

„Religious art today is nothing but blasphemy“

Zur Aktualität einer These Adornos

Feinschwarz.net/6. Dezember 2025

René Buchholz

1. Bruch zwischen Kunst und Religion

Die Frage, ob religiöse Kunst mit dem ästhetischen Anspruch auf Autonomie vereinbar sei, erscheint angesichts eines *anything goes* im Kunstbetrieb als obsolet. Autonomie der Kunst meint nicht nur die „wachsende Unabhängigkeit gegenüber kirchlichen Geldgebern“, bemerkt Günther Bonheim. „Sie gilt, wenn überhaupt, dann für alle; zwischen der Kirche als jener Instanz, die der Kunst eine ökonomische Basis gab, fürstlichen oder bürgerlichen Mäzenen, dem Staat oder auch dem Kunstmarkt, besteht, was die Möglichkeit eines Hineinwirkens kunstfremder Interessen in die je eigene gestalterische Tätigkeit anlangt, im Prinzip kein Unterschied.“¹

Der Prozess der Emanzipation von Musik, Literatur, Malerei und bildender Kunst im 19. Jahrhundert hatte im *L'art pour l'art*-Prinzip seinen Ausdruck gefunden. Auch wenn er gegenüber den gesellschaftlichen Bedingungen, denen Kunst unterliegt, naiv gewesen sein mag – schon die ästhetischen Techniken sind nicht unabhängig vom gesellschaftlichen Stand der Produktivkräfte² –, bildet er einen Fortschritt gegenüber den Formen der Gängelung und der Einfluss-

¹ Günther Bonheim: Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte, Würzburg 2002, 20.

² „Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den stumpfen Druck des *body social*; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert.“ (GS 7, 56) - Zitate aus den Schriften und Nachlassbänden Adornos werden im fortlaufenden Text mit Band- und Seitenzahl belegt: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften (Abk.: GS), hrsg. von Rolf Tiedemann u.a.,

nahme bis in die formale Gestaltung des Kunstwerks hinein. Paradox aber hat die Autonomie der Kunst ihr die Möglichkeit eröffnet, sich aus mehr oder weniger freiem Antrieb anderen Zwecken – politischen, ökonomischen und religiösen – unterzuordnen. Der Gedanke, Kunst sei die Fortsetzung des religiösen oder politischen Diskurses mit anderen Mitteln – eben ästhetischen – ist durchaus verbreitet, und zwar nicht nur bei einer allzuständigen Didaktik. Was im Medium des Begriffs nicht allen zugänglich ist, soll im Medium der Kunst einem breiteren Publikum veranschaulicht werden.

Warum also nicht auch religiöse Inhalte auf diese Weise (für Anspruchsvolle gerne etwas verfremdet) aufbereiten? Theodor W. Adorno hatte in seinem Essay *Theses Upon Art and Religion Today* (1945, GS 11, 647-653) eben diese Möglichkeit bestritten. „The lost unity between art and religion, be it regarded as wholesome or as hampering, cannot be regained at will. This unity was not a matter of purposeful cooperation but resulted from the whole objective structure of society during certain phases of history, so the break is objectively conditioned and irreversible.“ (ebd., 647)

Schon in den ersten Sätzen des Essays ist das Ineinander von Kunst und gesellschaftlicher Realität vorausgesetzt: Mochte vormoderne Kunst noch mit der Religion eine – wohl keineswegs reibungslose – Einheit bilden, so ist, in der Terminologie Luhmanns gesprochen, mit der Automatisierung der gesellschaftlichen Subsysteme diese Einheit zerbrochen und kann auch nicht durch bloßen Willen wiederhergestellt werden. Was einmal Gegenstand des Bittgebets war: das tägliche Brot, die gute Ernte, die Ruhe vor dem Feind oder der Sieg über ihn sowie Schutz vor den Launen der Natur, lässt sich wissenschaftlich erklären und – wenn auch keineswegs vollständig – technisch beherrschen, allerdings mit erheblichen Kollateralschäden, wie sich heute herausstellt. Der Markt regelt die Produktion und Distribution der Güter – jedoch um den Preis einer Unterordnung unter seine Gesetze, die sich von jenen der Natur wenig unterscheiden.

Die Erfahrung, erneut nur Objekt einer fremden Macht zu sein, die, anders als die göttliche, Gnade nicht kennt, lässt die vormodernen Gesellschaften in allzu mildem Licht erscheinen. Die Vergangenheit wird zur romantischen Projektion einer angeblich organischen, nicht-entfremdeten Beziehung zwischen den Menschen, deren Alltagsleben von der Religion umfasst ist; „no such unity ever existed“ (ebd.). Kriege und soziale Konflikte zeugen von einer anderen Wirklichkeit. So ist die beschworene Einheit ein Akt bloßer Willkür, die dem objektiven Moment, auf das er zielt, widerspricht, „ein Produkt bloßer Subjektivität, sogenannter Entscheidung“ (GS 10, 609). Der Verlust ihrer „all-comprising validity“ und ihrer „supra-individual binding force“ (GS 11, 647), den Religion in der Moderne erlitt, kann durch Kunst nicht kompensiert oder gar rektifiziert werden. Kunst kann keine Verbindlichkeit religiöser Denk- und Deutungsmuster herstellen, wo diese problematisch wurden und aufhörten, in der Gesellschaft eine prägende Kraft zu sein oder, wie Adorno an anderer Stelle formulierte, in der sie „nicht mehr

in den Menschen und der Ordnung ihrer Verhältnisse substantiell gegenwärtig ist“ (GS 10, 609).

Wo dennoch versucht wird, jene Substantialität zu suggerieren, offenbart sich, was als Kunst auftreten will, bei näherem Hinsehen als Deko-Ware, Kunsthandwerk oder erschöpft sich in Reklame. Über die bloße Beschwörung des oft unbestimmt Religiösen gelangt solche Literatur, Musik, Malerei oder bildende Kunst kaum hinaus: „It glorifies religion because it would be so nice if one could believe again. Religion is on sale, as it were. It is cheaply marketed in order to provide one more so-called irrational stimulus among many others by which the members of a calculating society are calculatingly made to forget the calculation under which they suffer.“ (ebd., 649)

Was Adorno hier beschreibt, ist der Anfang kulturindustriell produzierter Religiosität, die nach wie vor Konjunktur hat³. Religiöse Kunst heute arbeitet dem zu; sie macht das Kriterium der propagandistischen und katechetischen Verwertbarkeit zum innersten Formprinzip, d.h. sie gestaltet das Werk noch ergebener als einst in feudaler Zeit nach den Bedürfnissen der Kundschaft. Religiöse Kunst wird zur unfreiwilligen Parodie ihrer Sujets und nicht zuletzt jener Welt, deren Verbindlichkeit zerfiel. Die Blindheit gegenüber dem objektiven Moment überantwortet die Gehalte der Religion dem Kitsch.

„Against this sort of thing, art can keep faith to its true affinity with religion, the relationship with truth, only by an almost ascetic abstinence from any religious claim or any touching upon religious subject matter. Religious art today is nothing but blasphemy.“ (GS 11, 649)

2. Konstruktion und Mimesis

Das Zitat deutet bereits an, dass das Verhältnis von Kunst und Religion, genauer: von ästhetischem und religiösem Wahrheitsanspruch komplizierter ist als es das pointierte Diktum am Ende, religiöse Kunst heute sei nichts als Blasphemie, nahelegt. Um dies zu verstehen, ist die Genese der Kunstwerke und ihre widerspruchsvolle Partizipation an gesellschaftlicher Rationalität in den Blick zu nehmen.

Kunst ist weder das Produkt irgendwelcher irrationaler Eingebungen oder die inszenierte Absage an Vernunft – Kunst ist kein „Naturschutzpark von Irrationalität“ (GS 7, 499) –, noch deren Bebilderung. Kunst ist wesentlich Konstruktion und darin Beherrschung des Materials, das sie gestaltet. „Rationalität ist im Kunstwerk das einheitsstiftende, organisierende Moment...“ (GS 7, 88)

³ Zum Begriff der Kulturindustrie vgl. das entsprechende Kapitel in der *Dialektik der Aufklärung*: Adorno, GS 3, 141-191; Résumé über Kulturindustrie, GS 10, 337-345; ferner René Buchholz, Religion als Ware. Über Religionskonsumtive Tendenzen der späten Moderne, in: Günter Riße / Heino Sonnemans / Burkhard Theß (Hgg.), *Wege der Theologie: an der Schwelle zum dritten Jahrtausend* (FS Hans Waldenfels). Paderborn 1996, 125-138.

Ähnlich dem begrifflichen Denken vereinigt sie das in den Werken verwendete Material, das indessen gegenüber seiner Bearbeitung nicht schlechthin indifferent ist. Nicht zufällig wird auch außerhalb der Musik von „Komposition“ gesprochen. In Anlehnung an Kant lassen sich Kunstwerke als *Synthesis des Mannigfaltigen* bezeichnen, „sie jedoch ist in ihnen urteilslos, von keinem ließe sich angeben, was es urteilt, keines ist eine sogenannte Aussage“ (GS 7, 187). Die nicht nur in der Theologie beliebte Fixierung auf die „Aussage“ eines ästhetischen Objekts und oft genug auf die Sujets geht souverän an dem vorbei, was es überhaupt zum Kunstwerk macht: das konstruktive Moment.

Kunst ist niemals Verkündigung – weder in einem politischen⁴ noch in einem religiösen Sinn. Konstruktion aber ist ein Akt der Rationalität; insofern kann Adorno „Kunst als Gestalt von Erkenntnis“ bestimmen (GS 7, 87⁵). Als eine Form von Vernunft – wenn auch als *begriffslose* im Unterschied zur diskursiv verfahrenen – partizipiert sie an deren Dialektik. Vernunft ist wesentlich *eine*, was bedeutet, „daß nicht in ihr eine naturbeherrschende und eine versöhnende Schicht nebeneinander sind, sondern beide all ihre Bestimmungen teilen“ (GS 10, 627f).

Damit steht die ästhetische Produktion nicht schlechthin jenseits einer Dialektik des zivilisatorischen Prozesses: Dieser verdankt sich der fortschreitenden Herrschaft über Natur, die schließlich umschlägt in Herrschaft über Menschen. Was in sich das Potential hat, den Schrecken, den einst Natur über eine schwache Menschheit ausübte, zu reduzieren, reproduziert ihn auf gesellschaftlicher Ebene, indem Vernunft sich reduziert auf bloße Instrumentalität: Dinge und Menschen sind Objekte strategischer Operationen.

Das Schicksal, von dem die Mythen erzählen, wird nicht etwa überwunden, sondern auf jeder Stufe der Entwicklung reproduziert. Was Leid mindern könnte, vermehrt es kraft des gleichen Vermögens⁶. Das gewaltsame Moment steht dem Zivilisationsprozess nicht als das andere gegenüber, sondern ist ihm immanent und erzeugt aus sich heraus sein Gegenteil: die Barbarei. Kunst partizipiert einerseits daran und steht andererseits für die Möglichkeit eines Besseren, nicht dadurch, dass sie Utopien bunt ausmalt, sondern durch den Prozess ästhetischer Produktivität, den Adorno analysiert.

⁴ Siehe hierzu die Auseinandersetzung Adornos mit Jean Paul Sartre und dem späten Brecht der Lehrstücke: Engagement, in: GS 11, 409-430.

⁵ Entsprechend wäre es ein Missverständnis, wollte man Adorno eine Liste ‚verbotener Sujets‘, darunter auch religiöse, unterstellen. Der Akzent liegt hier auf der Gestaltung; die Kritik religiöser Kunst denunziert die Subordination der Kunst unter äußere Zwecke, nicht die Verwendung einzelner Motive aus der religiösen Tradition. Hier hängt alles ab von der gelingenden Komposition; siehe unten die Ausführungen zu Schönbergs *Moses Aron*.

⁶ Ausführlich widmeten sich Max Horkheimer und Theodor W. Adorno dieser Dialektik 1944/47 unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Barbarei in der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. GS 3, 19-60.), wobei „Aufklärung“ hier nicht bloß das *siècle des lumières* meint, sondern den gesamten Prozess der Anthropogenese; vgl. ferner Adornos Essay *Fortschritt* (GS 10, 617-638) Angesichts der Perspektive einer Selbstzerstörung der menschlichen Zivilisation bezeichnet Adorno Fortschritt als „Widerstand gegen die immerwährende Gefahr des Rückfalls. Fortschritt ist dieser Widerstand auf allen Stufen, nicht das sich Überlassen an den Stufengang.“ (ebd., 638)

Das naturbeherrschende Moment bestimmt also nicht nur das diskursive Verfahren, sondern auch die nichtbegriffliche formale Struktur der Kunstwerke. Die zentripetale Bewegung der Werke, ihre genaue Komposition und das heißt: Beherrschung des Materials, verleiht ihnen den Status einer eigenen Wirklichkeit, sie sind „Monaden“; d.h. von der Außenwelt geschieden, widerständig⁷ und doch nicht gänzlich unabhängig von ihr: „Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist.“ (ebd., 268)

Da der gesellschaftliche Stand von Rationalität konstitutiv ist für die ästhetische Synthesis – schon die Fortschritte der Techniken verraten zugleich etwas über den Stand der Naturbeherrschung –, wandert die „Außenwelt“ in den scheinbar monadologischen Charakter der Werke ein, und zwar auch dort, wo sie aller Gegenständlichkeit entsagen. Das Kunstwerk, formuliert Adorno in Anspielung auf Leibniz, „represents the universal within its own walls. That is to say, its own structure is objectively the same as that of the universal.“ (GS 11, 652) Das gilt nicht nur für den aktuellen gesellschaftlichen Stand; Kunstwerke sind „bis ins Innerste geschichtlich“, d.h. Geschichte geht ein in die formale Konstitution der Werke, sie ist „den Werken immanent, kein äußeres Schicksal“; sie haben einen „Zeitkern“ (GS 7, 285f). Eben dies weist über deren absolute Geschlossenheit hinaus, wie umgekehrt ihr Charakter als Monade der totalen gesellschaftlichen Fungibilität opponiert.

Vermöge der rationalen Durchbildung der Werke, in Adornos Worten: „der Dichte des technischen Verfahrens“ (GS 7, 174), aber setzten sie das Andere zur Vernunft frei: Mimesis. Adorno versteht darunter nicht bloß „Nachahmung“, sondern den im strikten begrifflichen Denken eliminierten „Ausdruck“ oder die „nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten“ (GS 7, 86f)⁸. Nähe, Affinität, nicht Identität als „Einverleibung“ und Neutralisierung des Anderen ist das Ziel einer Rationalität, die sich nicht auf die Beherrschung des Objekts und analog zum Verdauungsprozess auf Assimilation und Ausscheiden reduzieren lässt – ein Interesse, das Kunst und Philosophie jenseits aller Botschaften verbindet⁹.

„Wahrheit ist nicht adaequatio sondern Affinität...“, heißt es in Adornos erster Hegelstudie (GS 5, 285). Nähe, nicht ‚Gleichschaltung‘ bestimmt die Utopie nicht nur der Erkenntnis, sondern auch der Gesellschaft. Das ästhetische Verfahren nähert sich, trotz oder besser: inmitten der

⁷ „Die Rationalität der Kunstwerke bezweckt ihren Widerstand gegen das empirische Dasein: Kunstwerke rational gestalten heißt soviel, wie sie in sich konsequent durchbilden. Damit kontrastieren sie zu dem ihnen Auswärtigen, dem Ort der naturbeherrschenden Ratio, von der die ästhetische herkommt, und werden zu einem Für sich. Die Opposition der Kunstwerke gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese.“ (GS 7, 430)

⁸ Zum Mimesisbegriff Adornos vgl. René Buchholz, Zwischen Mythos und Bilderverbot. Die Philosophie Adornos als Anstoß zu einer kritischen Fundamentaltheologie im Kontext der späten Moderne, Frankfurt/M u.a.1991, 107-114.

⁹ „Ihr [der Philosophie, R.B.] integrales Ausdrucksmoment, „unbegrifflich-mimetisch,“ heißt es in der *Negativen Dialektik*, „wird nur durch Darstellung – die Sprache – objektiviert. Die Freiheit der Philosophie ist nichts anderes als das Vermögen, ihrer Unfreiheit zum Laut zu verhelfen. Wirft das Ausdrucksmoment als mehr sich auf, so artet es in Weltanschauung aus; wo sie des Ausdrucksmoments und der Pflicht zur Darstellung sich begibt, wird sie der Wissenschaft angeglichen.“ (GS 6, 29)

Beherrschung des Materials diesem Ideal an. Konstellation, Anordnung des Materials ist auch der philosophischen Darstellung wesentlich; zumindest für die Kunst führt dies zu einem paradoxen Befund: „Blindes – den Ausdruck – aus Reflexion – durch Form – zu produzieren; das Blinde nicht zu rationalisieren, sondern ästhetisch überhaupt erst herzustellen“ (GS 7, 174). Dabei behält auch das Gewaltmoment gegenüber dem Material nicht das letzte Wort.

Die Generalfrage ästhetischer Produktion, und zwar nicht nur in der Musik, lautet vielmehr „wie kann ein Ganzes sein, ohne daß dem Einzelnen Gewalt angetan wird“ (NaS I/1 [Beethoven], 62)¹⁰? Eine vorsichtige Antwort bietet die *Ästhetische Theorie*: „Ästhetische Einheit empfängt ihre Dignität durchs Mannigfaltige selbst. Sie läßt dem Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren. Das Gewährende der Kunstwerke, Antithesis ihres immanent-disziplinären Wesens, haftet an ihrem wie immer auch asketisch sich verbergenden Reichtum; Fülle schützt sie vor der Schmach des Wiederkäuens.“ (GS 7, 285) Das unterscheidet die ästhetische Synthese sowohl vom Diskurs als auch von der gesellschaftlichen Nivellierung des Differierenden.

Was in ästhetischen Abhandlungen oder auch von Künstler*innen selbst als „Formgefühl“ bezeichnet wird, ist nicht bloße Irrationalität oder höhere Eingebung. Es gibt eine Tendenz der Sache, d.h. des Materials, die zur Form treibt, wobei ‚Material‘ niemals ‚reines Naturmaterial‘ ist – obwohl schon in diesen Möglichkeiten und Grenzen enthalten sind –, „sondern als geschichtliches seine geschichtliche Kraft in sich aufspeichert“ (GS 14, 441). Es gibt im Sinne einer kritischen Theorie keine ‚natura pura‘, sondern Natur ist vermittelt durch die Interaktion von Subjekten, für die ihrerseits Gesellschaft keine äußere Größe ist, sondern über die Psyche hinaus bis in die Physis reicht.

Von diesem Zusammenhang ist auch die künstlerische Produktion nicht ausgenommen. ‚Material‘ ist also die oft prekäre Einheit von Subjektivität, Natur und Gesellschaft. So heißt es in der *Philosophie der neuen Musik* (1949): „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das ‚Material‘ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen.“ (GS 12, 39)

Dass ein von Menschen Gemachtes ihm selbst als schlechthin Selbstständiges gegenübersteht, ist mithin nicht der ‚natürlichen‘ Beschaffenheit des Materials geschuldet, sowenig Natur in den gesellschaftlichen Vermittlungen aufgeht. Die ‚Sache‘, von der Adorno in der *Ästhetischen Theorie* spricht, ist von Anbeginn an nichts der ästhetischen Produktion und dem Bewusstsein

¹⁰ Was hier als epistemologisches und ästhetisches Problem angesprochen wird, reicht tief in die Analyse der Gesellschaft und in die Frage nach Alternative zum Bestehenden hinein. Eine Gesellschaft kann erst dann als human bezeichnet werden, wenn die Individuen nicht bloße Exemplare sind, die sich blind der Dynamik anzupassen haben, kurz eine Gesellschaft, „in der man ohne Angst verschieden sein kann“ (GS 4, 114).

Gegenüberstehendes, was auch für das Formgefühl gilt: „Formgefühl ist die zugleich blinde und verbindliche Reflexion der Sache in sich, auf welche sie sich verlassen muss; die sich selbst verschlossene Objektivität, die dem subjektiven mimetischen Vermögen zufällt, das seinerseits an seinem Widerspiel, der rationalen Konstruktion sich kräftigt.“ (GS 7, 175)

Indem Kunst das Ausdrucksmoment, die Affinität zur Sache, vermöge der technischen Durchbildung des Materials „freisetzt“ (ebd., 174), partizipiert sie zwar am fortgeschrittenen Stand der gesellschaftlich vermittelten Naturbeherrschung, mildert ihn jedoch durch Verzicht auf völlige Nivellierung des Mannigfaltigen ab. Darin ist sie „nicht nur Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden um seiner selbst willen“ (GS 7, 26). Das ist der Sinn der vielzitierten Stelle aus der *Ästhetischen Theorie*, Kunst sei die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft und nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren (ebd., 19).

3. “true affinity with religion”

Als eine solche Antithese vermag Kunst das Bessere nicht in üppigen Bildern auszumalen, sondern verbleibt, ihres Scheins eingedenk (vgl. GS 7, 160-168), brüchig wie die Wirklichkeit, der sie angehört und gegen die sie implizit rebelliert; alles andere wäre bunte Propaganda, in welche die ästhetische *promesse du bonheur* verwandelt würde, während sie in Wahrheit offenlässt, ob das Versprechen trägt (vgl. ebd., 26¹¹). Künstlerische Produktion, die dem nicht Rechnung trägt, reduziert sich auf gehobene Unterhaltung. „Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.“ (ebd., 27)

Die Askese, die Kunst sich auferlegt, trägt dem Bewusstsein Rechnung, dass die Werke weder aus einer „anderen Welt“ stammen, noch diese quasi sakramental repräsentieren, sondern das Mal naturbeherrschender Praxis nach wie vor an sich tragen. Darüber soll die Forderung nach Buntheit und Unterhaltsamkeit hinwegtäuschen. Inzwischen ist jedoch nach dem Ende der bürgerlichen Ära auch das asketische Werk zum Schmuck in Chefetagen und anspruchsvollen Domizilen geworden und man mag fragen, ob sie dadurch depotenziert seien oder Trojanische Pferde in den Kommandozentralen der Gesellschaft wurden.

Kunst jenseits der Propaganda negiert in sich die Täuschung, sie wäre vollkommen, d.h. selbst schon die wahre, die versöhnte Wirklichkeit. Träfe dies zu, „so wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnten möglich“ (ebd., 283). Das Kunstwerk aber ist Schein, unvollkommen nicht nur in der Durchführung, sondern erst recht in seinem Versprechen. „Schein ist das Kunstwerk nicht allein als Antithese zum Dasein sondern auch dem gegenüber, was es von sich selbst will. Es ist mit Unstimmigkeit geschlagen.“ (GS 7, 161)

¹¹ Das „künstlerische Gebilde“, resümiert Hermann Schweppenhäuser den Gedanken Adornos, „ist unwahr, lügenhaft, sofern es ein Sein bloß scheinen läßt, und dasselbe Gebilde kann doch zugleich wahr sein, sofern, was erscheint, dem Gehalt nach den index veri an sich trägt.“ (Hermann Schweppenhäuser, Aspekte eines aufgeklärten Kunstbegriffs, in: Frankfurter Adorno-Blätter II [1993], 112-128, hier: 116)

Schein ist jedoch nicht einfach Nichtigkeit, Windhauch im Sinne Qohelets. „Die Rettung des Scheins“, wird in der *Negativen Dialektik* kaum zufällig als „Gegenstand der Ästhetik“ bezeichnet (GS 6, 386), würde doch mit dem Schein auch die Verheißung getilgt, die vom Kunstwerk ausgeht; freilich: „Ob die Verheißung Täuschung sei, das ist das Rätsel.“ (GS 7, 193) Die Problematik des ästhetischen Scheins ist von der Kunst, zumal der modernen, registriert worden. Etwas im Werk selbst arbeitet dem Schein entgegen (vgl. ebd., 162), indem die Kunstwerke ihren fragmentarischen Charakter einbekenneren und so negativ auf ein sinnvolles Ganzes verweisen, das nicht mehr bloß Schein ist, ohne es doch selbst repräsentieren zu können. Zugleich verleiht, wie Adorno betont, das Bewusstsein des Scheins „aller Kunst ihre Trauer; sie schmerzt desto mehr, je vollkommener der geglückte Zusammenhang Sinn suggeriert; gestärkt ist die Trauer vom O wäre es doch. ... Retrospektiv ähneln alle Kunstwerke jenen armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen Lebenssäulen. Kunstwerke, mögen sie noch so vollendet sich gerieren, sind gekappt...“ (ebd. 162 und 191)

Setzung von ästhetischem Sinn durch Konstruktion und Einbekenntnis des Scheins bezeichnen die Dialektik der Werke, über die keine Versicherung der postulierten Versöhnung hinausführt: „Das ästhetische Prinzip der Form ist an sich, durch Synthesis des Geformten, Setzung von Sinn, noch wo Sinn inhaltlich verworfen wird. Insofern bleibt Kunst, gleichgültig, was sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch auf Wahrheit und ihre Affinität zum Unwahren sind eines.“ (GS 7, 403)

Adornos Rede von einer „true affinity“ zwischen Kunst und Religion hat hier ihren Grund – aber auch ihre Grenze¹². Die *Affinität* findet nicht auf der Ebene der Sujets statt, sondern in der formalen Struktur, die keiner Willkür entspringt, sondern der „Tendenz des Materials“ entspricht. Aus der autonomen ästhetischen Praxis, nicht durch Wunsch oder äußeren Einfluss kommt diese Affinität zustande. Kunst ist nicht Repräsentantin religiöser Gehalte und Verheißungen, sie gibt keine Garantien. Die Rede von einer „Affinität“ versucht das Missverständnis eines quasi-sakramentalen Charakters von Kunst zu vermeiden.

Was Adorno in der *Ästhetischen Theorie* „Theologie“ nennt, wäre wohl besser mit „Religion“ bezeichnet, sofern diese noch substantiell wäre. Weil sie aber ihre Verbindlichkeit verlor, und zwar aus objektiven Gründen, kann sie von keiner Kunst beschworen werden. Der historische Befund ebenso wie die innere Brüchigkeit der Werke begründen die Zweideutigkeit der Sinnsetzung ästhetischer Formgebung oder, in Adornos Worten: die „Aporie der Kunst“ (ebd.).

Die Offenheit der Werke ist keine *reductio in mysterium*; sie sind kein das Absolute vergegenwärtigendes Geheimnis, sondern in ihrem fragmentarischen Charakter Rätsel. „Das Rätselhafte an Kunstwerken ist ihr Abgebrochensein. Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein wollen.“ (GS 7, 191) Mochte Kunst einst der Magie entspringen, so hat sie, im Zuge einer die Werke einbeziehenden Entzauberung, sich vom Magischen emanzipiert und blieb zwiespältig

¹² Vgl. Buchholz, Zwischen Mythos und Bilderverbot, 119-123.

dem Auratischen gegenüber, das auf diese Ursprünge zurückverweist und das kulturindustrielle Verwertung von Kunst und Religion bedenkenlos vermarktet.

4. Das biblische Bilderverbot

Hier ist auch der Ort einer Reminiszenz an das biblischen Bilderverbot¹³, das Adorno über den ursprünglichen Sinn des Kultbildverbotes hinaus epistemologisch und ästhetisch fruchtbar macht. Nochmals wird unterstrichen, dass Kunst kein Realsymbol oder die Epiphanie des ganz Anderen ist; dies wäre Superstition und Götzendienst, eben das, wovor das Bilderverbot bewahren sollte. In einer Analyse von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* bezeichnete Adorno die Musik Schönbergs, die, wie auch der Text der Oper, um das Bilderverbot zentriert ist, als „Bild des Bilderlosen“ (GS 16, 458)¹⁴. Die scheinbar paradoxe Formulierung erinnert daran, dass der Bildcharakter der Werke, nämlich kraft Integration des Materials jene Wirklichkeit zu sein, deren Darstellung dem Begriff verwehrt ist, nicht schlechthin getilgt wird. Der Ideologieverdacht gegenüber der Kunst, mehr scheinen zu wollen als sie tatsächlich einzulösen vermag, kann nur vermöge des negativen Zuges der Werke abgewiesen werden.

Schönbergs Gestaltung der Moses-Figur und ihrer Botschaft reagiert auf den neuzeitlichen Zerfall verbindlicher Tradition; sie ist zum Gedanken verblasst. In der Unbedingtheit und Unerbittlichkeit der von Moses vertretenen Idee des Monotheismus wirkt der Wunsch fort, sie in einem Willensakt erneut zu beschwören (vgl. GS 16, 455f), und muss doch auf die narrative Kraft und Lebendigkeit biblischer Erzählung verzichten. Die *Form* des Fragments in der fortgeschrittenen musikalischen Produktion dementiert das Ideologische, das in solchem hypertrophen Anspruch enthalten ist; dass *Moses und Aron* Fragment blieb, ist also keinem Zufall geschuldet.

Oder vermag gar das von der Wortsprache emanzipierte musikalische Werk über die ‚fehlenden Worte‘ des Mose hinauszugehen (vgl. GS 12, 121f)? Ersetzen kann Musik, ohne in Ideologie umzuschlagen, die fehlende Substantialität der Überlieferung nicht. „Schönbergs Größe ist es, daß er dem sich stellt, den Widerspruch nicht glättet, sondern rückhaltlos ihn austrägt. Er verschmäht die Zitation des Vergangenen, die traditionalistische Gebärde, wo Tradition nicht mehr gilt. ... Kein Takt soll stehen, den die Komposition nicht von sich aus, durchs kompositorische Subjekt vermittelt, zu füllen vermag. Dadurch will sie erlangen, was zu usurpieren sie verschmäht.“ (GS 16, 457¹⁵) Mit der innermusikalisch geforderten Tendenz zur Integration des

¹³ Vgl. hierzu René Buchholz, Die Selbsterstörung der Bilder. Zur ästhetischen Bedeutung des Bildverbots nach Adorno, in: Du sollst Dir kein Bildnis machen. Ein Projekt von Volker Hildebrandt, hg. von der Kath. Pfarrei St. Agnes und dem Katholischen Bildungswerk Köln, Köln 1994, 25-36.

¹⁴ Zum Versuch einer ästhetisch-theologischen Deutung von *Moses und Aaron* vgl. Marc M. Kerling, „O Wort, du Wort, das mir fehlt“. Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“, Mainz 2004.

¹⁵ Gerade für Schönbergs Zwölftontechnik aber bleibt das Problem der integrativen Gewalt. „Die bewusste Verfügung übers Naturmaterial ist beides: die Emanzipation des Menschen vom musikalischen Naturzwang und die Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecke.“ (GS 12, 66) Die plakative Gegenüberstellung in der *Philosophie der neuen Musik*: „Schönberg und der Fortschritt“ einerseits und „Stra-

Materials – ein Akt subjektiver Synthesis – ist Musik „Gleichnis des Absoluten“ (ebd., 461), aber doch nicht schon dessen Epiphanie, an deren Idee das Kunstwerk andererseits implizit partizipiert.

Mit der Wendung zur Affirmation aber würde sich, was subjektiver Produktivität entspringt, als ein an sich Seiendes aufspreizen. Über diesen Widerspruch gelangt auch Schönberg nicht hinaus. „Schönbergs sakrale Oper kann die selbstherrliche Individualität nicht tilgen, als deren Jenseitiges sie sich bestimmen muß.“ (ebd., 463) Es dürfte kaum übertrieben sein, wenn man in der Handlung dieses ästhetische und theologische Problem wiederfindet: Der Monotheismus des Schönbergschen Moses ist primär Gedanke und Wille; abgespalten davon sind Mimesis und soziale Substantialität, deren Seite Aron vertritt – und scheitert.

Als vom Ideal abgespaltene nämlich driften sie ab in Regression, wie umgekehrt der Monotheismus als „Wille und Vorstellung“ ohnmächtig bleibt. Schönbergs Moses steht als Anwalt der Reinheit auf verlorenem Posten: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ klagt er am Schluss des zweiten Aktes und meint damit nicht nur, dass er „schwer an Mund und schwer an Zunge“ ist (Ex 4,10), sondern dass ihm die Sache selbst zu entgleiten droht. Keine Hinführung zum göttlichen Geheimnis also, vor dem der Mensch verstummt, sondern die Befürchtung, es wäre „alles Wahnsinn, was ich gedacht habe“.

Abweichend von der biblischen Vorlage in Ex 32 stirbt Aron am Ende des kurzen dritten Aktes und damit auch, wie Moses verzweifelnd konstatiert, „mein Mund“¹⁶. Kaum treffender ließe sich die aporetische Situation nicht nur der sakralen Oper Schönbergs, sondern auch der Theologie im 21. Jahrhundert bezeichnen. Kunst kann ihr, wie Adorno konstatiert, nicht zur Hilfe eilen, um die zerfallene lebensweltliche Plausibilität ästhetisch zu beschwören. Affinitäten liegen ohnehin nicht auf der Ebene der Sujets, sondern gerade in der formalen Konstitution der Werke, die ihrerseits über den Charakter des Artefakts nicht hinwegtäuschen können.

5. Das irreversible Streben nach ästhetischer Autonomie

„Gislebertus hoc fecit“ steht unter dem Tympanon der Kathedrale von Autun. Selbstbewusst meldet sich schon im 12. Jahrhundert das produzierende Subjekt zu Wort und führt das Werk auf sich zurück. Mit ihm aber verlieren auch die dargestellten Gehalte etwas von ihrer objektiven Gewalt. Diese Signatur und die recht freie Bearbeitung sind frühe Zeugnisse des Strebens nach ästhetischer Autonomie; eine Entwicklung, die irreversibel ist, bis in die Moderne reicht und Teil eines umfassenderen Prozesses der Entzauberung ist.

Ob die religiösen Überlieferungen eines Tages erwachen, indem sie neue, bislang unbekannte Schichten zeigen oder gänzlich verstummen, muss also offenbleiben und kann durch keine ästhetische Anstrengung entschieden werden. Auch die Vollmundigkeit einer bekenntnisstar-

winsky und die Reaktion“ lässt sich im Fortgang der Überlegung nicht strikt durchhalten, vielmehr nötigt die Dialektik musikalischer Naturbeherrschung bei Schönberg zu Differenzierungen (vgl. auch ebd., 65-71; siehe auch Stefan Müller-Dohm, Adorno. Eine Biographie, Frankfurt/M. 2003, 419-424).

¹⁶ Zitate: Arnold Schönberg, Moses und Aron. Oper in drei Akten, Mainz u.a. 1957, 29.

ken Theologie, der im Unterschied zu Schönbergs Moses niemals das Wort fehlt, wird dies nicht ändern können.

Dr. René Buchholz ist Apl. Professor für Fundamentaltheologie an der Katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn.