

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Herausgegeben von
Jürgen Vogt

In Verbindung mit
Matthias Flämig, Anne Niessen, Christian Rolle

Kontaktadresse:
<http://www.zfkm.org>

Elektronischer Artikel

Starke Gefühle. Zu den prärationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung.
Teil 2: Adornos Idiosynkrasie

<http://www.zfkm.org/08-vogt.pdf>

© Jürgen Vogt, 2008, all rights reserved

Starke Gefühle – Zu den prärationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 2: Adornos Idiosynkrasie

„Das Wahrzeichen der Intelligenz ist das Fühlhorn der Schnecke“ (GS 3, S.295)

„Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild“ (GS 7, S.489)

In dem Augenblick, in dem der Ekel beginnt, seine Funktion als epistemologisches, moralisches und ästhetisches Organon zu verlieren, verwandelt er sich in das, was Kant als reine „Grille“, als bloße Idiosynkrasie bezeichnet: als eine ganz und gar individuelle „Schwäche“ oder „Krankheit der Seele“; eine mildere, aber doch verwandte Ausprägung des „Irredens im Fieber“ oder eines „Anfalls von Raserei“:

„Gelinder ist der Ausdruck von einer *Grille* (marotte), die jemand bei sich nähret: ein populär sein sollender Grundsatz, der doch nirgend bei Klugen Beifall findet, z.B. von seiner Gabe der Ahnungen, gewiss dem Genius des Sokrates ähnlichen Eingebungen, gewissen in der Erfahrung begründet sein sollenden, obgleich unerklärlichen Einflüssen, als der Sympathie, Antipathie, Idiosynkrasie (qualitates occultae), die ihm gleichsam, wie eine Hausgrille, im Kopfe tschirpt und die doch kein anderer hören kann“ (Kant, *Anthropologie*, BA 126, S.514f.)

Während die Ekelreaktion für Kant auf einen physiologischen Selbsterhaltungsreflex gestützt ist, der bei allen Menschen gleich sein soll, und selbst das ästhetische Urteil die Zustimmung aller anderen Menschen zumindest *ansinnen* kann, fällt die Idiosynkrasie aus dem intersubjektiven Möglichkeitsraum ganz und gar heraus. Dabei erhebt sie zwar, wie auch Erkenntnis- und Geschmacksurteil, Anspruch darauf, allgemein gültig zu sein; sie kann diesen Anspruch aber nicht einlösen, da sie lediglich „in der Erfahrung begründet sein soll“, dies aber nicht ist. Wäre dies so, so wäre es möglich, Beweisgründe für die Idiosynkrasie herbeizubringen, was aber misslingen muss, da ihre Grundlage lediglich aus „unerklärlichen Einflüssen“ besteht. Als profaner (und ironisierter) Nachfahre des sokratischen Genius' verwandelt sich die persönliche Sympathie für, oder Antipathie gegen dieses und jenes in eine „Hausgrille“, deren „Tschirpen“ niemand als der Idiosynkratiker selbst hören kann.

Wenn es also darum geht, Geltungsansprüche für Urteile zu erheben, ist es naturgemäß um die Idiosynkrasie schlecht bestellt. Wie eine zeitgenössische Paraphrase Kants liest sich denn auch die Abfuhr, die der Idiosynkrasie im Kontext der kommunikativen Vernunft von Jürgen Habermas erteilt wird:

„Aktoren verhalten sich rational, solange sie Prädikate wie würzig, anziehend, fremdartig, schrecklich, ekelhaft usw. verwenden, daß andere Angehörige ihrer Lebenswelt unter diesen Beschreibungen ihre eigenen Reaktionen auf ähnliche Situationen wiedererkennen können. Wenn sie hingegen Wertstandards so eigenwillig verwenden, daß sie auf ein kulturell eingespieltes Verständnis nicht mehr rechnen können, verhalten sie sich idiosynkratisch. Unter solchen privaten Bewertungen mögen einige sein, die einen innovativen Charakter haben. Diese zeichnen sich freilich durch einen authentischen Ausdruck aus, z.B. durch die sinnfällige, d.h. ästhetische Form eines Kunstwerkes. Hingegen folgen idiosynkratische Äußerungen rigiden Mustern; ihr Bedeutungsgehalt wird nicht durch die Kraft poetischer Rede oder kreativer Gestaltung zugänglich und hat einen nur privatistischen Charakter. Das Spektrum solcher Äußerungen reicht von harmlosen Ticks wie der Vorliebe für den Geruch fauliger Äpfel bis zu den klinisch auffälligen Symptomen, z.B. der entsetzten

Reaktion auf offene Plätze. Wer seine libidinöse Reaktion auf verfaulte Äpfel mit dem Hinweis auf den ‚betörenden‘, ‚abgründigen‘, ‚schwindelerregenden‘ Geruch, wer die panische Reaktion auf offene Plätze mit mit deren ‚lähmender‘, ‚bleierner‘, ‚soghafter‘ Leere erklärt, wird in den *Alltags*kontexten der meisten Kulturen kaum auf Verständnis stoßen. Für diese als abweichend empfundenen Reaktionen reicht die *rechtfertigende* Kraft der herangezogenen kulturellen Werte nicht aus. Diese Grenzfälle bestätigen nur, daß auch die Parteinahmen und Sensibilitäten von Wünschen und Gefühlen, die in Werturteilen ausgedrückt werden können, in einer internen Beziehung zu Gründen und Argumenten stehen. Wer sich in seinen Einstellungen und Bewertungen so privatistisch verhält, daß sie durch Appelle an Wertstandards nicht erklärt und plausibel gemacht werden können, der verhält sich nicht rational“ (Habermas 1981, S.36f.)

Wenn folglich die jeweiligen Lebenswelten für ein bestimmtes Verhalten oder für bestimmte Bewertungen keine Rechtfertigungen bereitstellen, die auf ein „kulturell eingespieltes Verständnis“ bauen können, so werden diese als „idiosynkratisch“ und damit als „nur privatistisch“ bezeichnet, so subjektiv evident sie für die einzelne Person auch sein mögen. Allein der künstlerischen Produktion wird bei Habermas ein gewisses Maß an Idiosynkrasie zugestanden; allerdings nur dann, wenn es dem Handelnden gelingt, seine persönliche „Grille“ innovativ zu verwerten und in einen „authentischen Ausdruck“, mithin in ein Kunstwerk zu verwandeln. Durch die „Kraft poetischer Rede oder kreativer Gestaltung“ soll dann der „Bedeutungsgehalt“ der solcherart transformierten Idiosynkrasie zugänglich gemacht werden, was immerhin voraussetzt, dass sie einen solchen Gehalt ursprünglich überhaupt je besessen hat. Die Idiosynkrasie als Erscheinung wird somit von Habermas aufgeteilt: In eine Variante, die poetisch gestaltbar und somit durch Interpretation allgemein zugänglich gemacht werden kann, und in eine solche, die hoffnungslos privatistisch bleibt. Beide Spielarten werden auf diesem Wege für das Projekt der kommunikativen Vernunft handhabbar gemacht; die eine, indem sie ästhetisch domestiziert, und die andere, indem sie ganz und gar aus dem Bezirk der Vernunft exkommuniziert wird. Von Lust oder Unlust ist bei Habermas schon gar nicht mehr die Rede; der Idiosynkratiker – so stark seine Lust- oder Unlustgefühle auch sein mögen – kann auf keinen lebensweltlich eingespielten Gemeinsinn mehr hoffen: keine bürgerliche Öffentlichkeit mehr, innerhalb derer er seine Vorlieben und Abneigungen noch artikulieren könnte, ohne dabei auf Unverständnis zu stoßen. Es gibt bei Habermas somit auch kein ästhetisches Argument, das seinen Namen verdient, das sich *nicht* auf lebensweltliche Gemeinsamkeiten stützen könnte, so biographisch aufschlussreich Vorliebe und Abneigung auch sein mögen¹.

Dass sich Habermas mit der angesprochenen Vorliebe für faulige Äpfel weiterhin im klassischen Ekel-Paradigma bewegt, ist unübersehbar: Es *kann* nichts anderes als eine privatistische Grille sein, wenn jemand sich vor diesem Geruch *nicht* eckelt, sondern ihn im Gegenteil noch anziehend findet. Idiosynkrasie besteht also z.B. darin, dass jemand eine lebensweltlich eingespielte Ekelreaktion nicht teilt, sondern dem Ekelhaften positive Seiten abzugewinnen versteht. Von dort ist es – wenn es sich nicht gerade um einen anerkannten Künstler handelt – nur noch ein Schritt hin zum Ekel vor dem Idiosynkratiker und seinen krankhaften Vorlieben. Die Idiosynkrasie wird folglich von zwei Seiten eingerahmt, vom „normalen“ Ekel vor den Gegenständen seiner fehlgeleiteten Libido, und vom gleichfalls „normalen“, da lebensweltlich abgesicherten Ekel vor demjenigen, der eine solche Idiosynkrasie besitzt.

¹ Dieser Geringschätzung des Phänomens der Idiosynkrasie entspricht eine solche des Begriffes, der alles andere als klar definiert ist. Sein positiver Pol, mit dem idiosynkratische Vorlieben für etwas bezeichnet werden, wird dabei aber zumeist verdrängt durch den negativen – Idiosynkrasie als ganz und gar individuelle Abneigung. Zu diesem umgangssprachlichen Verständnis „gesellen sich steigend Begrifflichkeiten wie die der Antipathie, der Aversion, der Animosität, die sich wiederum mühelos auf das angrenzende Gebiet der Bezeichnung somatischer Sensationen verschieben lassen, hin zu medizinischen Begriffen wie dem der Allergie, der Anaphylaxie, der Atopie. (...) Ihm [dem Begriff der Idiosynkrasie, JV] eignete in seiner wechselhaften Geschichte immer eine Mehrstimmigkeit. Neben den Versuchen, ihn fachterminologisch zu präzisieren, hielt sich überlagernd stets eine allgemeine Bestimmung: Idiosynkrasie in der Bedeutung einer bloßen ‚Besonderheit‘, einer besonderen Disposition, eines besonderen Temperaments, einer besonderen Konstitution“ (Bovenschen 2000, S.169).

Gegenüber solchen erstaunlichen Normalitätsfestschreibungen, ohne welche die kommunikative Vernunft aber vermutlich gar keinen Boden hätte, hat Habermas' Lehrer Adorno ein wesentlich differenzierteres, aber auch schillerndes Bild von Idiosynkrasie gezeichnet. „Idiosynkrasie“ fungiert im Kontext der eigentlich Kritischen Theorie als somatische Chiffre für eine Philosophie des „Nichtidentischen“, die Adornos Theorieimpuls wesentlich näher kommt, als der Versuch von Habermas, den rationalen Gehalt der Rationalitätskritik mit aller (rationalen) Gewalt zu retten. An die Stelle des Ekels bei Kant tritt bei Adorno die Idiosynkrasie, die aber, unter den Bedingungen einer sich selbst problematisch gewordenen Moderne, nicht mehr die Rolle eines verlässlichen, da universell gültigen Organons der Philosophie einnehmen kann – der Ekel wird in das größere und ungleich diffusere Feld der Idiosynkrasien eingeordnet, zusammen mit der Allergie oder der Angst vor leeren Plätzen. Ganz und gar unzuverlässig, weil allein privatistisch, kann die Idiosynkrasie aber auch bei Adorno nicht sein, denn anderenfalls könnte sie keinerlei philosophisch gehaltvolle Funktion mehr übernehmen; auch für eine Theorie der prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung wäre sie kaum interessant. Auch in der Idiosynkrasie müsste sich die schon dem Ekel eigene Ambivalenz dieser Erfahrung zeigen, die zwischen Abstoßung und Anziehung changiert. In seiner Bestimmung des Ekels als etwas, das sich „zum Genuß aufdrängt“ hat Kant ein Tor geöffnet, das für den Idiosynkratiker aus einer Vielzahl kleiner Eingänge besteht: Seine Haut ist dünn – daher ist er für vieles empfänglich und vieles stößt er von sich ab.

In der Tat gibt es bei Adorno so etwas wie eine ‚Logik der Idiosynkrasie‘, die aber, ihrem Gegenstand angemessen, sich schwerlich in geläufigen Kategorien fassen lässt. Paradigmatisch ist sie im Kapitel *Elemente des Antisemitismus. Grenzen der Aufklärung* in der *Dialektik der Aufklärung* entfaltet. Adorno zitiert hier Siegfrieds gegenüber Mime drohend geäußertes „Ich kann dich ja nicht leiden – Vergiß das nicht so leicht“ als Urmotiv antisemitischer Idiosynkrasie (GS 3, S.204; vgl. GS 13, S.19). Diese wäre zunächst einmal – ganz abgesehen von möglichen Identifikationen des Autors Wagner mit seiner Bühnenfigur – nichts anderes als ein blinder, ganz und gar unbegründeter Reflex, der auf schier persönlicher Abneigung beruhte. Als Motiv für den (allgemeinen) Antisemitismus würde dies aber nicht ausreichen; deshalb muss Adorno unterstellen, es müsse so etwas wie eine *allgemeine* Grundlage für die *individuelle* idiosynkratische Reaktion geben, die mehr ist als eine bloße subjektive Grille:

„Die Schicht des Idiosynkratischen als des Allerindividuellsten ist bei Wagner zugleich die des gesellschaftlich Allgemeinen. Die Undurchsichtigkeit des blinden Nicht-leiden-Könnens gründet in der Undurchsichtigkeit des gesellschaftlichen Prozesses. Dieser hat dem Geächteten die Male aufgeprägt, vor denen der Ekel sich abwendet“ (GS 13, S.23).

Die idiosynkratische Reaktion, zu welcher der Ekel mittlerweile geworden ist, soll also, anders als bei Kant, keine *physiologisch-allgemeine* Verhaltensweise mehr sein, sondern eine *gesellschaftlich-allgemeine*, die, als Ideologie, für denjenigen, den sie überkommt, undurchsichtig geworden ist. Aufklärung über diesen zunächst undurchsichtigen Prozess liefert der „Sozialmythos“ (Schnädelbach 1992, S.235) der *Dialektik der Aufklärung*; in ihr wird *erzählt*, was anders nicht zu explizieren wäre. Der Ekel, der sich beim Antisemiten idiosynkratisch vor den „Malen des gesellschaftlichen Prozesses“ abwendet, ist demnach zumindest *narrativ* einzuholen².

Am Anfang dieser philosophischen Erzählung von den Wegen und Irrwegen der Rationalität steht aber bei Adorno nicht die Idiosynkrasie, sondern die Mimesis. „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen“ (GS 3, S.19). Die „Entzauberung der Welt“ (GS 3,

² Für Jürgen Habermas (1985, S.130ff.) kann es sich hier nur um eine „Verschlingung von Mythos und Aufklärung“ sehen; die Selbst-Kritik der Vernunft schlägt wieder in Mythos zurück. Herbert Schnädelbach (Schnädelbach 1992, S.231ff.) schlägt dagegen eine theoretische Rekonstruktion der narrativen Elemente der *Dialektik der Aufklärung* vor. Dies soll hier ansatzweise ebenfalls versucht werden.

S.19) gelingt aber nicht durch bloße Distanzierung von ihr in Form einer Beherrschung des Objekts durch das Subjekt, sondern durch Distanzierung qua Angleichung. „Die Beziehung [zwischen Subjekt und Objekt, JV] ist nicht die der Intention sondern der Verwandtschaft“ (GS 3, S.27). Dieser unscheinbare kritische Schlenker gegen die Subjekt-Fixierung der Phänomenologie eröffnet mit dem schillernden Begriff der Mimesis³ einen Zwischenbereich zwischen Subjekt und Objekt, in dem sich die Ambivalenz des Ekel-Phänomens, so wie es bei Kant expliziert wurde, in ganz anderen Zusammenhängen neu zeigt: Mimesis ist in ihrer Struktur exakt die Mischung aus Attraktion und Repulsion, die Kant als „sich aufdrängender Genuß“ beschrieb, und die sich in Form purer Repulsion dann nur noch als Idiosynkrasie zeigen kann. Am Anfang steht aber die Vermischung beider Impulse, und es ist keine Überraschung, wenn die Erzählung der *Dialektik der Aufklärung* diese nur als Prozess versuchter Entmischung schildern kann, für den die rational gewordenen Individuen allerdings ihren Preis zu entrichten haben.

Folgt man dieser Erzählung, so bietet sie zunächst einmal eine plausible Erklärung für das mimetische Verhalten des Menschen: Durch Nachahmung der bedrohlichen Natur gewinnt der Mensch eine paradoxe, da durch Nähe hergestellte Distanz zu ihr, die ihm zugleich ermöglicht, in ihr zu überleben. Allgemein formuliert ist Mimesis der Akt, in dem „das Denken der Welt sich gleich macht“ (GS 3, S.42). Damit zeigt sich der Mythos als Wurzel aller Rationalität und Aufklärung. Das Odysseus-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, so historisch und philologisch bedenklich die Interpretation des Odysseus-Mythos´ als Frühgeschichte bürgerlicher Rationalität auch sein mag, zeigt die Listen des Individuums, das sich auf abenteuerlicher Fahrt durchschlägt, indem es die mythischen Figuren, die ihn bedrohen, mit ihren eigenen Waffen schlägt, die gerade dadurch zu ganz neuen, nämlich mimetisch-inspirierten werden. Diese Fähigkeit ist nicht gering zu schätzen. Nach Walter Benjamin hat

„die höchste Fähigkeiten im Produzieren von Ähnlichkeiten aber (...) der Mensch. Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die er besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Vielleicht besitzt er keine höhere Funktion, die nicht entscheidend durch mimetisches Verhalten mitbedingt ist“ (Benjamin 1988, S.96).

Die Dialektik dieser mimetischen List steckt in ihr von Anfang an. Odysseus kann den einäugigen Polyphem nur besiegen, indem er seinen Namen leugnet und nennt zugleich: sein Name ist Niemand.

„Seine [des Odysseus, JV] Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung. Damit gerät das Selbst in den zwanghaften Zirkel des Naturzusammenhanges, dem es durch Angleichung zu entrinnen trachtet. Der um seiner selbst willen Niemand sich nennt und die Annäherung an den Naturzustand als Mittel zur Naturbeherrschung manipuliert, verfällt der Hybris“ (GS 3, S.86f.)

Durch Selbstverleugnung wird Selbstbehauptung erzielt, die mimetische Angleichung an die Natur garantiert ihre Beherrschung. Diese Beherrschung schlägt aber auf das behauptete Selbst zurück: es ist von vornherein dadurch denunziert, dass es der Natur sich gleich zu machen sucht. Die Rationalität des Subjekts ist zwar Befreiung von den Zwängen der Natur, ebenso wie sie die alte Magie hinter sich lässt; zugleich bleibt sie aber eine besondere Form der Mimesis, deren Herkunft lediglich nicht mehr erkennbar ist.

„Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelung der Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und als animistisch sich selber auflöst“ (GS 3, S.75f.).

In jegliche Form der Naturbeherrschung schleicht sich somit ein Moment der Unfreiheit ein, die von vornherein im mimetischen Akt angelegt ist: Unterwirft sich der Mensch zunächst den Regeln der magischen Beherrschung der Welt, so sind es später die Regeln der Arbeit, die zur zwei-

³ Früchtl 1986 hat eine umfassende Monographie zum Stellenwert des Mimesis-Begriffes bei Adorno vorgelegt, Für unseren Zusammenhang ist allerdings nur von Bedeutung, inwieweit das Konzept der Idiosynkrasie bei Adorno systematisch von dem der Mimesis abhängt.

ten, selbstgeschaffenen Natur werden, in der die Freiheit des Menschen wieder zu verschwinden droht:

„Zivilisation hat anstelle der organischen Anschmiegung ans andere, anstelle des eigentliche mimetischen Verhaltens, zunächst in der magischen Phase, die organisierte Handhabung der Mimesis und schließlich, in der historischen, die rationale Praxis, die Arbeit gesetzt. Unbeherrschte Mimesis wird verfehlt. (...) Gesellschaftliche und individuelle Erziehung bestärkt die Menschen in der objektivierenden Verhaltensweise von Arbeitenden und bewahrt sie davor, sich wieder aufgehen zu lassen im Auf und Nieder der umgebenden Natur. Alles Abgelenktwerden, ja, alle Hingabe hat einen Zug von Mimikry. In der Verhärtung dagegen ist das Ich geschmiedet worden“ (GS 3, S.205).

Begegnet nun den solcherart entsubjektivierten Subjekten ein Beispiel unbeherrschter, „reflektorischer Mimesis“ (GS 3, S.205), die „ansteckende Gestik der von Zivilisation unterdrückten Unmittelbarkeit“ (GS 3, S.206), so reagieren sie günstigstenfalls mit peinlicher Befangenheit. Anders sieht es nach Adorno aus, wenn es sich um Angst handelt, so wie sie sich in „undisziplinierter Mimik“ von Juden zeigt. Diese ist

„das Brandzeichen der alten Herrschaft, in die lebende Substanz der Beherrschten eingepägt und kraft eines unbewußten Nachahmungsprozesses durch jede frühe Kindheit hindurch auf Generationen vererbt, vom Trödeljuden auf den Bankier. Solche Mimik fordert die Wut heraus, weil sie angesichts der neuen Produktionsverhältnisse die alte Angst zur Schau trägt, die man, um in ihnen zu überleben, selbst vergessen mußte. Auf das zwanghafte Moment, auf die Wut des Quälers und des Gequälten, die ungeschieden in der Grimasse wieder erscheinen, spricht die eigene Wut im Zivilisierten an. Dem ohnmächtigen Schein antwortet die tödliche Wirklichkeit, dem Spiel der Ernst“ (GS 3, S.207).

Die Grimasse erscheint als unecht, weil sie Leiden unvermittelt zeigt, wo dieses doch allenfalls sublimiert in die Arbeit gewandert ist. Die alte Mimesis erinnert die neue daran, aus welcher Quelle sie sich speist – aus der Angst vor Gewalt – , auch wenn keine Miene mehr verzogen oder permanent fröhlich gelächelt wird. Das Geschrei und die verzerrten Gesichter der Nazis hingegen sind „das falsche Konterfei der schreckhaften Mimesis“ (GS 3, S.207). Die falsche Mimesis der Nazis, die als Wut auf die Juden erscheint, ist die Kehrseite der unbewegten Miene. Sie entspringt letztlich der Wut auf sich selbst: die Mimik der Juden erinnert das moderne Subjekt daran, dass es selbst gar keines ist – nichts ist in der Lage, stärkere Reaktionen hervorzurufen. Dies steigert sich noch im Akt des Vernichtens:

„In den chaotisch-regelhaften Fluchtreaktionen der niederen Tiere, in den Figuren des Gewimmels, in den konvulsivischen Gesten von Gemarterten stellt sich dar, was am armen Leben trotz allem sich nicht ganz beherrschen läßt: der mimetische Impuls. Im Todeskampf der Kreatur, am äußersten Gegenpol der Freiheit, scheint die Freiheit unwiderstehlich als die durchkreuzte Bestimmung der Materie durch. Dagegen richtet sich die Idiosynkrasie, die der Antisemitismus als Motiv vorgibt“ (GS 3, S.208).

Die Idiosynkrasie der Antisemiten, die sich nicht selten auch als Ekel zeigt⁴, erscheint hier als grotesk gesteigerte Reaktion, als Zerrbild der gegen sich selbst gerichteten Aufklärung; sie ist „das Widerspiel zur echten Mimesis“ (GS 3, S.211). In ihrer Grundstruktur bleibt die Idiosynkrasie aber auch ohne Antisemitismus in die Dialektik der Aufklärung eingebunden: sie reagiert auf all das, was sich dem Zivilisationsprozess permanent entzieht, durch Wiederholung; der Idiosynkratiker ist für einen Augenblick seiner selbst ebenso wenig mächtig, wie in der ursprünglichen Mimesis:

„Idiosynkrasie (...) heftet sich an Besonderes. Als natürlich gilt das Allgemeine, das, was sich in die Zweckzusammenhänge der Gesellschaft einfügt. Natur aber, die sich nicht durch die Kanäle der begrifflichen Ordnung zum Zweckvollen geläutert hat, der schrille Laut des Griffels am Schiefer, der durch und durch geht, der haut goût, der an Dreck und Verwesung gemahnt, der Schweiß, der auf der

⁴ Zum „Ekel vorm Juden“ (GS 13, S.23) siehe zumindest im Anklang schon Rosenkranz 1853/1990, S.259. Wie triftig die Darstellung „des Juden“ und die Analyse des Antisemitismus' in der *Dialektik der Aufklärung* überhaupt sind, mag hier dahingestellt bleiben; siehe dazu u.a. Bahr 1978

Stirn des Beflissenen sichtbar wird; was immer nicht ganz mitgekommen ist oder Verbote verletzt, in denen der Fortschritt der Jahrhunderte sich sedimentiert, wirkt penetrant und fordert zwanghaften Abscheu heraus.

Die Motive, auf die Idiosynkrasie anspricht, erinnern an die Herkunft. Sie stellen Augenblicke der biologischen Urgeschichte her: Zeichen der Gefahr, bei deren Laut das Haar sich sträubte und das Herz stillstand. In der Idiosynkrasie entziehen sich einzelne Organe wieder der Herrschaft des Subjekts; selbständig gehorchen sie biologisch fundamentalen Reizen. Das Ich, das in solchen Reaktionen, wie der Erstarrung von Haut, Muskel, Glied sich erfährt, ist ihrer doch nicht ganz mächtig. Für Augenblicke vollziehen sie die Angleichung an die umgebende unbewegte Natur. Indem aber das Bewegte dem Unbewegten, das entfaltetere Leben bloßer Natur sich nähert, entfremdet es sich ihr zugleich, denn unbewegte Natur, zu der, wie Daphne, Lebendiges in höchster Erregung zu werden trachtet, ist einzig der äußerlichsten, der räumlichen Beziehung fähig. Wo Menschliches werden will wie Natur, verhärtet es sich zugleich gegen sie. Schutz als Schrecken ist eine Form von Mimikry. Jene Erstarrungsreaktionen am Menschen sind archaische Schemata der Selbsterhaltung: das Leben zahlt den Zoll für seinen Fortbestand durch Angleichung ans Tote“ (GS 3, S.204f.).

Adorno führt hier den klassisch-ekelhaften Verwesungsgeruch, den unwillkürlich ausbrechenden Schweiß und den schrillen Laut des Griffels zusammen (die Haare stehen allerdings nur beim bedrohlichen Geräusch zu Berge). Idiosynkrasie reagiert mithin auf Phänomene nicht-zivilisierter Natur, die in der Nähe des Ekelhaften angesiedelt sind. Diese Phänomene drängen sich „gleichsam zum Genuss auf“, wie Kant formuliert hätte, sofern man Genuss als schiere Aufnahme von etwas anderem bezeichnet. Verwesung (olfaktorisch), Geräusch (akustisch) und Anblick (optisch) dringen für Adorno gleichermaßen in das Subjekt ein; dagegen kann es sich, obgleich selbst zeitlich konstituiert, nur durch „Verräumlichung“, durch Verhärtung nach Außen schützen⁵. Die Idiosynkrasie wiederholt den ursprünglichen Akt der Mimesis, *nachdem* diese ihre magische und ökonomische Transformation erfahren hat.

Damit ergibt sich eine Konstellation von Mimesis und Idiosynkrasie, die nicht leicht analytisch zu entfalten ist⁶. Mindestens folgende Bestandteile sind in dieser Konstellation eingearbeitet:

1. Echte Mimesis (M1), der animalischen Mimikry entlehnt, wird als Mythos und Magie zur ersten Form der Selbsterhaltung und damit der Naturbeherrschung. Durch ihre Umwandlung in Arbeit führt sie zur Beherrschung des Menschen als zweite Natur; in der Form entfalteter Rationalität ist sie selbst eine Mimesis des Toten, Anorganischen (M2).
2. Der Rückweg zur ursprünglichen Mimesis ist dem Menschen versperrt. Wo dies versucht wird (M3), so handelt es sich entweder um Regressionen (M3a), oder, wie im Falle des grimassierenden Juden (M3b), um unfreiwillige, verzerrte Erinnerungen daran, was einmal möglich schien; dies zieht den antisemitischen Hass auf sich.
3. Mimesis (M1) ist selbst eine ursprüngliche Form der Idiosynkrasie (I1) – des angstvollen Zurückschreckens und Erstarrens angesichts naturhafter Bedrohungen. Verbleibt sie in dieser Starre, so schlägt sie um in M2. I1 ist somit unlöslich mit M1 verbunden, ist aber auch Voraussetzung von M2.
4. Es gibt eine gegenwärtige Form der Idiosynkrasie (I2), die nur auf der Basis entfalteter Zivilisation existiert. Sie reagiert auf all das, was sich dieser Zivilisation weiterhin entzieht, mit unwillkürlichen somatischen Reaktionen wie etwa Abscheu oder Ekel. Damit

⁵ Und vielleicht ist der olfaktorische Ekel das idiosynkratische Gegenstück zur unmittelbarsten Mimesis: „In den vieldeutigen Neigungen der Riechlust lebt die alte Sehnsucht nach dem Unteren fort, nach der unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur, mit Erde und Schlamm. Von allen Sinnen zeugt der Akt des Riechens, das angezogen wird, ohne zu vergegenständlichen, am sinnlichsten von dem Drang, ans andere sich zu verlieren und gleich zu werden. (...) Im Sehen bleibt man, wer man ist, im Riechen geht man auf“ (GS 3, S.208f.).

⁶ Silvia Bovenschen spricht hier von einem „Geflecht widerstreitender, sich assimilierender und voneinander abstoßender, teils parallelgeführter, teils sich aufsplittender Begrifflichkeiten“ (Bovenschen 2000, S.85).

stellt sie eine schwache Erinnerung an M1 dar. Herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext droht sie aber jederzeit zur Abwehr all dessen zu werden, was M1 noch für einen Augenblick versprach: Einheit mit der Natur.

5. Die Idiosynkrasie, die der Antisemitismus für sich reklamiert, ist eine falsche (I3), da sie nicht auf Natur reagiert, sondern auf eine geschichtlich tangierte Mimesis (M3b). Die hämische Parodie auf den projektierten Juden ist selbst eine gänzlich verfehlte Mimesis (M4), die weiter von M1 entfernt ist, als M3.
6. Schließlich gibt es auch eine Idiosynkrasie (I4), die auf I3 reagiert: „Es ist das Schicksal des Idiosynkratikers, selbst Idiosynkrasie zu provozieren“ (GS 13, S.502) – das ist auf Wagner gemünzt, dessen krampfhaftige Versuche, „echte Mimesis“ zu inszenieren, ins Peinliche abgleiten.

Sowohl Mimesis als auch Idiosynkrasie sind daher in ihrem Ursprung ambivalente Phänomene, in die Attraktion und Repulsion zugleich eingelassen sind. Das mimetische Sich-Gleichmachen mit der Natur dient ebenso dazu, mit ihr zu leben, als auch in ihr zu überleben und, in letzter Konsequenz, sie sich selbst gleichzumachen und zu beherrschen. Das idiosynkratische Zurückschrecken ist analog dazu ebenso Mittel zum Überleben, wie zum Abstoßen desjenigen, das nicht in das damit schon verhärtete Subjekt eingelassen wird⁷.

Diese schwer durchschaubare Gemengelage entfaltet sich nun allerdings historisch, besser: geschichtsphilosophisch. Das Fazit ist dabei ernüchternd: Die *Dialektik der Aufklärung*, diese zutiefst skeptische Erzählung von den Abenteuern der Vernunft, kennt keine „echte“ Mimesis und keine „echte“ Idiosynkrasie mehr, die in der Gegenwart noch auszumachen wären. Idiosynkratische Reaktionen wie z.B. auf das schrille Geräusch des Griffels sind bestenfalls Rudimente ursprünglicher Verhaltensweisen, und mimetische Verhaltensweisen, in und mit denen die Entwicklung der instrumentellen Vernunft korrigiert werden sollen, sind in der Perspektive der *Dialektik der Aufklärung* nichts als hilflose Regressionen. Allerdings erinnern sie durch ihre bloße Existenz daran, dass es Verhaltensweisen gibt, die sich der Angleichung ans Tote entziehen. Der Idiosynkratiker ist in seiner Idiosynkrasie bereits eine Abweichung, die jedoch für sich genommen nicht mehr zum Ausdruck bringen kann, als eine private Differenz zum Allgemeinen. Die Kantische Grille wäre dann ein beliebtes Haustier, dem aber ansonsten keine weitere Beachtung geschenkt werden müsste.

**

In dieser Lage bietet sich nun jedoch eine einzige Möglichkeit an, dem Tschirpen der Grille auch in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen, und diese ist, ist, man ahnt es, die Kunst. Kunst, so die entscheidende These Adornos, ist weit mehr und anderes als Habermas ihr zugesteht, nämlich mehr als bloß ein Reservat für die ästhetisch gestaltete Idiosynkrasie ausgezeichneten Individuen. Kunst ist, schlicht gesagt, der Ort, an dem die echte Mimesis aufbewahrt wird. Dieser Ort

⁷ G. Schmid Noerr erläutert dies an einem anekdotischen Beispiel (Schmid Noerr 1987): Der Student Schmid Noerr und Adorno stoßen in einem schlecht beleuchteten Vorraum der Frankfurter Bibliothek zusammen. Spontan ergreift der erschrockene Adorno die Hand des ihm ganz unbekanntem Studenten, schüttelt sie und geht wortlos davon. Auf den unerwarteten Zusammenprall reagiert Adorno idiosynkratisch; die potentiell bedrohliche Grenzverletzung wird durch einen zivilisatorischen Ritus, dem des Händeschüttelns, gebannt. An anderer Stelle berichtet Adorno selbst von seinem Erschrecken, als er, wohl nichtsahnend, die Hand eines Hollywood-Schauspielers schüttelt, die sich als Metallprothese entpuppt (GS 10-1, S.365). Der humane Ritus des Händeschüttelns kippt durch die Berührung der Hand mit dem Metall in idiosynkratischen Schrecken um, den Adorno durch eine „verbindliche Grimasse“ zu kaschieren sucht. Im gleichen Augenblick liefert der anwesende Charlie Chaplin eine Adorno-Parodie, durch die wohl auch die peinliche Situation gerettet wird – für Adorno ein – vielleicht nachträglich konstruiertes - Beispiel der Rettung von Humanität inmitten „bürgerlicher Kälte“ durch Mimesis; Schmid Noerr's Interpretation der beiden Anekdoten ist hier allerdings wesentlich subtiler.

ist – gemäß seiner prekären Stellung in der Diagnose der Gegenwart - allerdings selbst hochgradig ambivalent konstruiert und ist stets in der Gefahr, den Gefahren der „falschen Mimesis“ anheimzufallen. Die Grenzen sind dabei fließend: Es gibt die mimetische Tendenz,

„sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen, den Hang, sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur. Freud hat sie den Todestrieb genannt, Caillouis le mimétisme. Süchtigkeit solcher Art durchzieht, was dem unentwegten Fortschritt zuwiderläuft, vom Verbrechen, das den Umweg über die aktuellen Arbeitsformen nicht gehen kann, bis zum sublimen Kunstwerk“ (GS 3, S.260).

Todestrieb, Mimesis, Verbrechen und sublimes Kunstwerk liegen in dieser prekären Konstellation nahe beieinander, und es ist nicht leicht, sie jeweils auseinander zu halten. Zunächst: Kunst ist *nicht* die unmittelbar wiederhergestellte Mimesis. Dies würde auch gar keinen Sinn ergeben, denn es führt, geschichtsphilosophisch gesehen, kein Weg zurück zu einem etwaigen paradiesischen Urzustand, den es in dieser Form ohnehin nie gegeben hat. Doch, so heißt es in der *Ästhetischen Theorie*, in den Kunstwerken kehrt die „die mimetische Verhaltensweise, eine Stellung zur Realität diesseits der fixen Gegenübersetzung von Subjekt und Objekt“ zurück, die aber qua Kunst, dem „Organ der Mimesis seit dem mimetischen Tabu, vom Schein ergriffen“ wird (GS 7, S.169). Kunst ist nichts anderes als die „zum Bewußtsein ihrer selbst getriebene Mimesis“ (GS 7, S.384), d.h. eine Gestalt der Mimesis, in der die Subjekt/Objekt-Spaltung, als Grundlage abendländischer Rationalität suspendiert ist; dies kann aber nur geschehen, weil Kunst notwendig stets Schein ist. Kunst ist somit die einzige Form „echter Mimesis“, die noch existiert. „Echt“ ist sie aber nur als Schein; sie prätendiert, echte Mimesis zu sein, was aber nur gelingen kann, wenn der Scheincharakter dieses mimetischen Aktes zugleich künstlerisch mitgestaltet ist. In der Kunst enthüllt sich somit immer auch der scheinhafte Charakter aller Mimesis – was sich gleich *macht*, ist es in Wahrheit nicht.

„Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwa nach, sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die Kunstwerke es auf sich, eben das zu vollziehen. Nicht imitieren sie im Ausdruck einzelmenschliche Regungen, vollends nicht die ihrer Autoren; wo sie dadurch wesentlich sich bestimmen, verfallen sie als Abbilder eben der Vergegenständlichung, gegen die der mimetische Impuls sich sträubt. Zugleich vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten: daß diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist; daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis mißlang – das verbannt sie ebenso in die Kunst, die mimetisch sich verhält, wie diese in der Objektivation jenes Impulses die Kritik an ihm absorbiert“ (GS 7, S.169f.).

Alle Kunst entspringt der Mimesis, ohne dass sie doch einfach auf Mimesis wieder zurückzuführen sein könnte. Durch diese Leerstelle entsteht der Rätselcharakter der Kunst, der nicht zuletzt auch in ihrer scheinbaren Zwecklosigkeit besteht, die für Kant lediglich dazu diente, die Erkenntniskräfte des Subjekts in Gang zu bringen. Bei Adorno schießen demgegenüber archaische Vergangenheit und moderne Gegenwart in der Kunst zusammen; in jeder Kunst, der Musik sicherlich zuerst, klingt noch der unwiderstehliche Gesang der Sirenen nach, dem zu folgen das Subjekt in seine Vernichtung führte.

„Das Rätselbild der Kunst ist die Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes. Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr Wozu – paradox gesagt: ihre archaische Rationalität – büßt sie ein und modifiziert es zu einem Momentes ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn sie nicht mehr da ist für das, was sich ihr als Zweck mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? (...) Die letzte Auskunft diskursiven Denkens bleibt das Tabu über die Antwort. Als mimetisches sich Sträuben gegen das Tabu sucht Kunst die Antwort zu erteilen, und erteilt sie, als urteilslose, doch nicht; dadurch wird sie rätselhaft wie das Grauen der Vorwelt, das sich verwandelt, nicht verschwindet; alle Kunst bleibt dessen Seismogramm“ (GS 7, S.192f.).

„Echte“ Mimesis ist Kunst also nur, sofern sie scheinhaft bleibt, bloßer „Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten“ (GS 7, S.170). Einzig und allein dadurch ist für Adorno überhaupt auch das Interesse an Kunst zu erklären, was durch das Konstrukt einer gleichsam

„lustlosen Lust“ bei Kant nicht geleistet werden konnte⁸. Aber auch die psychoanalytische These von Kunst als Tagtraum, also „Lust an Stelle der Lust“, verfehlt nach Adorno diese besondere Art scheinhafter Mimesis, da sie deren Kunstcharakter ignoriert (GS 7, S.19ff.). Gewissermaßen durch Kant und Freud hindurch entwickelt Adorno seine Mimesis-Theorie der Kunst, die zwischen dem Sich-Angleichen des ästhetischen Objektes an Natur und seiner artifiziell-rationalen Gestaltung oszilliert. Musiken, die in Adornos Interpretation entweder nur das Eine (wie etwa der Jazz) oder nur das Andere (wie etwa die Serielle Musik) in den Vordergrund rücken, sind daher für ihn Fehlformen künstlerischer Mimesis; vor dem geschichtsphilosophischen Hintergrund der *Dialektik der Aufklärung* versündigen sie sich an der einzigen Möglichkeit, gelingendes Leben zumindest in der Statthalterfunktion der Kunst erfahrbar zu machen. Der an den Mast seines Schiffes gefesselte Odysseus der *Dialektik der Aufklärung* repräsentiert die einzige Stellung, die nach Adorno gegenüber der Lockung der Sirenen in der Moderne noch möglich ist; diese wird, artistisch gebrochen, „neutralisiert zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt“ (GS 3, S.78).

Adornos Schönberg- und Strawinskyinterpretation der *Philosophie der neuen Musik* kann vor diesem Hintergrund, als geplanter Beitrag zur *Dialektik der Aufklärung*, auch als Studie über echte und falsche Mimesis in der Kunst gelesen werden. Den Arbeiten Strawinskys wird hier von Adorno unterstellt, es handele sich zwar um Mimesis, aber um Mimesis an das Tote; der Neoklassizismus fungiere also sozusagen als musikalisches Gegenstück zur wissenschaftlichen Rationalität. Der „fundamentale Impuls Strawinskys, Regression diszipliniert in den Griff zu bekommen“ (GS 12, S.156), muss nach Adorno in einen „musikalischen Infantilismus“ münden (GS 12, S.155), weil er darauf abzielt, mit den Mitteln musikalischer Rationalität hinter das moderne Subjekt zurückzugreifen. Das Ergebnis kann daher nichts anderes sein als musikalische Schizophrenie (GS 12, S.161), als „auf die Spitze getriebene Beziehungslosigkeit zwischen Subjekt und Objekt“ (GS 12, S.160). Die Musik Schönbergs hingegen, so Adorno, gestikuliere

„gleichsam wie ein von wilder Angst ergriffener Mensch. Diesem aber gelingt, psychologisch gesprochen, die Angstbereitschaft: während der Schock ihn durchfährt und die kontinuierliche Dauer alten Stils dissoziiert, bleibt er seiner selbst mächtig, Subjekt, und vermag daher noch die Folge der Schockerlebnisse seinem standhaften Leben zu unterwerfen, heroisch sie zu Elementen der eigenen Sprache umzuformen. Bei Strawinsky gibt es weder Angstbereitschaft noch widerstehendes Ich, sondern es wird hingenommen, daß die Schocks nicht sich zueignen lassen. Das musikalische Subjekt verzichtet darauf, sich durchzuhalten“ (GS 12, S.145).

Schönberg wird also, anders als Strawinsky, zugeschrieben, seine Musik sei, hochgradig mimetisch wie sie ist, durch das „seiner selbst mächtige Subjekt“ kontrolliert, während Strawinskys Musik in ihrer Faktur sich passiv dem Objektiven überlässt. Wie überzeugend eine solche Interpretation aus psychoanalytischer Sicht ist, mag dahingestellt bleiben (vgl. Powell 1998). Ähnlich wie in anderen Fällen müsste Adorno vor allem auf seine eigene Theorie der Idiosynkrasie verweisen – wie wortreich und kunstvoll er auch seine Argumente vortragen mag, so wenig ist doch der Eindruck des ursprünglicheren „ich kann dich ja nicht leiden“ von der Hand zu weisen. „Die Idiosynkrasie als höchstes kritisches Organ“ (Benjamin 1977, S.364) – das hat Walter Benjamin auf Karl Kraus gemünzt, für den Idiosynkrasie wiederum eng an das Mimetische, Mimische, gebunden ist⁹. Ähnlich reagiert Adorno auf Strawinsky, Hindemith oder auch auf Heidegger; „mindere Figuren“ wie Britten oder Sibelius werden eher von oben herab abgetan, ohne dass sie einen ähnlichen Widerwillen provozierten. Allein schon in diesem Mangel an Widerwillen des Idiosynkratikers wäre nach Adorno aber der mindere Rang dieser Musiken abzulesen. Allein die idiosynkrati-

⁸ Bei Kafka etwa diagnostiziert Adorno das Versagen des ‚interesselosen Wohlgefallens‘: „Sicherlich erweckt Kafka nicht das Begehungsvermögen. Aber die Realangst, die auf Prosastücke wie die Verwandlung oder die Strafkolonie antwortet, der Schock des Zurückzuckens, Ekel, der die Physis schützt, hat als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun als mit der alten Interesselosigkeit, die er und was auf ihn folgt kassiert. (...) Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft“ (GS 7, S.26).

⁹ „Er macht den Partner nach, um in den feinsten Fugen seiner Haltung das Brecheisen des Hasses anzusetzen“ (Benjamin 1977, S.365).

sche Reaktion kann für sich beanspruchen, so intensiv der falschen Mimesis nachgespürt zu haben, dass sie deren Unwahrheit erkennt, und sich nicht „über den Sachen“, sondern fast im Wortsinne „in ihnen“ bewegt. Das führt notwendig zu einer Umwertung von „subjektiv“ und „objektiv“; wäre dies nicht so, so wäre auch die Kritische Theorie nur eine Theorie wie alle anderen auch, selbst nur Mimesis ans Tote.

„Es gibt da Kriterien, die fürs erste ausreichen. Eine der zuverlässigsten ist, daß einem entgegengehalten wird, eine Aussage sei ‚zu subjektiv‘. Wird das geltend gemacht und gar mit jener Indignation, in der die wütende Harmonie aller vernünftigen Leute mitklingt, so hat man Grund, ein paar Sekunden mit sich zufrieden zu sein. (...). Wie windig der formale Einwand subjektiver Relativität ist, stellt sich auf diesen eigentlichem Felde heraus, dem der ästhetischen Urteile. Wer jemals aus der Kraft seines präzisen Reagierens im Ernst der Disziplin eines Kunstwerks, dessen immanentem Formgesetz, dem Zwang seiner Gestaltung sich unterwirft, dem zergeht der Vorbehalt des bloß Subjektiven in seiner Erfahrung wie ein armseliger Schein, und jeder Schritt, den er vermöge seiner extrem subjektiven Innervation in die Sache hineinmacht, hat unvergleichlich viel größere objektive Gewalt als die umfassenden und wohlbestätigten Begriffsbildungen etwa des ‚Stils‘, deren wissenschaftlicher Anspruch auf Kosten solcher Erfahrung geht. Das ist doppelt wahr in der Ära des Positivismus und der Kulturindustrie, deren Objektivität von den veranstaltenden Subjekten kalkuliert ist. Ihr gegenüber hat Vernunft, vollends und fensterlos, in die Idiosynkrasien sich geflüchtet, denen die Willkür der Gewalthaber Willkür vorwirft, weil sie die Ohnmacht der Subjekte wollen, aus Angst vor der Objektivität, die allein bei diesen Subjekten aufgehoben ist“ (GS 4, S.77f.).

Idiosynkrasie wird in einer Welt, in der das Ganze das Unwahre ist, qua „subjektiver Innervation in das Kunstwerk“ zum monadischen Ort der wahren Objektivität. Dies kann sie aber wiederum nur in Gestalt eines „präzisen Reagierens“ auf die Gestalt der Kunstwerke sein; es gibt also auch falsche Idiosynkrasien, ebenso wie es eine falsche Mimesis gibt. Damit ergibt sich auch für den Bereich der Kunst eine komplexe Konstellation von wahrer und falscher Mimesis, wahrer und falscher Idiosynkrasie, die mindestens folgende Elemente aufweist:

1. Kunst ist, als Magie, immer schon Mimesis (M1). Verwandelt sich die ursprüngliche Magie in Rationalität, so bleibt alle Kunst als Schein ein Residuum mimetischen Verhaltens. Damit haftet ihr jedoch unweigerlich ein Moment der Regression an; bleibt es dabei (M2), so reduziert sich die ästhetische Lust auf die infantile Freude an regressivem Verhalten. Es gibt aber auch eine ästhetische Mimesis ans Tote, Unorganische (M3), die selbst, wie im Falle der Musik Strawinskys, eine Form klinischen Infantilismus´ darstellt.
2. Wie alle Mimesis, so ist Kunst selbst auch eine Form von Idiosynkrasie (I1), die als Reaktion auf den Schrecken der bedrohlichen Natur gedeutet werden kann.
3. Das Spezifische der Kunst im bürgerlichen Zeitalter (M4) liegt nun darin, die magische Form der Mimesis (M1) weiterzuführen, und sich dabei gleichzeitig der technischen Mittel zu bedienen, die z.B. einer rationalisierten Musik zugänglich sind. Die Möglichkeit einer Versöhnung von Subjekt und Objekt überwindert in dieser besonderen Form mimetischen Verhaltens, wo sie anders nicht mehr erkennbar ist¹⁰.
4. Echte (M4) und falsche ästhetische Mimesis (M2 und 3) sind nicht objektiv voneinander unterscheidbar. Die Idiosynkrasie (I2), als subjektivste aller Reaktionen, wird daher zum objektiven Maßstab für die Echtheit oder Falschheit mimetischer Kunst.
5. Objektiv kann Idiosynkrasie aber nur sein, wenn sie als „präzises Reagieren“ auf die Gestalt des ästhetischen Objekts identifizierbar ist. Ohne Analyse keine Kritik, aber ohne „subjektive Innervation“ keine Analyse. Schiere Abneigung oder Ressentiment (I3) reicht als Maßstab nicht aus, aber die Objektivität des Subjektivsten hat keinen Maßstab, der von einem Dritten anzulegen wäre.

¹⁰ „Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen“ (GS 7, S.199)

Der Status der Idiosynkrasie ist innerhalb dieser Konstellation – wie könnte es anders sein – ein hochgradig labiler. Bei Adorno avanciert Idiosynkrasie sogar zum „ästhetischen Statthalter der Negation“ (GS 7, S.478); vor aller Kritik steht die unwillkürliche Reaktion, das Pathos der ästhetischen Erfahrung, in der das Subjekt somatisch tangiert wird, wie sonst nur vom Griffelkratzen oder vom Geruch des Vermodernden. Die Negation vollzieht sich nicht hegelisch im Begriff, sondern im Sensorium. Idiosynkrasie wird von Adorno auch nicht selten in einem Atemzug mit „Innervation“ benutzt, wie etwa dem „Ekel vorm Abgestandenen“ (GS 7, S.286) – das ästhetische Objekt lädt das Sensorium des Subjekts gleichsam mit Energie auf, die sich dann, idiosynkratisch entlädt. Idiosynkrasie ist zutiefst *reaktiv*, der Idiosynkratiker gewinnt seine spezifische Energie dadurch, dass er die Kraft, die von außen auf ihn zukommt und ihn eindringt, wieder nach außen zurückleitet. Auch der Ekel bekommt hier seinen Ort, allerdings nicht mehr als anthropologische Konstante, die jedermann zuzuschreiben wäre, sondern als Reaktion des Empfindlichen, der, durch Erfahrung wenn nicht klug, so doch sensibel geworden ist, auf Kunstwerke so reagiert, wie es ihrem Ort im Gang der Geschichte entspricht. Die Idiosynkrasie ist somit nicht zeitlos gültig; Mode und Modernität sind zumindest in diesem Punkt verwandt. Von diesem „Zeitkern“ ist auch das Komponieren selbst nicht verschont: die Idiosynkrasie von heute ist der schlechte Geschmack von morgen.

„Sobald Idiosynkrasien, die ästhetischen Statthalter von Negation, zu positiven Regeln erhoben werden, erstarren sie dem bestimmtem Kunstwerk und der künstlerischen Erfahrung gegenüber zu einiger Abstraktheit, subsumieren auf Kosten des Ineinander der Momente des Kunstwerks diese mechanisch. Leicht nehmen avancierte Mittel durch Kanonisierung etwas Restauratives an und verbinden sich mit Strukturmomenten, gegen welche die gleichen Idiosynkrasien sich sträubten, die zu Regeln geworden sind“ (GS 7, S.478).

Damit löst Adorno nebenbei die Kategorie des Geschmacks dialektisch aus seinem Kantschen Kontext heraus; subjektiv bleibt der Geschmack allemal, aber es bedarf keines postulativen „sensus communis“ mehr, um die besondere Objektivität des subjektiven Geschmacksurteils zu retten: im subjektiven Geschmack, auch und gerade dem Geschmack des Künstlers, realisiert sich die objektive Tendenz der Geschichte. Geschmack, der nicht idiosynkratisch reagiert, ist nach Adorno gar keiner, sondern bestenfalls geschmäcklerisch¹¹:

„Geschmack ist der treueste Seismograph der historischen Erfahrung. Wie kaum ein anderes Vermögen ist er fähig, sogar das eigene Verhalten aufzuzeichnen. Er reagiert gegen sich selber und erkennt sich als geschmacklos. Künstler, die abstoßen, schockieren, Sprecher der ungemilderten Grausamkeit lassen in ihrer Idiosynkrasie vom Geschmack sich leiten (...). Gerade den ästhetisch avancierten Nerven ist das selbstgerecht Ästhetische unerträglich geworden. (...) Im Widerwillen gegen allen künstlerischen Subjektivismus, gegen Ausdruck und Beseeltheit sträuben sich die Haare gegen den Mangel an historischem Takt, nicht anders als nur je der Subjektivismus selber vor den bürgerlichen Convenus zurückzuckte“ (GS 4, S.165).

„Subjektive Reaktionen wie der Ekel vor Suavität, ein Agens der neuen Kunst, sind die ins Sensorium eingewanderten Widerstände gegen das heteronome gesellschaftliche Convenu. Generell ist die

¹¹ Hier kommt es denn auch zu einer gewissen Revision von Adornos Strawinsky-Bild: „Künstler von hoch gesteigerter Empfindlichkeit des Geschmacks wie Strawinsky und Brecht haben aus Geschmack den Geschmack gegen den Strich gebürstet; Dialektik hat ihn ergriffen, er treibt über sich hinaus, und das freilich ist auch seine Wahrheit“ (GS 7, S.60). Strawinsky wird nun bescheinigt, idiosynkratisch in Form des alten Übersättigungsekels zu sein, und er treibt daher, aus „Idiosynkrasie der Kultur gegen Kultur“ (GS 16, S.399), kompositorisch den überschüssigen Zucker aus der Musik: „Sein Geschmack rebelliert auch gegen den Geschmack. Unersättliche Empfindlichkeit wendet sich gegen alles auch nur von fern Geschleckte und Zuckrige, das selbst einmal mit dem Geschmack, dem Geselligen und Angepaßten verschwistert war. Er wird musikalisch von der Übelkeit ergriffen, die den Verwöhnten in der Konditorei befällt, während sie die schlichteren Sinne mit dem Versprechen von verfeinertem Genuß berückt. Erstaunlich, was da nicht alles zur Konditorei wird; noch die schmerzhaft Dissonanz, soweit in ihren getürmten Terzen Lust als Telos der subjektiven Regung weiterlebt, die in solchen Akkorden sich äußert“ (GS 16, S.399).

vermeintlich objektive Basis von Kunst in subjektiven Reaktionsformen und Verhaltensweisen bedingt; noch im Zufall des Geschmacks waltet latenter Zwang, wenngleich nicht stets der der Sache; die gegen die Sache gleichgültige subjektive Reaktionsform ist außerästhetisch“ (GS 7, S.398).

Ein schönes Beispiel für die Verschränkung von Idiosynkrasie, Geschmack und historischem Wandel des Komponierens ist Adornos Theorie des Kitsches (vgl. dazu etwa Seubold 1998). Kitsch ist für Adorno ein durch und durch historischer Begriff, nicht etwas, für das es objektive Bewertungsmaßstäbe geben würde. „Was Kunst war, kann Kitsch werden“ (GS 7, S.467), weil das unverhohlene Mimetische des Kitsches jeder Kunst immer schon inhärent ist. So besteht beständig die Gefahr, dass Kunst und Kitsch ineinander gleiten – „noch der polychrome Gartenzweig (erinnert) an einen Wicht aus Balzac oder Dickens“ (GS 4, S.258)¹². Auch und gerade, wenn es darum geht, Kunst von Kitsch zu scheiden, bleibt nur die Idiosynkrasie als ästhetischer Seismograph, und Reflexion kann nur noch die Bewusstmachung eben dieser Idiosynkrasien sein. Fortgeschrittene Kunst verbietet sich selbst den Hang zur naiven Mimesis; sie ist vielmehr Gestalt gewordene Idiosynkrasie, die gewissermaßen auf sich selbst allergisch reagiert:

„Im Kanon der Verbote schlagen Idiosynkrasien der Künstler sich nieder, aber sie wiederum sind objektiv verpflichtend, darin ist ästhetisch das Besondere buchstäblich das Allgemeine. Denn das idiosynkratische, zunächst bewußtlose und kaum theoretisch sich selbst transparente Verhalten ist Sediment kollektiver Reaktionsweisen. Kitsch ist ein idiosynkratischer Begriff, so verbindlich, wie er nicht sich definieren läßt. Daß Kunst heute sich zu reflektieren habe, besagt, daß sie ihrer Idiosynkrasien sich bewußt werde, sie artikuliere. In Konsequenz dessen nähert Kunst sich der Allergie gegen sich selbst; Inbegriff der bestimmten Negation, die sie übt, ist ihre eigene“ (GS 7, S.60).

Adornos temporalisiertes Idiosynkrasie-Konzept zeigt die Ambivalenz des Begriffes augenfällig: Idiosynkrasien können hochgradig empfindliche Seismographen sein¹³, sie können aber auch schlichtes Ressentiment ausdrücken. Der Satz ‚was Kunst war, kann Kitsch werden‘ zeigt seine Berechtigung auch dort, wo es um andere Idiosynkrasien geht. So attestiert Adorno dem abgehalfterten Begriff der ‚Persönlichkeit‘, „die Idiosynkrasie gegen den Gebrauch des Wortes [sei] einigermaßen sozialisiert“ (GS 10-2, S.641). Genau in einem solchen historischen Augenblick wird aus der sozialisierten Idiosynkrasie eben keine verallgemeinerte Wahrheit, sondern notwendig ihr Gegenteil, nämlich ein Allgemeinplatz, durch den der ursprüngliche Sinn des Begriffs, auf dessen Missbrauch doch die Idiosynkrasie überhaupt erst reagierte, endgültig zerstört. Wer heute noch über den gedankenlosen und aufgeplusterten Gebrauch eines Wortes wie ‚Persönlichkeit‘ die Nase rümpft, ist im Recht und im Unrecht zugleich, weil seine Reaktion nicht mehr individuell idiosynkratisch ist, sondern allenfalls eine größeres Maß an Informiertheit beweist: ‚Man‘ gebraucht dieses Wort nicht mehr, was sich vielleicht in der Redaktion der Lokalzeitung noch nicht

¹² „Am Ende ist die Empörung über den Kitsch den Wut darüber, daß er schamlos im Glück der Nachahmung schwelgt, die mittlerweile vom Tabu ereilt ward, während die Kraft der Kunstwerke geheim stets noch von Nachahmung gespeist wird“ (GS 4, S.257).

¹³ Auch wenn Adorno gelegentlich von der Idiosynkrasie als Ekelreaktion spricht, so ist sein Konzept der Idiosynkrasie doch in erster Linie vom Bild der *nervösen* Reaktion geprägt: Die Nerven sind „das Tastorgan des historischen Bewußtseins“ (GS 4, S.111) und es sind die „exakt reagierenden Nerven der Künstler“ (GS 10-1, S.319), durch welche dieses Bewußtsein seine mimetische Transformation erfährt. Gegen die „neuromantisch Nervösen, Sensiblen“ von Berufs wegen sträuben sich allerdings die „ästhetisch avancierten Nerven“ (GS 4, S.165), die idiosynkratisch auf die geschmäcklerische Nervösität reagieren, die sich selbst als überempfindlich inszeniert¹³. Ohne die reizbaren Nerven, ohne die dünne Haut des Idiosynkratikers sind somit weder die Produktion von Kunstwerken, die „an der Zeit sind“, noch eine adäquate ästhetische Erfahrung möglich: „Gelingt es einmal, die Nerven ganz abzuschaffen, so ist gegen die Renaissance des Liederfrühlings kein Kraut gewachsen“ (GS 4, S.166).

herumgesprochen hat. Die solcherart automatisierte Idiosynkrasie ist aber gar keine mehr, und der wirkliche Idiosynkratiker wird nicht anders können, als selbst wiederum idiosynkratisch darauf zu reagieren. Im Augenblick wird die Idiosynkrasie gegenüber der im Rundfunk großspurig angekündigten „Weltklassegeigerin“, die erst Anfang zwanzig ist, und die vor einem Jahr noch niemand kannte, berechtigt sein; zugleich wird man sich aber auch Gedanken darüber machen müssen, ob nicht in „Weltklasse“ ein Rest an Sinn vorhanden ist, der mit der sozialisierten Idiosynkrasie gegen das sportive Wort zugunsten künstlerischer „Kreisklasse“ verloren gehen könnte.

„Die Idiosynkrasie – will man sie nicht marginalisieren als eine Angelegenheit der läppisch Überempfindlichen, derer, die sich, während die Welt in Trümmer fällt, über den Lippenstift am Weinglas beunruhigen – steht an der Schwelle zu beidem: sie steht in ihren rationalisierten (sozialisierten) Formen für den bis ans Körperliche verhärteten Dogmatismus und in ihren offenen, seismographischen Formen für – aber das ist nur eine Möglichkeit! – eine beinahe körperliche Aversion gegen jedwede dogmatische Verfestigung“ (Bovenschen 2000, S.35).

Idiosynkrasie ist also nicht allein deshalb ein ambivalenter Begriff, weil er auf ganz und gar subjektive Reaktionen verweist, sondern auch, weil ihm so etwas wie ein ‚Zeitkern‘ inhärent ist: Verfestigen sich Idiosynkrasien in der Zeit, so verlieren sie ihre ‚Flüssigkeit‘ und werden zugleich dogmatisch – wie etwa bei jemandem, der stur auf seinen Idiosynkrasien beharrt - und flach, denn indem Idiosynkrasien sozialisiert werden, verlieren sie ihre Berechtigung als subjektive Reaktionen. Idiosynkrasie gegen jede Art dogmatischer Verfestigung schließlich wendet sich gegen sich selbst, als Überempfindlichkeit gegen die Überempfindlichkeit, die auf Dauer gestellt wird.

Diese Ambivalenz lässt sich bei Adorno selbst konstatieren. So ist Adorno etwa unter Musikpädagogen und wohl auch –soziologen nicht selten allein als ‚dogmatischer Idiosynkratiker‘ bekannt. Dies bezieht sich u.a. auf Adornos Abneigungen gegen den Jazz – ein Thema, zu dem genug geschrieben worden ist (z.B. Steinert 2003). Adornos Urteil ist mit dem Essaytitel „Zeitlose Mode“ (vgl. GS 10-1) schlagwortartig umrissen: Der Vorwurf besteht darin, dass der Jazz gewissermaßen nicht idiosynkratisch genug ist, um ästhetisch relevant sein zu können; sein Freiheitsgestus ist nur scheinhaft, da er in vielfältigen musikalischen Schablonen gefangen bleibt. Darüber hinaus ist noch jeder stilistische Ausbruch von der Kulturindustrie wieder aufgesaugt und massentauglich gemacht worden (vgl. GS 14, S.213). Auf diesen Aspekt zugespitzt, ist nicht einzusehen, was an solcher Kritik grundsätzlich verfehlt sein sollte. Andererseits ist leicht zu konzedieren, dass Adornos Idiosynkrasie gegen den Jazz in Ressentiment eigener Art umkippt, weil seine Beschäftigung mit dem Jazz eben nicht auf dem Krausschen Verfahren beruht, in das zu Kritisierende gewissermaßen einzudringen und sich selbst für das Attraktive des Abstoßenden geradezu körperlich zu öffnen; das Urteil erfolgt dann von oben herab und aus der Distanz¹⁴.

Auch in vielzitierten ‚Typen musikalischen Verhaltens‘ sedimentieren sich zugleich sozialisierte Mimesis und sozialisierte Idiosynkrasien; falsch sind sie, abgesehen vom „fortgeschrittenen Berufsmusiker“ (GS 14, S.181), allesamt. Richtet sich die Adornosche Typologie nach der „Adäquanz des Hörens“ (ebd., S.188), und nicht nach subjektiven Vorlieben, so korreliert ihr doch das Konzept der „Musikpräferenz“, sofern mit dieser „relativ überdauernde Einstellungen“ gemeint sind (Schulten 2005, S.180). Nach Adorno würde es sich auch hier bestenfalls um Formen sozialisierter Idiosynkrasie handeln, die als Abgrenzungs-Idiosynkrasien nicht zuletzt Gruppenzugehörigkeit signalisieren sollen. Im Konzept der „Selbstsozialisation“ wird die falsche Idiosynkrasie schließlich auf die Spitze getrieben: Im differenzierten Angebot von Gruppen und Präferenzen soll der Einzelne nicht mehr das bewusstlose Opfer anonymer Sozialisationsagenturen sein, sondern er kann im Vollgefühl individueller Unabhängigkeit wählen, welcher Form sozialisierter Idiosynkrasie er den Vorzug gibt - für Adorno gewiss nichts anderes als die „Freiheit zum Immergleichen“ (GS 3, S.190).

¹⁴ Zudem ist zu konstatieren, dass Adorno bei weitem nicht immer so idiosynkratisch reagiert, wie gemeinhin unterstellt. Komponisten wie Ravel, Mussorgsky oder Bartok – auf den ersten Blick möglicherweise Kandidaten für nervöse Abstoßungsreaktionen – werden von ihm weitaus milder und positiver beurteilt, als vielleicht zu erwarten wäre.

Die individuelle Idiosynkrasie kann also entweder das *falsche* gesellschaftliche Allgemeine spiegeln, wie z.B. im Falle des Antisemiten Wagner, sie kann aber auch dem *richtigen* gesellschaftlich Allgemeinen zum Ausdruck verhelfen. Die Blitzartigkeit und Unberechenbarkeit der Idiosynkrasie verhindert aber zugleich, dass man sie nur einfach auf den Begriff bringen müsste, um ihr zur Wirkung zu verhelfen. Im Gegenteil: Wird sie im Begriff verallgemeinert, ist sie schon keine Idiosynkrasie mehr, sondern vielleicht schon wieder ein Vorurteil. In der Kunst nimmt diese Ambivalenz Gestalt an. Ist sie selbst als Mimesis idiosynkratisch gefärbt, so gehört die idiosynkratische Reaktion in der Form fortgeschrittener Kunst notwendig zu ihr. Ohne idiosynkratische Kompositionen gäbe es keinen „Fortschritt“; gerinnt die Idiosynkrasie aber zum kompositorischen Standard, wird die Kunst selbst „falsch“, mindestens sklerotisch; nicht selten ist der Weg auch nicht mehr weit zum Kitsch.

Die Sachlage ist also kompliziert genug, und man ahnt, warum etwa Rationalitätstheoretiker wie Jürgen Habermas wenig Neigung verspüren, sich auf so etwas wie Idiosynkrasie ernsthaft einzulassen. Offen bleibt vor allem die entscheidende Frage, mit welchem Recht Adorno überhaupt den Anspruch erhebt, seine Theorie der Idiosynkrasie sei wahr. Nur wenn dies gewährleistet ist kann überhaupt darüber debattiert werden, was denn „richtige“ und „falsche“ Idiosynkrasie möglicherweise sein könnte. Zunächst einmal steht und fällt daher alles mit der Triftigkeit der geschichtsphilosophischen Perspektive, die in der *Dialektik der Aufklärung* eingenommen wird.

Über diese Triftigkeit kann und soll hier natürlich nicht entschieden werden. Interessanter ist die Frage, was denn von Adornos Idiosynkrasietheorie bleibt, auch wenn man seine geschichtsphilosophischen Thesen *nicht* teilt. Dies wäre auch möglich, wenn man, wie Albrecht Wellmer dies vorschlägt, Adornos Philosophie gegen sich selber richtet und auf die Macht der subjektiven Erfahrung gegenüber der philosophischen Festschreibung der Phänomene pocht:

„Adornos Verfahren einer in die Sache eindringenden statt über sie hinwegleitenden Analyse ist sicherlich ins einen philosophischen Prämissen begründet; aber es ist gewissermaßen *zu gut* begründet. In Adornos philosophischen Prämissen, in seiner Theorie des identifizierenden Begriffs, steckt ein Rest genau dieses Identitätszwanges, den er an der philosophischen Tradition kritisiert. Der eigentümliche Zug des negativistisch ‚Vorentschiedenen‘ in Adornos Analysen widerspricht die Pointe seines eigenen Verfahrens; diese Pointe ist, die Phänomene zum Sprechen zu bringen, ohne sie mit Begriffen zuzudecken“ (Wellmer 1993, S.231)

Es könnte also sein, dass Adornos verschlungene Analysen idiosynkratischer Reaktionsweisen, die ohne seine eigenen Idiosynkrasien gar nicht denkbar wären, auch jenseits ihrer geschichtsphilosophischer Einbettung ihr Recht behalten. Dies bedeutete aber zugleich, dass die Aufteilung in „richtige“ und „falsche“ Idiosynkrasien nicht mehr apodiktisch getroffen werden kann, eine Konsequenz, für die es bereits bei Adorno selbst hinreichend Indizien gibt: Die sozialisierte Idiosynkrasie ist z.B. nicht schon deshalb allein falsch, weil sie sozialisiert ist, sondern weil ihr die Individualität des ‚präzisen Reagierens‘ abgeht, das alle echte Idiosynkrasie kennzeichnet. Echte Idiosynkrasie ist nur möglich, wenn das Subjekt sich freiwillig der „Disziplin“ eines Kunstwerks unterwirft; nur dann können seine Nerven registrieren, was es mit diesem auf sich hat.

Zwar hat nun Adorno keine Methodik des ‚präzisen Reagierens‘ entwickelt, wohl aber hat er, worauf Wellmer hinweist, angedeutet, in welcher Form eine solche Innervation überhaupt vorstatten gehen kann. Diese Form ist die der „Mikrologie“, der Versenkung ins Kleinste und Konkreteste (vgl. GS 6, S.39), so entlegen und verstiegen diese zunächst auch erscheinen mögen. Der „mikrologische Blick“, so die Schlusspointe der *Negativen Dialektik*, „zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“ (GS 6, S.400). Die mikrologische Versenkung in den Einzelgegenstand darf aber nicht beim bloßen Konstatieren des Gegebenen stehenbleiben, denn unterstellt wird von Ador-

no, dass eine gelungene Mikrologie in „Modellen“ münden solle, die „das Spezifische und mehr als das Spezifische“ zu treffen imstande seien (GS 6, S.39). Die (kritischen) „Modelle“, die Adorno selbst vorgelegt hat sollen denn auch immer zugleich *konkreter* sein als nur Beispiele allgemeiner Sachverhalte, wie auch *abstrakter* als ein bloßer Blütenstrauß von Einzelbeobachtungen. Selbst am scheinbar beliebigen Einzelnen wird vorgeführt, in welcher Form es ein Allgemeines aus sich hervorzubringen imstande ist, wenn man sich nur lange genug in es versenkt. Auch die Idiosynkrasie ist somit nicht anders zu denken als zugleich hemmungslos subjektiv wie auch notwendig objektiv, aber beide Adjektive verlieren ihre Berechtigung im Augenblick gelungener Versenkung des Subjekts in das Objekt.

Man kann nun nicht behaupten, dass Adorno selbst dies immer gelungen sei. Zu oft ist schon vorentschieden, was die Versenkung zutage fördert – was wird Adorno schon irgendeiner Produktion der Kulturindustrie sagen, man ahnt es im voraus. Der mikrologische Blick auf die Phänomene bleibt aber Bedingung für eine Idiosynkrasie, die mehr sein könnte als schiere Aversion. Dies bedeutet aber gerade nicht, dass jede idiosynkratische Reaktion vor den Richterstuhl einer kommunikativen Vernunft treten müsste. Aber deswegen muss sie nicht stumm bleiben. Was anzustreben sein könnte wäre aber eine möglichst präzise Beschreibung dessen, was die Idiosynkrasie auslöst, ohne dass damit schon eine unwiderlegliche Rechtfertigung verbunden wäre. Wenn es einen beim Hören von „volkstümlicher Musik“ schaudert, so muss man zumindest Indizien dafür benennen können, was genau einen schaudern macht; sich einfach dem Urteil intellektueller Mehrheiten anzuschließen, wäre sicherlich zu billig, und löste selbst wiederum Idiosynkrasie aus.

Aber Vorsicht: Dadurch, dass die Idiosynkrasie zur Sprache gebracht wird, und sei dies auch im engsten (analytischen) Kontakt zum konkreten Gegenstand, wird sie nicht automatisch Teil des Sprachspiels ästhetischer Argumentation. In der Terminologie Martin Seels: Die idiosynkratische Rede ist kein *ästhetischer Kommentar*, da sie nicht primär Aussagen „zur materialen Relevanz und über die historische, kunsthistorische und biographischen Signifikanz“ (Seel 1985, S.237) eines Werkes macht; sie ist keine *Konfrontation*, da sie nicht ausschließlich über die Wirkung spricht, die „ein ästhetisches Objekt auf den Wahrnehmenden subjektiv übt“ (S.244); sie ist schließlich auch nicht eigentlich eine Form der *Kritik*, da sie keine „ästhetisch-funktionale Interpretation“ (S. 254) eines Werkes anbietet. Die idiosynkratische Rede bei Adorno hat aber zugleich von allen drei Modi etwas: Sie ist Kommentar, insofern sie die „Qualitäten [sichtet], die ein ästhetisches Objekt ästhetisch definieren (S.237); sie ist Konfrontation (mit der sie am ehesten verwechselt werden kann), indem sie immer auch eine „Äußerung der begeisterten bis gelangweilten, hingerissenen bis angewiderten, verstörten bis ungerührten *Betroffenheit* am ästhetisch eruierten Gegenstand“ (S.245) ist; sie ist schließlich immer auch Kritik, da sie „Angaben zur ästhetischen *Bedeutung* ihres Gegenstandes macht“ (S.256).

Die idiosynkratische Rede ist somit ein Vagant, der sich zwischen den Modi ästhetischer Auseinandersetzung hin und her bewegt und kaum zu fassen ist. Zu guter Letzt ist auf die Idiosynkrasie selbst für den Idiosynkratiker selbst kein Verlass, da sie durch ihren „Zeitkern“, ihre Wandelbarkeit, geradezu gekennzeichnet bleibt. Es kann daher nicht weiter verwundern, wenn niemand allen Ernstes eine gezielte „Erziehung zur Idiosynkrasie“ einfordert, da dies eben *nicht* möglich ist. Adornos eigener Vorschlag einer „Erziehung des ‚Madigmachens‘“ (Adorno 1981, S.146) impliziert noch durch die Wortwahl eine kantische Erziehung zum Ekel und gehört sicher nicht zu seinen glücklichen Einfällen. Offen bleibt damit allerdings, was im pädagogisch gewendeten ästhetischen Diskurs von der Idiosynkrasie überhaupt noch übrig bleibt. Auch der sanfte Zwang des besseren Arguments wird die idiosynkratische Reaktion nicht zum Verschwinden bringen, da diese auf „Gründen“ beruht, die sich in Kategorien ästhetischer Argumentation gar nicht fassen lassen. Anders gesagt: Jede auch musikpädagogisch gehaltvolle Theorie musikalisch-ästhetischer Erfahrung wird sich *auch* daran messen lassen müssen, wie sie in der Lage ist, mit Reaktionsweisen wie die Idiosynkrasie umzugehen. Die Kantsche Grille wird gewiss nicht zum Wappentier der Musikpädagogik avancieren; ohne sie bleibt aber rätselhaft, worüber überhaupt auch im Musikunterricht allen Ernstes gestritten werden soll.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): Gesammelte Schriften [GS] (1973), hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1981): Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969 (1970), hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bahr, Ehrhard (1978): The Anti-Semitism Studies of the Frankfurt School. The Failure of Critical Theory, in: German Studies Review, 1, S.125-138
- Benjamin, Walter (1931/1977): Karl Kraus, hier in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.353-384
- Benjamin, Walter (o.J./1988): Über das mimetische Vermögen, hier in: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.96-102
- Bovenschen, Silvia (2000): Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Früchtl, Josef (1986): Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Kant, Immanuel (1977): Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Werkausgabe Bd. XI/1, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Erster Band, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Habermas, Jürgen (1988): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Menninghaus, Wilfried (2002): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Powell, Larson (1998): „Das Triebleben der Klänge“. Musik und Psychoanalyse am Beispiel der „Philosophie der neuen Musik“, in: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.117-133
- Rosenkranz, Karl (1853/1990): Ästhetik des Häßlichen, Leipzig: Reclam
- Schulten, Maria Luise (2005): Musikpräferenz, in: Lexikon der Musikpädagogik, hg. v. Siegmund Helms u.a., Kassel: Bosse, S.180-183
- Seel, Martin (1985): Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Seubold, Günter (1998): Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg-Interpretation – gehört als Kritik des (Post-)Modernismus, in: Richard Klein & Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.134-166
- Schmid Noerr, Gunzelin (1987): Adornos Erschauern. Variationen über den Händedruck, in: Vierzig Jahre Flaschenpost. „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987, hg. v. Willem van Reijen & Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M.: Fischer, S.233-241
- Schnädelbach, Herbert (1992): Zur Rehabilitierung des *animal rationale*. Vorträge und Abhandlungen 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Steinert, Heinz (2003): Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot
- Wellmer, Albrecht (1993): Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp