



# Zeitschrift für kritische Theorie

Heft 30–31 / 2010

herausgegeben von  
Wolfgang Bock,  
Sven Kramer und  
Gerhard Schweppenhäuser

zu Klampen





## Zeitschrift für kritische Theorie, 16. Jahrgang (2010), Heft 30–31

**Herausgeber:** Wolfgang Bock, Sven Kramer und Gerhard Schweppenhäuser

**Geschäftsführender Herausgeber:** Sven Kramer, Leuphana Universität Lüneburg,  
Institut für Kulturtheorie, Kulturforschung und Künste

**Redaktion:** Roger Behrens (Hamburg), Wolfgang Bock (Rio de Janeiro),  
Thomas Friedrich (Mannheim), Sven Kramer (Lüneburg),  
Gerhard Schweppenhäuser (Würzburg)

**Korrespondierende Mitarbeiter:** Rodrigo Duarte (Belo Horizonte),  
Jörg Gleiter (Bozen), Christoph Görg (Leipzig), Frank Hermenau (Kassel),  
Fredric Jameson (Durham, North Carolina), Douglas Kellner (Los Angeles),  
Claudia Rademacher (Berlin), Gunzelin Schmid Noerr (Mönchengladbach),  
Jeremy Shapiro (New York)

**Redaktionsbüro:** Alle Zusendungen redaktioneller Art bitte an das Redaktionsbüro:

Zeitschrift für kritische Theorie  
Leuphana Universität Lüneburg  
z. Hd. Prof. Dr. Sven Kramer  
Scharnhorststraße 1, Geb. 1  
D-21335 Lüneburg  
E-Mail: [zkt@uni-lueneburg.de](mailto:zkt@uni-lueneburg.de)  
[www.zkt.zuklampen.de](http://www.zkt.zuklampen.de)

**Erscheinungsweise:** Die Zeitschrift für kritische Theorie erscheint einmal jährlich  
als Doppelheft. Preis des Doppelheftes: 28,- Euro [D]; Jahresabo Inland: 25,- Euro [D];  
Bezugspreis Ausland bitte erfragen. Berechnung jährlich bei Auslieferung des Hefes.  
Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung nicht bis zum  
15.11. des jeweiligen Jahres erfolgt. Fragen zum Abonnement bitte an folgende Adresse:

Germinal GmbH, Verlags- und Medienhandlung,  
Siemensstraße 16,  
D-35463 Fernwald,  
Tel.: 0641/41700  
Fax: 0641/943251  
E-Mail: [bestellservice@germinal.de](mailto:bestellservice@germinal.de)

**Redaktionsassistentz:** Torben Fischer

**Umschlagentwurf:** Johannes Nawrath

**Layout und Satz:** Philipp Mentrup; Fakultät Gestaltung,  
Hochschule für angewandte Wissenschaften, Würzburg

**Druck:** Bookfactory – der Verlagspartner GmbH, Bad Münden

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:** Die Deutsche Bibliothek  
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Aufnahme nach 1995, H. 1; ISSN 0945-7313; ISBN 978-3-86674-074-7





## Inhalt

Vorbemerkung der Redaktion .....	5
----------------------------------	---

### ABHANDLUNGEN

#### **Shierry Weber Nicholsen**

The Mutilated Subject Extinguished in the Arena of  
Aesthetic Experience

Adorno and Aesthetic Violence .....	9
-------------------------------------	---

#### **Susanne Lettow**

Philosophiegeschichte als Verflechtungsgeschichte

Globalität, Naturwissen und Kants Theorie der Menschenrassen .....	26
--	----

#### **Hans-Ernst Schiller**

Das Individuum bei Freud und die Macht der Kollektive .....	47
---	----

#### **Patricia Lavelle**

Denkbilder

Zu den Beziehungen zwischen Kunst und Theorie

bei Benjamin und Kant .....	77
-----------------------------	----

#### **Hans Marius Hansteen**

Adornos philosophische Rhetorik oder »Wie zu lesen sei« .....	97
---	----

#### **Timo Ogrzal**

Eine »innere musikalische Verbindung«?

Artaud im Horizont der Sprachtheorien Benjamins und Adornos .....	125
---	-----

#### **Frank Jablonka**

Magie im Marxismus – Magie des Marxismus .....	144
--	-----





## EINLASSUNGEN

### **Utopie und Differenz**

Martin Jay im Gespräch mit Dennis Johannßen ..... 171

### **Claus-Steffen Mahnkopf**

Kleiner Versuch über falsches Bewusstsein ..... 193

**Gesamtinhaltsverzeichnis der Hefte 1 – 31** ..... 209

**Neuerscheinungen 2009** ..... 228

**Autorinnen und Autoren** ..... 231





## Vorbemerkung der Redaktion

Es steht nicht schlecht um die Kritische Theorie – zumindest aus verlegerischer und bibliothekarischer Perspektive. Mittlerweile erscheint schon die dritte Werkausgabe Walter Benjamins, Adornos Vorlesungen und die bislang unveröffentlichten Schriften kommen nach und nach auf den Markt und Kracauers Werkausgabe soll nun endlich vervollständigt werden, nachdem sie Jahrzehnte lang einen Torso bildete. Marcuses Nachgelassene Schriften sind erschienen, Horkheimers und Löwenthals Schriften liegen schon seit längerer Zeit vor und diverse Briefausgaben der Autoren kommen noch hinzu. Die Lage – das heißt die Editionsfrage – in Bezug auf die erste Generation der Kritischen Theorie kann sich sehen lassen. Die Kritische Theorie ist aus den Bibliotheken nicht mehr wegzudenken.

Sind diese erfreulichen Entwicklungen der einzige Maßstab für die Einschätzung der aktuellen Lage der Kritischen Theorie? Natürlich nicht. Denn erst die Einbindung der Theoreme der genannten Autoren in die derzeitigen intellektuellen Auseinandersetzungen kann ein Maßstab dafür sein, ob die in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts entwickelte Theorie in der Gegenwart lebendig ist. Und hier fällt die Bestandsaufnahme unterschiedlich aus, je nachdem, um welche Themen es geht und welche Fächer involviert sind. Ästhetische Debatten kommen heute ohne Adorno und Benjamin nicht mehr aus, aber die theoretische Aufarbeitung der – soeben an der Oberfläche überwundenen – Krise der kapitalistischen Finanzwirtschaft greift kaum mehr auf marxistisch beeinflusste, kapitalismuskritische Gedankengänge zurück.

Zu erkennen ist außerdem eine Tendenz, die Kritische Theorie in einen Zusammenhang mit anderen theoretischen Zugängen zu stellen und neue Wege der gegenseitigen Befruchtung zu erproben. Diese Hybridisierung der Theorie kann im Eklektizismus enden, sie kann aber auch stimulierend wirken. Ermutigend ist immerhin, dass viele jüngere Intellektuelle an den Grundorientierungen der Kritischen Theorie festhalten. Es gibt also nach wie vor eine lebendige Auseinandersetzung und Weiterentwicklung der Kritischen Theorie. Dies dokumentiert nicht zuletzt das vorliegende Doppelheft, das aufs Neue ein Forum für Beiträge arrivierter und jüngerer Autoren bietet, die in wissenschaftlich fundierten Abhandlungen und aktuellen Einlassungen eine abermalige Positionsbestimmung kritischer Theorie vornehmen.



Die Reihe der ABHANDLUNGEN eröffnet *Shierry Weber Nicholsen*, eine der besten US-amerikanischen Kennerinnen von Adorno, die über verschiedene Aspekte von Adornos Theorie publiziert und mehrere seiner Werke ins Englische übersetzt hat. Sie rekonstruiert die Dimension der Gewalt in Adornos Theorie der ästhetischen Erfahrung. Ausgehend von einer Lektüre der *Ästhetischen Theorie* weist Nicholsen nach, dass das kunstrezipierende Subjekt ästhetische Gewalt erfahre, die aus dem Schockcharakter der Kunstwerke hervorgehe. Die Erschütterung, die die Werke verursachen, sei vor allem eine Kraft der Negation. Das in der verwalteten und kulturindustriell durchsetzten Gesellschaft verstümmelte Subjekt werde durch diese ästhetische Gewalt aus seinen Alltagssicherheiten heraus in etwas anderes hineingerissen. In der Auseinandersetzung mit dem Werk verändere es sich. Die Erschütterung rufe immer die Dimension des Todes mit auf, aber auch – negativ – die Möglichkeit der Versöhnung.

*Susanne Lettow* führt Diskurse aus der postkolonialen Theorie und der Globalgeschichte in die Rekonstruktion der Geschichte der Philosophie ein. Sie untersucht die Theorie der Entstehung der Menschenrassen als globale Wissenschaftsgeschichte und verfolgt den Rassenbegriff bei Forster und Kant als Grundlegung einer Vorstellung von Vererbung in der Biologie und den Humanwissenschaften. Dabei gibt sie eine überzeugende Erläuterung der kantischen Vorstellung von einer Naturgeschichte, die in der späteren Begrifflichkeit von Benjamin und Adorno eine wichtige Rolle spielt. Ihr Beitrag knüpft damit an Andreas Greierters Aufsatz über Benjamins Rezeption von Kants Geschichtsphilosophie aus Heft 26/27 (2008) an.

*Hans-Ernst Schiller* untersucht Freuds Konzept des Individuums. Er zeigt, wie dessen Individuationstheorie an jenem Punkt überindividuelle Muster aktualisiert, an dem auf individueller und stammesgeschichtlicher Ebene unbewusste Prozesse ins Spiel kommen. Schiller diskutiert, in welchem Maße die Thematisierung der kollektiven Dimensionen Freud in die Diskursmuster seiner Zeit verstrickt. Er deckt aus philosophischer Sicht die Problemstellen des Gedankengangs insbesondere unter ethischen und sozial-normativen Aspekten auf. Seiner Argumentation liegt der begründete Hinweis auf Freuds Vernachlässigung des moralphilosophischen Wahrheitsanspruchs zugrunde. Von dort aus formuliert Schiller eine Kritik an Freuds Biologismus. Er zeigt in Detailanalysen, wo dieser sich in Widersprüche verwickelt oder hinter den



Stand der philosophischen und historischen Reflexion zurückfällt – so insbesondere anhand der These von der erblichen Weitergabe kulturell erworbener Faktoren, die insbesondere Freuds Diskussion des Judentums problematisch macht.

*Patricia Lavelle* nimmt eine Engführung von Kant und Benjamin vor. Vor dem Hintergrund des Erfahrungsbegriffs aus Kants *Kritik der Urteilskraft* liest sie Benjamins Texte über Erfahrung – insbesondere den Entwurf eines philosophischen Systems »Über die kommende Philosophie« – konsequent aus kantischer Perspektive. Sie zeigt, dass Benjamin – aus heutiger Sicht – eine Mittelstellung zwischen der analytischen Philosophie, die den historischen Charakter der sprachlichen Darstellung vernachlässigt, und der Heidegger-Derrida-Schule, die ihn ontologisch verabsolutiert, einnimmt.

*Hans Marius Hansteen* liest Adorno unter rhetorischen Gesichtspunkten. Ausgehend von Adornos »Der Essay als Form« zeigt er im Rekurs auf Demirovic, Schmid Noerr und Früchtl, wie Adorno in seinen Texten gezielt tropische Figuren und ein antithetisches Konstruktionsprinzip anwendet, um den verhandelten Phänomenen in seiner Denkform gerecht zu werden. Hansteen demonstriert, dass Adorno damit die spätere Kritik eines performativen Selbstwiderspruchs bereits in der Konstruktionsphase seiner Texte unterlaufen hat. Der Autor gibt zudem einen exemplarischen Einblick in die aktuelle Rezeption der Kritischen Theorie in Norwegen.

Eine philologisch motivierte, philosophisch-darstellungstheoretische Auseinandersetzung mit den Werken Antonin Artauds unternimmt *Timo Ogrzal*. Dabei zeigt er, dass Artauds Sprachtheorie eng an verwandte Fragestellungen bei Benjamin und Adorno anschließt, vor allem aber, dass es eine transmediale Dynamik im Denken aller drei Sprachtheoretiker gibt, in der gerade durch die medialen Differenzen hindurch eine Verbindung etabliert und ausgetragen wird. Diese Verbindung, auf die alle drei Sprachkonzepte rekurren, gehört wesentlich dem Bereich der Musik an.

Der Aufsatz von *Frank Jablonka* gibt, ausgehend von Goethe und Marx, einen Überblick über zahlreiche Facetten einer Ideengeschichte der Magie. Kabbala, Alchemie und Paracelsus werden ebenso beleuchtet wie C.G. Jung und die Ethnopsychologie; weitere Stationen sind die poststrukturalistische Theorie des Simulakrums, Bourdieus Reflexionen über Herrschaft und Magie, Negts Faust-Interpretation und Habermas' Diskussion des magisch-vorrationalen Weltbilds sowie Haugs Lesart der Magiekritik im *Kapital*. Der Autor rekonstruiert den magie- und my-



thenkritischen Zugriff der marxischen Theorie im Sinne einer Dialektik der Naturbeherrschung. Er vertritt die These, dass es eine Wahlverwandtschaft zwischen Magie und dialektischer Kritik der Rationalität gibt und versucht eine Perspektive aufzuzeigen, in der Impulse einer – nicht abstrakt negierten – Magietradition dem Projekt menschlicher Emanzipation zugute kommen könnten.

Ein Gespräch über die aktuelle Positionierung der Kritischen Theorie führte Dennis Johannßen mit *Martin Jay*, der seit seinem Standardwerk über die frühe Geschichte des Instituts für Sozialforschung – *The Dialectical Imagination* aus dem Jahre 1973 – zu den führenden Kennern der Kritischen Theorie in den USA gehört. Jay registriert ein wachsendes Interesse an der Kritischen Theorie in den USA, vor allem aber ist er davon überzeugt, dass die Kritische Theorie für die Reflexion auf die derzeitige gesellschaftliche Situation unabdingbar sei.

*Claus-Steffen Mahnkopf* greift in seinem Beitrag den Begriff des falschen Bewusstseins auf, rückt ihn zurecht und wendet ihn engagiert auf Gegenwartsphänomene aus dem politischen und ästhetischen Bereich an. Dabei verteidigt er den Begriff, sofern er recht verstanden werde, als eine Kategorie aktueller Kulturkritik.

Beigegeben ist dieser Ausgabe eine Übersicht über einschlägige Neuerscheinungen des Jahres 2009 sowie ein aktuelles Gesamtinhaltsverzeichnis der Beiträge dieser Zeitschrift, das auch auf der Internetseite der *ZkT* eingesehen werden kann. Dort ist u.a. auch das Interview mit Martin Jay in der englischen Originalfassung abgelegt. Die Adresse lautet: [www.zkt.zuklampen.de](http://www.zkt.zuklampen.de)



## ABHANDLUNGEN

Shierry Weber NicholSEN

### **The Mutilated Subject Extinguished in the Arena of Aesthetic Experience**

Adorno and Aesthetic Violence\*

#### Introduction

*Where* does subjective aesthetic experience take place? This apparently paradoxical question leads us to a crucial aspect of Theodor Adorno's understanding of aesthetic experience. On the face of it, one might think that subjective experience takes place *within* the subject. No, says Adorno; »the viewer's« – or reader's, or listener's; Adorno is not concerned here with the specific medium of the artwork – »relation to art is not one of incorporating the work. On the contrary, the viewer [seems] to vanish in the work of art.«<sup>1</sup> In order to understand Adorno's statement that the viewer vanishes into the work of art, we must understand his conception of the dialectic of aesthetic experience. I will begin by noting three crucial elements in this dialectic. First, aesthetic experience is an active process between subject and object, between the experiencing subject and the work of art. Second, this process takes place in a place or space that Adorno calls the »arena« of aesthetic experience. Third, there is an element of violence in the encounter within that arena.

To elaborate: Aesthetic experience is an active process, but the subject and the object are active in different ways. The experiencing subject acts by using what Adorno calls his (I use the masculine pronoun generically)

\* This is a revised version of a paper originally presented at the conference *Displacements in Art* at the Universidade Federal de Ouro Preto, Brazil, in October 2009.

1 Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis 1997, p. 13. »Das Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache [...]« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann [im Folgenden: *GS*], Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 27).





»exact imagination« to recapitulate the internal logic of the work, recomposing the work with his ear, repainting it with his eye. The artwork itself is active: »Artworks have the immanent character of being an act,« he says, »even if they are carved in stone.«<sup>2</sup> An arena is a space that is empty except for the activity that takes place there. The word arena evokes associations with gladiatorial combat – a combat to the death. In fact, we must imagine a deadly combat taking place in this arena between the subject and the work of art. For as far as the experiencing subject is concerned, the work of art acts by inflicting what I will call »aesthetic violence« on the subject.

My focus in this paper will be on this element of violence in subjective aesthetic experience. Violence may seem an alarming word to use in connection with the aesthetic. Those of us who are lovers of art may be reluctant to identify violence as a key element in our aesthetic experience. Perhaps we think instead of pleasure or delight, of being deeply moved, of awe and gratitude. But there is a dimension of forceful impact, shock and sudden change in the experience of powerful works of art that can be called violent. This dimension of aesthetic experience is easily ignored or minimized in an idealized representation of aesthetic experience. But it is central to Adorno's understanding of aesthetic experience and intimately linked for Adorno with the truth content of art. It deserves our full attention. My aim in this paper is to explore some of the phenomenology of this dimension of aesthetic experience. Adorno claimed that in psychoanalysis only the exaggerations are true. In a similar vein, I will speak of aesthetic violence and attempt to draw out the most disturbing aspects of this dimension of aesthetic experience.

The title of this paper, »The Mutilated Subject Extinguished in the Arena of Aesthetic Experience,« should be understood in terms of what I have said about the dialectic of aesthetic experience. The subject vanishes into the work of art because he is extinguished in this violent and deadly combat with the work. The subject who vanishes into the work of art is a mutilated subject. How are we to understand this?

For Adorno a central question of aesthetics is, »How is genuine aesthetic experience possible?« This question arises because of what Adorno

2 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 79. »Der ihnen immanente Charakter des Akts, [...] mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes realisiert sein [...]« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 123).





sees as the mutilation of the individual subject in the modern world – that is, the deformation or withering of the very capacity for experience as a result of the violent and invasive forces of what he calls »the totally administered society.« How can a subject with such a diminished capacity for experience possibly use his exact imagination to understand an artwork by recreating its internal logic?

In fact, the purpose of aesthetic violence is precisely to dismantle the mutilations of the subject that prevent genuine aesthetic experience. What I am calling aesthetic violence is a force of negation – the negation of false modes of experience, including those that have become commonplaces in the aesthetic realm. This negative force is part of the power or artistic force of the work – the force of the aesthetic logic internal to the work.

If the violence of the modern world has mutilated the subject, then, aesthetic violence, which is both similar to and different from that violence, acts as a kind of homeopathic counter-force. But this counter-violence does not effect what we might simplistically think of as a healing. Instead, as we shall see, it is not simply the subject's mutilations that are dismantled or extinguished. In an important sense the subject himself is extinguished along with his mutilations.

Adorno's portrayal of the reification and alienation produced by advanced technological society is well-known. The subject mutilated by reification and alienation is a subject cocooned in a false comfort, in an illusion of progress that disguises inhumanity, and he is in denial about what has happened to him. It is a subject who lives in an environment of what Adorno calls *das Immergleiche* – »what is always the same«. The cocoon of false consciousness is spun, we might say, by the repetitions of *das Immergleiche*. The falseness affects not only the capacity for insight – which would require seeing through the illusions – but also the organs of perception. The mutilation of the subject renders him not only stupid, so to speak, but also deaf and dumb.

This context of mutilating repetitiousness is the result of social domination, and it also reflects and perpetuates domination. The mutilated subject is dominated by a false universal, the *Immergleiche*, but also dominates the other, the object, that which is foreign to the subject, by subjecting it to the false universalizations of mutilated experience. Hence Adorno's emphasis on the primacy of the object and the non-identical; for him those terms formulate freedom from domination. For Adorno, it is





not as though some of us are mutilated and incapable of true experience while others, the lucky ones or the cultured elite, are undamaged and free. There is no living within the totally administered society without falling prey to it. At the same time, some vestiges of the capacity for thought and experience remain.

The mutilation of the capacity for thought also affects, of course, our thinking about aesthetics, and in the arena of his own writing with its provocative exaggerations Adorno attempts to shock us into something more genuine by dismantling our false and familiar ideas about aesthetic experience. One of them is the notion that aesthetic experience is pleasurable, a form of »fun«. In fact, says Adorno, the more works of art are understood, the less they are enjoyed.<sup>3</sup>

In the process of encountering and working to understand the work of art, the mutilated subject experiences the work's impact not as pleasure but as violence in many forms: as shock, as disruption, as explosion, as entrapment and coercion, as threat of annihilation or threat of madness. At the same time, of course, the subject senses something else as well – a faint hint of truth and freedom contained in the work's forceful logic, and the possibility that this arena of deadly combat will also be a sheltered space in which perhaps to survive the extinguishing of mutilation. The encounter with the work of art, in other words, is experienced both as struggle *against* the work of art and *for* the experience of truth and freedom that it promises.

Adorno gives us a vivid sense of the coexistence of mutilation and the awareness that something could be different in his book *Minima Moralia*, subtitled *Reflections from Damaged Life*, written during his North American exile in the 1940s. A major focus of the short pieces that make up the book is the way that pleasure and enjoyment have become integrated into the fabric of false comfort. In one of them, called »How Nice of You, Doctor« (»Herr Doktor, das ist schön von Euch«); the title echoes a line from Goethe's *Faust*), for instance, Adorno writes:

»There is nothing innocuous left. The little pleasures, expressions of life that seemed exempt from the responsibility of thought, not only have an

3 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 13. »Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 27).





element of defiant silliness, of callous refusal to see, but directly serve their diametrical opposite. Even the blossoming tree lies the moment its bloom is seen without the shadow of terror; even the innocent »how lovely!« becomes an excuse for an existence outrageously unlovely, and there is no longer beauty or consolation except in the gaze falling on horror, withstanding it, and in unalleviated consciousness of negativity holding fast to the possibility of what is better.«<sup>4</sup>

Adorno is saying that if it is not accompanied by thought, aesthetic pleasure in beauty furthers falsehood. Genuine aesthetic experience requires »consciousness of negativity« in conjunction with »holding fast to the possibility of what is better.« In the terms I have been using, it requires enduring the work's accurate attack on mutilation while being exposed to its intimations of the possibility of freedom. In the arena of aesthetic experience there is no escaping the combat to the death.

### Initiating the Engagement: Shock

How does the mutilated subject enter the arena of aesthetic experience? It is important to remember that for Adorno, the work of art acts upon the subject. In one of its modes of violent action, the artwork initiates the aesthetic encounter by shocking and stunning the subject. The mutilated subject is taken by surprise and overwhelmed. That artworks have the immanent character of being an act, writes Adorno, »endows them with the quality of being something momentary and sudden,« and this suddenness

- 4 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, trans. E. F.N. Jephcott. London 1974, p. 25. »Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzig Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält« (Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: *GS*, Bd. 4, S. 26).





»is registered by the feeling of being overwhelmed when faced with an important work.«<sup>5</sup>

Shock is an important aspect of this sudden, overwhelming action on the part of the artwork. The shock stops the subject in his tracks, disabling his usual forms of non-seeing and non-hearing and compelling a different kind of attention. Adorno is of course not the only one to speak about this initial shock in the encounter with the artwork, or with beauty. Nor is it only modern and deliberately provocative works of art that shock in this way. The mythologist Joseph Campbell, for instance, referring to the effect on Dante of his glimpse of Beatrice, coined the term »aesthetic arrest« – an aesthetic heart attack, so to speak, to refer to the sudden shocking impact of beauty on the observer.<sup>6</sup>

The work of art, or the beautiful (in the case of Dante and Beatrice a beautiful young woman), seems to present itself as a thing, an object, located not in the abyss but in some place or other *outside* the subject. But with the initial shock, the apparent spatial differentiation between the subject and the work of art has already been collapsed, and the subject has been displaced. Internally dislocated, the stunned subject stands aside from his usual self. (This is the meaning of »ecstasy« – standing outside.) Momentarily at least, the whole of his mind is filled with the work. As Adorno says, he has vanished into the work. But note that we cannot even say »the subject« to mean the same subject as before the encounter, because the subject's usual ways of responding have been temporarily disabled.

The subject rightly experiences this shock as involuntary. This involuntary displacement of attention is accompanied by a well-justified fear and trembling, even a terror. It is the terror of the unknown, of what is beyond us. Though he disparaged Rilke's line about beauty being »the beginning of terror,« in fact Adorno acknowledges that terror in the aesthetic encounter. He does so in his term »Erschütterung,« perhaps the central term with which he designates the impact of what I am calling »aesthetic violence«. *Erschütterung* has been translated into English as »shudder,« but to me »shudder« does not convey the full import of Adorno's term. I prefer to translate *Erschütterung* as »shaken to one's foundations.« As

5 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 79. »[...] verleiht ihnen [...] etwas Momentanes und Plötzliches. Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werks registriert das« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 123).

6 Cf. Joseph Campbell: *Creative Mythology*, vol. IV of *The Masks of God*. New York 1968.





Adorno puts it, »The shock aroused by important works [...] is the moment in which recipients forget themselves and disappear into the work; it is the moment of being shaken. The recipients lose their footing; the possibility of truth, embodied in the aesthetic image, becomes tangible.«<sup>7</sup> What shakes us so profoundly is the sudden dawning of an awareness of something beyond our ordinary grasp – something that will profoundly disrupt our current organization of experience.

### The Invitation and the Trap

Another aspect of the artwork's approach to the subject is its allure. One of the functions of beauty in the artwork is to attract the subject, to draw it in. It functions like an invitation, perhaps even a seduction, to the unwary. There is something like an erotic element in this invitation; union of a kind is being proposed. Indeed, attention is a form of merging with what is perceived.

Again, Adorno is not the only one to articulate this aspect of the aesthetic encounter. The critic Adrian Stokes, best known for his studies of the Quattrocento in Italy, writes in psychoanalytic terms of the »invitation in art.« Psychically, he writes, the sensuous beauty of art first invites us to come inside and lose ourselves in the work. The experience is both like falling in or into love and like returning to the mother's breast. But once this merger of our attention with the activities of the artwork has occurred, we are, as it were, helpless, and we are forced to experience the destructive forces which the work has incorporated into itself and subjected to the organization of aesthetic form.<sup>8</sup>

Because there is an element of the involuntary in our response to the powerful allure of beauty, an element of suspicion also hovers around the work's invitation. Perhaps we are being seduced and entrapped. After all,

7 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 244. »Betroffenheit durch bedeutende Werke benutzt diese nicht als Auslöser für eigene, sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick an, in denen der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaft« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 363).

8 Cf. Adrian Stokes: *Painting and the Inner World*. London 1963.



how can we know what we are getting into? As the psychoanalyst Donald Meltzer, a friend of Stokes, puts it in his book *The Apprehension of Beauty*, how are we to read the mysteries in beauty? We do not know whether the beautiful – in this case he is speaking of a woman – is Beatrice or the lethal Belle Dame sans Merci.<sup>9</sup>

Thus the artwork that shocks and seduces can also be experienced as a trap. It holds us in bondage; we are enthralled, as we say. We have unexpectedly and involuntarily fallen into this trap, and now it holds us and will not let us go. To use an extreme image, the work of art is in some sense like the Venus fly trap – the carnivorous plant that lures insect into its depths, only to consume them. To be sure, the work, for Adorno, does not simply digest the mutilated subject for its own purposes, nor does it simply chew him up and spit him back out. But it certainly does not leave him unscathed.

For Adorno, as I have noted, the viewer does not incorporate art but rather vanishes into the work of art. It is equally true, however, that the work enters into and merges with the subject. But as Adorno says, this does not mean that the subject has incorporated the work into himself. Rather, the work has invaded the subject and displaced what he originally was. If as Adorno says, the subject of aesthetic experience becomes internally active by internally recreating the immanent logic of the artwork, this activity is at the same time a submission. Essentially, the artwork has overpowered and trapped the subject by making the subject himself into the arena of aesthetic experience. There is nothing left between artwork and subject but what transpires in the arena that was originally the subject himself.

### Terror and the Abyss

The artwork's capacity to overwhelm the subject is one of the primary forms of what I am calling aesthetic violence. The subject feels he has

9 Cf. Donald Meltzer: *Dream-Life*. Perthshire 1984; cf. also Donald Meltzer and Meg Harris Williams: *The Apprehension of Beauty*. Perthshire 1988. Here let me note that by the nature of their work, psychoanalysts are constantly brought into contact not only with mutilations of human consciousness but also with the perilous nature of the psychic changes they work toward. I will have occasion to draw on their formulations several times in elaborating the phenomenology of the more violent aspects of aesthetic experience.



become involved in something – or something has entered him – that is beyond his capacity to master and assimilate in his usual mutilated mode of functioning. In the most fundamental way, what the mutilated subject encounters in the arena of aesthetic experience is something that is emphatically *not das Immergleiche*, *not* the familiar »always-the-same.« What is beyond one's capacity by definition produces anxiety. It is potentially ungraspable and potentially lethal. One cannot see its bounds; perhaps it is infinite. This is what Adorno refers to as *Erschütterung*, being shaken to one's foundations. The potentially infinite has entered into the subject's very structure.

With the entry of the potentially infinite, the arena of aesthetic experience ceases to be merely a space that extends horizontally. It opens up vertically, to the heavens, the infinite and ungraspable, the void and the abyss. For the presence of the potentially infinite is also the possibility of our own death, the death of ourselves as we have known ourselves. In a similar vein, the psychoanalyst Donald Meltzer, speaking of a child's »amazement« at an unbelievably new experience, cites the Jewish Book of the Dead with its admonition, »Stand close to the dying, because when the soul sees the abyss it is amazed.«<sup>10</sup> A glimpse of the abyss – that which is without form and potentially without bounds: this is the fearful infinity into which the subject may vanish. It is as though the subject, finding himself in the arena of aesthetic experience, hears the gates closing behind him, senses the overwhelming power of his entrancing opponent, and looks up amazed into an infinite sky.

Will this mean catastrophe or deliverance? The contemporary psychoanalyst Michael Eigen has captured this vital ambiguity and the inexorable quality of its logic in an essay on the writer Flannery O'Connor. He calls it »the Sword of Grace.« Eigen is writing of the issue of religious faith in O'Connor's fiction, but the inexorability and ambiguity apply equally to her writing and to the aesthetic encounter as Adorno conceives it. »In O'Connor's fiction faith is a violent business,«<sup>11</sup> Eigen writes. Her stories, he says,

10 Cf. Meltzer, *Dream-Life*, loc. cit., p. 69.

11 Michael Eigen: »The Sword of Grace: Flannery O'Connor, Wilfred R. Bion, and D. W. Winnicott«, in: *Psychoanalytic Review* 72 (2), Summer 1985, p. 341.





»move toward some central shock or jolt, which may convey a certain mystery, but which also seems to rise inevitably from the nature of her characters and life itself. [...] Often these telling moments are catastrophic and do not always result in a reorientation of the characters in question. Many of her characters break under the strain of a potential conversion experience they refuse or are unable to sustain. In extreme terms, one either changes or dies, possibly both. The logic of the Biblical call to die to be reborn can be ruthless.«<sup>12</sup>

Eigen raises the question of whether the strain of the encounter with mystery, as he calls it, can be sustained, whether we will survive it. The same question arises with the aesthetic encounter. It exposes us to the infinite and the abyss. Can we bear it?

Exposure to the infinite threatens to destroy the mind with its limited powers of coherence and control. The work of art can arouse emotions of such overpowering intensity that we feel brought to the brink of madness. The abyss and the most primal are close. Shakespeare's *King Lear* is a case in point. Not only does the old King Lear go mad in the course of the play, but in the final scenes of the play, confronted with Cordelia's death, Lear is so undone by overwhelming grief that he can only howl. If he had words, he says, he would »use them so / That heaven's vault should crack«<sup>13</sup> – in other words, so that the abyss he is exposed to would be laid bare.

The threat of madness also takes the form of feeling invaded by the forces the work of art stirs up. Earlier I compared the work of art to a Venus fly trap. We can also compare it to a Trojan Horse: something that presents itself as a gift unleashes a swarm of conquerors. As we all know, the approach of madness is often experienced as an infestation of bugs or worms. Adorno points out that the tendency of modern artworks to be composed of multiple small pieces that are not readily grasped as a unity is disturbing in precisely this way. He uses the word *Gewürm*, a multiplicity of creeping things.<sup>14</sup> This is what is evoked in the disturbed mind of the listener, he says – masses of creeping, crawling things, maggots swarming in carrion. The old mutilated mind is prey to the fear that it itself has become the carcass.

<sup>12</sup> Ibid., p. 336.

<sup>13</sup> William Shakespeare: *The Tragedy of King Lear*, Act V, Scene iii. New York: 1963, p. 178.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno: *Der getreue Korrepetitor: »Anweisungen zum Hören neuer Musik«*, in: *GS*, Bd. 15, S. 236.





## The Brink and the Enigma, Truth and Constellation

If the aesthetic encounter brings with it violence, terror and suspicion, surely the question arises, How does this terrifying violence and suspicious seductiveness differ from the ordinary violence and deception that pervade the totally administered society, sometimes in naked form and sometimes clothed in the garb of »fun«? Put in a different way, what makes the aesthetic encounter worth the risk?

Certainly the shock and terror of the »aesthetic arrest« are a far cry from the pleasure and enjoyment promised by the culture industry. But the violence of the work's impact is accompanied by a *promesse de bonheur*, a promise of a different kind of happiness. That happiness is intimately connected with truth. If, as Adorno says, the more works of art are understood, the less they are enjoyed, it is because what opens up to and overpowers the beholder is their truth.<sup>15</sup> Truth flashes out as the abyss opens before us. Or as Charles Williams says, writing about the figure of Beatrice in Dante, beauty »arrests« us because it presents a glimmer of truth, something that is far beyond our grasp, but nevertheless awakens, as he puts it, a »noble awe« and a »noble curiosity«<sup>16</sup>. In other words, the shock that shakes the subject to his foundations is the shock of an intimation of truth that both exposes horror and points to freedom from it.

But though the glimpse promises truth, the artwork does not fulfill this promise. The truth is never fully conveyed to us. The work hints, but it does not speak clearly. If in some sense the scales of mutilation are ripped from our eyes, still we are left, so to speak, on the brink. Adorno refers to this essential characteristic of the artwork as the enigma. »Enigmaticness,« he writes, »peers out of every artwork with a different face but as if the answer that it requires – like that of the sphinx – were always the same, although only by way of the diversity, not the unity that the enigma, though perhaps deceptively, promises. Whether the promise is a deception – that is the enigma.«<sup>17</sup>

15 Cf. Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 13; Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 27.

16 Cf. Charles Williams: *The Figure of Beatrice: A Study in Dante*. New York 1978.

17 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 127. »Der Rätselcharakter blickt aus jedem Kunstwerk verschieden, doch so als wäre die Antwort, wie die der Sphinx, immer dieselbe, wengleich einzig durchs Verschiedene, nicht in der Einheit, die das Rätsel, täuschend





The enigmatic quality of art is related to the way it brings the subject to the brink of the abyss and gives him a glimpse into it. The truth that inheres in the artwork is a truth intimately related to the subject himself. To echo Michael Eigen writing about Flannery O'Connor, the mystery it seems to convey seems at the same time to arise inevitably from our very nature and what we have become. Standing at the brink and looking down into the abyss, we are aware that the sword of grace, in Eigen's phrase, hangs over our heads. The experience is shot through with infinitude. We realize that we will not escape. The question is, will we survive, and in what form? It is those very questions that the artwork will not answer. We are left in the arena of aesthetic experience with that uncertainty.

For Adorno, it is the brokenness of the work of art, its inherent fragmentary quality, that signals the presence of the enigma and the abyss it points to. Despite all resolutions, all happy or tragic endings, Adorno says, every artwork *breaks off*. It is fragmentary. Modern works point up the fragmentary quality with their discontinuities and ruptures. Such works, Adorno says, are organized paratactically. What this means is that the work is a set of fragments arranged in and around a space – the same space that becomes the arena of aesthetic experience in which subject and object are merged. The abyss is at the center of the work, and the work's fragmentary quality points to it.

Freud notes something similar in his book on the interpretation of dreams. Every dream, he says, has a point where it is unplumbable, a tangle of dream thoughts that cannot be unraveled. This is the dream's navel, the point where its origin meets the infinitude of the unknown which is the ground from which it emerges.<sup>18</sup> For Adorno too, *Erschütterung* includes a terror that extends to the depths of the primeval fear of the dark or the unutterable grief into which Lear is plunged. But for him the abyss is not only the darkness of the archaic or the unconscious but also the infinitude of the heavens, the realm of *Geist* or spirit, a realm that is terrifying in its own right.

vielleicht, verheißt. Ob die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 193).

18 Cf. Sigmund Freud: *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900), trans. from the German under the General Editorship of: James Strachey. London 1953, pp. 111 and 525.





Adorno often uses the image of a constellation to convey the enigmaticness of the artwork, the way it hints but does not speak directly. In these terms, the work of art consists of a grouping of stars, points of meaningfulness, arranged around something that is invisible but that the particular grouping points to. Adorno describes such a grouping when he writes of his attempts to organize his book *Aesthetic Theory*. He found, he says, that the book had to be written in »equally weighted, paratactical parts that are arranged around a midpoint that they express through their constellation [...]. Their constellation, not their succession, must yield the idea«<sup>19</sup>.

The constellation is not meaning itself; it is a figure of meaning. There is no constellation without the space in which it appears, the void of heaven's cracked vault, to echo Lear. Each star in the constellation is in fact only a fragment of a whole that cannot be fully grasped, since it includes the void. Further, for Adorno, it is not simply that the full meaning cannot be grasped and veers off into the infinite the way for Freud dreams point down into the impenetrable underworld. The fragments themselves, scintillating though they may be, bear the marks of violence. They are broken off. Blank spaces forcibly intervene to interrupt their continuity with one another.

### Tour de force

The artwork is fragmentary and broken because it has tried to incorporate into itself the violence done to the subject; but it is also fragmentary and broken because it, like the subject, is finite and cannot be pure spirit. A force or forces beyond the grasp of the work breaks it apart, leaving it in fragments. Conversely, the artwork attempting to encompass truth within

19 Adorno, *Aesthetic Theory*, Editors' Afterword, loc. cit., p. 364. »Interessant ist, daß sich mir bei der Arbeit aus dem Inhalt der Gedanken gewisse Konsequenzen für die Form aufdrängen, die ich längst erwartete, aber die mich nun doch überraschen. Es handelt sich ganz einfach darum, daß aus meinem Theorem, daß es philosophisch nichts ›Erstes‹ gibt, nun auch folgt, daß man nicht einen argumentativen Zusammenhang in der üblichen Stufenfolge aufbauen kann, sondern daß man das Ganze aus einer Reihe von Teilkomplexen montieren muß, die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet, auf gleicher Stufe; deren Konstellation, nicht die Folge, muß die Idee ergeben.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 541, »Nachwort der Herausgeber«, who quote from a letter written by Adorno.)



itself becomes a tour de force. In this sense every artwork, Adorno says, is a tour de force. This does not mean that it requires expertise and displays its virtuosity to an impressed public. Rather, this means that immense force is required even to achieve the work's broken and fragmentary enigmaticness. It is as though the artwork reaches toward the abyss in its attempts to bind something into its constellation, but as it approaches its utmost capacity it has to bear an immense strain.

Like the subject within the arena of aesthetic experience, the work as tour de force is always in danger of being overwhelmed. After listening to Beethoven's *Hammerklavier* sonata, a friend said to me, weeping, »I'm not sure I can survive this.« If my friend was worried about whether he would survive the excruciating beauty of the *Hammerklavier* sonata, conversely the pianist Arthur Schnabel commented that the idea of the *Hammerklavier* went beyond anything Beethoven could actually write. The composed piece, in other words, is incommensurable with its own idea. »The experience of art as that of its truth or untruth«, Adorno writes, »is more than subjective experience: it is the irruption of objectivity into subjective consciousness. At the same time«, he continues, »the experience is mediated through subjectivity precisely at the point where the subjective reaction is most intense.«<sup>20</sup>

The shock and the terror, the fear and trembling I have been discussing, are the points of subjective intensity at which objectivity in the sense of truth invades the subject. This is the point of contact with infinitude in which the subject vanishes into the work of art. But this is the same point at which the work becomes fragmented and enigmatic through the irruption of objectivity into it in the form of its idea. It is not only the subject who is shocked and broken when truth invades him. The *Hammerklavier* too trembles and breaks under the strain.

At this point I would like to turn to a piece of Adorno's own writing to illustrate these ideas. As we saw in Adorno's comments about structuring his book *Aesthetic Theory*, Adorno's writing too has an aesthetic dimension. It too is composed of fragments that take the form of a constellation that is a tour de force. The piece is from his essay »Titles«, included in

<sup>20</sup> Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 245. »Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein. Durch jene wird sie eben dort vermittelt, wo die subjektive Reaktion am intensivsten ist« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 363).



*Notes to Literature* (*Noten zur Literatur*). It is about the title of Kafka's novel *Amerika*. In it we can see the relationship between the work as constellation and the work as tour de force, as well as the broken, fragmentary quality and the intrusion of death. Adorno writes:

»For Kafka's America novel, the title he used in his diary, *The One Who Was Never Heard of Again* [*Der Verschollene*], would have been better than the title under which the book went down in history. That too is a fine title; for the work has as much to do with America as the prehistoric photograph »In New York Harbor« that is included in my edition of the Stoker fragment of 1913. The novel takes place in an America that moved while the picture was being taken, the same and yet not the same America on which the emigrant seeks to rest his eye after a long, barren crossing. – But nothing would fit that better than *The One Who Was Never Heard of Again*, a blank space for a name that cannot be found. The perfect passive participle *verschollen*, »never heard of again,« has lost its verb the way the family's memory loses the emigrant who goes to ruin and dies. Far beyond its actual meaning, the expression of the word *verschollen* is the expression of the novel itself.«<sup>21</sup>

In the six sentences that make up this small piece we become aware both of an abrupt, uneven movement from one sentence to another and of threads of associative links that draw us along and embroil us in an ever tighter web of connections. We move from a comparison between the original title and the final title of Kafka's book to an old (Adorno says prehistoric) photograph that Adorno possessed, and then to the image of an emigrant

21 Theodor W. Adorno: *Notes to Literature*. Vol. 2. trans. Shierry Weber Nicholsen. New York 1992, p. 7. »Für den Amerika-Roman wäre der Titel ›Der Verschollene‹, den Kafka im Tagebuch benutzte, besser gewesen als der, unter dem das Buch in die Geschichte einging. Schön ist auch dieser: weil das Werk soviel mit Amerika zu tun hat wie die prähistorische Photographie ›Im Hafen von New York‹, die als loses Blatt in meiner Ausgabe des Heizer-Fragments von 1913 liegt. Der Roman spielt in einem verwackelten Amerika, demselben und doch nicht demselben wie das, an dem nach langer, öder Überfahrt das Auge des Emigranten Halt sucht. – Dazu aber paßte nichts besser als ›Der Verschollene‹, Leerstelle eines unauffindbaren Namens. Diesem participium perfecti passivi kam sein Verb abhanden wie dem Gedanken der Familie der Ausgewanderte, der gestorben und verdorben ist. Der Ausdruck des Wortes verschollen, weit über seine Bedeutung hinaus, ist der des Romans selber.« (Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, GS, Bd. 11, S. 330).



looking for a resting place. Then suddenly a blank space is mentioned, and something that has been lost. Then the family has forgotten and the emigrant has »gone to ruin« and died. And in the final sentence, Adorno speaks of the aesthetic concept of expression and tells us that it is the expression contained in that single word *verschollen* that is the expression of Kafka's novel. A scintillating constellation has been formed around the idea of expression. But the notion of expression itself remains enigmatic, the blank space at the center of the constellation called *Der Verschollene*.

Not only are we dealing here with fragmentary thoughts that nevertheless hint at coherence, but the elements that are brought into the constellation are themselves broken and ruined: Adorno evokes things ancient, barren, ruined, exiled, lost, blurred and erased to form the constellation around his topic, the word or title *der Verschollene*. Even the word *verschollen*, as Adorno points out, is only the after-effect of a verb that has vanished into the void. The shudder that grips the subject in the arena of aesthetic experience finds its reflection here, in the blurred photograph of an »America that moved while the picture was being taken.« Of course Adorno's topic here is not only Kafka's novel but also America, the land of Adorno's own emigration and exile. Thus his topic is also the damaged life, the mutilation of experience. In this little piece Adorno conjoins recognition of horror – the horror of vanishing from human memory – and the enigmatic suggestion that true expression may be possible in art, in this case, Kafka's novel.

### Erschütterung again

In closing, I will return to Adorno's notion of *Erschütterung* and to my earlier statement that it is not only the subject's mutilations but to some extent the subject himself who is extinguished in the arena of aesthetic experience as he vanishes into the work of art. If the shock of *Erschütterung* forcibly negates the mutilations that are denial of the truth, one of those denials is the notion of the dominating subject itself – »the I, that internal agent of repression,« as Adorno refers to it, the subject in its false identification with the false universal, *das Immergleiche*. The work of art forces the subject to look into the abyss. As Adorno puts it, this experience of *Erschütterung* or shudder is »radically opposed to the conventional idea of



experience [...]. Rather, it is a memento of the liquidation of the I, which, shaken, perceives its own limitedness and finitude. [...] This subjective experience directed against the I is an element of the objective truth of art.«<sup>22</sup>

Of course, as Adorno points out, the experience of liquidation is a semblance; people do not literally die of aesthetic experience. But to the extent that in aesthetic experience the subject is subordinated to the work of art, to the extent to which aesthetic experience is indeed an experience of the primacy of the object, the subject's attention is literally reshaped as he strains to follow the internal logic of the fragmentary and enigmatic work. It is as though the artwork, having trapped the subject, now forces him to perform arduous labors almost beyond his endurance. It is those labors we are not sure we will survive. And indeed, in this process, which Adorno, following Hegel, calls the *Arbeit des Begriffs*, the labor of thought, the subject is in fact extinguished to some degree, divested of his old mutilated and dominating self, and becomes not a new self but *Geist*, spirit. This is the way in which aesthetic violence differs from the violence of the totally administered society.

22 Adorno, *Aesthetic Theory*, loc. cit., p. 245-246. »Erschütterung [ist] dem üblichen Erlebnisbegriff schroff entgegengesetzt [...]. Eher ist sie ein Memento der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 364) »Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 365)





Susanne Lettow

## **Philosophiegeschichte als Verflechtungsgeschichte** Globalität, Naturwissen und Kants Theorie der Menschenrassen\*

Seit einigen Jahren werden in den Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaftlichen Ansätze diskutiert, die darauf zielen, den »methodischen Nationalismus« und den Eurozentrismus der verschiedenen Disziplinen zu überwinden. Postkoloniale Theorie, Verflechtungs- und Globalgeschichte sind dabei zu zentralen Bezugspunkten geworden, um zu rekonstruieren, inwiefern jene Entwicklungen, die der europäischen Moderne ihre spezifischen Konturen verliehen haben, von den kolonialen Verhältnissen Europas zur nicht-europäischen Welt geprägt sind.<sup>1</sup> In der Philosophie sind diese Debatten und Problematisierungen jedoch bisher kaum angekommen.<sup>2</sup> Im Folgenden soll daher anhand von Kants Theorie der Menschenrassen und den naturphilosophischen Überlegungen, die mit ihr verbunden sind, der Versuch unternommen werden, eine globalgeschichtliche Perspektive für die Philosophiegeschichte fruchtbar zu machen. Ausgehend von einer kurzen Skizze der Zusammenhänge zwischen Globalisierungsprozessen, Naturforschung und Naturphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, werde ich jene Texte von Kant analysieren, in denen er in den Jahren zwischen 1775 und 1788 mehrfach den Versuch unternimmt, den Begriff der Menschenrasse zu bestimmen. Ich zeige an diesen Texten, inwiefern Kant in einem global gewordenen Wissens- und Erfahrungshorizont operiert und gleichzeitig an dessen Konstitution mitwirkt. Vor dem Hintergrund der Kontroverse zwischen Kant und Georg Forster rekonstruiere ich dann in einem dritten Schritt die Bedeutung von Kants Rassenbegriff, der – wie ich ausführen werde – eng mit seiner Re-

\* Habilitationsvortrag, gehalten am 19.6.2009 an der Universität Paderborn.

- 1 Einschlägig hierfür: Sebastian Conrad, Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2002 sowie Sebastian Conrad, Andreas Eckert, Ulrike Freitag (Hg.): *Globalgeschichte: Theorien, Ansätze, Themen*, Frankfurt am Main, New York 2007.
- 2 Eine Ausnahme ist die Untersuchung zu Hegel und Nietzsche von Patricia Purtschert: *Grenzfiguren. Kultur, Subjekt und Geschlecht bei Hegel und Nietzsche*, Frankfurt am Main, New York 2006.





konzeptualisierung von Naturwissen verbunden ist. Daran anschließend zeige ich, inwiefern sich in Kants naturphilosophischen Überlegungen, die er im zweiten Teil der *Kritik der Urteilskraft* (1790) näher ausführt, die Konturen einer Wissenschaft vom Leben abzeichnen. Vermittelt über den Begriff der Rasse, so argumentiere ich, ist Kants naturphilosophische Intervention mit den Prozessen europäischer Expansion und Globalisierung um 1800 verbunden. Schließlich plädiere ich, von diesen Befunden ausgehend, dafür, auch Philosophiegeschichte als globale Verflechtungsgeschichte zu lesen und diskutiere einige methodische Fragen, die sich aus einem solchen Konzepttransfer ergeben.

### Globalität, Naturwissen, Naturphilosophie

Vielfach ist darauf hingewiesen worden, dass die politischen, kulturellen und epistemischen Veränderungen, die am Ende des 18. Jahrhunderts innerhalb von Europa zusammentrafen, eng mit dem Ausgreifen auf nicht-europäische Gebiete verbunden waren, mit der kolonialen Expansion und dem dadurch hervorgebrachten neuen Wissen über ferne Territorien, über Menschen, Tiere und Pflanzen. Die Phase »erneuter Expansion, die sich«, so Immanuel Wallerstein, »ungefähr im Zeitraum zwischen 1733 und 1817 vollzog«, durchbrach die »im langen 16. Jahrhundert geschaffenen Grenzen«<sup>3</sup>. Sie begann, »riesige neue Gebiete in den Einflussbereich«<sup>4</sup> der europäischen Weltwirtschaft zu inkorporieren und erweiterte zugleich den kulturellen Horizont der Europäer in ungeahntem Ausmaß. Dabei spielten die Forschungsreisen eine zentrale Rolle, die nun nicht mehr allein auf die Vermessung der Meere, der Küsten und Flüsse ausgerichtet waren, sondern Expeditionen ins jeweilige Landesinnere einschlossen. Es wurde üblich, auf jenen Reisen Wissenschaftler mitzunehmen. So nahm etwa der Mathematiker und Naturforscher Pierre-Louis Moreau de Maupertuis an der Lappland-Expedition von LaCondamine teil, der Botaniker Joseph Banks begleitete James Cook auf der ersten Weltumsegelung, Johann Reinhold Forster und sein Sohn Georg begleiteten Cook auf der

3 Immanuel Wallerstein: *Die große Expansion. Das moderne Weltsystem III. Die Konsolidierung der Weltwirtschaft im langen 18. Jahrhundert*, Wien 2004, S. 184.

4 Ebd.



zweiten. »In the second half of the eighteenth century, whether or not an expedition was primarily scientific, or the traveller a scientist, natural history«, so Marie Louise Pratt, »played a part in it«<sup>5</sup>. Dabei kam es im Laufe des 18. Jahrhunderts nicht nur zu einer enormen Akkumulation von Naturwissen, sondern vielmehr auch zu epistemischen Veränderungen, die die Form dieses Wissens selbst betrafen. Es wurden umfassende Klassifikationsmuster entwickelt, nach denen prinzipiell alle Pflanzen, Tiere und Menschen geordnet und eingeordnet werden konnten. Das *Systema naturae* von Carolus Linnaeus, das 1735 erschien, wurde schnell zum Bezugspunkt für die gesamte Naturforschung in Europa. Es schloss zum ersten Mal den Menschen – den Linné als »homo sapiens« bezeichnete – in die Klassifikation der Tiere mit ein. Das bedeutete, dass in der Folge Menschen genauso wie andere Lebewesen als »endemisch« betrachtet und klassifiziert werden konnten. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrten sich allerdings die Stimmen, die eine neuartige Systematisierung des Wissens über Lebewesen für notwendig hielten, welche über die Klassifikationen und Taxonomien Linnés hinausgehen sollte. Das artifizielle System Linnés sollte, so Georges-Louis Leclerc du Buffon, durch eine »natürliche Ordnung« ersetzt werden, die der »physischen Wahrheit« der Lebewesen in ihrem jeweiligen Milieu gerecht werde. Insgesamt begann sich zunehmend ein eigenständiger Bereich des »Lebens«, getrennt von dem der unbelebten Natur, herauszubilden. Die Rede war von einer »anderen Welt«, wie es Charles Bonnet ausdrückte, von »einer neuen Welt« so Felice Fontana, von »einem neuen Spektakel« (Abraham Trembley) oder – bei Maupertuis – von einer »neuen Natur«<sup>6</sup>. Diese Naturforscher »verband die Überzeugung, dass ein Teil des alten mechanischen Universums (die lebende Natur) [...] eine andere, davon verschiedene Welt sei, deren Verständnis die Entstehung einer neuen Wissenschaft notwendig mache«<sup>7</sup>. Um 1800 tauchte dann zum ersten Mal die Bezeichnung »Biologie« für diese neue Wissenschaft auf. Das Auftauchen dieser Bezeichnung kann als Symptom für einen Prozess gelten, in dem die ältere Naturgeschich-

5 Marie Louise Pratt: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York 1992, S. 27.

6 Giulio Barsanti: »Les phénomènes »étranges« et »paradoxaux« aux origines de la première révolution biologique (1740-1810)«, in: Guido Cimino, François Duchesneau (Hg.): *Vitalisms From Haller to Cell Theory*, Florenz 1997, S. 67-82, S. 98.

7 Ebd.



te schließlich durch eine Wissenschaft abgelöst wurde, »die das Leben, seine Funktionen und seine Geschichte unter vergleichender Perspektive betrachtete«<sup>8</sup>. Die globale Mobilisierung von Menschen, Tieren und Pflanzen im Kontext der kolonialen Expansion spielte dabei in praktischer und konzeptioneller Hinsicht eine zentrale Rolle. Denn, so Staffan Müller-Wille, »erst in den massenhaften Verpflanzungen, denen sich Lebewesen seit der frühen Neuzeit ausgesetzt [sahen], konnte so etwas wie eine autonome, das heißt von örtlichen Gegebenheiten unabhängige Reproduktionskraft der Lebewesen in Erscheinung treten«<sup>9</sup>. Das heißt, nur so konnten Reproduktionsprozesse des »Lebens« schlechthin als Gegenstand des Wissens konstituiert werden.<sup>10</sup>

An diesem Prozess der Formierung von Naturwissen zur Biologie hatte auch die Philosophie teil. Keineswegs standen die naturphilosophischen Reflexionen, die sich am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts häuften, den empirischen Forschungen und dem wissenschaftlichen Wissen feindlich gegenüber – wie es neukantianische Lesarten lange Zeit behaupteten.<sup>11</sup> »Der Zusammenhang zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft«, so der Wissenschaftshistoriker Dietrich von Engelhardt, war in den Jahren 1780 bis 1830 »eng und wirkungsvoll [...]. Alle entscheidenden Philosophen der Zeit haben über das Verhältnis des Menschen zur Natur und über die Möglichkeiten der Naturerkenntnis in einem bislang nicht wieder erreichten Ausmaß nachgedacht. Ebenfalls, wenn auch nicht

8 Staffan Müller-Wille: »Ein Anfang ohne Ende. Das Archiv der Naturgeschichte und die Geburt der Biologie«, in: Richard van Dülmen, Sina Rauschenbach (Hg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, Wien 2004, S. 587–605, S. 588.

9 Ebd., S. 603.

10 Der Begriff der Reproduktion, der – wie François Jacob schreibt – bei Buffon »als erster eine umfassende Bedeutung« erhielt, war für die Entstehung einer Wissenschaft vom Leben von zentraler Bedeutung (François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung*, Frankfurt am Main 2002, S. 81). Schließlich gilt das Leben, so auch Foucault, als »das, was produziert, indem es wächst und sich reproduziert« (Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1989, S. 286 f.).

11 Das neokantianische Erbe hat, so Frederick Beiser, lange Zeit dafür gesorgt, dass Naturphilosophie als »Abweichung von der wirklichen Wissenschaft«, die auf Experiment und Beobachtung setzt, betrachtet wurde (Frederick Beiser: »Kant and Naturphilosophie«, in: Michael Friedman, Alfred Nordmann (Hg.): *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*, Cambridge, MA, 2006, S. 7–26, S. 10 f.). Unterstellt wurde dabei eine Trennung zwischen Philosophie und Wissenschaft, die für die Zeit um 1800 anachronistisch ist.





in diesem Umfang, haben sich Naturwissenschaftler um 1800 unmittelbar mit naturphilosophischen Entwürfen auseinandergesetzt«. <sup>12</sup> Liest man also Naturphilosophien um 1800 vor diesem Hintergrund und setzt sie einerseits in ihre wissenschaftshistorischen Bezüge ein, andererseits in die Globalisierungsprozesse des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, zeigt sich, dass sie Teil einer doppelten Verflechtungsgeschichte sind: Verflochten in die epistemischen Transformationsprozesse, die die Ordnung des Wissens um 1800 betreffen, sind sie – im Sinne jener »entangled histories«, von denen die postkoloniale Theorie spricht – auch verflochten in jene Prozesse, in denen sich die europäische Moderne durch koloniale Begegnungen mit außereuropäischen Gesellschaften und Naturverhältnissen konstituiert. Dies soll im Folgenden am Beispiel von Kant aufgezeigt werden.

### Die Konstitution von Globalität

Globalität ist eine zentrale Dimension in jenen Aufsätzen, in denen Kant den Begriff der Rasse entwickelt. Es handelt sich dabei erstens um den Text *Von den verschiedenen Rassen der Menschen* (1775), zweitens *Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse* (1785) und drittens *Über den Gebrauch teleologischer Prinzipien in der Philosophie* (1788). Der erste dieser Texte wurde zunächst als Ankündigung für Kants Vorlesungen zur *Physischen Geographie* abgefasst, die bereits seit Mitte der 1750er Jahre regelmäßig im Wintersemester stattfanden und im Sommersemester durch Vorlesungen zur Anthropologie ergänzt wurden. Der Text beginnt damit, dass Kant unter Bezug auf Reiseberichte einen in den Forschungsexpeditionen weltumfassend gewordenen europäischen Erfahrungshorizont aufruft. Kant zieht Beschreibungen von verschiedenen Forschungsreisenden und Missionaren heran, die im ausgehenden 18. Jahrhundert unter dem gebildeten Publikum zirkulierten. Dabei erstellt er eine Art globaler Kartografie der menschlichen Bevölkerungen. Anhand eines kategorialen Schemas von vier Rassen unternimmt Kant eine »Einteilung der Menschengattung«, das heißt eine Zuordnung der Bevölkerungen der verschiedenen Kontinente zu diesen Kategorien.

12 Dietrich von Engelhardt: *Hegel und die Chemie. Studie zu Philosophie und Wissenschaft um 1800*, Wiesbaden 1976, S. 1.





»Zu der erstern [Rasse], die ihren vornehmsten Sitz in Europa hat«, so Kant, »rechne ich noch die Mohren (Mauren von Afrika), die Araber [...], den türkisch-tartarischen Völkerstamm, und die Perser, imgleichen alle übrigen Völker von Asien, die nicht durch die übrigen Abteilungen namentlich davon ausgenommen sind. Die Negerrasse der nordlichen Halbkugel ist bloß in Afrika, die der südlichen (außerhalb Afrika) vermutlich nur in Neuguinea eingeboren [...], in einigen benachbarten Inseln aber bloße Verpflanzungen. Die kalmuckische Rasse scheint unter den Choschotischen am reinsten, unter den Torgöts etwas, unter den Dsingorischen mehr mit tartarischem Blute vermischt zu sein, und ist eben dieselbe, welche in den ältesten Zeiten den Namen der Hunnen, später der Mungalen (in weiter Bedeutung) und jetzt der Ölöts führt. Die hindastanische Rasse [...]«<sup>13</sup>.

In Kants Text häufen und vervielfältigen sich die Unterscheidungen und Bezeichnungen. »Die größte Schwierigkeit« besteht für ihn denn auch, wie er schreibt, darin, angesichts der »Mannigfaltigkeit der Rassen auf der Erdfläche«, einen »Erklärungsgrund« zu finden – nicht unbedingt für die Mannigfaltigkeit überhaupt, sondern für ihre spezifischen Formen und Verteilungen. Es bedarf, so Kant, einer Erklärung dafür, »dass ähnliche Land- und Himmelsstriche doch nicht dieselbe Rasse enthalten, dass Amerika in seinem heißesten Klima keine ostindische, noch viel weniger eine dem Lande angeborne Negergestalt zeigt, dass es in Arabien oder Persien kein einheimisches indisches Olivengelb gibt, ungeachtet diese Länder in Klima und Luftbeschaffenheit mit jenem Lande sehr übereinkommen«<sup>14</sup>. Indem Kant auf diese Art und Weise Klimata, geografische Lagen und Bevölkerungen vergleicht, konstituiert er sie als globale. Der Erklärungsanspruch, unter den Kant die verschiedenen Bevölkerungen subsumiert, situiert sie in einem globalen Zusammenhang. Dabei führt Kant zudem Prozeduren und Praktiken der kolonialen Mobilisierung von Menschen und der Neuzusammensetzung von Bevölkerungen an, wenn er von den »Verpflanzungen (Versetzen in andere Landstriche)« und von den »Vermischungen« der Menschen in der Fortpflanzung spricht.<sup>15</sup> Die Gewaltverhältnisse, in denen

13 Immanuel Kant: »Von den verschiedenen Rassen der Menschen« (1775), in: *Gesammelte Schriften*, hg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2, Berlin 1912, AA02:432.7-19.

14 Ebd., S. 441.30-442.2.

15 Ebd., S. 430.19-21.





diese Praktiken stattfinden, bleiben dabei außer Acht. Vielmehr entwickelt Kant eine Kombinatorik der »Vermischungen«, die dem Castas-System, das in den spanischen und portugiesischen Kolonien die Verteilung von Rechtstiteln ausgehend von Unterschieden der Hautfarbe regelte,<sup>16</sup> sehr nahe kommt: »Der Ostindianer gibt durch Vermischung mit dem Weißen den gelben Mestizen, wie der Amerikaner mit demselben den roten, und der Weiße mit dem Neger den Mulatten, der Amerikaner mit demselben den Kabugl oder den schwarzen Karaiben«<sup>17</sup>. Auch hierbei öffnet sich ein Horizont, in dem die diversen Bevölkerungen gleichzeitig als heterogen und transkontinental kommensurabel erscheinen.

Dabei artikuliert Kant, was in den Prozessen kolonialer Expansion, der Mobilisierung und Klassifikation von Bevölkerungen praktisch konstituiert wurde: eine eurozentrische Form von Globalität. Diese wurde um 1800 durchaus reflektiert. Georg Forster, der sich zu Beginn der 1790er Jahre Gedanken über die im Entstehen begriffene »neue Epoche« macht, schreibt zum Beispiel: »Der Zeitpunkt nähert sich mit schnellen Schritten, wo der ganze Erdboden dem europäischen Forschergeiste offenbar werden und jede Lücke in unseren Erfahrungswissenschaften sich, wo nicht ganz ausfüllen, doch in so weit ergänzen muß, daß wir den Zusammenhang der Dinge wenigstens auf dem Punkt im Äther den wir bewohnen, vollständig übersehen können«<sup>18</sup>. Deutlich kommt bei Forster zum Ausdruck, dass also jene Perspektive, die auf »den ganzen Erdboden« gerichtet ist, und mit dem Anspruch einer lückenlosen Erfassung der Welt einhergeht, von einem spezifischen »Punkt im Äther«, Europa, ausgeht und auf ihn zuläuft.

- 16 Dieses System war in den spanischen und portugiesischen Kolonien seit dem späten 16. Jahrhundert in Gebrauch. »The purpose of such classifications had been to control the inhabitants .... Which had increasingly become peopled by individuals of mixed ancestry« (Renato Mazzolini: »Las Castas: Interracial Crossing and Social Structure, 1770-1835«, in: Hans-Jörg Rheinberger, Staffan Müller-Wille (Hg.): *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, Cambridge/MA, London 2007, S. 349-373, S. 350). In den Forschungen und Debatten zu Vererbungsprozessen im späten 18. Jahrhundert griffen viele Naturforscher Informationen aus den Kolonien auf, da es in Europa selbst nur wenige Beispiele gab, die man hätte studieren können (vgl. ebd., S. 349).
- 17 Kant, »Von den verschiedenen Rassen der Menschen«, a.a.O., AA02: 433-34-37.
- 18 Forster, zit. n. Ottmar Ette: *Alexander von Humboldt und die Globalisierung*, Frankfurt am Main 2009, S. 51.





Als Teilnehmer der zweiten Südsee-Expedition unter James Cook ist Forster dabei selbst ein Protagonist der Globalisierungsprozesse um 1800.<sup>19</sup> Die *Resolution*, so der Name des Schiffes, kommt beladen mit »mehreren tausend Naturalien«<sup>20</sup> nach England zurück. Was nicht in gegenständlicher Form transportiert werden kann, wird gezeichnet und beschrieben und also auf diese Weise dem europäischen Wissen und Imaginären zugänglich gemacht. In seinem Bericht *Reise um die Welt* (1777), der zwei Jahre nach der Rückkehr erschien, berichtet Forster zum Beispiel vom Kap der guten Hoffnung: »In dem Pflanzenreiche herrscht hier eine verwundernswürdige Mannigfaltigkeit. Ohngeachtet wir uns gar nicht lange allhier aufhielten, fanden wir dennoch verschiedne neue Arten [...]. Das Thierreich ist verhältnismäßig ebenso reich«<sup>21</sup>. Ausführlich beschrieben wird zum Beispiel »eine Art wilder Ochsen, welche von den Eingebornen Gnu genannt werden« und von denen ein Exemplar »für die Menagerie des Prinzen von Oranien lebendig nach Europa verschickt worden ist«<sup>22</sup>. Im Innern von Afrika, in dessen »fast noch ganz unbekanntem Theilen«, schließt Forster, gebe es zudem noch weitere »große Schätze für die Natur-Wissenschaft«<sup>23</sup>. Im Zentrum von Forsters Interesse steht allerdings das Wissen über die verschiedenen menschlichen Bevölkerungen. Es sei seine Absicht gewesen, heißt es im Vorwort zur *Reise um die Welt*, »die Natur des Menschen so viel wie möglich in mehreres Licht zu setzen«<sup>24</sup>. Dieses Interesse teilt Forster mit einer ganzen Reihe zeitgenössischer Wissenschaftler und Philosophen, die sich im 18. Jahrhundert mit Klassifikationen, Differenzierungen und Erklärungen für die Diversität innerhalb des Menschengeschlechts befassen. Er teilt dieses Interesse ins-

19 Georg Forster nahm zusammen mit seinem Vater Reinhold Forster von 1772 bis 1775 an Cooks Expedition teil: »Die zweite Cooksche Expedition, an der sich die ersten deutschen Weltumsegler beteiligten, war zweifellos die bisher am großzügigsten organisierte Reise dieser Art, hinter der die immense wirtschaftliche Kraft und der ganze politische Anspruch des englischen Weltreichs stand« (Georg Steiner: »Georg Forsters ›Reise um die Welt‹«, Nachwort, in: Georg Forster: *Reise um die Welt*, Frankfurt am Main 2007, S. 1015–1039, S. 1025).

20 Tanja van Hoorn: *Dem Leibe abgelesen. Georg Forster im Kontext der physischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2004, S. 22.

21 Forster, *Reise um die Welt*, a.a.O., S. 102.

22 Ebd., S. 103.

23 Ebd., S. 105.

24 Ebd., S. 17.





besondere mit Kant, mit dem er diesbezüglich eine schriftliche Kontroverse führen wird.

### Mannigfaltigkeit und Ordnung: Der Begriff der Rasse

Kants Versuch, einen »Erklärungsgrund« für die globale Mannigfaltigkeit von Bevölkerungen zu finden, mündet in eine Definition des Begriffs der Rasse. Kant bestimmt einen Ausdruck, der in den zeitgenössischen Debatten zwar zirkulierte, aber weder einheitlich gebraucht wurde noch unumstritten war.<sup>25</sup> Unter Bezug auf Buffons Begriff der Spezies, demzufolge sich eine solche dadurch auszeichnet, dass ihre Angehörigen miteinander fruchtbaren Nachwuchs zeugen können, sucht Kant nach einem Konzept, das es erlaubt, Unterschiede innerhalb einer Spezies zu artikulieren. Die begriffliche Innovation besteht dabei darin, dass Kant den Ausdruck »Rasse« mit dem der Vererbung verbindet. Damit verleiht er beiden eine neue Bedeutung, denn auch der Ausdruck »Vererbung« wurde vor Kant nur unspezifisch und zumeist im juristischen Kontext verwendet. Kant aber verleiht in seiner Verknüpfung von »Rasse« und »Vererbung«, wie nicht zuletzt Hans-Jörg Rheinberger und Staffan Müller-Wille gezeigt haben, beiden Konzepten eine naturtheoretische Bedeutung.<sup>26</sup> »Rasse«, so schreibt Kant, seien jene »Abartungen, d.i. erblichen Verschiedenheiten der Tiere, die zu einem einzigen Stamme gehören [...], welche sich sowohl

- 25 Der Begriff der Rasse hat eine weit verzweigte Geschichte. François Berniers Schrift *Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races qui l'habitent* (1684) war, wie Sara Figal betont, »the first text in which ›race‹ functioned as a dominant classification scheme for the patterns of difference among human peoples and in it the beauty of those from the Caucasus region stood out« (Sara Figal: *Heredity, Race and the Birth of the Modern*, New York, London 2008, S. 82; vgl. auch Ivan Hannaford: *Race: The History of an Idea in the West*, Washington 1996).
- 26 »Eine spezifische biologische Bedeutung gewann das Feld der Vererbung [...] im deutschen Sprachraum erst in den anthropologischen Schriften Kants. Dabei wandte er sich einem höchst spezifischen Phänomen zu, nämlich der Existenz verschiedener Menschenrassen, die durch Eigenschaften ausgezeichnet waren, die sich durch hybride Verbindungen zwar mischen ließen, sich aber selbst unter dauerhaft veränderten Umweltbedingungen ›unausbleiblich‹, so Kant, auf die Nachkommen übertrugen.« (Hans-Jörg Rheinberger, Staffan Müller-Wille: *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt am Main 2009, S. 85).

