

Pablo Valdivia Orozco (Frankfurt/Oder)

Adornos Zeitkern: Korrelationen einer ingenösen Begriffsmetapher

This paper suggests that ingenious thinking is a fundamentally temporal thinking. Adorno and Benjamin, who both use Benjamin's concept of the "Zeitkern" in very different ways, will be used to trace two varieties and two different contexts of this thinking in time. At the same time, this relationship to time reveals the extent to which ingenious thinking in the sense of cognition is always critique. Criticism would thus be another name for an understanding that accepts the temporal condition of thinking and argues from it instead of pushing for timeless truths.

Wenn ich mit einem gewagten Griff den Bogen meiner Kritik zusammenfassen dürfte, so müßte er, und wie könnte es anders sein, um die Extreme sich schließen.

(Adorno 1994: 143)

1. Die Prozesszeit des Ingenösen

Adornos *Ästhetische Theorie* ist in einem mehrfachen Sinne Fragment geblieben. Nicht nur, dass der Autor zu keiner letzten Fassung mehr kam – es ist zudem nicht absehbar, wie die vielen, oftmals sehr verdichteten Aussagen zur Kunst überhaupt auf eine griffige Formel zu bringen sein sollen. Diesem Text scheint die spezifische Pointierung mehr zu gelten als das bruchlose Kontinuum des Ganzen. Obgleich sich einige Gedanken in gewissen Variationen immer wieder finden, stellt sich nicht der Eindruck eines konsistenten Systems ein. Und doch wäre es verfehlt, den Argumenten der *Ästhetischen Theorie* jede Kohärenz abzusprechen. Adorno, Denker des Fragments, ist kein unsystematischer, des Systematischen unfähiger Denker. Die pointierten Fragmente sind vielmehr selbst Zeugen einer intensiven Arbeit am Systemanspruch der Philosophie. Sie bezeugen eine akute Reflexionsform, die (noch) nicht (ab-)geschlossenes System sein kann, aber deshalb noch nicht unsystematisch; die begriffliche Reflexion drängt hier nicht blind auf widerspruchsfreie Formalisierung. Adornos Fragment verlässt nicht den Boden der philosophischen Reflexion. Wohl aber exponiert es eine Reflexion über ihren (sprachlichen) Status.

Ein solches Denken steht in einer engen, aber nicht genealogisch begründeten Verwandtschaft zum ingenösen Denken, das Baltasar Gracián am *concepto* beschrieben hat.¹ Das Ingenöse lässt sich mit Gracián als ein Denken begreifen, das die begriffliche Arbeit im akuten Prozess – nichts anderes ist die *agudeza* – verortet. Der Begriff ist hier stets in/als Relationen verstanden und genau diese Tatsache führt Gracián zur Notwendigkeit, das *concepto* vom 'reinen' Begriff zu unterscheiden – auch und nicht zuletzt was die Arten des 'Verstehens' betrifft.

Doch nicht nur der Status der begrifflichen Sprache stellt eine relevante Gemeinsamkeit dar. Wie der aus dem Kontext einer kritischen Theorie stammenden *Ästhetischen Theorie* ist auch dem ingenösen Denken Graciáns die richtige Relation (die Pointe also) entscheidender als eine allgemeine, vermeintlich

¹ Adorno selbst verwendet den Begriff des Ingenösen kaum und wenn dann eher im Sinne einer virtuoson Spitzfindigkeit. Hier möchte ich mit einem im Folgenden zu umreißen Begriff des ingenösen Denkens darlegen, inwiefern Adornos *écriture* und speziell seine Überlegungen zur Kunst in der *Ästhetischen Theorie* sich für die Diskussion des Ingenösen eignen. Es geht mir also nicht um eine Rezeptionsgeschichte, sondern um eine exemplarische Diskussion dessen, was ingenöses Denken auszeichnet.

relationslos ausgesprochene Wahrheit. Im II. *Discurso* seiner 1648 überarbeiteten *Agudeza y arte de ingenio* notiert Gracián:

Es este ser [la agudeza ilustrada, PVO] uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir; lo que para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto. (Gracián 2011a: 443)²

Gracián betont hier, dass die in der sinnlichen Wahrnehmung exemplarisch zum Tragen kommende Erfahrung der Relationalität auch für den Verstehensakt des *concepto* bestimmend ist. Was durch dieses verstanden wird, lässt sich zwar wahrnehmen, aber nicht im strengen Sinne definieren.

Wie aber ist es zu verstehen, dass Gracián am Ende dieses *Discurso* doch noch zu einer Definition des ingeniosen *concepto* gelangt? Wenige Absätze später schreibt er: "De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos." (Gracián 2011a: 443)³ Möchte man Gracián nicht einen allzu offenkundigen Widerspruch unterstellen oder aber eine allzu forcierte Unterscheidung von undefinierbarer *agudeza* einerseits und definierbarem *concepto* andererseits, wird man auf eine Unterscheidung zurückgreifen müssen, wonach die traditionelle (dialektische bzw. logische) Weise des Definierens schon deshalb das *concepto* nicht erfassen kann, weil sie mit absoluten Begriffen operiert und das bedeutet: weil sie mit ihren Begriffen den Bereich des Ästhetischen stilllegen möchte. Das ingeniose Denken hingegen verbleibt in einer relationalen, weil ästhetisch-sinnlichen Kondition, ohne jedoch in ihr aufzugehen. Denn das *concepto* ist nicht einfach unmittelbarer Ausdruck eines konkreten Zustandes, sondern – gemäß jener Relation, die für das Auditive die Konsonanz ist und für das Visuelle das Schöne – ein Akt des *Verstehens* innerhalb einer konkreten Relation. Das verständige Wahrnehmen einer Sache führt bei Gracián weder zur unmittelbaren Identifizierung einer Sache noch zu ihrer formalen Definition, sondern verlangt, die für die Sache wesentlichen Relationen zu erkennen und konzeptistisch darzustellen. Die Definition des *concepto* ist dargestellte Relation.

Die Suche nach einer richtigen Relation, in der mehr als ein unmittelbarer Eindruck sich artikuliert und die sich zugleich nicht den Anforderungen einer formalen Bestimmung voreilig beugt, ist auch in Adornos *Ästhetischer Theorie* eine zentrale Denk- und Argumentationsfigur. Man könnte darin den eigentlich *kritischen* Kern seiner Theorie erblicken, sofern für Adorno das pointiert-relationale Denken die einzig vertretbare Möglichkeit ist, über das Ästhetische philosophisch nachzudenken, ohne dafür den Preis zu zahlen, indifferent gegen seine Phänomene zu werden. Das begrifflich-philosophische Denken offen zu halten für ein Ästhetisches, das sich dem formalen Begriff nicht fügt, ist nicht einfach ein Plädoyer für ingeniose Kommentierung. Hier kommt auch eine zutiefst ethische Anforderung an das begriffliche Verstehen zum Ausdruck: der Begriff, soll er nicht ins Totalitäre umschlagen, muss sich immer wieder offen halten für ein Extrem, in dem er sich eigentlich negiert sieht. Diese Spannung in Kauf zu nehmen, erweist sich bei Adorno auch und gerade dann als unvermeidbar, wenn eine Theorie des

² [Es ist der gebildete Scharfsinn eines jener Dinge, die eher von ungefähr bekannt sind und selten genau gewusst werden. Man kann ihn zwar wahrnehmen, nicht aber definieren. Was für die Augen die Anmut ist und für die Ohren die Konsonanz – das ist für den Verstand der *concepto*.] Diese Übersetzung stammt, wie alle folgenden Übersetzungen von Gracián, sofern nicht anders angegeben, von mir.

³ [Zum Glück lässt sich der *concepto* definieren: Er ist ein Akt des Verstandes, der die Korrespondenz zum Ausdruck bringt, die sich zwischen den Objekten findet.]

Ästhetischen ihren Gegenstand ernstnimmt und das meint: wenn das 'Verstehen' von Kunst (bzw. das Verstehen qua *concepto* bei Gracián) mehr sein soll als momentanes Vorverständnis eines Sachverhalts, der sich eigentlich und systematisch erfassen ließe. So erblickt Adorno gerade im Kunstwerk mit seinen verdichteten Relationen einen anderen Begriff des Systematischen, in dem die Relationen nicht vollends dem Diktat begrifflicher oder logischer Stimmigkeit unterworfen sind. Denn, so Adorno: "[...] jedes Kunstwerk ist ein System von Unvereinbarkeit." (Adorno 2000: 274)⁴

Ein *System von Unvereinbarkeit* formuliert konzise die erkenntnistheoretische Herausforderung, in der sich das kritische und das ingeniöse Denken treffen. In beiden Fällen werden Systeme weder als geschlossen noch als vollendbar entworfen. Ihre Kombinatorik und Dynamik folgen nicht nur einem logischen Schluss, sondern sind in einem spannungsvollen Prozess und mithilfe einer sehr punktuellen Relation zu erfassen, die ihrerseits wieder in eine Relation gesetzt werden kann usw.

Dass ästhetische bzw. ingeniöse Relationen schon deshalb keine rein logischen sein können, liegt auch daran, dass es dabei um Prozesse geht, die an eine konkrete und akute Zeitlichkeit gebunden sind. Bündig bringt Adorno dies am Paradigma des Kunstwerks auf den Punkt: "Der Prozeßcharakter der Kunstwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern." (ÄT, 264) Fast scheint dieser Satz eine Tautologie. Dass aber Adorno den Prozesscharakter nicht einfach mit einer Metapher für diesen Prozess erklärt, belegt eine dezente, aber entscheidende Präzisierung bzw. Dopplung der Prozessualität. Nicht die Deckung des Kunstwerks mit seiner Epoche oder seinem Momentum wird hier behauptet, sondern zwei prozessuale Extreme in eine spannungsvolle Konstellation und Relation gebracht: Der Prozesscharakter der Kunstwerke – etwas, was man eher als einen immanenten und in einer abstrakten Zeit verlaufenden Prozess seines Verstehens und Erlebens begreifen würde – wird mit einem Zeitkern absolut gleichgesetzt ("nichts anderes") und dies meint: an eine Zeitlichkeit gebunden, in der die vermeintlich abstrakte Zeit des Kunsterlebens immer schon von der Prozessualität einer konkreten exogenen Zeitebene durchsetzt ist. Diese jeden Historismus negierende Durchdringung von zwei unterschiedlichen Prozessebenen ist eines der Kernargumente der *Ästhetischen Theorie* und steht im Zentrum der für Adorno ebenso zentralen wie drängenden und kritischen Frage nach der Relevanz vergangener und vergehender Kunstwerke: Dass Kunstwerke nicht losgelöst von einem Zeitkern erlebt werden können, verlangt es, der Kunst einen Prozess aus einer akuten sozialen Wirklichkeit heraus zu machen, ohne gegen jenen Prozess immun zu sein, den die jeweilige Kunst selbst initiiert. Die Relevanz von 'großer' Kunst ermisst sich deshalb daran, ob sich im konkreten Prozess mehr als letztlich affirmative Brillanz manifestiert. Dieses Mehr jedoch ist kein absoluter Mehrwert. Die 'Bedeutsamkeit' der Werke ist nicht isoliert, geschweige denn in Reinform im Sinne eines wesenhaft-zeitlosen Überschusses zu verstehen. Entschieden wendet sich Adorno gegen die 'spießbürgerliche' Isolierung der Kunst als 'reines' Kunsterleben. Zugleich jedoch – und zwar gerade weil Kunst nur im und gewissermaßen *gegen* den konkreten Rezeptionsakt bedeutsam werden kann – widersetzt sich die Kunst ihrer völligen, allein vom Rezipienten bestimmten Aneignung. Das 'Bedeutsame' ereignet sich in der im Kunsterleben an keiner Stelle zu harmonisierenden und spannungsgeladenen dialektischen Relation von Versenkung in das Werk einerseits und nie vollends abzulegender sozialer Wirklichkeit andererseits. Dieses Verhältnis, das die Spannung des *concepto* in die

⁴ Im Folgenden als ÄT.

soziokulturelle Sphäre übersetzt, ist keines der Deckung. Das wäre Kitsch. 'Große Kunst' aber entzieht sich. Ihr stummes bzw. negatives Moment verbürgt deshalb nicht eine immer wieder anders zu sagende Essenz, sondern spezifiziert eine produktive Unvereinbarkeit im Jetzt. Diese spannungsvolle Relation wiederum ist einem Verstehen, das nur Stimmiges zulässt – dem im engeren Sinne begrifflichen Verstehen also – als eine Erkenntnis eigener Qualität unverfügbar.

Die im Prozess des Kunsterlebens sich einstellende Relation, die immer auch Negatives, sich Entziehendes enthält und die auch deshalb sich der Definition im engen Sinne widersetzt, wird der philosophischen Sprache nur als nachträgliche Interpretation verständlich. Ein Kunstwerk vermag deshalb nur dann jenseits seiner Unmittelbarkeit zu überdauern, wenn dem Nachvollzug des in ihm angelegten Prozesses ein negatives, ja unstimmliges Moment eignet, das nach einer anderen Explikation als der des bloßen Erlebens verlangt: "Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt." (ÄT, 113)⁵

Das vom Kunsterlebnis philosophisch zu Sagende spricht nicht einer Esoterik des Wesentlichen das Wort, bleibt aber doch fragmentarisch. Keine (philosophische) Interpretation kann vollständig sein. Und auch sie ist einem Zeitkern unterworfen. Eklatant zeigt sich dies an der Interpretation, die keine autark aus sich selbst heraus zu entwickelnde Denkform ist. Dieser unvermeidbare Bezug auf ein der rein begrifflichen Sprache Exogenes trägt dem (kunst-)philosophischen Diskurs Adornos eine ingeniöse Hypothek ein. Soll Philosophie sich auf nicht-banausische Weise über Kunst artikulieren, ist sie entweder zum Schweigen verdammt oder aber zu historisch-relationalen, mithin ingeniösen Interpretationsaussagen, die doch mehr leisten müssen als spontane Artikulation. Am kunstphilosophischen Diskurs zeigt sich auf exemplarische Weise, wie das philosophische Denken seine Relationalität nicht ablegen kann. So wird aus der logischen Zwischenstellung zwischen "bereits Reflexion" und "noch nicht formalisierbarer Begriff" eine ebenso historische wie kritische Position, die – als Philosophie – von 'schlechter' Spontaneität zu unterscheiden ist.

Die selbst ingeniöse Wortschöpfung des Zeitkerns expliziert dabei eine weitere, damit eng zusammenhängende Eigenheit des ingeniös-akuten Denkens: Bei diesem Wort handelt es sich um eine Metapher, die zugleich Begriff ist. Was zwischen Metapher und Begriff pendelt, verlangt neben der begrifflichen Arbeit auch eine konkrete (und somit zeitgebundene) metaphorische Deutung. Dieser Doppelcharakter spielt insofern eine zentrale Rolle, als damit der Akt des Verstandes⁶ präzisiert wird, um den es beim ingeniösen *concepto* geht und der mehr ist als einfach ein metaphorisches Denken. Das ingeniöse Denken verleiht der Begriffsmetapher bzw. einer Sprache, die das Metaphorische (also die Relationen) nicht vom Begrifflichen trennt, oder wieder anders: verleiht jenem sprachlogischen Zwitter, den Gracián *concepto* nennt, eine erkenntniskritische⁷ Dignität. Nicht zuletzt die Sprache der Theorie ist mit der Herausforderung konfrontiert, die oft latente Metaphorizität (Relationalität) ihrer vermeintlich zeitlosen Begriffe zu bedenken. Dieser Herausforderung begegnet das ingeniöse Denken, indem es die

⁵ Dies wiederum wäre eine treffende Erklärung dafür, weshalb sowohl die *Ästhetische Theorie* als auch die *Agudeza* so sehr von 'Beispielen' durchzogen sind.

⁶ Vgl. Gracián (2011a 443): "es un acto del entendimiento."

⁷ 'Erkenntniskritisch' verweist hier dezidiert auf Benjamins Vorrede zum Trauerspielbuch. Auch dort ist begriffliche Reflexion an Darstellung gebunden und insofern ein spezifischeres, nicht im allgemeinen Sinne 'erkenntnistheoretisch' zu nennendes Problem benannt.

Illusion einer reibungslos funktionierenden, relationslosen und rein formalen Metasprache entlarvt, ja ent-täuscht.

Nicht überraschend finden Adornos Überlegungen über den Zeitkern der Kunstwerke einige strukturelle Entsprechungen in Graciáns Theorie des ingeniosen *concepto*. Das Zeitkernproblem mag man in Graciáns *Agudeza* angedeutet sehen, wenn er im zweiten *Discurso* davon spricht, dass der menschliche Geist sich darum bemühe, "componer una flor elocuente." (Gracián 2011a: 443) Hier zitiert Gracián, wenn auch nicht in erster Intention, die zumal im *siglo de oro* mehr als etablierte Metapher für Vergänglichkeit – er hätte ja auch die nicht minder verfügbare Metapher eines Edelsteins wählen können. Die eloquente Blume unterstreicht, dass das ingeniose Denken ein radikal geschichtliches Denken ist. Wie Adorno sieht sich Gracián vor die Frage gestellt, ob das Ingeniose mehr sein kann als bloß zeitgebundene (Schönheits-)Relation: Muss die "hermosura" im Moment ihres Erscheinens verwelken? So wie der Zeitkern mehr ist als nur ein anderer Name für Zeitgebundenheit, erscheint auch bei Gracián der Überschuss des Ingeniosen nicht im Gelingen selbst, sondern vor allem in ihrer *sutileza* zu liegen. Sie erst erlaubt es, das Ingeniose vom Virtuosen dadurch zu unterscheiden, dass das Ingeniose, ohne sich zeitloser Aussagen zu bedienen, auch abseits seiner jeweiligen Gegenwart als Prozess Erfahrung bedeutsam und maßgeblich bleibt.

Von diesem Dilemma zeugen auch die Lektüren der *Ästhetischen Theorie* und der *Agudeza*. Als Theorieprojekte mit systematischem Anspruch enttäuschen sie das Bedürfnis nach Konsistenzbildung schon dadurch, dass die einzelnen Abschnitte immer wieder neu anzusetzen scheinen. In diesen unstillen Rhythmus nun trägt sich eine sehr konkrete Geschichtlichkeit ein: keine der vielen Bestimmungen zur Kunst bzw. zum *ingenio* kommt ohne eine Vielzahl an Beispielen und Deutungen aus. So trägt der beständige Rückbezug auf das 'Konkrete' der akuten, prozesshaft-fragmentarischen Reflexion zusätzlich einen konkreten historisch-kulturellen Index ein, der selbst wieder, wenn auch nicht restlos, zu relationieren sein wird. Auch hierfür ist das Kunstwerk der Schulfall: in ihm werden nicht nur selbst Relationen exponiert, sondern diese ihrerseits einem Verarbeitungs- und Bewertungsprozess *einer anderen Zeit* überantwortet, ohne dass deshalb das Kunstwerk sich damit überflüssig machen würde. Die Geschichtlichkeit ist für das ingeniose Denken deshalb mehr als bloß Makel der Vorläufigkeit und Relativität. Sie steht vielmehr für ein Denken, dessen Artikulationen – und zwar *als* Artikulationen – einen bleibenden Wert beanspruchen, der zugleich von Geschichte nicht zu entkoppeln ist.

2. Begriffsgeschichte/n (Adorno 1)

Adornos Zeitkern ist keine Eigenschöpfung, sondern verdankt sich einer Wendung Walter Benjamins. Adornos bekannteste nachweisliche Verwendung dieses Begriffs, die er dem ihm wohlbekanntem, aber damals noch nicht publizierten *Passagenwerk* entnimmt, datiert aus dem Jahre 1969. In der Vorrede zur Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* heißt es im zweiten Absatz, ohne dass das Zitat – wie so oft bei Adorno, wenn er mit Benjamin'schen Vokabular umgeht – belegt wäre:

Nicht an allem, was in dem Buch gesagt ist, halten wir unverändert fest. Das wäre unvereinbar mit einer Theorie, welche der Wahrheit einen Zeitkern zuspricht, anstatt sie als Unveränderliches der geschichtlichen Bewegung entgegenzusetzen. (Adorno / Horkheimer 2001: ix)

Und unmittelbar im Anschluss scheint eine Erklärung dieser Begriffsmetapher zu folgen:

Das Buch wurde in einem Augenblick verfaßt, in dem das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar war. An nicht wenigen Stellen jedoch ist die Formulierung der Realität von heute nicht mehr angemessen. Indessen haben wir den Übergang zur verwalteten Welt schon damals nicht zu harmlos eingeschätzt. (Adorno / Horkheimer 2001: ix)

Dieser Zu- oder auch Nachsatz ist entscheidend, weil er eine etwas verkürzende Lektüre befördert hat, die sich wie folgt umschreiben ließe: Die Einsicht des Übergangs in die verwaltete Welt ist zutreffend geleistet worden; lediglich ihre Beschreibung hat an Aktualität eingebüßt. Eine solche Deutung wüsste sich in einer misslichen Tradition, sofern auch das Benjamin'sche Original-Zitat, das – entschieden gegen den "Begriff [...] der 'zeitlosen Wahrheit'" (Benjamin 2001: 574)⁸ argumentierend – oft in folgender Verkürzung wiedergegeben wird: "Doch Wahrheit ist [...] an einen Zeitkern gebunden." (PW, 574) In dieser Verkürzung scheint obige Deutung bestätigt: Aller Kontextgebundenheit zum Trotz ist der kritischen Reflexion eine zutreffende Einsicht möglich, quasi durch die Verzerrung konkreter Gegebenheiten hindurch.

Diese Lektüre ist nicht falsch, verstellt aber eine entscheidende Dimension des Zeitkerns. Schon die Tatsache, dass die Rede vom Zeitkern zwar eine irgendwie verständliche, aber keineswegs evidente Formulierung und sicher keine intuitiv sich gebende Metapher ist, legt nahe, dass der Aufwand, eine solche Begriffsmetapher zu kreieren, in keinem Verhältnis zu obiger Aussageleistung steht. Vergewahrtigt man sich zudem, dass dieser Begriff im *Passagenwerk* im Kontext von erkenntnistheoretischen und geschichtsphilosophischen Reflexionen steht, scheint es geboten, im Zeitkern mehr als einen exzentrischen Begriff für Kontextgebundenheit zu erblicken. Im Zeitkern ist vielmehr das komplexe Verhältnis von Geschichte bzw. Geschichtlichkeit einerseits und Wahrheitserkenntnis andererseits nicht im Sinne einer historischen Relativierung von Wahrheit angesprochen, die entsprechend viele Wahrheiten denkbar macht. Geradezu umgekehrt geht es beim Zeitkern darum, die Herausforderung der Historizität richtig zu erfassen und die Rede von der Wahrheit nicht gegen sie abzudichten.⁹

Auch wenn dies als übergreifendes erkenntnistheoretisches Problem Adorno und Benjamin eint und jeweils die Verwendung dieser Begriffsmetapher motiviert hat, bestehen wesentliche Differenzen zwischen Benjamins ursprünglichem argumentativen Zusammenhang und Adornos Aneignung. Dafür spricht schon die Tatsache, dass Adorno den Zeitkern nicht nur in Bezug auf Wahrheit, sondern vor allem auf jenes 'Wahrheitsproblem' bezieht, das mit dem Kunstwerk virulent wird. Dieser Befund motiviert die These, derzufolge Adornos Zeitkern den Benjamin'schen ästhetik-kritisch 'säkularisiert'.

Sich bei einer Diskussion des Zeitkerns vornehmlich auf die *Ästhetische Theorie* zu beziehen, lässt sich begründen. Auch wenn Adornos Verwendung des Zeitkerns gemeinhin mit der *Dialektik der Aufklärung* assoziiert wird, ist sie für die *Dialektik der Aufklärung* von geringer Relevanz. Die These einer zuvörderst ästhetischen Fundierung des Zeitkerns ist dennoch nicht mit der These zu erkaufen, die Frage nach der Aktualität der *Dialektik der Aufklärung* sei eine bedeutungslose oder falsche Frage. Sie bleibt eine drängende Frage. Mehr als wünschenswert wäre, dass eine kritische Reflexion der Kulturindustrie als unverzichtbare Gehilfin einer

⁸ Im Folgenden PW.

⁹ Ganz in diesem Sinne hat jüngst Frank Kuhne Adornos Verwendung dieser Benjamin'schen Begriffsmetapher gedeutet. An ihr zeige sich, so Kuhne (2015), die "für Theorie konstitutive historische und gesellschaftliche Erfahrung." (144)

verwalteten Welt unter den heutigen medialen Bedingungen an Kontur gewänne. Im Sinne einer kritischen Begriffsgeschichte aber gilt es darzulegen, inwiefern diese Problematik für die Begriffsmetapher des Zeitkerns nur einen Nebenschauplatz darstellt. Unabhängig von der Tatsache, dass die Zeitgebundenheit von Wahrheit bzw. Theorie bei Adorno schon in der *Minima Moralia* eine wesentliche Frage ist, möchte ich darlegen, wie diese Begriffsmetapher vor allem einer Reflexion über ein mögliches Nachleben von Kunst entspringt.

Dies lässt sich sowohl konzeptionell als auch philologisch begründen. Die Begriffsmetapher des Zeitkerns ist keine in der *Dialektik der Aufklärung* auftauchende Wendung. Sie findet sich lediglich im später verfassten Vorwort. Im Text selbst wird man zwar hier und dort auf ein mit dem Zeitkern assoziierbares Problem, nicht aber auf seine wörtliche Nennung stoßen. Der Zeitkern dürfte seinen Weg in das Vorwort zur Neuauflage der *Dialektik der Aufklärung* der zeitgleich (1969) zum Vorwort in Überarbeitung befindlichen *Ästhetischen Theorie* verdanken. In dieser wiederum verwendet Adorno die Begriffsmetapher gleich mehrfach und an sehr unterschiedlichen Stellen. Es scheint plausibel, dass sich Adorno im Laufe der intensiven Arbeit zur *Ästhetischen Theorie* die Begriffsmetapher des Zeitkerns angeeignet hat und dass er sie, als er das Vorwort zur Neuauflage der *Dialektik der Aufklärung* verfasste, unmittelbar zur Verfügung hatte.

In der *Ästhetischen Theorie* findet sich der Zeitkern einmal im Abschnitt "Situation", der das Verhältnis von "Das Neue und die Dauer" problematisiert; dann im Abschnitt zur "Theorie des Kunstwerkes", in dem vor allem der Prozesscharakter der Kunstwerke diskutiert wird. Noch zwei weitere Verwendungen finden sich, bei denen es um die Frage des Wahrheitsgehalts der Kunst geht und um die Wahrheit der Rezeption. Doch nicht nur in quantitativer Hinsicht ist die *Ästhetische Theorie* für Adornos Zeitkern-Theorie der einschlägige Text. Ebenso erlaubt es der Gegenstand des Kunstwerks, eine Vielzahl von zeitlichen Dimensionen miteinzubeziehen und konkret miteinander in Beziehung zu setzen. Die an sich ja wenig skandalöse Einsicht, wonach Erkenntnis sich in der Zeit ereignet, wird am Paradigma des Kunstwerks pointiert: Mit dem Zeitkern fragt Adorno ebenso nach dem Zeitkontext des Werks wie nach dem der Rezeption, aber auch nach einer prozessualen Zeit¹⁰, die im Kunsterleben virulent wird. Hinter all dem steht die für Adorno drängende Frage, wie man sich überhaupt vergangener Kunst gegenüber verhalten soll und wie Kunst akut bleiben kann, ohne zum spießbürgerlichen Bildungsetikett bzw. "ideologischen Kompliment" (ÄT, 386) zu werden.

Begriffssystematisch verweist der Zeitkern in der *Ästhetischen Theorie* auf die Begriffe *Konstellation* und *Wahrheitsgehalt* und steht somit im Kontext von zwei Begriffen, die ebenfalls Benjamin'schen Ursprungs sind. Die Konstellation taucht sehr früh und prominent in der *Ästhetischen Theorie* auf: "Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition." (ÄT, 11) Hier ist in großer Verdichtung angedeutet, dass Kunst überhaupt ein Phänomen der im engeren Sinne historischen Zwischenzeit ist – nach der vorgeschichtlichen mythischen Anfangszeit (was auch immer sie gewesen sei), in der ästhetische Praktiken eine mythische Identität beanspruchen konnten, und

¹⁰ Agamben seinerseits hat in seinem Kommentar zum Römerbrief und mit Bezug auf den Linguisten Gustave Guillaume diese Zeit als eine sich von der lebensweltlichen Zeit teilweise entkoppelt wissende "operative Zeit" (Agamben 2006: 78–82) genannt. Bei dem Benjamin-Exegeten Agamben jedoch wird diese operative Zeit zum Paradigma einer messianischen Zeit und gerade nicht zum Spezifikum der ästhetischen Erfahrung.

noch *bevor* die Gesellschaft eine versöhnte geworden ist. Die zugleich historische wie sich dem historischen Zwang widersetzende Kunst forciert in dieser Zwischenzeit immer wieder und höchst spezifische Konstellationen. In der Negation von Definition ist positiv impliziert, dass Kunst ein immer wieder zu ermöglichendes Ereignis zu sein hat in einer Zeit, die sich wiederum durch die Möglichkeit dieses Ereignisses erst als eine im vollen Sinne historische Zeit begreifen darf, sofern Geschichte dann mehr ist als eine einfach verstreichende Zeit. Das ingeniose Denken, dieses akute und der Definition sich sperrende Denken, ist einem Zeitbegriff der Konstellationen verpflichtet – *en su punto*.

Den Begriff des *Wahrheitsgehalts* verwendet Adorno ebenfalls sehr häufig. Er entstammt Benjamins 1924/25 entstandenen Aufsatz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* und impliziert dort einen Komplementärbegriff, den *Sachgehalt*. Von diesem ist der *Wahrheitsgehalt*, so Benjamin, nicht nur geschieden, sondern steht geradezu in einem chiasmatischen Verhältnis zu ihm, sofern der eine Gehalt den anderen verdecken kann. Dass Adorno in der *Ästhetischen Theorie* vor allem den *Wahrheitsgehalt* der Werke problematisiert, macht aus der Frage nach dem Zeitkern eine Frage, die bei Adorno und Benjamin (und schon bei Gracián) *Kritik* heißt. Die am Prozess der Zeit partizipierende *Kritik* nämlich ist dem *Wahrheitsgehalt* eines Kunstwerks verpflichtet, den sie umso mehr und besser ermitteln kann, je weniger der *Sachgehalt* von Relevanz ist.¹¹

Die Begriffe *Konstellation* und *Wahrheitsgehalt* verdeutlichen, wie sehr Adornos Zeitkern methodisch weniger Benjamins *Passagenwerk* (wo der *Zeitkern* auftaucht) als vielmehr dessen *Goethe*-Aufsatz verpflichtet ist. Das mag auch daran liegen, dass im *Goethe*-Aufsatz die ästhetisch-literarische Kritik noch nicht so sehr in geschichtsphilosophische Kritik überführt ist. In seiner Konzentration auf das Ästhetische erweist sich Adorno als ebenso genauer wie eigenwilliger Leser Benjamins. Es dürfte Adorno nicht entgangen sein, dass Benjamin im Konvolut N des *Passagenwerks*, also dort, wo Benjamin aus methodologischen Gründen von einer an einen Zeitkern gebundenen Wahrheit spricht, seine eigene Methode als "literarische Montage" (*PW*, 574) bezeichnet. Während bei Benjamin die literarische Montage sich eingerahmt und abgesichert weiß durch eine heilsgeschichtlich fundierte Inventur der Geschichte und so der Zeitkern zu einer antizipierenden Figuration einer der Theologie entnommenen Nach-Zeit wird, in der "der erlösten Menschheit [...] ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden [ist]" (Benjamin 1980a: 694), benennt der Zeitkern bei Adorno einen streng immanenten Prozess (idealiter von Kunst). Von einem zuletzt von Agamben betonten messianischen Pathos einer vollständig zitierbaren Vergangenheit (vgl. Agamben 2006: 48) ist Adorno weit entfernt. Zwar deutet er die Möglichkeit an, "(...) daß einer befriedeten Gesellschaft die vergangene Kunst wieder zufällt, die heute zum ideologischen Komplement der unbefriedeten geworden ist" (*ÄT*, 386); doch schon das Zaudern dieser Überlegung belegt, dass diese Möglichkeit – anders als bei Benjamin – für seine Theorie des Zeitkerns keine methodisch begründende Rolle spielt.

Unabhängig davon, wie das Verhältnis von ästhetischer und geschichtsphilosophischer Kritik im Einzelnen zu bestimmen ist, erweist sich, dass mit einer an einen Zeitkern gebundenen Wahrheit nicht nur eine erkenntnistheoretische Einschränkung angesprochen ist, die ein endliches Wesen wie der Mensch hinnehmen muss. Im Vordergrund steht vielmehr eine Historizität,

¹¹ Es stellt sich hier die Frage, ob das *concepto* nicht auch ein gewisses Absterben des "Sachgehalts" voraussetzt, sofern ihm die Relation das entscheidende ist.

die mehr sein kann als ein lediglich zeitliches Faktum. Einer (ingeniösen) Kritik fällt deshalb die Aufgabe zu, eine Relation zu formulieren, welche sich dem vermeintlich notwendigen Gang der Folge entgegenzusetzen weiß. Welche Differenz auch immer zwischen Benjamin und Adorno auszumachen sein wird: unbestreitbar ist, dass beide insofern eine ingeniose Argumentation bemühen, als sie dem Menschen das grundsätzliche Vermögen bescheinigen, (sich) aus seiner relational-zeitlichen Kondition heraus zu verstehen. Vor diesem Hintergrund wird jeder Erkenntnisakt Ausdruck einer 'Wahrheit', die zu erfassen nicht nur Sache des reinen Verstandes ist, sondern ebenso des kritischen Moments einer bestimmten Konstellation im Verstehensakt.

3. Zeitkern: Von der Kritik zum Kommentar (Benjamin)

Dass Kritik auf besondere Weise vom Problem der Zeit betroffen ist und dass eine Theorie des Zeitkerns von einer Theorie der Kritik aus ansetzt, ist schon Benjamins Essay zu Goethes *Wahlverwandtschaften* zu entnehmen. Dort heißt es:

Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist. Wenn sich demnach als die dauernden gerade jene Werke erweisen, deren Wahrheit am tiefsten ihrem Sachgehalt eingesenkt ist, so stehen im Verlaufe dieser Dauer die Realien dem Betrachtenden im Werk desto deutlicher vor Augen, je mehr sie in der Welt absterben. Damit aber tritt der Erscheinung nach Sachgehalt und Wahrheitsgehalt, in der Frühzeit des Werkes geeint, auseinander mit seiner Dauer, weil der letzte immer gleich verborgen sich hält, wenn der erste hervordringt. (Benjamin 1980b: 125)

Erst durch das Absterben des Sachgehalts kann jene Zeit eintreten, in der Kritik den Wahrheitsgehalt geschieden vom Sachgehalt erkennen kann. Kritik ist eine späte Möglichkeit:

Mehr und mehr wird für jeden späteren Kritiker die Deutung des Auffallenden und Befremdenden, des Sachgehaltes, demnach zur Vorbedingung. Man darf ihn mit dem Paläographen vor einem Pergamente vergleichen, dessen verblichener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigern Schrift, die auf ihn sich bezieht. Wie der Paläograph mit dem Lesen der letztern beginnen müßte, so der Kritiker mit dem Kommentieren. Und mit einem Schlag entspringt ihm daraus ein unschätzbare Kriterium seines Urteils: nun erst kann er die kritische Grundfrage stellen, ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei. Denn indem sie im Werk auseinandertreten, entscheiden sie über seine Unsterblichkeit. (Benjamin 1980b: 125)

Die späte Erkenntnis des Wahrheitsgehalts verdankt sich zwar einer kontinuierlichen Arbeit am Text, ist aber zugleich an eine exogene Vorbedingung gebunden. Das Absterben der Sachgehalte können Lesende nicht vollends simulieren; es benennt eine echte historische Voraussetzung.

Im *Passagenwerk* nimmt Benjamin das Motiv einer nachträglichen Wahrheits-Erkenntnis erneut auf und stellt es in einen explizit geschichtsphilosophischen Kontext. Dabei wird das ingeniose Moment der richtigen Erkenntniszeit auf andere Weise problematisch. Das Glück des Kritikers erscheint aus dieser Perspektive als das literarästhetisch-konzeptuelle Vorspiel der im *Passagenwerk* fundamentaleren Problematik einer an einen Zeitkern gebundenen Wahrheit. Mit dem Zeitkern nämlich präzisiert Benjamin, dass das Glück der (Literatur-)Kritik nicht einfach eine Gnade jener Spätgeborenen ist, die vom Sachgehalt nicht mehr betroffen sind – nichts würde dem späten Benjamin, dem der lineare Zeitverlauf ein Verlauf der

Katastrophe ist¹², mehr widersprechen. Grundlage einer wahren Erkenntnis des Vergangenen ist die schicksalhafte oder auch: die typologisch-figurale Bestimmung einer jeden Gegenwart, sich "synchronistisch" zu einer bestimmten Vergangenheit zu verhalten:

Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (PW, 578)

Diese Textstelle, die Agamben als den größten messianischen Text nach Paulus gedeutet hat (vgl. Agamben 2006: 162), spricht eine heilsgeschichtliche Hoffnung aus. Dass nicht einfach das Absterben des Sachgehalts Wahrheit erscheinen lässt, sondern dass darüber hinaus es jeder Gegenwart zufällt, eine bestimmte Vergangenheit wahrhaft zu erkennen, verbürgt nicht einfach bestimmte historische Doubletten, sondern steht vor allem für die Hoffnung, dass *jede* Gegenwart in ihrem jeweiligen Jetzt schon Anteil an der (Gnade der) Wahrheit haben kann, indem sie *eine* bestimmte Vergangenheit richtig erkennt und so vor der Katastrophe errettet. Um Gnade geht es, weil die Zeit der Wahrheit zugleich die Zeit der Rettung ist.¹³ Benjamin argumentiert mit dem Zeitkern also nicht nur gegen eine zeitlose, von den Phänomenen entkoppelte Wahrheit, sondern auch gegen eine vom Menschen selbst (und immanent) in Gang zu bringende Mechanik der Erkenntnis wie sie etwa in der vulgärmarxistischen Überwindung des falschen Bewusstseins supponiert wird:

Entschiedne Abkehr vom Begriffe der 'zeitlosen Wahrheit' ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht – wie der Marxismus es behauptet – nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden. Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüsch am Kleid ist als eine Idee. (PW, 578)

Die Begründung des "Synchronistisch-Seins" kann nicht nur in den Sachen und ihren Akzidenzien angelegt sein. Vielmehr rekurriert die Tatsache, dass Dinge miteinander synchronistisch sein können, auf eine andere, dritte und göttliche Instanz, die als erkenntnistheoretische und moralisch-theologische Versicherung dieser epistemologischen *lex gratiae* dient.

Eine qua Erkennbarkeit vorbestimmte Koinzidenz wiederum zitiert einen zentralen Gedanken der jüdisch-christlichen Tradition, wonach es der göttliche Text ist, der für jede Gegenwart sein Verstanden-Werden einfordert und jeder Gegenwart ein "Jetzt der Erkennbarkeit" (PW, 578) in Aussicht stellt. In einer Welt, die göttliche Schöpfung eines gnädigen Gottes ist, muss dieses Jetzt jederzeit möglich sein. Der Schöpfungsgedanke ist die mitzulesende Grundlage für die Erkennbarkeit einer Welt, die keines launigen Demiurgen Werk ist. Dementsprechend steht nicht – wie noch im *Goethe*-Aufsatz – der Wahrheitsgehalt eines Werkes zur Debatte, sondern nichts Geringeres als die Möglichkeit, dass *alles* wahr bzw. in Wahrheit erfasst werden wird, sobald die falsche Geschichte an ihr Ende gekommen ist. Aus dieser heilsgeschichtlichen Perspektive wird auch plausibel, weshalb eher die Rüsch und nicht die (vom menschlichen Geist fabrizierte) Idee das Ewige in sich trägt.

¹² "Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es 'so weiter' geht, *ist* die Katastrophe." (PW, 592)

¹³ Die Figur der Rettung ist auch in der "Erkenntniskritischen Vorrede" zentral: "Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein. Ihrer falschen Einheit entäußern sie sich, um aufgeteilt an der echten der Wahrheit teilzuhaben." (Benjamin 1980c: 213)

Diese meta-kritischen Reflexionen verhandeln auch für das ingeniose Denken relevante Fragen: das *concepto* kann als die Artikulation eben jenes Extrems der Dinge verstanden werden, die ihnen in bestimmten und sehr konkreten Situationen "synchronistisch" sind. Und nicht zufällig finden sich auch bei Gracián Blitzmetaphern, die sich strukturanalog zur Sprengmetaphorik Benjamins verhalten. Auch die *conceptos* suchen die entscheidende Relation nicht innerhalb des "Kontinuums des Geschichtsverlaufs", sondern am "herausgesprengten Gegenstand" (PW, 594). Gracián ist dieser Denkfigur dermaßen verhaftet, dass er sie auch auf seinen eigenen Text bezieht, der seinerseits auf ein künftiges "Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit" hofft. In seiner Anrede adressiert der Jesuit eine künftige Leseinstanz, der die *Agudeza* lesbar und verständlich sein soll: "la suerte de encontrar con quien te entienda." (Gracián 2011a: 436)

Dabei – und auch um dieses Problem kreist Benjamins Denken des Zeitkerns – stellt sich die Frage, welche Zeit mit der Zeit des Verstehens eintritt. Sie kündigt von mehr und anderem als von einem Verstehen in der (weltlichen) Immanenz. Das Synchronische ist nicht Horizontverschmelzung und das 'Verstehen', um das es hier geht, ist nicht einfach ein historisches Phänomen, sondern bekundet in seinem Vollzug eine "echte historische Zeit" (PW, 578), die aus der falschen historischen Zeit (und ihrem falschen Verstehen) ausbricht. Vor diesem Hintergrund wird bedeutsam, dass Benjamins Zeitkern, aber auch in diesem Kontext stehende Wendungen wie das "dialektische Bild" bzw. die "Konstellation" nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine bildlich-räumliche Dimension aufweisen. Der Zeitkern zeugt zwar vom Einbruch einer wahrhaft historischen Zeit, aber eben nicht als lediglich zeitliches Ereignis. Wie die Konstellation überführt er die (zersprungene und falsche) Zeit in ein räumliches Gefüge, auf das auch die "gefährliche" (PW, 578), weil Geschichte zersprengende Lektüre verweisen kann. Und auch das dialektische Bild¹⁴ hebt die mit der (historisch-weltlichen) *Intentio* einhergehende Verkennung aus, weil es die Dinge aus dem (Bewusstseins-)Fluss der falschen historischen Zeit reißt und in den richtigen *Raum* stellt. Das *Jetzt der Erkennbarkeit* steht auch für ein *Hier der Wahrheit*, für eine Positionsnahme außerhalb von falscher Geschichte, in der die Dinge als vergangene zu ihrem wahren Ort finden. Nicht ohne Grund heißt es mit dem Pathos der Konversion (von Geschichte): "Entschiedene Abkehr ist am *Platze*." (PW, 578; Hervorh. durch den Verf.)

Diese räumliche Interferenz steht für eine Totalität, die im literaturkritischen Kontext kaum eine Rolle gespielt haben kann. Die ganze Vergangenheit in eine (erlöste) Gegenwart einzubringen, ist ein ganz anderes Projekt als sich zu fragen, welche Werke der Vergangenheit in welcher Gegenwart überleben können. Werke können in einem Kanon überleben, dessen Raum immer selektiv bleiben muss und der selbst für bestimmte historische Konstellationen von Lesbarkeiten steht, also der Geschichte und Zeit unterstellt bleibt. Für die Errettung der *ganzen Vergangenheit* jedoch kann nicht der Kanon das Modell sein, sondern eine immanent nicht mehr denkbare Totalität, von der aus gesehen jedes Ereignis, als Zeitkern, an seine *und DIE Wahrheit* gebunden ist und seinen Platz innehat. Diese

¹⁴ "Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Sillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt." (PW, 578)

ebenso ausstehende wie potentiell jederzeit einzutretende Totalität ist der universale, selbst nicht mehr relationale und jenseits aller synchronistischen Konstellationen sich befindende Fluchtpunkt, der die Möglichkeit wahrer Kritik *und* immanenter Wahrheits-Erkenntnis garantiert. Der späte Benjamin stellt so dem kritisch-ästhetischen (und von Adorno präferierten) Lektürebegriff einen theologisch-heilsgeschichtlichen Begriff von Lektüre zur Seite:

Sich immer wieder klarmachen, wie der Kommentar zu einer Wirklichkeit (denn hier handelt es sich um den Kommentar, Ausdeutung in den Einzelheiten) eine ganz andere Methode verlangt als der zu einem Text. Im einen Fall ist Theologie, im andern Philologie die Grundwissenschaft. (PW, 574)

In dieser eindringlichen Erinnerung kommt keine Analogie, sondern ein Verhältnis von Philologie und Theologie zur Sprache, das methodisch von größter Relevanz ist. Die Theologie setzt insofern eine "ganz andere" Methode voraus, als sie nur einen Kommentar und nicht Kritik zulässt. Der Geschichte und dem heiligen Text ist gemeinsam, dass sie in ihrer Totalität alle Wahrheit schon enthalten und deshalb einer den Wahrheitsgehalt suchenden literarischen Kritik nicht bedürfen. Dem theologisch fundierten Kommentar zur Wirklichkeit fällt deshalb die Aufgabe zu, nicht einfach den Sachgehalt zu erfassen (wie im Falle literarischer Kritik), sondern die jeweilige Gegenwart in eine Beziehung zu dieser Totalität zu setzen. Die spezifische und immanente Kommentierung der Wirklichkeit hat mit diesem Wahrheit garantierenden Kompass die Einzelheiten 'auszudeuten'. Der Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit hingegen ist in seiner Gänze nur einer nachgeschichtlichen Totalität verfügbar. Was sich politisch und historisch als Kritik artikuliert, ist für Benjamin in geschichtsphilosophischer Perspektive theologischer Kommentar. Oder anders: Die politische, gewissermaßen immanente Seite der Passagenwerke kann man Kritik nennen; methodisch versteht sie sich als Kommentar.

Vor diesem Hintergrund ist nur folgerichtig, dass – und das wäre das zeitliche Prinzip des ingenüösen Denkens¹⁵ – nicht "Fortschritt", sondern "Aktualisierung" der "Grundbegriff" (PW, 574) der (geschichtlichen) Kritik ist. Geschichtliche Kritik stiftet auf Grundlage eines theologischen Kommentars zur Wirklichkeit die Beziehung zum Ganzen immer wieder aufs Neue und setzt sich in maximale Spannung gegen das katastrophische Weiter-So. Dieses Aufbegehren, das Geschichte gegen den Strich bürstet (vgl. Benjamin 1980a: 211), hat sich so lange fortzusetzen, "bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist." (PW, 573) Kritik (als Durchbrechung des falschen Zusammenhangs) und Kommentar (als Stiftung der Beziehung zum Ganzen) fallen nicht in dieser Welt zusammen. Die Aufgabe der Aktualisierung endet als Erlösung (von) der Geschichte.

¹⁵ Wie sehr das Moment der Aktualisierung auch am Anfang von Graciáns ingenüöser Kritik steht, kann ich hier nur mit der Eröffnung des Handorakels andeuten, in der Gracián darlegt, wie sehr die Wissensakkumulation dazu führt, dass eine andere Wissensform – das ingenüöse Urteil eben – vonnöten ist. "Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete; y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos, que con todo un pueblo en los pasados." (Gracián 2011b: 345) [Schopenhauer übersetzt: "Alles hat heut zu Tage seinen Gipfel erreicht, aber die Kunst sich geltend zu machen, den höchsten. Mehr gehört jetzt zu einem Weisen, als in alten Zeiten zu sieben: und mehr ist erfordert, um in diesen Zeiten mit einem einzigen Menschen fertig zu werden, als in vorigen mit einem ganzen Volke." (Gracián 2015: 13)]

Dass Benjamin nicht immer sauber zwischen Kritik und Kommentar im Passagenwerk unterscheidet (so spricht er vom kritischen Moment der materialistischen Geschichtsschreibung), scheint mir nicht dermaßen willkürlich, um die generelle These zu revidieren.

Dieser Rhythmus erinnert nicht zufällig an jenen endlosen Kampf des Scheins gegen die Wahrheit, den Gracián im berühmten 13. Aphorismus des Handorakels für die weltlich-menschliche Existenz dramatisiert und dessen endlose Fortsetzung das *ingenium* nur für einen Moment unterbrechen kann:

Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica, apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. (Gracián 2011b: 348)¹⁶

Die äußerst ambivalente Scharfsinnigkeit (die *sagacidad*, die Schopenhauer als Klugheit übersetzt) präzisiert die Arbeit des ingeniosen Denkens als eine Kritik an den Intentionen. Allein das Ingenium vermag den irreführenden Intentionen angemessen zu begegnen.

Den Wahrheitsgehalt als dasjenige zu umschreiben, was hinter der Intention (des Sachgehalts) liegt¹⁷, findet sich auch bei Benjamin. Das 'Intentionsproblem', das er in einer frühen Notiz thematisiert, problematisiert unterschiedliche "Intentionsstufen" (Benjamin 1985: 49), die jene "bald erste, bald zweite Absicht" Graciáns in ein hierarchisches Modell überführen. Im *Passagenwerk* wiederum bricht die Zeit der Wahrheit, die Zeit der endgültigen Entzifferung also, erst mit dem "Tod der Intentio" (*PW*, 578) an. Was im Falle der literarischen Kritik noch unter einem binnenhistorisch denkbaren Tod des Sachgehalts firmierte, ist im Falle der Geschichtskritik fundamentaler. Mit dem "Tod der Intentio" ist nicht einfach ein vom Sachgehalt geschiedener Wahrheitsgehalt angesprochen, sondern eine Wahrheit, die schon deshalb jenseits der Geschichte garantiert sein muss, da sie von einer anderen, einer Zeit der Wahrheit kündigt: "[...] der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt [...]." (*PW*, 578)

Der Übergang von Text zu Wirklichkeit bzw. von literarischer Kritik zu Geschichtskritik lässt sich auch in der Gegenüberstellung von *Trauerspielbuch* und *Passagenwerk* als eine Differenz in der Lektüreintention nachvollziehen. In der "Erkenntniskritischen Vorrede" heißt es, dass "[...] der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt." (Benjamin 1980c: 208) Die nach dem Absterben des Sachgehalts ansetzende und so von einer ersten Intention befreite literarische Kritik setzt sich durch ihr Vermögen zur Versenkung ins Recht. Sie macht aus dem Kommentar eine Kritik des Wahrheitsgehalts. Dauer und Qualität der Versenkung sind die Vorbereitung dafür, dass mit einem Schlag das Kriterium erfasst wird. Für die Geschichte jedoch bedeutet das Absterben des Sachgehalts das Ende der Geschichte. Ein Kommentar zur Geschichte kann nicht *in* der Geschichte zur wahren Kritik werden. Die 'Lektüre' der Geschichte ist nicht mehr nur versunkene Lektüre, sondern überintentionale Wahrheitsempfängnis. Diese Möglichkeit setzt eine heilsgeschichtliche Rettung voraus, die nunmehr als Ort der Kritik, ja des letzten Gerichts, fungiert. Kommentar und Kritik sind hier auf eine Weise getrennt ("eine

¹⁶ Die deutsche Übersetzung von Schopenhauer lautet: "Ein Krieg ist das Leben des Menschen gegen die Bosheit des Menschen. Die Klugheit führt ihn, indem sie sich der Kriegslisten, hinsichtlich ihres Vorhabens, bedient. Nie thut sie das, was sie vorgiebt, sondern zielt nur, um zu täuschen. Mit Geschicklichkeit macht sie Luftstreiche; dann aber führt sie in der Wirklichkeit etwas Unerwartetes aus, stets darauf bedacht ihr Spiel zu verbergen." (Gracián 2015: 73)

¹⁷ In diesem Sinne argumentiert auch Adorno: "Die Differenz von Wahrheit und Intention in den Kunstwerken wird dem kritischen Bewußtsein kommensurabel, wo die Intention ihrerseits dem Unwahren, meist jenen ewigen Wahrheiten gilt, in denen bloß der Mythos sich wiederholt." (*ÄT*, 195)

ganz andere Methode"), die dem Literaturkritiker Benjamin noch fremd war. Im *Passagenwerk* ist dem Menschen die wahre Kritik nicht mehr verfügbar; ihm bleibt nur der (kritische Momente generierende) Kommentar zur Wirklichkeit. Die ursprünglich als Kritik deklarierte Methode, die Dinge aus ihrem falschen Zusammenhang mit "scheinbar brutale[m] Zugriff" (PW, 592) zu erretten, wird so zur kommentarhaften Vorarbeit für die Errettung durch eine nachgeschichtliche Kritik im Zeichen der Erlösung. Im Zeitkern ist die Möglichkeit des gefährlichen Kommentars gegeben, aber nicht schon die rettende Kritik.

4. Zeitkern der Werke (Adorno II)

Die These, wonach Adorno mit dem Zeitkern eher an Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz anknüpft, ist keine philologische Bagatelle. Es geht um die fundamentale Frage, ob und wie man das Erkennen einer an einen Zeitkern gebundenen Wahrheit immanent begründet – das wäre bei Benjamin das Modell literarischer Kritik, das Adorno als kritische Theorie fortsetzt – oder ob die Möglichkeit einer solchen Wahrheit immer schon einer exogenen Garantie bedarf – das wäre bei Benjamin das Modell einer theologisch abgesicherten Wirklichkeitsinventur. Dass beide wiederum Spielarten des Ingeniösen sein können, belegt eine unbequeme Ambivalenz des Ingeniösen, die schon Gracián zum Verhängnis wurde. Die Zensur hatte klar erkannt, dass das Ingeniöse zwar in Christus¹⁸ sein Paradigma finden mag, aber eventuell auch ohne ihn denkbar ist.

Adorno also will eine für ihn verhängnisvolle Verschiebung zurücknehmen, die sich bei Benjamin schon an der vermeintlich nebensächlichen Tatsache ablesen lässt, dass im (literar-)kritischen Kontext vom *Wahrheitsgehalt der Werke* die Rede ist und nicht (wie im *Passagenwerk*) von der Wahrheit selbst. Die Erkennbarkeit des Wahrheitsgehalts bestimmter Werke besagt lediglich, dass eine spezifische Konstellation der Kritik vorausgesetzt ist (nämlich zumindest teilentlastet vom Sachgehalt zu sein). In diesem konsequent immanenten Sinne deutet auch Adorno den Zeitkern der Wahrheit. Die Wahrheitswerte jener Werke, die über einen Wahrheitsgehalt verfügen, können dieser Werte, sofern sie immer nur in einer bestimmten Relation einsichtig werden, bis zu einem gewissen Grade beraubt werden. Zumindest was ästhetische Kritik angeht, wäre selbst Benjamins glückliches Szenario eines Erfassens "mit einem Schläge" nicht vor dem Zweifel gefeit, ob das Gehaltvolle einmal sich als bloßer Schein einer Sache ohne Wahrheit erweist oder aber ob nun doch der Wahrheitsgehalt mit dem und durch den Sachbezug sich hier artikuliert. Kurz: Für Adorno – und das ist der Einsatz seines Zeitkern-Arguments – bleibt auch Kritik historisch-immanent.

Gleich im ersten Abschnitt der *Ästhetischen Theorie*, im Unterkapitel *Wahrheitsgehalt und Leben der Werke*, führt Adorno diesbezüglich eine bis in den Wortlaut an Benjamin gemahnende und doch sich grundsätzlich unterscheidende Überlegung an:

Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muß aber nicht selber notwendig hinab. Er vermöchte die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre. Nicht Formen bloß sondern ungezählte Stoffe sind jetzt schon abgestorben: die Literatur über Ehebruch die den Viktorianischen Teil des neunzehnten und früheren zwanzigsten Jahrhunderts ausfüllt, ist nach der Auflösung der hochbürgerlichen Kleinfamilie und der Lockerung der Monogamie kaum mehr unmittelbar nachvollziehbar; nur in der Vulgärliteratur der Illustrierten lebt sie dürftig und verkehrt nach. Ebenso jedoch hat längst schon das

¹⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Gerhard Poppenberg in dieser Sektion.

Authentische der Madame Bovary, einst ihrem Sachgehalt eingesenkt, diesen und seinen Niedergang überflügelt. Das freilich darf nicht zum geschichtsphilosophischen Optimismus des Glaubens an den unbesiegbaren Geist verleiten. Der Stoffgehalt mag auch, was mehr ist, in seinen Sturz hinabreißen. Hinfällig aber sind Kunst und Kunstwerke, weil sie, nicht bloß als heteronom abhängige, sondern bis in die Bildung ihrer Autonomie hinein, welche die gesellschaftliche Setzung arbeitsteiligen und abgespaltenen Geistes ratifiziert, nicht nur Kunst sondern auch ein dieser Fremdes, Entgegengesetztes sind (ÄT, 13–14)

Adornos Kritikererfolg fällt wesentlich nüchterner aus. Das Überleben eines Wahrheitsgehalts, das Authentische des Kunstwerks, zeugt weniger vom Glück eines deutlicher werdenden Wahrheits-Kriteriums. Stattdessen verpflichtet das Überleben des "Authentischen" dazu, einen Weg aus der Barbarei zu finden. Ein Zeitkern der Wahrheit ist zumindest für die Kritik nicht der glückliche Augenblick der Wahrheitssichtung, die einer bestimmten Phase der Kritik vorbehalten ist. Ein vom Paradigma des Kunstwerkes ausgehender Zeitkern benennt eher eine vergängliche Wirkungsmacht, dessen volle Einsicht erst einer besseren Gesellschaft zufallen kann.

An der Diskussion der Versenkung lässt sich exemplarisch darlegen, inwiefern Adorno mit dem Zeitkern zwar einen Begriff aus dem Passagenwerk entlehnt, methodisch aber am *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz anknüpft und so den von Benjamin eingeschlagenen Weg von der immanenten Literatur- zur theologisch fundierten Geschichtskritik gesellschaftskritisch umkehrt. Die Versenkung gründet nicht auf einer Synchronizität, sondern ist Adorno Anlass, Benjamins Theorie des mimetischen Verhaltens kritisch weiterzudenken. Das mimetische Verhalten ist Adorno zufolge auch deshalb für die Kunstreflexion zu rehabilitieren, weil nur so Kunst nicht restlos durch unbetreffene und spröde Reflexion ersetzt wird. Der im ästhetischen Erleben sein Recht einfordernde Gegenstand ist notwendig, um die Bedeutung jener zweiten Reflexion behaupten zu können, die Benjamin als die Gefährlichkeit der Lektüre bezeichnet hat und die Adorno gesellschaftskritisch konkretisiert. Adornos Versenkung indes, die "monadologisch, vorzustellen [erlaubt], was jenseits der Monade ist" (ÄT, 113), ist ein Plädoyer für eine geschichtsimmanente Wahrheitserfahrung durch eine Kunst, die Wahrheit weder als bloße Immanenz versteht noch sie exogen fundieren möchte. Wie in Benjamins *Goethe*-Aufsatz geht es Adorno gerade nicht um die Reinigung der Wahrheit vom Sachgehalt, so dass am Ende nur die reine Wahrheit stünde, vollkommen entkleidet des Sachgehalts. Dies wäre eine schlechthin ahistorische Versenkung, die nur dann denkbar wäre, wenn das Werk nicht in Spannung stünde, sondern in vollkommener Harmonie zum Ganzen. Doch unter den Bedingungen einer nicht befriedeten Gesellschaft oder allgemeiner: unter den Bedingungen von Geschichte vollzieht sich erkennende Versenkung notwendigerweise in einer widersprüchlichen Relation und als solche stiftet sie einen sehr ambivalenten Ort der Erfahrung und Reflexion: weder extern noch immanent. Gerade in ihrer radikalsten Form ist deshalb Adornos Versenkung nicht Isolation, sondern immer auch Selbstreflexion und damit Vorstufe, ja Vorbindung einer (sozialen) Kritik (von Kunst).

Dem Doppelcharakter der Versenkung – gleichermaßen immanente Hingabe wie (kritische) Selbstreflexion – entspricht ein Konfigurationsbegriff, der ebenso immanent und doch nicht nur immanent ist. Dies gilt auch für die Begriffsmetapher des Zeitkerns, die Adornos Aufmerksamkeit auch deshalb geweckt haben dürfte, weil sie eine Doppelung beschreibt: Mit dem Zeitkern ist eine Wahrheit benannt, die in zwei Instanzen zugleich steckt, dem Erkannten und dem Erkennenden. Auch wenn das Kunstwerk bei Adorno für eine Reihe von Konfigurationen steht, die sich nicht nur auf die Beziehung von Werk und Rezeption reduzieren lassen, ist diese

Relation für seine Theorie des Zeitkerns von besonderer Bedeutung – und zwar in einer negativen, typisch adornitischen Wendung. An der Beziehung von Werk und Rezeption nämlich hat sich das qua Kunst ermöglichte Moment von Wahrheit als konkrete Unvereinbarkeit zu erweisen. Kunst, die in einer unbefriedeten Gesellschaft genötigt wird, ihre Relationen immer auch mit Negativitäten zu belasten und die nur durch sie hindurch ein Moment von Wahrheit entfalten kann, bezeugt nicht eine richtige Passung zwischen Werk und Rezeption, wie noch im Falle von Benjamins Kritikerglück. Zwar steht auch bei Adorno die Konfiguration (die bei Benjamin und Adorno oft Konstellation heißt) für das Aufbrechen eines falschen Zusammenhangs; allerdings visiert er dabei nicht eine vollends richtige Relation an. Das macht Adornos Wahrheitsbegriff zwar nicht vollkommen relativ, aber doch zu einem grundsätzlich immanenten Moment. Wahrheit (bzw. die Idee) ist folglich nicht gerettet, sondern allenfalls eine Aussicht auf Errettung. Die Wahrheit, um die es Adorno geht, ist weniger die Wahrheit der Geschichte oder der Werke; sie ist vielmehr die Wahrheit von Zuständen. Die Konfiguration, die bei Benjamin ja noch die Funktion hatte, die Idee bzw. die Vergangenheit zu erretten und dabei durchaus als eine Positivität gedacht werden kann, büßt bei Adorno ihre positive Qualität so weit wie möglich ein, um maximal in der Konfiguration selbst zu bestehen. Der ambivalenten Verortung ästhetischer Erfahrung entsprechend definiert Adorno seinen Konfigurationsbegriff nicht positiv, sondern mithilfe zweier Negationen:

Was transzendiert, ist nicht ohne das, was es transzendiert. Der Wahrheitsgehalt ist vermittelt durch die Konfiguration, nicht außerhalb ihrer, aber auch nicht ihr und ihren Elementen immanent. (ÄT, 424)

Hier zeigt sich, wie sehr Adorno, wenn er von einer an einen Zeitkern gebundenen Wahrheit spricht, ein vollkommen anderes Konfigurationsmodell als Benjamin voraussetzt. Die Konfiguration gründet bei Adorno gerade nicht auf einer durch die Totalität der Geschichte garantierten Möglichkeit einer Synchronie, sondern bleibt auch im Prozess des Heraustretens höchst spezifisch:

Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. 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. (ÄT, 419)

Das, was im Hervortreten sich zeigt, unterscheidet sich fundamental von jenem Wahrheitsbegriff, den Benjamin im Trauerspielbuch bzw. im Passagenwerk entwickelt. Die richtige Konfiguration ist bei Benjamin ein *aptum* der Wahrheit und als solches belegt sie, "daß Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird." (Benjamin 1980c: 211) Statt einer Offenbarung, die ja nicht ohne stoffliche Richtigkeit auskommen bzw. nie nur eine formale sein kann, zeigt sich in Adornos Zeitkern der Kunst, dass jeder wahrhafte Prozess (der Kunst) an die immanente und (gesellschafts-)kritische Relevanz ihres Prozesscharakters gebunden bleibt: "[...] Kunst [hat] ihren Zeitkern nicht in stofflicher Aktualität sondern in ihrer immanenten Durchbildung [...]." (ÄT, 286) In der im Zeitkern angelegten Konfiguration – eine vom Kunstwerk in den Prozess gesetzte, aber deshalb noch lange nicht vollends kontrollierte Konfiguration – aktualisiert sich deshalb nicht eine Vergangenheit bzw. ein Wahrheitsgehalt. Im Vordergrund steht vielmehr der Nachvollzug einer "immanenten Durchbildung"; will dieser Nachvollzug mehr als bloß automatisierte Entzifferung sein, impliziert sie immer auch eine historische und gesellschaftliche Konkretion.

Für Adorno, der der Kunst eine "unvermeidliche Lossagung von der Theologie" (ÄT, 10) unterstellt und der an Kunst exemplarisch die Möglichkeit und Angemessenheit historischer Kritik ermisst, können die Benjamin'schen Konzepte des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke und des Zeitkerns also nur als relationale und immanent-prozessuale überzeugen. Für Adorno ist die einzig gangbare Einlösung einer immanent argumentierenden Geschichtskritik, dass die Wahrheit der Konfiguration zur Wahrheit eines Prozesses wird: "Wahrheit ist einzig als Gewordenes." (ÄT, 12) Genau deshalb kann das richtige, mithin ingeniose Verstehen von (großer) Kunst ein erkenntnispraktisches Paradigma darstellen, das dem Erleben und Durchdenken des Ästhetischen eine fundamentale epistemische Bedeutung zuspricht. Diese wiederum borgt sich die Kunst nicht von der Theologie bzw. vom Versprechen eines Ganzen; Kunst ist vielmehr daran zu bewerten, wie sie zur kritischen Theorie befähigt.

In der *Nötigung zur Ästhetik* expliziert Adorno, inwiefern die *Ästhetische Theorie* die ästhetische Erfahrung theoretisch und als Theorie auszuarbeiten hat; die *Ästhetische Theorie* wäre sodann eine *kritische Theorie avant la lettre*, die als Theorie immerzu an ihre Beispiele und somit an den Zeitkern ihrer mitzitierten Kunstwerke kritisch gebunden bleibt. Auf die Frage, weshalb eine Ästhetik zu formulieren sei – eine Frage, die kongruent ist mit der Gracián'schen Frage, was eine Theorie zum *ingenio*, das mehr ist als rhetorische Brillanz, notwendig macht¹⁹ –, antwortet Adorno mit einem Drängen des Ästhetischen (und strukturanalog: des Ingeniösen) auf Theorie. Als Theorie drängt die Konfigurationen der Kunst aus der Immanenz der Werke, hin auf eine immanent-künftige Kritik, die nicht mehr Kommentar oder Kritik heißt, sondern Philosophie:

Vor allem aber ist sie [die Ästhetik, PVO] gefordert von der Entfaltung der Werke. Sind sie nicht zeitlos sich selbst gleich, sondern werden zu dem, was sie sind, weil ihr eigenes Sein ein Werden ist, so zitieren sie Formen des Geistes herbei, durch welche jenes Werden sich vollzieht, wie Kommentar und Kritik. Sie bleiben aber schwächlich, solange sie nicht den Wahrheitsgehalt der Werke erreichen. Dazu werden sie fähig nur, indem sie zur Ästhetik sich schärfen. Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. (ÄT, 507)

Am Ende seiner *Frühen Einleitung* bekräftigt Adorno dies. Und bezeichnenderweise bringt er mit einer ebenso künftigen wie rückwirkenden Kritik eine zeitliche Dialektik ins Spiel, die in Benjamins dialektischem Bild ausgeschlossen ist, sofern es in diesem gerade nicht so ist, dass "das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft." (PW, 578) Anders Adorno: Die rückwirkende Kraft der aktuellen Werke soll dann auch einer philosophisch-kritischen Ästhetik zukommen:

Weil kein Kunstwerk seine immanente Spannung ohne Rest aufzulösen vermag; weil Geschichte schließlich noch die Idee solcher Auflösung angreift, kann ästhetische Theorie nicht bei der Auslegung der vorhandenen Kunstwerke und ihres Begriffs sich befriedigen. Daß sie ihrem Wahrheitsgehalt sich zukehrt, treibt sie, als Philosophie, über die Werke hinaus. Das Bewußtsein von der Wahrheit der Kunstwerke berührt gerade als philosophisches sich mit der scheinbar ephemeren Form ästhetischer Reflexion, dem Manifest. Methodisches Prinzip ist, daß von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt, nach dem Usus von Historismus und Philologie, die bürgerlichen Geistes zuinnerst nicht möchten, daß etwas sich ändere. Ist Valéry's These wahr, das Beste im Neuen entspreche einem alten Bedürfnis, so sind die authentischen Werke Kritiken der vergangenen. Ästhetik

¹⁹ Interessanterweise bedient auch Gracián das semantische Feld der drängenden Notwendigkeit, wenn er gleich im ersten *Discurso* seiner an Zitaten überreichen *Agudeza* von einer "urgencia de lo conceptual" (Gracián 2011a: 439) spricht.

wird normativ, indem sie solche Kritik artikuliert. Das aber hat rückwirkende Kraft; von ihr allein wäre einiges von dem zu erwarten, was allgemeine Ästhetik bloß vorspiegelt. (ÄT, 533)

Dass Adorno mit der prospektiven Nachträglichkeit der philosophischen Reflexion eine geschichtsimmanente Verzeitlichung vornimmt, zeigt sich auch daran, dass für ihn die bildlich-räumliche Anlage des Zeitkerns irrelevant ist. Diese nun doch wieder prozessual (wenn auch nicht heilsgeschichtlich) zu denkende Verzeitlichung, die Benjamin in dieser Weise fremd ist, bezeugt Adornos Theologie-Skepsis. Während es bei Benjamin in der "Erkenntniskritischen Vorrede" noch heißen konnte, dass ohne Theologie die "Wahrheit nicht gedacht werden kann" (Benjamin 1980c: 208), ist für Adorno die Kunst schon deshalb dazu verdammt, dem "Seienden und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden", weil sie ohne die "Lossagung von [...] dem Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung, eine Säkularisierung, ohne welche Kunst nie sich entfaltet hätte [...]" (ÄT, 10), schlichtweg nicht wäre. Nur unter dieser Prämisse kann Adorno feststellen: "Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist fusioniert mit ihrem kritischen." (ÄT, 60)

Den Wahrheitsgehalt mit dem kritischen zu fusionieren – strukturanalog zur Fusion von Prozesscharakter und Zeitkern – historisiert die Zeit der Wahrheit. Eine auch qualitativ nach der Zeit des Bestehenden eintreffende Zeit hingegen ist Adorno allenfalls im Modus des Als-Ob adressierbar, als eine philosophisch fingierte Position, "alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten." (Adorno 1990: 283) Diese Formel aus der *Minima Moralia* findet sich auch in der *Ästhetischen Theorie* als eine Reflexion über vergangene Kunst wieder und auch hier ist der Zustand der Erlösung ein aus der Immanenz anvisierter Zustand und somit gerade nicht eine rückwirkende Garantie der Errettung:

Die authentische Kunst der Vergangenheit, die derzeit sich verhüllen muß, ist dadurch nicht gerichtet. Die großen Werke warten. Etwas von ihrem Wahrheitsgehalt zergeht nicht mit dem metaphysischen Sinn, so wenig es sich festnageln läßt; es ist das, wodurch sie beredt bleiben. Einer befreiten Menschheit sollte das Erbe ihrer Vorzeit, entsühnt, zufallen. Was einmal in einem Kunstwerk wahr gewesen ist und durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen verändert sind, um derentwillen jene Wahrheit kassiert werden mußte: so tief sind ästhetisch Wahrheitsgehalt und Geschichte ineinander. Die versöhnte Realität und die wiederhergestellte Wahrheit am Vergangenen dürften miteinander konvergieren. Was an vergangener Kunst noch erfahrbar ist und von Interpretation zu erreichen, ist wie eine Anweisung auf einen solchen Zustand. (ÄT, 67)

Der Zeitkern der Kritik ist auf ein Künftiges entworfen und nicht als eine eher räumlich-topisch zu begreifende, privilegierte und stets vorhandene Stelle im Irdischen (Benjamins *Raumzeit*). Adornos Zeitkern meint vornehmlich einen zeitlich streng begrenzten Wirkungsradius inmitten eines bestimmten *Zeitraums*. Sollte der Zeitkern bei Benjamin garantieren, dass schon das Jetzt Anteil an der Wahrheit bzw. Erlösung hat, entpuppt sich Adornos Zeitkern als eindringliches Plädoyer dafür, das Projekt einer befreiten Menschheit als *immanent* erreichbares Ziel zu denken.

Ungeachtet dieser wesentlichen Differenzen ist in beiden Fällen mit der Figur des Zeitkerns insofern eine zutiefst ingeniose Denkform benannt, als sie eine wie auch immer begründete Theorie des richtigen Augenblicks nach sich zieht. Der Zeitkern der Wahrheit steht zweifelsohne für eine Erkenntnisform, die jene von Benjamin im Trauerspielbuch zitierte *ponderación misteriosa* einfordert und die nichts anderes bedeutet als die Suche nach der richtigen Ko-Relation. Für eine Theorie des ingeniosen Denkens ist zudem aufschlussreich, dass beide Denker an die Stelle

einer eindeutigen Herleitung der Wahrheit eine erst noch herzustellende relationale Struktur setzen, die an jene Verweisung erinnert, die schon bei Gracián thematisch geworden ist. Das Ingenium hat sich Gracián zufolge mit der "Stiefmutter der Rhetorik" zufriedengeben müssen. Die *orfandad* des Ingeniums benennt den Preis, den das relationale, ja nomadische Denken²⁰ für eine jederzeit mögliche und sich immer anders artikulierende Kritik entrichten muss.

5. Das Ingeniöse und die Technik (Begriffsgeschichte II)

Dem Zeitkern, der an zwei Orten zugleich ist – im Erkannten und im Erkennenden – stellt Benjamin ein weiteres Bild, das dieses erklären soll, ja thetisch bekräftigt, zur Seite: "Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüschel am Kleid ist als eine Idee." (*PW*, 578) In beiden Fällen betont schon die metaphorische Ebene, dass ein räumliches *Verhältnis*, nicht der punktuelle Ort entscheidend ist. Die grundlegende Gemeinsamkeit zwischen Kern und Rüschel besteht ja darin, dass in beiden Fällen ein Verhältnis von Innen und Außen problematisiert wird. Der Kern hat eine Hülle und die Rüschel des Kleides ist das Äußerste der Hülle.

Der Kern hat eine Hülle – das ist literal zu verstehen und referiert zweifelsohne auch auf die Tradition der christlichen Allegorie, die im Außen der Schale das Geheimnis des Innen für den Moment richtiger Deutung bewahrt. Doch ein Kern, der gerade nicht einer Schale gegenübergestellt wird, sondern in zwei Elementen zugleich steckt, macht auch eine andere Genealogie plausibel. Benjamin ist spätestens seit seinen Kandinsky-Studien die Theorie des Atomkerns bekannt, die Ernest Rutherford schon 1911 formulierte und deren populärwissenschaftlich entscheidende Pointe darin bestand, die angeblich unteilbare Minimaleinheit des Atoms mit einem Kern und einer Hülle zu versehen, die in einer energetischen Spannung zueinanderstehen. Der kleine, positiv geladene Kern, der fast die gesamte Masse enthält, wird stabilisiert durch die Spannung zur äußeren und negativ geladenen Hülle (so das darauf aufbauende Atommodell von Niels Bohr, der gegen Einstein behauptet hat, dass quantenphysikalische Teilchen an zwei Orten gleichzeitig sein können). Was Rutherford außerdem entdeckte und was Kandinsky als Metapher dazu verholfen hat, seinen Rembrandt-Schock zu verarbeiten, ist die Entdeckung der Kernreaktion, die letztlich auch die Kernspaltung beschreibbar gemacht hat und die das für Benjamin sicher inspirierende Bild geliefert haben könnte, wonach ein Kern durch den Zusammenstoß mit einem anderen Kern seine Zusammensetzung ändern kann. Benjamin, der populärwissenschaftlichen Metaphern nicht abgeneigt war – man denke etwa an die Galvanisierung –, kommt womöglich auch dieses Phänomens eingedenk auf die Rüschel zu sprechen. Sie liefert ein eindrucksvolles Bild für die quasi masselose Hülle, die den Kern stabilisiert. Sollte dieser Bezug zutreffen, dann wäre ein Kern, der in beiden zugleich steckt, eine ingeniöse Adaption der Atomforschung seiner Zeit.

Unabhängig davon, ob sich die Evidenz für diesen physikalischen Ursprung des Begriffs philologisch erhärten lässt, verdient es expliziert zu werden, dass auch Gracián bei seiner Beschreibung des Ingeniums eine bestimmte Technik-Metapher zu dynamisieren sucht: Gemeint ist Lulls logische Maschine, die zur Vorgeschichte des Gracián'schen Ingeniums gehört und die in einem sehr präzisen Sinne zu erfassen erlaubt, wie das ingeniöse Denken mit 'Technik' umgeht. Im IV. *Discurso* der *Agudeza*, dem *Discurso* vor der *ponderación misteriosa*, argumentiert Gracián M. J. Woods zufolge (vgl. Woods 1968: 854–863) am Beispiel einer Radmetapher

²⁰ Es dürfte lohnend sein, die Theorien des Nomadischen von Deleuze bis Glissant als ingeniöse Taktiken (Certeau) im Umgang mit Geschichte zu deuten und darin auch eine Spielart ingeniöser Geschichtskritik zu erblicken.

über das Verfahren der Topik. Mithilfe dieser Metapher kann Gracián verdeutlichen, wie die Topik für das ingeniose Denken gerade nicht ein Ordnungsdenken ist, sondern ein Denken, das auf Konstellationen aus ist und die Technik der Topik in eine Bewegung spannt. Das rotierende Rad, von dem Gracián hier spricht, scheint mir jedenfalls eine zum Zeitkern kongeniale und strukturanaloge Metapher zu sein:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar modo, etc., y cualquiera otro termino correspondiente; va los careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza. (Gracián 2011a: 449–450)²¹

Ich kann hier nur andeuten, dass auch Benjamin sein Denken in Konstellationen gegen eine erstarrte und formale Topik formuliert. An die Stelle bloßer Identifizierung setzt Gracián das ingeniose *concepto*, das aus der lediglich rhetorischen Ähnlichkeit eine "sutileza de ingenio"²² (Gracián: 2011a: 512) macht. Eine nicht offenkundige Ähnlichkeit zu erkennen, eine schon von Aristoteles als Begabung beschriebene Fähigkeit, ist nicht einfach sichtbare Signatur, sondern bedarf, wie Benjamins dialektisches Bild bzw. dessen Zeitkern, eines besonderen Umstands, einer *circunstancia especial*:

Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstancia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto, y de semejanza retórica pasa a sutileza de ingenio. (Gracián 2011a: 511–512)²³

Wenn ich einen auch technischen Ursprung der Metaphern betont habe, dann weil sich in ihm ein wesentlicher Aspekt des ingeniosen Denkens anzeigt. Ingeniöses Denken hat – um es mit Adornos Diktum zur modernen Kunst zu sagen – auch technisch auf der Höhe seiner Zeit zu sein. Adorno, Gracián und Benjamin sind Denker, die für eine Aktualität des Verstehens plädieren, das auch die technischen Zugriffe auf die jeweilige Wirklichkeit berücksichtigt und mit diesen umzugehen weiß. Der Bezug zur Technik bedeutet für das ingeniose Denken aber nicht einfach Affirmation der (Repräsentations-)Technik(en); vielmehr geht es darum, eine auf notwendige und lineare Fortsetzung strebende Technik in "besondere Umstände" zu zwingen, um auf eine Weise an Wahrheit – was auch immer sie sei – teilzuhaben, die auch den besonderen Konstellationen und der konkreten Geschichte gerecht wird. Dies wiederum ist nicht nur eine Frage der Technik.

²¹ Ich zitiere hier die Übersetzung von Gerhard Poppenberg aus seinem Beitrag in dieser Sektion: "Das Subjekt, das sujet oder Thema, das im Gedankengang erwogen wird [...] ist eine Art Zentrum, von dem der Gedankengang Linien subtiler Erwägung zu den Entitäten ausgehen lässt, die es umgeben; das sind die Beifügungen, die es als seine Krone umgeben: seine Ursachen, seine Wirkungen, Attribute, Qualitäten, seine kontingente Eventualität, seine zeitlichen, örtlichen, modalen Umstände etc. und jeder andere entsprechende Terminus; diese Beifügungen stellt er jeweils dem Subjekt-Thema oder auch sie untereinander gegenüber; und wenn er Übereinstimmung oder Übereinkunft entdeckt, die darin zur Sprache kommt, sei es mit dem Hauptthema, sei es bei den Beifügungen untereinander, bringt er sie erwägend zum Ausdruck; und darin besteht die Subtilität."

²² ["eine ingeniose Subtilität"].

²³ ["Aber wenn die Ähnlichkeit auf einem besonderen Umstand des zu behandelnden Sujets fußt, dann handelt es sich wahrlich um einen *concepto*, und alle rhetorische Ähnlichkeit wird zu einer ingeniosen Subtilität."]

Die auch technische Virtuosität des ingeniosen Denkens stellt keine geringe Herausforderung dar und heute mehr denn je. Das gleichermaßen affirmierende wie subversive Verhältnis, das das ingeniose Denken zur Technik einnimmt, stellt uns vor die Frage, was es bedeutet, inmitten der heutigen Wissens- und Kommunikationstechniken "besondere Umstände" zu kreieren. Dass es dabei um andere als vorhersehbare oder berechenbare Ko-Relationen geht, mag ein Hinweis sein für eine Kultur, die den mitunter komplex berechneten und multivariaten Ko-Relationen der Stochastik den Status des Wahren zuzugestehen bereit ist.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. / Benjamin, Walter (1994): *Briefwechsel 1928–1940*, hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1990): *Minima Moralia*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2000): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (2001): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Agamben, Giorgio (2006): *Die Zeit, die bleibt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1980a): "Über den Begriff der Geschichte", in: ders.: *Gesammelte Schriften I, 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 691–704.

Benjamin, Walter (1980b): "Goethes Wahlverwandtschaften", in: ders.: *Gesammelte Schriften I, 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 123–201.

Benjamin, Walter (1980c): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I, 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 202–430.

Benjamin, Walter (1985): "Intentionsstufen", in: ders.: *Gesammelte Schriften VI*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 49–50.

Benjamin, Walter (2001): *Passagenwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gracián, Baltasar (2011a [1648]): *Agudeza y arte de ingenio*, in: ders.: *Obras completas*, hrsg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 431–808.

Gracián, Baltasar (2011b [1647]): *Oráculo manual*, in: ders.: *Obras completas*, hrsg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 345–430.

Gracián, Baltasar (2015): *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Wiesbaden: Matrixverlag.

Kuhne, Frank (2015): "Transformation der praktischen Philosophie in kritische Theorie der Gesellschaft? Zum Problem der normativen Grundlage des 'Kapitals' und der Kritischen Theorie", in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und*

Philosophie, hrsg. von Ingo Elbe, Sven Ellmers, Christoph Hesse, Falko Schmieder, Hendrik Wallat 1, 139–170.

Woods, M. J. (1968): "Gracián, Peregrini, and the Theory of Topics", in: *MLR* LXIII, 854–863.