl. auch Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: *Manifesto of Artistic Research. A Defense against its Advocates*, Zürich (Diaphanes) 2020.
 - [7] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1973. S. 419.
 - [8] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: *Werke in 20 Bden*, Bd. 15, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1971. S. 573.
 - [9] Ausdrücklich spricht deshalb Derrida nicht von der Wahrheit der Malerei, die eine Wahrheit der Darstellung wäre, sondern von einer in der Malerei, deren Ort zunächst nicht festgelegt ist. Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien (Passagen) 1992.
 - [10] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.193ff.
 - [11] Ders., *Minimal Moralia*, in: *Gesammelte Schriften 4*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1980, § 29, S. 55.
 - [12] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wer denkt abstrakt?* In: *Werke in 20 Bden*, Bd. 2, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1971. S. 575–581.
 - [13] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M (Fischer) 1969. S. 9.
 - [14] Georg Lukács: *Ästhetik I–IV*, Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1972.
 - [15] Theodor W. Adorno: *Ästhetik* (1958/59), Frankfurt/M (Suhrkamp) 2017. S.254f.
 - [16] Ebenda, S.204, 205.
 - [17] Ebenda, S.205.
 - [18] Vgl. ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.229.
 - [19] Ebenda, S.455.
 - [20] Vgl. Adorno; *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.90ff., 449ff.
 - [21] Ders.: *Ästhetik* (1958/59), a.a.O., S.257.
 - [22] Vgl. zum Begriff Dieter Mersch: *Singuläre Paradigmata. Kunst als epistemische Praxis*, in: Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner, Jürgen Böhm (Hg.): *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*, Berlin/Boston (De Gruyter) 2014. S.119–138.
 - [23] Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.363, 449 ff. sowie ders.: *Ästhetik* (1958/59), a.a.O., S.96ff., auch S.129.
 - [24] Ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.452.
 - [25] Vgl. ebenda, S.31ff.
 - [26] Ebenda, S.285.
 - [27] Ebenda, S.191.
 - [28] Ebenda, S.182.
 - [29] Ders.: *Ästhetik* (1958/59), a.a.O., S.303.
 - [30] Ebenda, S.96, 97.
 - [31] Ebenda, S.62.
 - [32] Ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S.284.

-
- [33] Ebenda, S.91.
 - [34] Siehe besonders ab der 19. Vorlesung zur Ästhetik (1958/59), a.a.O., S. 294ff.
 - [35] Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg (Meiner) 1956, § 10, A 76ff, B 102ff., S.115ff.
 - [36] Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.19.
 - [37] Comte de Lautréamont (Isidor Ducasse): Die Gesänge des Maldoror, München (dtv) 1976 (6/3), S.173.
 - [38] Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.363.
 - [39] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Gesammelte Schriften II.1, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1974. S.140–157, hier S.156.
 - [40] Gilles Deleuze: Was ist Philosophie? Frankfurt/M (Suhrkamp) 1996. S.191ff.
 - [41] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.21.
 - [42] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.432.
 - [43] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.21.
 - [44] Ebenda, S.325.
 - [45] Ebenda, S.321.
 - [46] Ebenda, S.303.
 - [47] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.453.
 - [48] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.22.
 - [49] Vgl. auch Dirk Westerkamp: Ikonische Prägnanz, Paderborn (Fink) 2015, bes. S.27ff.
 - [50] Vgl. ders., Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.303.
 - [51] Kant: Kritik der reinen Vernunft, a.a.O., Transzendente Deduktion § 26, B160, S.178b.
 - [52] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.205.
 - [53] Ebenda, S.206.
 - [54] Ebenda, S.208.
 - [55] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O. S.209.
 - [56] Ebenda, S.221.
 - [57] Ebenda, S.216.
 - [58] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.212.
 - [59] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.455.
 - [60] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.295.
 - [61] Ebenda, S.297.
 - [62] Ebenda.
 - [63] Ders.: Negative Dialektik, a.a.O., S.37.
 - [64] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.19.
 - [65] Ders.: Beethoven. Philosophie der Musik, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1993. S.32.
 - [66] Ebenda.
 - [67] Ebenda.
 - [68] Ebenda.
 - [69] Vgl. Alexander García Düttmann: Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstandes, Konstanz (Universitäts-Verlag) 2015.
 - [70] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.211, 212.
 - [71] Ebenda, S.135.
 - [72] Ebenda, S.224.
 - [73] Ebenda, S.179ff.
 - [74] Ebenda, S.301.
 - [75] Ebenda, S.299.
 - [76] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.431.
 - [77] Ebenda, S.146.
 - [78] Ebenda, S.62f.
 - [79] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.257.
 - [80] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.63.
 - [81] Christopher Frayling: Research in Art and Design, in: Grand, Simon/ Jonas, Wolfgang (Hg.): Mapping Design Research, Basel 2012. S.95–107, hier S.99, 100.
 - [82] Adorno: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.295.
 - [83] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.283.
 - [84] Ders.: Ästhetik (1958/59), a.a.O., S.205.
 - [85] Ebenda, S.205.
 - [86] Ders.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S.229.

Essay 3/9