

Hebamme und Seismograph.

Adornos zwiespältige Sicht auf den Künstler.

Walther Müller-Jentsch

»Das Dümmste, das man über ein dichterisches Werk sagen konnte, kam stets von seinem Dichter.« (Christoph Ransmayr, Frankfurter Poetikvorlesung, 2020)

Eine der gewagtesten Thesen in Adornos ästhetischer Theorie ist die Annahme, dass der Künstler (ob Komponist, Dichter oder Maler) bei seinem Werk nur Hebammendienste leiste, mit anderen Worten, dass durch ihn etwas Objektives sich darstelle. So heißt es in einem Essay über Thomas Mann: »Als ob das Werk, das gelingt, noch das seines Autors wäre; als ob nicht sein Gelingen darin bestünde, dass es von ihm sich löst, dass durch ihn hindurch ein Objektives sich realisiert, dass er darin verschwindet.«¹. Ob indessen, dies nur nebenbei, Thomas Mann, den Adorno bei dessen musikologischen Erwägungen zum ›Doktor Faustus‹ beraten hatte, mit dieser Relativierung des Autors einverstanden gewesen wäre, sei dahingestellt.

Eine Bestätigung seiner Annahme sucht und findet Adorno bei dem französischen Avantgardisten Paul Valéry, wenn er diesen wie folgt zitiert: »Ein Werk dauert gerade insofern es ganz anders zu erscheinen vermag, als es sein Verfasser geplant hat«, und daraus schlussfolgert, dass Kunstwerke »nicht ihrem Autor gehören, nicht wesentlich dessen Abbild sind, sondern dass er mit dem ersten Zug der Konzeption an diese und sein Material gebunden ist, zum Vollzugsorgan dessen wird, was das Gebilde will«². »Künstlerische Produktivkraft ist die der Selbstausslöschung«³. In diesem Zusammenhang fällt auch das Wort vom »Geburtshelfer« von etwas Objektivem.

In variierenden Wendungen spielt Adorno den »subjektiven Anteil am Kunstwerk« als einem »Stück Objektivität« herunter.⁴ Wenn das Kunstwerk Arbeitsteilung erfordere, sei »das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt [...] kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk

¹ Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 341.

² Ebd., S. 187.

³ Ebd., S. 341.

⁴ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 68&71.

bedarf, um sich zu kristallisieren«⁵. Die Tathandlung des Künstlers bestehe im minimalen Tun, »zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selbst bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in dem Material steckt«⁶. In den Paralipomena zur Ästhetischen Theorie heißt es »Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der Ort der Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet«⁷. Wenige Sätze später forciert Adorno diese Behauptung mit der frappierenden Aussage: »In der Tastatur jeden Klaviers steckt die ganze Appassionata, der Komponist muss sie nur herausholen, und dazu freilich bedarf es Beethovens«⁸.

Indem Adorno das künstlerische Subjekt auf eine Art »Hebammenfunktion« reduziert, rückt er es scheinbar in die größtmögliche Distanz zu der Kantischen Vorstellung, dass »die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken [kann], nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll«; schöne Kunst sei nur als Produkt des Genies möglich, das der Kunst die Regel gibt (Kritik der Urteilskraft § 46). Scheinbar – so die moderne Lesart – weil die *Natur* durch das »Genie als angeborene Gemütslage [...] der Kunst die Regel gibt«. Der Philosoph Omri Boehm sieht darin »wahrscheinlich die erste und tiefgründigste Formulierung der These vom Tod des Autors«⁹.

Suspekt erscheint Adorno jedenfalls der Mythos des künstlerischen Schöpfertums wie auch die Norm der Philologen, den vom Autor subjektiv gemeinten Sinn herauszuarbeiten. In der Konzeption des Künstlers als genialen Schöpfer sieht Adorno vielmehr eine Herabsetzung des Kunstwerks. Er verlegt das Genie ins Kunstwerk, dem er Subjektcharakter zuschreibt: »Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz«¹⁰, statt sie in ihrer Objektivität zu begreifen, schrieben die Philologen sie umstandslos dem Autor zu.¹¹

In einer Diskussion mit seinem Institutskollegen Leo Löwenthal über dessen Referat über die Aufgaben der Literaturkritik geht er diesen scharf an: Nicht bei den Menschen, sondern bei den Werken müsse »in der Zeit der Verdinglichung« der Schwerpunkt gelegt werden. Der Künstler habe mit dem Kunstwerk viel weniger zu tun als es den Anschein hat. Er sei von den

⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 250.

⁶ Ebd., S. 249.

⁷ Ebd., S. 402f.

⁸ Ebd., S. 403.

⁹ Boehm/Kehlmann. *Der bestirnte Himmel über mir. Ein Gespräch über Kant*, S. 208.

¹⁰ Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 269.

¹¹ Ebd., S. 543.

objektiven Erfordernissen determiniert.¹² Passé sei die Vorstellung, dass die Dichtung vom Erlebnis komme, Bruchstück einer großen Konfession sei.¹³ Der das Kunstwerk produzierende Künstler sei ›ein gesellschaftliches Subjekt‹. Der Problemzusammenhang des Werkes trete dem Künstler als ein objektiver gegenüber und darin setzten sich gesellschaftliche Forderungen durch. In diesem Zusammenhang scheut Adorno nicht vor der Analogie zum »bürgerlichen Arbeitsprozess« zurück, in dem der Arbeitende auch nicht »privates Subjekt« sei.¹⁴

Um diese eigentümliche Verortung des Künstlers im Entstehungsprozess eines Kunstwerkes nachzuvollziehen, muss man Adornos Verständnis des Kunstwerkes als einer rationalen Konstruktion mit mimetischem Material zu Rate ziehen. Demnach kommen Kunstwerke nur dadurch zustande, dass in ihnen individuelles Material (Klänge, Farben, Worte), das immer schon geschichtlich präformiert ist, zu einer Einheit zusammengestellt wird. Kunstwerke sind das Ergebnis einer rationalen Konstruktion, die »kein ungeformtes Fleckchen übrig lässt«¹⁵. Im Kunstwerk ist »Rationalität das einheitsstiftende, organisierende Moment«¹⁶.

Adorno übernimmt von Max Weber dessen Gesellschaftsbegriff der fortschreitenden Rationalität, die unmittelbar gleichzusetzen sei mit der gesellschaftlichen Beherrschung außer- und innermenschlicher Natur.¹⁷ Den innerästhetischen Fortschritt sieht er mit dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert. In der *Dialektik der Aufklärung* hat er mit Max Horkheimer die Rationalität im gesellschaftlichen Kontext als »instrumentelle Vernunft« kritisiert, im künstlerischen Prozess schreibt er ihr, freilich als »Rationalität in Gestalt ihrer Andersheit«¹⁸, positive Effekte zu. Die Rationalität im gesellschaftlichen Bereich folgt der Logik der Zweck-Mittel-Rationalität, wobei es immer um Verfügung über und Beherrschbarkeit von Natur geht; die künstlerische Rationalität ist hingegen eine mit der Natur versöhnte, »ungeschmälerte und darum nicht länger gewalttätige Rationalität«¹⁹, die auf ein autonomes, zweckfreies Produkt zielt, das die gesellschaftliche Rationalität kritisiert: In der »subjektlos organisierten Gesellschaft« wird der Fortschritt der Rationalität behindert durch die Fesselung der Produktivkräfte durch die Produktionsverhältnisse, während das »vom

¹² Horkheimer. *Nachgelassene Schriften 1931-1949*, S. 555.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 263.; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 299.

¹⁶ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 87.

¹⁷ Adorno. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 130.

¹⁸ Adorno. *Ästhetik*, S. 22.

¹⁹ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 381.

Subjekt organisierte Kunstwerk« die ästhetische Produktivkraft rational zu entfesseln vermag.²⁰ Die Radikalisierung der künstlerischen Rationalität unterscheidet sie von nicht-künstlerischer (entfremdeter) Rationalität. Sie realisiert, wie der Philosoph und intime Kenner der Kritischen Theorie, Günter Figal, hervorhebt, »radikal neue Gestaltungsmöglichkeiten«. Bei einem radikal durchorganisierten Kunstwerk, so Figal, »verliert die organisierende Rationalität gleichsam die Kontrolle über das Resultat; das ganz und gar Neue (...) ist inkommensurabel«²¹. Darin begründet ist der von Adorno so häufig beschworene, dem rationalen Wirken des Geistes zuzuschreibende »Rätselcharakter« aller Kunstwerke, die diesen Namen verdienen.²² Am Ende anwachsender Durchgestaltung steht das Aleatorische: »das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des im gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt«²³.

Trotz aller Relativierung sieht Adorno den Künstler als Konstrukteur des Kunstwerks; mit dem mimetischen, historisch tingierten Material schafft er das Kunstwerk als rationales Gebilde, die »von einem souveränen Subjekt dem Material aufgeprägte Form«²⁴, Gelingen kann die Konstruktion indes nur, wenn sie sich den zugrundeliegenden sinnlichen Impulsen (des Subjekts wie des Materials) mimetisch anschmiegt. »Konstruktion will rationale Ordnung im Material herstellen, aber mit dem geheimen Einverständnis darüber, dass die Bedingungen solcher Möglichkeit, wenn nicht die Prinzipien der Konstruktion selber, im Material präformiert seien«²⁵. Authentische Kunstwerke zeichnen sich Adorno zufolge einerseits durch die »der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis«, andererseits durch eine »fortschreitende Materialbeherrschung« aus. Mit Letzterem hat Adorno eine seiner umstrittensten Thesen zur Kunst formuliert. Als Material ist der historisch erreichte Stand künstlerischer Techniken zu verstehen; in ihm sind geschichtliche Erfahrungen sedimentiert, und nur der Künstler handelt materialgerecht, der »das geschichtlich Fällige und das unwiederbringlich Veraltete im Material selbst zu unterscheiden vermag«²⁶. »Nicht anders als im Vollzug technischer Gesetzmäßigkeiten ist darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk sinnvoll sei oder nicht«²⁷.

²⁰ Ebd., S. 56.

²¹ Figal. *Absolut modern*, S. 30.

²² Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 128ff & 192.

²³ Ebd., S. 329.

²⁴ Adorno. *Ästhetik*, S. 108.

²⁵ Adorno. *Musikalische Schriften I-III*, S. 641.

²⁶ Adorno. *Kulturkritik und Gesellschaft I*, S. 299.

²⁷ Ebd., S. 300.

In den Werken »exemplarischer Künstler der Epoche wie Schönberg, Klee, Picasso«, findet er »das expressiv mimetische Moment und das konstruktive [...] in gleicher Intensität«, wobei beide zugleich Ausdruck (die Negativität des Leidens) und Konstruktion (der Versuch, dem Leiden an der Entfremdung standzuhalten) sind.²⁸ Immer wieder betont Adorno das Ineinander von mimetischen und konstruktiven Impulsen, deren harmonisches Zusammenspiel Kunstwerke erst gelingen lassen.

In musiktheoretischen und musiksoziologischen Schriften Adornos finden sich Aussagen, die indessen kaum weniger apodiktisch den Anteil des künstlerischen Subjekts höher ansetzen. In der Einleitung in die Musiksoziologie bezeichnet er beispielsweise die »Spontaneität« des Künstlers als eine Produktivkraft, die Widerstand »gegen die Unterwerfung unter den Markt«²⁹ leisten kann. In dem Vortrag »Das Altern der Neuen Musik« von 1954 heißt es: »... alle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt«³⁰. Und in seinem Kranichsteiner Vortrag »Vers une musique informelle« von 1961 finden sich Formulierungen, die dem Künstler höchste Anerkennung zollen: Die Einheit von Ganzem und Teil erfolgt niemals durch das Material selbst. Zum Werden eines musikalischen Kunstwerks bedürfe es »des subjektiven Eingriffs oder vielmehr des konstitutiven Anteils des Subjekts an ihrer Organisation, den sie reziprok selbst fordert. [...]. Denn das Subjekt ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt«³¹. Aber selbst an dieser Stelle gibt er seine Grundthese nicht preis: »so wenig Musik dem Subjekt gleichen darf – als objektivierte ist sie gegenüber jeglichem Subjekt, und wäre es das transzendente, ein qualitativ Anderes geworden –, so wenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen: sonst würde sie zum absolut Entfremdeten ohne raison d'être«³². Vollends in seinem nachgelassenen *Beethoven*-Konvolut verschwindet das künstlerische Subjekt nicht mehr im Kunstwerk,³³ vielmehr findet es in Beethoven seine Apotheose: »Der Wille, die Energie, welche bei Beethoven die Form in Bewegung setzt, das ist immer das *Ganze*, der Hegelsche *Weltgeist*«³⁴ – »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja dass sie falsch ist«³⁵. An Beethoven arbeitet Adorno sich nicht nur als dem

²⁸ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 263; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 381.

²⁹ Adorno. *Dissonanzen*, S. 425.

³⁰ Ebd., S. 165.

³¹ Adorno. *Musikalische Schriften I-III*, S. 527.

³² Ebd., S. 527.

³³ Adorno. *Ästhetische Theorien* S. 263; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 92.

³⁴ Adorno. *Beethoven*, S., 31.

³⁵ Ebd., S. 36.

kompositorischen Genie ab, sondern als dem untrüglichen Seismographen einer kritischen Entwicklungsphase der bürgerlichen Gesellschaft.³⁶

Literatur.

- Adorno, Theodor W.. 1970. *Gesammelte Schriften, Band 7: Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1973. *Gesammelte Schriften, Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1974. *Gesammelte Schriften, Band 11: Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1977. *Gesammelte Schriften, Band 10:1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1978. *Gesammelte Schriften, Band 16: Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1985. *Gesammelte Schriften, Band 12: Nachgelassene Schriften 1931-1949. [Diskussion zu einem Referat Leo Löwenthals über die Aufgaben der Literaturkritik]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1993. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 2009. *Ästhetik (1958/59). Vorlesungen, Band 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Boehm, Omri/Kehlmann, Daniel. 2024. *Der bestimmte Himmel über mir. Ein Gespräch über Kant*. München: Piper.
- Figal, Günter. 1998. *Absolut modern. Zu Adornos Verhältnis von Freiheit und Kunst*. In: Richard Klein, und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 2011. *Modellfall der Philosophie: Beethoven*. In: Richard Klein/Johannes Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- .

³⁶ Hinrichsen. *Modellfall der Philosophie*, S. 86.