

Leiblichkeit

Geschichte und Aktualität eines Konzepts

herausgegeben von

Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf,
Christian Grüny und Tobias Nikolaus Klass

Mohr Siebeck

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. Der Leibbegriff in der Phänomenologie	
<i>Emmanuel Alloa / Natalie Depraz:</i> Edmund Husserl – „Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding“	7
<i>Stefan Kristensen:</i> Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität	23
<i>Emmanuel Alloa:</i> Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz	37
<i>David Espinet:</i> Martin Heidegger – Der leibliche Sinn von Sein	52
<i>Thomas Bedorf:</i> Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen	68
<i>Karel Novotný:</i> Jan Patočka – Körper, Leib, Affektivität	81
<i>Julia Scheidegger:</i> Michel Henry – Transzendente Leiblichkeit	100
<i>Jörg Sternagel:</i> Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes	116
<i>Kerstin Andermann:</i> Hermann Schmitz – Leiblichkeit als kommunikatives Selbst- und Weltverhältnis	130

ISBN 978-3-8252-3633-5 (UTB Band 3633)

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter www.utb-shop.de.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Mohr Siebeck, Tübingen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlegers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Computersatz Staiger in Rottenburg a.N. gesetzt, von Hubert & Co. in Göttingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Theodor W. Adorno – Soma und Sensorium

Christian Grüny

Es mag überraschen, Adorno im Kontext eines der Leiblichkeit gewidmeten Bandes zu finden. Diese Überraschung hat ihre Berechtigung, und man muss es klar sagen: Adorno hat keinen ausgearbeiteten Leibbegriff. Dafür gibt es natürlich Gründe, die teilweise auf der systematischen Ebene liegen und teilweise mit seiner philosophischen Herkunft zu tun haben. So ist ihm die Unterscheidung von Körper und Leib weitgehend fremd. Bestimmend vor allem in der Selbstbeschreibung und -verortung bleiben trotz der ausführlichen Auseinandersetzung mit Husserl andere philosophische Traditionen – die Dialektik Hegels etwa und auch Nietzsche, dem er einer eigenen Auskunft nach „am meisten von allen sogenannten großen Philosophen verdank[er]“ (Adorno 1963b, 255; vgl. Rath 1987 u. den Beitrag von Kläss in diesem Band). Dennoch findet sich in Adornos Texten eine Vielzahl von phänomenologisch zu nennenden Motiven und eine Reihe von Anknüpfungspunkten und Impulsen für eine von der Leiblichkeit ausgehende Philosophie, denen ich im folgenden nachgehen möchte. Nicht zuletzt können sie als Kritik philosophischer Modelle von Körperlichkeit dienen, die bei aller Rücksichtnahme auf Heterogenität doch am Ende mit Einheitsbegriffen operieren.

Es gibt hier zwei unterschiedliche Stränge: auf der einen Seite das in späteren Texten exponierte Motiv des Somatischen, das in Erkenntnistheorie, Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Moralphilosophie eine Rolle spielt, auf der anderen dasjenige des Sensoriums, das sich vor allem in Texten zur Ästhetik findet. Tatsächlich muss auch hier eher von Motiven gesprochen werden als von ausgearbeiteten theoretischen Modellen, denn beide Figuren spielen zwar eine zentrale Rolle und werden immer wieder in Anspruch genommen, aber nicht wirklich expliziert. Wer sich mit ihnen beschäftigen will, muss diese Explikationsarbeit daher weitgehend selbst leisten. Aus ihnen lässt sich auch in der explizierenden Zusammenschau kein einheitlicher Leibbegriff bauen – was kein Zufall ist, sondern den Intentionen des Autors entspricht –, aber sie mögen als Korrektiv und Erweiterung fungieren.

1. Soma

„Der Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib.“
(Horkheimer u. Adorno 1947, 267)

Es gibt wohl kaum einen Satz in Adornos Werk, der die Distanz zur phänomenologischen Leibvorstellung deutlicher macht als dieser. Der Leib, von dem hier die Rede ist, ist nicht die fungierende Erfahrungsinstanz Husserls und Merleaus-Pontys, sondern der mit christlichen Konnotationen aufgeladene Leib der Tradition: eine Art Verklärung des Körpers. Wie weit dieser jenseits solcher Verklärung geraten ist, zeigt der folgende Satz: „Er bleibt die Leiche, auch wenn er noch so sehr ertüchtigt wird.“ Dies macht endgültig deutlich, dass es sich hier nicht nur um eine terminologische Differenz handelt, sondern um eine von einer bestimmten historischen und politischen Diagnose imprägnierte. In einer für die *Dialektik der Aufklärung* typischen *tour de force* werden unterschiedlichste Motive von Gewalt, Erniedrigung und Vergötzung des Körpers zusammengestellt, um so eine dunkle Unterströmung der europäischen Geschichte sichtbar zu machen, die sich vom frühen Christentum bis zum gerade vergangenen Nationalsozialismus erstreckt und deren Fluchtpunkt der Körper als Leiche bildet.

Eine neutrale, ontologische oder phänomenologische Theorie des Körpers oder Leibs liegt demgegenüber überhaupt nicht im Horizont der Autoren, eher schon eine Kulturgeschichte oder Soziologie des Körpers, die freilich unausgeführt bleibt. Als Theoriefigur hat die polemische Gleichsetzung entfremdte Beführungspunkte mit Merleaus-Pontys Vorstellung des naturwissenschaftlich rekonstruierten Körpers als „verarmtes Abbild“ (Merleau-Ponty 1945, 490) des lebendigen Leibes bzw. könnte als Anspruch verstanden werden, ihr den psychohistorischen Hintergrund zu liefern: Erst die „Haßliebe gegen den Körper“ (Horkheimer u. Adorno 1947, 266) hat eine solche Objektivierung möglich gemacht, die zwar produktive Konsequenzen hat, der aber Unterdrückung, Gewalt und Tod eingeschrieben bleiben. Das „Interesse am Körper“, wie der kurze Text überschrieben ist, ist damit eine hochambivalente Angelegenheit zwischen seiner Verwerfung, Kultivierung, Verstümmelung und Erforschung.

Auch wenn es bis heute ein gewisses Maß an Plausibilität hat, bleibt dieses Bild mangels genauerer Ausführungen grob gezeichnet und polemisch. Es kann aber einen ersten Anknüpfungspunkt bilden, von dem aus Adornos Gegenbild zu diesen Zurichtungen in den Blick genommen werden soll: keine Vision einer heilen Körperlichkeit, sondern Residua, Minima des Widerstandes gegen die Zurichtung, die zu Berufungsinstanzen aufgebaut werden.

Ein erster Ansatzpunkt ist tatsächlich die Auseinandersetzung mit Husserl, gegen den Adorno bisweilen dezidiert phänomenologisch argumentiert. So heißt es etwa in der *Metakritik der Erkenntnistheorie*: „Phänomenologisch gesprochen, gehörte, mit den Augen zum Sinn von Sehen und wäre nicht erst kausale Reflexion

und theoretisierende Erklärung.“ (Adorno 1956, 149) Dies wird verstanden als kritische Anmerkung, was im Kontext der ihm damals zugänglichen Texte nicht unplausibel ist. In den *Cartesianischen Meditationen* allerdings findet Adorno eine Passage zum Leib als Vermögen, zu Sinnesfeldern und Kinästhesen und bemerkt dazu (bezeichnenderweise in einer Fußnote): „An dieser Stelle muß Husserls Analyse verstummen, wenn sie nicht die gesamte *ἐρωχέ* durch einen in dieser gewonnenen Befund sprengen will.“ (Adorno 1956, 149, Fn.) Die Diagnose entspricht, wenn auch aus deutlich größerer Distanz, derjenigen Merleaus-Pontys, der die „Unmöglichkeit der vollständigen Reduktion“ (Merleau-Ponty 1945, 11) als Lehre aus der Reduktion betrachtet und insofern Husserl gutschreibt, statt ihr dafür zu kritisieren. Dass der wahrnehmende Körper nicht als Konstitutum betrachtet werden kann, weil er sich selbst auf der Seite des Konstituierenden befindet, ist für Adorno genauso entscheidend wie für Merleau-Ponty.

Dass der Akzent allerdings deutlich anders gesetzt wird, wird klar, wenn man sich spätere Texte zu diesem Thema ansieht, etwa die einigermaßen verschlungenen Bemerkungen *Zu Subjekt und Objekt*. Dort heißt es: „Aus Subjekt, gleichgültig, wie es bestimmt werde, läßt ein Seiendes nicht sich eskamotieren. Ist Subjekt nicht etwas – und ‚etwas‘ bezeichnet ein irreduzibel objektives Moment –, so ist es gar nichts [...]“ (Adorno 1969, 747) Diese Betonung des Objekthaften am Subjekt zielt nicht auf das „Ich kann“, das für Husserl Inbegriff der Leiblichkeit als Vermögen ist, und auch nicht auf seine Eigenschaft, Objekt für andere zu werden, sondern vor allem auf seine Materialität, durch die es unter den Dingen ist, und damit auf eine unauf lösliche innere Fremdheit.

Insgesamt wird der mittlere Bereich der Leiblichkeit, jener dritten Dimension, die verspricht, die unfruchtbare Subjekt-Objekt-Spaltung zu unterlaufen, von Adorno übersprungen. Zwar pochen die erkenntnistheoretischen Bemerkungen der *Negativen Dialektik* auf die Rolle „des Leiblichen“ in der Erkenntnis und nehmen wiederum eine phänomenologische Argumentation in Anspruch – das Körperliche bilde den Kern subjektiver Erkenntnis (Adorno 1966, 194) –, bleiben dabei aber formal. Am Ende sind es die widerständigen Minima, auf die er sich stürzt: Lust und, noch entscheidender, Schmerz. An zentraler Stelle heißt es:

„Aller Schmerz und alle Negativität, Motor des dialektischen Gedankens, sind die vielfach vermittelte, manchmal unkenntlich gewordene Gestalt von Physischem, so wie alles Glück auf sinnliche Erfüllung abzielt und an ihr seine Objektivität gewinnt.“ (Adorno 1966, 202).

Dass der Schmerz als „Motor des dialektischen Gedankens“ bezeichnet wird, hat systematische Bedeutung: Schmerz ist das Phänomen, das jegliche positive Philosophie durchkreuzt und in Richtung eines negativistischen Ansatzes weist. Überdies ist er das Moment in der Erfahrung, bei dem nicht nur die Erkenntnistheorie, von der der Gedankengang ausgeht, sondern die Philosophie insgesamt gezwungen ist, ihre moralische und politische Dimension anzuerkennen.

Die materielle Objektivität, die das Subjekt wesentlich kennzeichnet, zeigt sich am deutlichsten in seiner Verletzlichkeit, und diese wird in der Schmerz-erfahrung offenbar. Der Körper ist der Welt hier in einer Weise ausgesetzt, die es unmöglich macht, ihre Wirkungen in Bewusstseinsstatsachen und die Reaktion in Willensakte zurückzuverwandeln, die aber auch die „lebendige Kommunikation mit der Welt“ (Merleau-Ponty 1945, 66), grundsätzlich in Richtung eines Ausgesetztseins verwandelt; hier finden sich gewisse Affinitäten zu Levinas (vgl. etwa Levinas 1974; sowie den Beitrag von BEDORF in diesem Band). Der schmerzende Körper erfährt sich von einer feindselig erscheinenden Welt „getroffen“ (Buytendijk 1943) und festgenagelt; über die Wertung dessen hinaus, das ihn hervorgerufen hat, macht der Schmerz eine indirekte wertende Aussage über das, was er betrifft, also den geschädigten Körper, der doch unversehrt sein soll: „Weh spricht: vergeh“ (Adorno 1966, 203), wie Adorno Nietzsches *Zarathustra* zitierend schreibt. Die Dringlichkeit, die Unabweisbarkeit der Beteiligung des Körpers und der Index des Falschen machen den Schmerz zu einem Phänomen, über das nicht hinweggegangen werden kann (vgl. Grüny 2004).

In gewisser Weise kann er selbst als basale Form der Widerständigkeit gewertet werden: Der Körper, der so betroffen ist, leistet zuerst einmal Widerstand gegen den Druck der Welt, indem er schlicht im Weg ist, und dann durch sein Leiden selbst, das eine Art elementarer Zurückweisung darstellt, durch die eine körperliche Verletzung mehr ist als das „Zerspringen einer Feder im Räderwerk“ (Waldenfels 1986, 132).

Mit der Negativität des Schmerzes ist ein Kern des späteren Adorno'schen Denkens erreicht, der sich nicht nur jeder Form der diskursiven Begründung entzieht, sondern auch von der die philosophischen Kategorien dynamisierenden, relativierenden, auflösenden Bewegung der negativen Dialektik ausgenommen ist. Vielmehr bildet er ihren Ausgangs- und Ankerpunkt. Im Schmerz schürzt sich der Knoten, der Körper und Denken, Subjektivität und Objektivität, Negativität und Widerstand zusammenbindet. Er ist „Objektivität, die auf dem Subjekt lastet“ (Adorno 1966, 29). Inbegriff des Nichtseinsollenden, unteilbare Anwesenheit des Körpers im Denken, Grenze der Theorie und Maßstab der Praxis. Bei all dem geht es offensichtlich nicht primär um die Tatsache, dass wir in einer Welt leben, in der man sich das Schienbein stoßen kann, sondern um gesellschaftlich verursachtes bzw. noch genauer, um vermeidbares Leiden. Der Schmerz setzt das Motiv tiefer an. Der Schmerz – jeder Schmerz – trägt einen Index des Negativen, und jede Begründung und Rechtfertigung kommen danach – was nicht heißt, dass es in keinem Fall eine geben kann. Sie wird aber prekär bleiben, insofern auch der begründete und aufgrund dieser Begründung ertragene Schmerz sich nicht einfach bei sich beruhigt.

Indem die Grundfigur körperlicher Negativität ins Zentrum der Philosophie gerückt und der Begründung entzogen wird, bekommt diese einen offen normativen Kern, in dem Moralisches und Politisches nicht voneinander zu tren-

nen sind. Adorno hat nicht die Unbekümmertheit des Horkheimers der dreißiger Jahre, hat aber dessen Grundposition übernommen: die Berufung auf die Abschaffung des Leidens, die als weder begründungsbedürftig noch auch nur begründungsfähig verstanden wird (vgl. beispielsweise Horkheimer 1933). In den Meditationen zur *Metaphysik*, mit denen die *Negative Dialektik* schließt, erscheint dieser Kern in Gestalt eines neuen kategorischen Imperativs – „dass Auschwitz nicht sich wiederhole“ –, an dem die Begründungsresistenz der zentralen Rolle des Schmerzes einen ihrer entscheidenden Ausgangspunkte findet: Ihn „diskursiv zu behandeln“, was an dieser Stelle offenbar bedeutet, ihn erwidern, ist unmöglich, sondern verboten. Kategorisch kann dieser Imperativ genannt werden, indem er, ähnlich wie der Kantische, ein unbedingtes Verhältnis zur Vernunft unterhält, deren Entfernung aus allen historischen und politischen Zusammenhängen damit zurückgenommen wird. Eine Vernunft, die einen derartigen Imperativ als ihr „Faktum“, wie es bei Kant heißt (Kant 1788, B 56), anerkennt, hat erkannt, dass sie sich andernfalls als Vernunft selbst durchstreichen würde. Der Grund dafür ist nicht formal im Sinne jenes performativen Selbstwiderspruchs, der Horkheimer und Adorno vorgeworfen wurde, sondern sozusagen substantiell, im Sinne einer Setzung, deren Unterbleiben kein logisches Problem, sondern den endgültigen moralischen Bankrott bedeutete.

Die Möglichkeit der Reduktion von Menschen auf das Minimum des Somatischen, auf reinen Schmerz und durch keine Sinnstiftung gemilderten Tod, liegt in ihrer Körperlichkeit begründet; als reale Möglichkeit ist sie durch Auschwitz in die Welt gekommen und nun nicht mehr zu tilgen. Die theoretischen Implikationen reichen aber noch tiefer: Von philosophischer Theorie zu verlangen, sie müsse sich von dieser Form normativer Setzung befreien, wäre aus Adornos Perspektive pure Ideologie, indem es eine Reinheit und Neutralität suggeriert, die es nicht geben kann. Der Anstoß für diese Setzung ist der Körper.

Das Gleiche gilt im Prinzip auch für den Bezug auf Lust, das physisch verankerte Glück, das für Horkheimer womöglich noch wichtiger war; dennoch ist dies für Adorno ein schwierigeres Thema. In gewisser Weise kann Lust als Inbegriff des Richtigen gelten, aber der entscheidende Grund für den Vorrang des Leidens oder genauer des körperlichen Schmerzes ist die Kritik, der sich die konkreten Formen von Lust als „Verlangen, das Gewalttat und Unterjochung in sich hat“ (Adorno 1966, 371), auszusetzen haben. Zu vergleichen wäre der in seiner extremsten Ausprägung formal bestimmte physische Schmerz mit der „blinden somatischen Lust“, von der Adorno in der Tat sagt, in ihr wäre „die Utopie zu bestimmen“ (Adorno 1951a, 68); sie taugt aber nicht als Ideal, sondern bestenfalls als Bild, als Idee. Sie als in der Welt vorfindliche Berufungsinstanz zu verstehen, würde zu jener „hedonistischen Utopie vollständiger Triebbefriedigung“ (Schnädelbach 1983a, 91) führen, die sich bei Adorno gerade nicht findet. Schnädelbach scheint mir die Komplexität seiner Behandlung von Glück und, damit zusam-

menhängend, von Bedürfnis deutlich zu unterschätzen. Natürlich lässt sich auch aus der Negativität des Schmerzes keine kohärente politische Position ableiten, aber man muss wohl folgendes festhalten: „Vermeintliches Glück ist vorstellbar, vermeintlicher Schmerz hingegen nicht.“ (Kohlmann 1997, 182)

Wenn im Theoriekontext des späteren Adorno wieder von der Leiche die Rede ist, so in einer anderen Hinsicht als in der eingangs zitierten Passage:

„Ich meine, der Unterschied zwischen dem abstrakten allgemeinen Satz von Heidegger: ‚Wenn wir sterben, bleibt eine Leiche zurück‘ und der Erfahrung, die der Medizinstudent in der Anatomie macht, wenn er an einer Leiche herumschneiden muß, ist eigentlich der Inhalt der Philosophie.“ (Adorno 1963a, 181)

Diese aus einer Vorlesung stammende Aussage ist von unabsehbarer Reichweite. Sie findet ihr Echo in den Meditationen zur Metaphysik.

Deren zweiter Abschnitt spricht von den Erfahrungen des Kindes mit dem Anblick und dem Gestank von Kadavern, wo laut Adorno „die armselige Existenz [...] ins oberste Interesse [zündet]“ (Adorno 1966, 359). Diese Leiche ist nicht das Produkt einer gewaltsamen und verarmenden Abstraktion, sondern ein elementares Faktum menschlicher Körperlichkeit. Zum Sinn von Wahrnehmung gehört nicht nur, dass sie mit den entsprechenden Organen stattfindet, sondern auch die Verletzlichkeit und Fleischlichkeit dieser Organe, und der Schmerz, das körperliche Leiden an der Welt, hat seinen Fluchtpunkt im Tod. Hier nun zu konstatieren, wir hätten es eben nicht mehr mit dem Leib, sondern mit dem Körper zu tun, schafft das Problem eher aus der Welt als es zu erhalten: Der Übergang eines lebenden Wesens in eine Leiche ist nicht einfach ein Kategorienwechsel. Die Forderung, „das am Tod Verdrängte in seiner ganzen Schwere in das Bewußtsein aufzunehmen“ (ebd.), verlangt nach einer Modifikation des Leibbegriffs, nicht nach einem Abschieben jenes Verworfenen in eine andere Kategorie (vgl. Grüny 2006).

Wenn dies der Punkt ist, an dem die „bloße“ Phänomenologie, die für ihn immer ein defizitäres Unternehmen bleibt, gezwungen ist, in Metaphysik überzugehen, so ist es eine Metaphysik, die sich ihm stellt, ohne doch ihr fundamentales Fragen aufzugeben und sich das freie Denken zu verbieten – eine, wenn man so will, materialistische Metaphysik (Schmidt 1991). Eine Lösung hat auch sie nicht anzubieten, und seine eigenen Ausführungen dazu sind in der Tat Meditationen über die Unausweichlichkeit des Todes mit allen ihren Implikationen und seine gleichzeitige „Unausdenkbarkeit“ (Adorno 1966, 364).

Dabei spielt wiederum die historische Dimension mit hinein. Der entscheidende Abschnitt bewegt sich zwischen eher ontologisch zu verstehenden wie den oben zitierten und explizit historischen Passagen wie der folgenden hin und her: „Die somatische, sinnferne Schicht des Lebendigen ist Schauplatz des Leidens, das in den Lagern alles Beschwichtigende des Geistes und seiner Objektivierung, der Kultur, ohne Trost verbrannt.“ (Ebd., 358) Nach Auschwitz wird, so könnte man die beiden zusammenzubringen versuchen, die Lüge der philoso-

phischen und kulturellen Verdrängung und Verklärung offenbar, indem tatsächlich Menschen auf jenes Minimum gebracht werden, in dem nur noch die Widerständigkeit des körperliche Leidens ihre Lebendigkeit bezeugt, ehe sie als Kadaver enden, die vor allem ein Entsorgungsproblem darstellen. Das „Staunen über das, was man selber werden kann: Fleisch und Tod“ (Améry 1966, 85), das Jean Améry rückblickend auf die ihm widerfahrene Folter konstatiert und das nach Auschwitz zu einem über die individuelle Erfahrung hinausgehenden Faktum geworden ist, ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen und beansprucht daher, ins Zentrum der Philosophie gerückt zu werden (vgl. dazu Grüny 2007).

In der bereits mehrfach zitierten zweiten Meditation zur Metaphysik greifen aber, wie bereits festgehalten, nicht nur Ontologie und Geschichte, sondern auch Moral ineinander, letztere nun als eigener Fragehorizont. Im Kontext der Verweigerung einer Begründung für den neuen kategorischen Imperativ taucht auch eins der zentralen Motive aus dem Freiheitskapitel, der Auseinandersetzung mit der Kantischen Ethik, auf: das „Hinzutretende“. So benennt Adorno die impulsive Reaktion auf den Schmerz der Anderen, die ihm zufolge Ausgangspunkt und Agens von Moral überhaupt ist, ein bis ins Körperliche gehender Handlungsimpuls, ohne den Moral überhaupt nicht denkbar ist: „[Z]uckte nicht mehr die Hand, so wäre kein Wille.“ (Adorno 1966, 229)

Auch hier haben wir es mit einem Minimum zu tun, aus dem allein keine Moral zu machen ist, und das sich wiederum dagegen sperrt, in Begründungszusammenhänge hineingezogen zu werden:

„Der Impuls, die nackte physische Angst und das Gefühl der Solidarität mit den, nach Brechts Wort, qualmbaren Körpern, der dem moralischen Verhalten immanent ist, würde durchs Bestreben rücksichtsloser Rationalisierung verleugnet; das Dringlichste würde abermals kontemplativ, Spott auf die eigene Dringlichkeit.“ (Ebd., 281)

Was Adorno hier ebensowenig abwehrt wie im Falle des neuen kategorischen Imperativs, ist die rationale Durchdringung der Situation, in der sich jener Impuls äußert; die Frage, was nun eigentlich zu tun ist, bleibt auf sie angewiesen. Der Impuls und die Einsicht in politische und historische Zusammenhänge stehen für ihn allerdings in einem prekären Verhältnis zueinander: Zwischen ihm und der Erkenntnis, dass die tatsächlichen Sachverhalte für unmittelbare Konsequenzen für individuelles oder politisches Handeln zu komplex sind, bleibt ein Widerspruch. Hier liegt, so Adorno, der „Schauplatz von Moral heute“ (ebd., 282), und mehr als ein Schauplatz, an dem die eigentlich moralische und politische Arbeit erst anfinge, kann für ihn *philosophisch* nicht angegeben werden.

Überdies ist auch der Impuls selbst nicht der schieren Irrationalität überantwortet, sondern muss in seiner *inneren* Vermittlung mit der Vernunft gedacht werden: Stellt man in Rechnung, dass die Reaktion auf das Leiden anderer sicher nicht in jedem Fall Solidarität sein wird, sondern sich durchaus auch als Abwendung oder offene Aggression äußern kann – das Zucken der Hand kann auch

das Ausholen zu einem Schlag sein –, so wird man das, was Adorno demgegenüber im Blick hat, wohl selbst historisch begreifen müssen, etwa als »prekäre[s] Produkt des zivilisationsgeschichtlich errungenen Rationalitätsfortschritts« (Schweppenhäuser 1993, 183), das aber gleichwohl an die Sphäre mimetischen Verhaltens gebunden bleibt und nicht in Rationalität auflösbar ist. In der *Vorlesung zur Moralphilosophie* heißt es: »Wir mögen nicht wissen, was die absolute Norm, ja auch nur, was der Mensch oder das Menschliche und die Humanität sei, aber was das Unmenschliche ist, das wissen wir sehr genau.« (Adorno 1963b, 261). Jener Sinn für Ungerechtigkeit ist wesentlich an die mimetische, impulsive Reaktion auf das erfahrene Leiden gebunden. Gäbe es sie nicht, wäre jedes Rationalisieren über Moral vergebens.

Insgesamt ist es klar, dass auch für Adorno selbst das »Hinzutretende« nicht schon die ganze Moral ist, so wenig der Schmerz und die Leiche der ganze Körper sind und sich aus dem neuen kategorischen Imperativ die ganze Politik ableiten ließe. In allen drei Fällen benennt Adorno unhintergehbare Minima, die ihre Ansprüche an die Theorie, die Moral und die Politik stellen und ohne die diese nicht gedacht werden können. Das Somatische, das sich hier zur Geltung bringt, fungiert als Ausgangspunkt und Einspruchsinstantz zugleich.

Das Elementare, Impulsive des Somatischen, das damit zwar überdeutlich, aber undifferenziert erscheint, wird durch die dem Anspruch nach höchste Differenziertheit weiblicher Reaktionsweisen in der Ästhetik komplementiert. Schmerz und Lust sind hier wie: davon entfernt, ungebrochene Berufungsinstantzen zu bilden; sie sind aufgehoben in einer anderen Instanz, in der Sensibilität, Vernunft und Historizität miteinander vermittelt sind und die nun tatsächlich in jenem mittleren Bereich angesiedelt ist: dem Sensorium.

2. Sensorium

Der Ausdruck »Sensorium« bezeichnet in der Regel, neutral genug, die Gesamtheit der Sinne und hat eine leicht mechanistische Note: Das Wort klingt, als benenne es einen wenn auch komplizierten Registraturapparat. Damit suggeriert es eine Differenz zwischen dieser sinnlichen Gesamtheit und anderen Instanzen, etwa einer geistigen Verarbeitung des sinnlich Wahrgenommenen oder der ausdrücklichen Reflexion. Auf der anderen Seite deutet es Distanz zu atomistischen, reduktionistischen Theorien der Wahrnehmung an, indem es den Ganzheitscharakter des Sinnlichen betont. Das Sensorium wäre insofern eine nicht selbst reflektierende, mit allen Sinnen auf die Welt geöffnete Instanz.

Adornos Gebrauch dieses Wortes spiegelt diese Grundbedeutung wieder, versteht das Benannte aber historisch konkret und bezieht damit zusammenhängend eine rationale Dimension ein. Wenn der Begriff in den Texten auftaucht, so ist vielfach die Rede vom Sensorium einer konkreten Person, auf die Adorno

sich bezieht, etwa prototypischerweise dem Paul Valéry's (Adorno 1965, 159) oder Karl Kraus' (Adorno 1965, 380), oder allgemeiner demjenigen des Künstlers als solchem (Adorno 1970, 109). An anderen Stellen wiederum erscheint das Sensorium wie ein selbstständiges Subjekt, und das sind jene Passagen, die mich hier besonders interessieren: zum einen weil sie die Sache, um die es Adorno geht, besonders gut veranschaulichen, zum anderen weil sie besonders angreifbar sind. Insgesamt könnte man – *cum grano salis* – sagen, dass »das Sensorium« das verschwiegene Subjekt von Adornos Ästhetik ist, ungeachtet dessen, dass er das Wort selbst sparsam verwendet. Es ist eine nun im eigentlichen Sinne leibliche Instanz, ein Rezeptionssubjekt, in dessen Rezeptions- und Reaktionsformen sich leibliche Regungen, offene Sinnlichkeit und Reflexion unlöslich miteinander verstricken. Es steht zu hoffen, dass eine direkte Zuwendung zu diesem in der Literatur in der Regel peripher behandelten Motiv auch seinen Kontext in einem veränderten Licht erscheinen lässt.

Der Text »Kulturkritik und Gesellschaft«, an dessen Ende sich das berühmte, in der Regel falsch oder unvollständig zitierte und entsprechend verzerrend interpretierte Diktum zur Dichtung nach Auschwitz findet, beginnt mit den Worten: »Wer gewohnt ist, mit den Ohren zu denken...« (Adorno 1951b, 11). Dieser Anfang macht deutlich, wo die folgenden Ausführungen ihren Ausgangspunkt nehmen: In den Reaktionsformen ihres Autors, die nicht zufällig im Sinnlichen situiert werden, dabei aber ein inneres Verhältnis zur Rationalität unterhalten, das weit über das hinausgeht, was oben für den somatischen Impuls in Anschlag gebracht wurde. Wenn die Sinnesorgane zu Organen des Denkens gemacht werden, so ist darunter kein abwägendes, argumentierendes Rasonieren zu verstehen, sondern eine besondere Form der intellektuell imprägnierten Sensibilität. Adornos Denken mit den Ohren ist eingeständenermaßen Produkt seiner Sensibilität als Musiker, aber es ist, wie das hier zitierte Beispiel zeigt, nicht auf die Kunst beschränkt: Was es an dieser Stelle zutage fördert, ist keine kulturkritische Einsicht anhand etwa eines kulturindustriellen Produkts, sondern eine unmittelbar erfolgende, kritische Bewertung des Begriffs der Kulturkritik, die selbst etwas Impulshafte hat. Das weist voraus auf ein weiteres, mit dem Sensorium verbundenes Motiv, dem ich mich unten zuwenden werde: dem der Idiosynkrasie, der unwillkürlichen, bis in die körperliche Aversion gehenden Ablehnung.

Um die spezifische Form jener leiblichen Instanz in ihrer Komplexität genauer zu fassen, empfiehlt es sich allerdings, sich doch den Auseinandersetzungen mit der Kunst zuzuwenden. Ich möchte dies tun anhand von zwei besonders anschaulichen Passagen:

»Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt – tut man einfach das, so ist es vorweg missverstanden –, sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom Auge gemalt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.« (Adorno 1965, 433)

„Lebendig ist die ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick lebendig werden.“ (Adorno 1970, 262)

In diesen komprimierten Aussagen sind Werk, Rezeption und historischer Hintergrund auf eine Weise verschlungen, dass sie nicht voneinander getrennt werden können.

Der erste zitierte Satz bestimmt Kunstwerke so basal wie aufschlussreich als Bewegung, was nicht auf die Zeitkünste beschränkt bleibt – für Bilder gilt nichts anderes (Boehm 1997). Die innere Struktur von Kunstwerken muss als Kraftfeld beschrieben werden, als (stillgestellte) Dynamik: „Die Elemente finden sich nicht in Juxtaposition, sondern reiben sich aneinander oder ziehen einander herbei, eines will das andere, oder eines stößt das andere ab.“ (Adorno 1970, 275) Ohne dies kann keine der weitergehenden Bestimmungen Adornos verstanden werden: das spannungsreiche Verhältnis von Teilen und Ganzen, von Durchbildung und Durchsetzung mit Heterogenem, der Zusammenhang von der Immanenz des Werkes und der Transzendenz gesellschaftlicher und historischer Kontexte, der Konnex der ästhetischen Erfahrung und ihrer diskursiven Aufarbeitung und die den Werken eigene Historizität. Sie alle sind zuletzt auf die immanente Bewegung des einzelnen Werkes bezogen.

Bereits für sie, nicht erst für das Verhalten der Rezipientin zum Werk, wird der Begriff der Mimesis ins Spiel gebracht (Früchtl 1986). Die Werke verhalten sich mimetisch zu sich selbst, wobei die Mimesis, die die gegeneinander spröde Abstoßung ebenso umfasst wie die verähnlichende Anziehung, nicht als unmittelbares Ineinanderreifen gestischer Formen gedacht wird, sondern ständig mit Konstruktion und damit mit Rationalität vermittelt ist. Mimesis taucht als Bestimmung des Geformten (vgl. Adorno 1970, 213), wie auch als dasjenige auf, in das die Konstruktion der Form am Ende übergeht (ebd., 217).

Dass eingangs zitiertes Satz dabei auf den Produktionsakt verweist, ist hier eher irreführend, weil er auf eine falsche Fährte führt: zur „Verwechslung des Kunstwerks mit seiner Genese“ (ebd., 267). Das Bild bedarf auf offensichtlichere Weise des Betrachters, um in Bewegung zu kommen, als die Musik des Hörers bedarf. Nun ist es aber durchaus nicht so, dass diese Bewegung diejenige des Makers im Produktionsprozess nachvollzieht; vielmehr ist sie strukturell von der Gestalt des Bildes bestimmt, für die die genaue Weise der Produktion nicht unbedingt von zentraler Bedeutung ist, wenn es um den Nachvollzug der „je eigenen Logik nach“ geht.

Dies räumt der Rezipientin eine zentrale Stelle ein, die durch ein eigentümliches Ineinander von Aufwertung und Depotenenzierung gekennzeichnet ist. Die Bewegung, um die es geht, soll trotz allem eine der Sache sein, die Rezipientin nimmt zum mimetischen Selbstverhältnis des Werkes eine selbst mimetische Haltung ein, eine „Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten“ (Adorno 1970, 189; vgl. Menke 1991, 119ff.). Dabei ist sie, wie es in einer drastischen Formulierung

heißt, vom Kunstwerk „präformiert“ (Adorno 1970, 248). Im Extremfall würde das Werk damit seinen eigenen Betrachter hervorbringen bzw. auf denjenigen warten, der mit der einen, einzig richtigen Disposition an es herantritt und seine innere Bewegung entbinden kann. Das hier geforderte Sensorium wäre tatsächlich wenig mehr als ein mimetisch funktionierender Registraturapparat.

Überdies arbeitet es aktiv an seiner eigenen Überwindung, indem es seine eigenen Reaktionsweisen nicht für sich nimmt, sondern sozusagen als Antennen oder Seismographen verwendet: „Das erkennende Subjekt arbeitet darauf hin, in ihr zu verschwinden. Wahrheit wäre sein Untergang.“ (Adorno 1966, 189f.; vgl. Adorno 1970, 26f.) Man sollte sich an dieser Stelle nicht von dem schwierigen Begriff der Wahrheit irritieren lassen, sondern sich eher an die weniger problematische Grundforderung einer Orientierung an der Sache halten: Auch ohne mit apodiktischem Gestus vorgenommene Kategorisierungen und Verwerfungen wie die Einteilung von Hörertypen der *Einleitung in die Musiksoziologie* mitzumachen, bei der am Ende einzig dem Expertenhörer Legitimität zugesprochen wird (Adorno 1962, 185ff.), kann man die Rezipientin, die im Kunstwerk einzig Anregung und Bestätigung seiner eigenen emotionalen Zustände sucht, für ästhetisch problematisch halten.

Die emphatische Durchstreichung der Rezipientin ist damit in mehrfacher Hinsicht nur die eine Seite. Insofern sie historisch informiert ist, sozusagen in ihrer Sensibilität dem aktuellen Stand der künstlerischen Produktivkräfte entspricht, hat sie gleichzeitig eine gewisse Distanz zum jeweiligen Werk, auf die es nicht weniger ankommt. Weit entfernt davon, eine „beziehungslose tabula rasa“ (Adorno 1970, 261) zu sein, ist sie in ihrer individuellen Bestimmtheit gefordert. Dabei hat sie nicht nur ein hochsensibles Instrument für die inneren Regungen des künstlerischen Gegenübers zu sein, sondern wesentlich eine wertende Instanz. Die Urteile, die sie fällt, genießen für Adorno zuerst einmal zeitliche Priorität gegenüber jeder ausdrücklichen Reflexion: Sie sind dasjenige, das eine solche allererst anstößt. Dass das nicht nur für die künstlerische Praxis gilt, zeigt ein Satz aus den *Minima Moralia*: „Das Urteil [...] wird nicht von außen gefällt, in politisch-gesellschaftlicher Reflexion, sondern in unmittelbaren Regungen [...]“ (Adorno 1951a, 166). Eher als begründen lassen sich die so gewonnenen Erfahrungen explizieren; selbst wenn sie durch vielfältige Expositionen und Explikationen flankiert werden, so bilden sie doch eine Instanz, deren Wort schwerer wiegt als jeder Begründungszusammenhang, und haben so auch inhaltliche Priorität. „Interpretation, Kommentar, Kritik“ (Adorno 1970, 289), nach denen die Kunstwerke aus ihrer eigenen Selbstbewegung heraus verlangen, bleiben somit auf sie angewiesen. Pongratz fasst das geforderte Verhältnis von Erfahrung und Reflexion gut zusammen: „Die Offenheit des Erfahrungsprozesses erweist sich demnach gerade in der Fähigkeit des Subjekts, aus seinen primären Erfahrungen heraus die Begriffe und Kategorien beständig zu brechen und in Bewegung zu halten, mit denen es den Erfahrungsgegenstand gemeinhin überspinnt.“ (Pongratz 1986, 136)

Um jene „unmittelbaren Regungen“ genauer zu fassen, greift Adorno nun auf einen Begriff zurück, der für das gänzlich Individuelle und insofern auch nur sehr bedingt Ableitbare steht: dem der Idiosynkrasie. Idiosynkrasie bezeichnet im deutschen Sprachgebrauch vor allem die Überempfindlichkeit gegen bestimmte Reize, die heftige, ins Körperliche gehende Reaktion auf das scheinbar Unscheinbare, die einer Erklärung nur sehr bedingt offensteht. Das Begegnende löst eine Resonanz aus, die nicht nur von außen betrachtet, sondern auch für den Betroffenen selbst unverhältnismäßig und unverständlich erscheint: Es wird eine Saite angeschlagen und in Schwingung versetzt, über die die Filter der Reflexion nichts vermögen, und eine Reaktion ausgelöst, die bis zur körperlichen Abwehr gehen kann. Insofern kann man sagen, dass die Idiosynkrasien „die ästhetischen Starthalter der Negation“ (Adorno 1970, 478) sind, das ästhetisch sublimierte Äquivalent also zur somatischen Reaktion im Schmerz oder auf den Schmerz.

Was hier das reagierende Subjekt sozusagen *a tergo* erwischt und sich dennoch in seinen subjektivsten Reaktionsformen zeigt, sollen nun aber nicht die kontingenten Abneigungen eines zufälligen Einzelnen sein, und in einer extremen dialektischen Volte wird gerade das bis ins äußerste Individuierte mit dem legitimen Allgemeinen zusammengebracht (vgl. Bovenschen 2000). In einer sehr allgemeinen Formulierung, deren Gegenstand das „Subjekt“ bildet, heißt es: „[I]n seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an.“ (Adorno 1970, 198; vgl. 60) Natürlich verlangt diese allgemeine Charakterisierung nach Spezifikation, denn es sind doch nicht jedermanns körperliche Aversionen, die als Berufungsinstanz das verlorene Kollektiv beerben. Hier tritt die normative Kategorie der „ästhetisch avancierten Nerven“ (Adorno 1951a, 165) ein, die als genauere Bestimmung des im Singular auftretenden Sensoriums gelten können. Die Verabschiedung der Möglichkeit, von einem Kollektiv in einem positiven Sinne als Berufungsinstanz sprechen zu können, führt bei Adorno bekanntermaßen nicht zu einem Verlust in das Vertrauen auf die Möglichkeit, richtig und falsch „bündig“, wie er sagen würde, zu unterscheiden. Wenn das die ganze Wahrheit wäre, träte Bubners Diagnose bezüglich der Adorno'schen Ästhetik zu: „Fremdes kann ihr nicht begegnen, Neues wird sie nicht erfahren, denn auf jede Möglichkeit hat sie sich vorab schon ihren Reim gemacht.“ (Bubner 1978, 91)

Allerdings, und diese Einschränkung ist wichtig, bleibt die so vorgenommene geschichtsphilosophische Aufladung des Idiosynkrasiebegriffs eine präzisere Angelegenheit, denn in dem Moment, in dem die extremsten Resonanzen des Einzelnen derart aufgewertet werden, geht jede Sicherheit über die Verbindlichkeit ästhetischer Urteile verloren. Ausdrücklich betont Adorno die Unmöglichkeit, die Idiosynkrasien in positive Regeln zu übersetzen: Es blieben nur abstrakte, starre Verordnungen (Adorno 1970, 478). Die eigenen Idiosynkrasien als Richtlinie zu nehmen, begibt sich vorläufig jedes Arguments für das Urteil und lässt sich so eingestandenermaßen auf das Risiko ein, weit jenseits der unsichtbaren Grenze zum Abseitigen verortet zu werden: „Der subjektive Abweg mag

das Kunstwerk gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine Objektivität sichtbar.“ (Ebd., 261)

Was überdies auffällt, ist, dass Adorno unter dem Titel der Idiosynkrasie ausschließlich negative Erfahrungen, Aversionen thematisiert, die zu einer Ablehnung von Formen, Motiven oder Werken führen. Dies entspricht zwar der Wörterbuchbedeutung, nicht aber dem Gebrauch, der sich mittlerweile etabliert hat und der unter Idiosynkrasie jegliche Form der subjektiven Reaktion oder auch Vorliebe versteht, die *prima facie* keinen Anspruch auf irgendeine Form von Allgemeinheit machen kann. In diesem Kontext mag eine Äußerung George Steiners aufschlussreich sein, die sich im Kontext einer Erörterung der persönlichen Kanonbildung findet: „Die Anfangsakkorde, das hämmernde *accelerando* von Edith Piaf, *Je ne regrette rien* – der Text ist infantil, die Melodie stentorisch und die Haltungen, die das Lied befördert, sind unattraktiv – verlocken jeden Nerv in mir, gehen mit einem kalten Brennen bis auf die Knochen und verleiten mich zu Gott weiß welcher Untreue an der Vernunft, jedesmal wenn ich das Lied höre und wenn ich es unversehens in meinem Inneren wieder erklingen höre.“ (Steiner 1989, 241) Dass, wie der Einschub unmissverständlich deutlich macht, das Piaf-Stück allen ästhetischen Kriterien widerspricht, die für Steiner Bedeutung haben, vermag offenbar nichts über seine eigene Reaktion. Man mag diese idiosynkratisch nennen, weil sie auf einer Ebene stattfindet, die sich der Reflexion so weitgehend entzieht. Das Urteil, wenn man das im Anschluss an Adorno so sagen möchte, das Steiners Nervensystem fällt, taugt auch und gerade für ihn selbst eben nicht als Berufungsinstanz; die Tatsache aber, dass es stattfindet, könnte auch theoretische Konsequenzen haben: Dass man selbst ungeachtet aller ästhetischen Bildung auf diese Weise körperlich von etwas betroffen werden kann, sollte zumindest vor einem vorschnellen Aburteilen dessen warnen, das uns da betrifft – zumal dieses Überfallen werden denkbar weit vom verfeimten wohligen Selbstgenuss entfernt ist.

Das Spannungsverhältnis zwischen idiosynkratischer Reaktion und nachträglicher Reflexion mag zumindest formal demjenigen zwischen dem somatischen Impuls und der ebenso nachträglich erfolgenden Reflexion ähneln, von dem im vorigen Abschnitt die Rede war. Statt ausschließlich die Wachsamkeit gegenüber solchen Erfahrungen zu kultivieren, um sie zuweilen abwehren zu können, hätte es Adorno vielleicht gut anstanden, diesen „Schauplatz der Ästhetik“ genauer in den Blick zu nehmen – sicher nicht, um auch diese Idiosynkrasie unbesehen zur Berufungsinstanz auszubauen, aber doch, um ihre Berechtigung auf die gleiche Weise einzusehen und zu berücksichtigen, wie er in jedem Bedürfnis ein Moment des Legitimen, einen „Überschuss des subjektiven Anteils, dessen das System nicht vollends Herr wurde“ (Adorno 1966, 99; vgl. bereits Adorno 1942) entdecken kann. Wir hätten es hier mit einem unütligbar Subjektiven zu tun, das sich noch der Verfügung des Subjekts selbst entzieht – einen Platzhalter des Hinzutretenden im Ästhetischen und damit einem Moment von Freiheit gegenüber sich

selbst und den Reaktions- und Rezeptionsmustern der Kulturindustrie, deren zwinghaften Charakter der kritische Theoretiker lediglich ins Negative wendet.

3. Schluss

Versuchte man, die hier versammelten, in allen Fällen von inhaltlichen Bestimmungen gedachten Bestimmungen von Leib und Körper zusammenzudenken, so ergibt sich ein alles andere als einheitliches Bild. Es ist nicht unproduktiv, hier noch einmal auf ein Motiv von Merleau-Ponty zurückzugreifen, und zwar dasjenige einer formalen Entprechung der Einheit des Leibes mit demjenigen des Kunstwerks. Eine solche Entprechung könnte auch für Adorno in Anschlag gebracht werden, allerdings wäre sie von vollkommen anderer Gestalt.

Merleau-Pontys Analogie zwischen Leib und Kunstwerk ist auf einer sehr allgemeinen Ebene angesiedelt, verrät aber doch eine gewisse Neigung zu einem klassischen Einheitsbegriff in der Kunst. Entscheidend ist für ihn, dass bei beiden von Teilen nur insofern gesprochen werden kann, als sie nicht als extensiv addiert – *partes extra partes* – gedacht werden, sondern eine wechselseitige „Implikationsstruktur“ (Merleau-Ponty 1945, 179) aufweisen. Leib wie Kunstwerk sind „Knotpunkt[e] lebendiger Bedeutungen, nicht das Gesetz einer bestimmten Anzahl miteinander variabler Koeffizienten“ (ebd., 182). Die im Zusammenhang der konkreten Gestalt dieser Bedeutungsnetze gebrauchten, für das ganze Buch zentralen Begriffe – Geste, Physiognomie, Modulation – suggerieren dabei allesamt eine unmittelbare, organische Einheit des Ganzen.

Für Adorno stellt sich die Sache, wie nach der Exposition der Bruchstücke und Einzelmotive seiner Vorstellung von Körper und Leib nicht anders zu erwarten, etwas anders dar. Von der Kunst: auf dem Stand des 20. Jahrhunderts muss zuerst einmal gesagt werden, dass es *die* Einheit des Kunstwerks nicht gibt – beide Singularformen verweisen auf eine Epoche mit einem unbefragten klassischen Formenkanon, der, wenn es ihn überhaupt je gab, unwiederbringlich verloren ist. Was es gibt, sind innere Spannungsverhältnisse, deren Grundkonstellation sich höchst unterschiedlich ausprägt. Auch wenn das Kunstwerk oben als dynamische, in sich spannungsreiche, lebendige Einheit bestimmt wurde, scheint Adorno den hier in Rede stehenden Einheitsbegriff klar und deutlich abzulehnen, denn Kunstwerke „sind, ihrem eigenen Gefüge nach, nicht Organismen“ (Adorno 1970, 138) – Leiber, so müsste man hinzufügen, auch nicht.

Das bedeutet natürlich nicht, dass Adorno nun das Gegenmodell einer durch eine äußere Klammer oder einen Einheitszwang von oben zusammengehaltenen Menge von Einzelnen vertreten würde, und in gewisser Weise bleiben das gegenseitige Implikationsverhältnis der Teile, die „Lebendigkeit“ des Ganzen, auch für ihn paradigmatisch: „Die ästhetische Einheit des Mannigfaltigen erscheint, als hätte sie diesem keine Gewalt angetan, sondern wäre aus dem Mannigfalti-

gen selbst erraten.“ (Adorno 1970, 202) Durch diese Einheitsfunktion verkörpert Kunst ein utopisches Moment von Versöhnung, aber es ist kein Zufall, dass Adorno hier im Irrealis formuliert. Die Einheit als solche bleibt zwischen totalitärer Gewaltsamkeit des Ganzen und der Emanzipation der Teile in ihrem Eingeleben prekär, auch wenn man sie nicht so einfach loswird (vgl. dazu insges. Adorno 1970, 275–279).

Es ist vielleicht nicht zu gewagt, die „Trümmer der Empirie“ (ebd., 232) in der Montage und die der Totalität „widerstehenden“ Bruchstücke (ebd., 74) mit der irreduziblen Materialität des Körpers zusammenzubringen, die nicht einfach als Fremdkörper im Inneren des Leibes liegenbleibt, aber niemals ganz in einen organischen Zusammenhang integriert werden kann. Eine Verletzung lässt das betroffene Glied tendenziell aus dem Zusammenhang herausfallen, ohne dass es ihn diesseits des tatsächlichen Zerfalls ganz verlassen könnte, und die Spannung zwischen Integration und Desintegration, zwischen Eigenem und Fremdem im Eigenen ist das, was die Erfahrung des verletzbaren Leibes wesentlich prägt (vgl. Leder 1990). Heterogenität im Kunstwerk findet Adorno aber nicht nur in Gestalt von materiellen Fragmenten, sondern ebenso als Geistiges, so wie die Sinnlichkeit des Sensoriums von Momenten der Reflexion durchsetzt ist, die sich bisweilen sogar als Gegenbild des Geistigen, nämlich als körperliche Idiosynkrasie äußern.

Ein Begriff, der in den Zusammenhang von Impuls und Idiosynkrasie gehört, ist der des Seismographischen, den Adorno bezeichnenderweise vor allem mit den Werken, nicht ihren Rezipienten zusammenbringt. Vermittelt zeichnen sie auf, was sich gesellschaftlich zuträgt: „Es sind nicht Leidenschaftliche, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert.“ (Adorno 1949, 44) Die impulshaften Reaktionen auf die eigene Verletzung im Schmerz und auf das Leiden der anderen in der unwillkürlichen Solidarität mit den „quälbaren Körpern“ bilden dazu eine offensichtliche Analogie.

Der Leib wird damit, um dieses Motiv ein weiteres Mal aufzugreifen, eher zum Schauplatz unterschiedlicher Erfahrungen als zu deren Integral. Er ähnelt dem Kunstwerk darin, dass er ohne Einheit nicht gedacht werden kann, aber es nie zu jenem Idealbild wechselseitiger innerer Implikation bringt. Die Heterogenitäten zwischen dem denkenden Ohr, der zuckenden Hand, dem eigenen Getroffensein und der Leiche sind irreduzibel. Diese Irreduzibilität festzuhalten und dennoch all das zusammenzudenken ist die Aufgabe, die Adorno hinterlassen hat.

Literatur:

- Adorno 1966, Adorno 1970, Adorno 2001, Buck-Morss 1977, Horkheimer 1933, Frühdt 1986, Schweppenhäuser 1993.