

Marc Grimm | Martin Niederauer (Hrsg.)

# Ästhetische Aufklärung

Kunst und Kritik in der Theorie  
Theodor W. Adornos

Marc Grimm | Martin Niederauer (Hrsg.)  
Ästhetische Aufklärung

# Gesellschaftsforschung und Kritik

Herausgegeben von  
Albert Scherr | Stefan Müller

Die Reihe „Gesellschaftsforschung und Kritik“ bietet einen Ort für theoretische und empirische Analysen, die auf die Weiterentwicklung kritischer Gesellschaftsforschung zielen. Als grundlegendes Kennzeichen kritischer Gesellschaftsforschung gilt dabei das Interesse an der Frage, wie soziale Problematiken mit der Grundstruktur der Gegenwartsgesellschaft zusammenhängen. Die Reihe ist für Beiträge aus unterschiedlichen sozialwissenschaftlichen Theorietraditionen offen und steht für eine multiperspektivische Programmatik der Kritik.

Marc Grimm | Martin Niederauer (Hrsg.)

# Ästhetische Aufklärung

Kunst und Kritik in der Theorie  
Theodor W. Adornos

**BELTZ** JUVENTA

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

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

© 2016 Beltz Juventa · Weinheim und Basel  
Werderstraße 10, 69469 Weinheim  
[www.beltz.de](http://www.beltz.de) · [www.juventa.de](http://www.juventa.de)  
Herstellung und Satz: Ulrike Poppel  
ISBN 978-3-7799-4371-6

# Inhalt

Kunst, Ästhetik und Aufklärung in der Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos <i>Martin Niederauer und Marc Grimm</i>	7
Kritisieren statt klassifizieren. Adornos Kaleidoskop <i>Ruth Sonderegger</i>	18
Urteilsformen. Zum Verhältnis der Sprache zur Sprache der Kunst <i>Philip Hogh</i>	36
Adorno, Kafka und die Psychoanalyse. Das verstümmelte Subjekt durch das Prisma von Adornos <i>Aufzeichnungen zu Kafka</i> <i>Shierry Weber NicholSEN</i>	53
Form und Inhalt in kritischer Konstellation. Zum Verhältnis von Material, Fortschritt und thematischen Inhalten in der (Gegenwarts-)Kunst <i>Ines Kleesattel</i>	70
Widerspiegelung – Vor-Schein – Ausdruck. Modelle ästhetischer Erkenntnis bei Lukács, Bloch und Adorno <i>Johannes Rhein</i>	89
Utopie oder Ursprung? Zur Wahrheit in Kunst und Sprache bei Theodor W. Adorno und Martin Heidegger <i>Marc Grimm</i>	108
Reflexivität als Gegenstand und Kritik. Strukturmerkmale negativer Dialektik in einer ästhetischen Logik <i>Stefan Müller</i>	129
Über die Bedingungen gehaltvollen Komponierens <i>Claus-Steffen Mahnkopf</i>	146
Die Idee der wahren Aufführung – Adornos Entwurf einer <i>Theorie der musikalischen Reproduktion</i> <i>Johannes Veerhoff</i>	159

Gehörte Dialektik – Über den Zusammenhang von Musik, Rezeption und Gesellschaft bei Adorno <i>Martin Niederauer</i>	180
Autorinnen und Autoren	198

# Kunst, Ästhetik und Aufklärung in der Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos

Martin Niederauer und Marc Grimm

Wer einem Sammelband den Titel „Ästhetische Aufklärung“ gibt und eine solche mit Theodor W. Adorno in Verbindung bringt, provoziert zwei Assoziationen. Erstens, das liegt auf der Hand, verweist der Titel auf Adornos posthum veröffentlichte *Ästhetische Theorie*. Dass diese letzte Monografie nicht abgeschlossen wurde und Fragment geblieben ist, lädt zu Interpretationen ein. Schließlich legt dies nahe, die *Ästhetische Theorie* auch inhaltlich als ein unfertiges Buch zu rezipieren, an dem der Autor wohl noch zahlreiche Änderungen vorgenommen hätte. Ein Blick in das editorische Nachwort zeigt jedoch, dass Adorno zwar noch Überarbeitungen beabsichtigte, diese aber eher als organisatorisch und weniger als inhaltlich einschätzte (vgl. Adorno 1970: 537–544). Der durchgehende, lediglich durch Spatien gegliederte Text ist nicht nur auf den un abgeschlossenen Charakter des Buches zurückzuführen, sondern illustriert auch ein Denken in Konstellationen, durch das Adorno versuchte, seinem Gegenstand gerecht zu werden. Adorno hatte in einer früheren Fassung den Text bereits in Kapitel unterteilt und dies wieder aufgegeben, da sich beim Schreiben Schwierigkeiten im Verhältnis „von Darstellung und Dargestelltem“ (Tiedemann et al. in Adorno 1970: 541) ergaben:

„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 1970: 541; Hervorh. i. Orig.)

Zudem liegt die Versuchung nahe, die *Ästhetische Theorie* als Spitze einer linearen theoretischen Entwicklung zu interpretieren, an deren Ende eine „Flucht in die Ästhetik“ stehe (vgl. hierzu Lindner/Lüdke 1980: 12). Rüdiger Bubner folgend habe Adornos Denken erst in der *Ästhetischen Theorie* seine



„definitive Fassung“ erhalten. Das Buch sei „das eigentliche philosophische Vermächtnis des Autors“, in dem eine „Aufhebung von Theorie in Ästhetik“ stattfinde (Bubner 1989: 71). Auch Jürgen Habermas begreift Adornos Spätwerk als Abschied von der Gesellschaftstheorie und diagnostiziert, dass dessen Theorie zunehmend kontemplativ werde. Die *Ästhetische Theorie* besiegle dann schließlich „die Abtretung der Erkenntnis-Kompetenzen an die Kunst“ (Habermas 1981/1995: 514). Allerdings, so bringt Jürgen Ritsert auf den Punkt, sind es gerade solche Rezeptionen, die zur Unterstellung verlocken, „in Adornos Spätwerk verliere sich die Strenge des Begriffs in die Empfindsamkeiten der nicht identifizierenden Mimesis“, wodurch er seinen KritikerInnen nur allzu leicht „als Apokalyptiker“ oder „Praxisflüchtling in die Kunst“ (Ritsert 1996: 22) vorkommen müsse. Wir stimmen Jürgen Ritsert zu und vertreten die Ansicht, dass die *Ästhetische Theorie* weder das eigentliche Vermächtnis Adornos noch den Endpunkt eines schleichenden Abschieds von der Gesellschaftstheorie darstellt. Hingegen scheint es uns angebrachter zu sein, Adornos Ästhetik als eine *Konstante* seines akademisch-intellektuellen Schaffens zu interpretieren, die ihren Ausdruck primär in seinen Schriften zu Musik, Kunst und Literatur findet, diese jedoch zugleich immer in direkter Korrespondenz zu seinem Gesamtwerk stehen (vgl. Müller-Doohm 2003: 716).

Adornos Aufsätze zur Musik beispielsweise, die er ab den 1920er-Jahren verfasste, kommen nicht ohne eine (zumindest implizit vorhandene) ästhetische Theorie aus. Seine Konzentration auf eine strenge Werkästhetik, die Einforderung einer inneren Stimmigkeit des Werkes und die dadurch provozierte Notwendigkeit einer immanenten Analyse als fester Bestandteil einer adäquaten Rezeption zeichnen sich bereits in *Reaktion und Fortschritt* (vgl. Adorno 1930: 134) ab und werden in späteren musikalischen Schriften fortgesetzt (vgl. bspw. Adorno 1963). Rolf Wiggershaus (1988: 715) interpretiert die *Ästhetische Theorie* nicht umsonst als eine Summe vorangegangener Arbeiten über die Potenziale und Brüche neuer Musik. Auch der Begriff des „Wahrheitsgehalts“ wird nicht erst in der *Ästhetischen Theorie* entwickelt, sondern findet sich in frühen Arbeiten zur Philosophie wie auch zur Musik wieder. Etwa wenn es in *Die Aktualität der Philosophie* zum „Ding an sich-Problem“ heißt, dass „der Wahrheitsgehalt eines Problems [...] von den historischen und psychologischen Bedingungen, aus welchen es erwächst, prinzipiell verschieden“ sei (Adorno 1931: 337). Oder wenn er in *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* über das Verhältnis von Aufführungspraxis, musikalischer Interpretation und Objektivität des Werkes schreibt: „Das Bewußtsein der Künstler von sich selbst [...] vermag zwar zur Erkenntnis manches beizutragen, gibt aber nicht deren Kanon ab. Die authentischen Werke entfalten ihren Wahrheitsgehalt, der den individuellen Bewußtseinskreis überschreitet, kraft der Objektivität ihres eigenen Formgesetzes in der Zeit.“ (Adorno

1951b: 148; vgl. Adorno 1959: 109) Und auch über den gesamten Zeitraum seiner Tätigkeit an der Universität Frankfurt hat Adorno immer wieder Lehrveranstaltungen zu Ästhetik und benachbarten Themen angeboten (vgl. Müller-Doohm 2003: 944–950; vgl. bspw. Adorno 1958/59).

Die zweite Assoziation, die der Titel „Ästhetische Aufklärung“ hervorruft, wird unzweifelhaft auf eine Verbindung der *Ästhetischen Theorie* mit der *Dialektik der Aufklärung* und damit auf die Rolle der Kunst in der wechselseitigen Vermittlung von Herrschaft und Befreiung gehen. Und es scheint nicht übertrieben zu sein, Aufklärung und die damit verbundene Verhältnisbestimmung von Herrschaft und Befreiung als eine zweite Konstante in Adornos akademisch-intellektuellem Schaffen zu bezeichnen. Aufklärung wird bei Adorno bekanntlich nicht auf die Bezeichnung einer historischen Epoche reduziert. Vielmehr kann sie als eine kontinuierliche Anstrengung zur Herausbildung mündiger Subjekte verstanden werden, in der Kunst eine prominente Rolle einnimmt. Dass Adorno sich Kunst diesbezüglich nicht als politisches Instrumentarium einer kämpfenden Klasse vorstellte, ist bekannt. „Mit Gesinnung“, so macht er deutlich, sei schließlich „wenig getan“ (Adorno 1970: 344). Das bedeutet wiederum nicht, dass Adorno beim Verfassen der *Ästhetischen Theorie* nicht punktuell an die damaligen politischen Auseinandersetzungen dachte. In Anlehnung an Wiggershaus lässt sich fragen, ob die *Ästhetische Theorie* nicht auch als eine Reaktion auf (oder auch gegen) propagandistisch vorgehende VertreterInnen der Studentenbewegung der späten 1960er-Jahre interpretiert werden kann, also als „ein Korrektiv gegen die kurzschlüssigen kulturrevolutionären Bestrebungen der Protestbewegung“ (Wiggershaus 1988: 715). Adornos Reflexionen über die damaligen Möglichkeiten von Kunst legen es nahe, dass er auf die vermeintlich revolutionären Ausbrüche von StudentInnen anspielt, wenn er schreibt:

„Avantgardistische Störungen ästhetisch avantgardistischer Veranstaltungen sind so illusionär wie der Glaube, sie seien revolutionär und gar Revolution eine Gestalt des Schönen: Amusie ist nicht über sondern unter der Kultur, Engagement vielfach nichts als Mangel an Talent oder an Anspannung, Nachlassen der Kraft. Mit ihrem jüngsten, freilich schon im Faschismus praktizierten Trick funktioniert Ichschwäche, die Unfähigkeit zur Sublimierung, sich ins Höhere um, belohnt die Linie des geringsten Widerstands mit einer moralischen Prämie. Die Zeit der Kunst sei vorüber, es käme darauf an, ihren Wahrheitsgehalt, der mit dem gesellschaftlichen umstandslos identifiziert wird, zu verwirklichen: das Verdikt ist totalitär.“ (Adorno 1970: 372 f.)

Adornos Ästhetik sperrt sich einer unmittelbaren politischen Inanspruchnahme. Stattdessen drängt es sich auf, die Verhältnisbestimmung von Ästhetik und Aufklärung in der wechselseitigen Ergänzung von Kunst und Philosophie zu verorten. Dies bedarf keiner mühsamen Theorierekonstruktion,

vergegenwärtigt man sich, dass Adorno ein nahezu programmatisches Zitat von Friedrich Schlegel der *Ästhetischen Theorie* als Motto voranstellen wollte: „In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.“ (Schlegel in Adorno 1970: 544) Dieses Motto lässt sich als ein selbst auferlegter Imperativ interpretieren, dem Adorno gerecht zu werden versuchte. Beispielsweise wenn man die beiden Exkurse der *Dialektik der Aufklärung* („Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ und „Juliette oder Aufklärung und Moral“) als einen Versuch der Erkenntnisgenerierung durch Werkinterpretationen liest, oder wenn Adorno seine *Philosophie der neuen Musik* als einen „ausgeführte[n] Exkurs zur ‚Dialektik der Aufklärung‘“ (Adorno 1949: 11) verstanden wissen will. Albrecht Wellmer erachtet die *Dialektik der Aufklärung* als Schlüsseltext zum Verständnis der adornoschen Ästhetik. Darin sei „die Dialektik von Subjektivierung und Verdinglichung entfaltet, die Dialektik des ästhetischen Scheins zumindest angedeutet. Die wechselseitige Durchdringung dieser beiden Dialektiken ist das Bewegungsprinzip der *Ästhetischen Theorie*.“ (Wellmer 1985: 10; Hervorh. i. Orig.) Mit Bezug auf die *Negative Dialektik* argumentiert Wellmer zudem, dass sowohl in den Erkenntnisformen der Kunst wie auch in der philosophischen Erkenntnis der „versöhnte Zusammenhang des Lebendigen vorgebildet“ sei: „Kunst und Philosophie bezeichnen somit die beiden Sphären des Geistes, in denen dieser durch die Verschränkung des rationalen mit einem mimetischen Moment die Kruste der Verdinglichung durchbricht.“ (Wellmer 1985: 12; Hervorh. i. Orig.) Und wie oben bereits angedeutet, lässt sich eine weitere Parallele zwischen Kunst und Philosophie durch den Bezug zur Wahrheit ziehen. Das authentische Kunstwerk konstituiert sich bei Adorno durch Wahrheit, die jedoch nicht einfach Teil der ästhetischen Erfahrung ist. Vielmehr blitzt Wahrheit für Momente auf, ist aber nicht als Entität zu fassen. Sie bleibt flüchtig, manifestiert sich nicht vollends in der ästhetischen Erfahrung und ist auf philosophische Reflexion angewiesen (vgl. Adorno 1970: 197). Philosophie wiederum kann nur mit den Mitteln der Sprache operieren und bleibt auf das Sinnliche, Unmittelbare wie auch Unaussprechliche des Kunstwerks und der ästhetischen Erfahrung an diesem angewiesen. Kunst und Philosophie stehen auf einer epistemischen Ebene folglich in einem Interdependenzverhältnis zueinander: „So wie der Unmittelbarkeit der ästhetischen Anschauung ein Moment der Blindheit, so haftet der Vermittlung des philosophischen Gedankens ein Moment der Leerheit an; nur gemeinsam können sie eine Wahrheit umkreisen, die sie beide nicht aussprechen können.“ (Wellmer 1985: 14; vgl. Scheible 2012: 254)

Dieses Verständnis von Kunstwerken und einer reflektierten, sich an Philosophie orientierenden Rezeption stellt für Adorno eine Möglichkeit zur Erkenntnis über den Zustand von Gesellschaft dar wie zugleich auch über deren Chancen auf Veränderung (vgl. Adorno 1962a: 328). In der Rezeption der

Kunstwerke kann sich Denken anstrengen, ohne von Verdinglichung in seine Schranken verwiesen zu werden, kann sich dadurch diszipliniert auf die Sache selbst konzentrieren, ohne sich ein spekulatives Moment nehmen zu lassen. Kunstwerke fordern zur Reflexion statt zur Klassifizierung heraus und führen dabei mitunter auf Umwege, die der instrumentellen Vernunft als unzweckmäßig erscheinen, der ästhetischen Erfahrung aber wesentlich sind. „[M]it eigenen Ohren Ungehörtes hören, Unergriffenes mit eigenen Händen tasten zu können“ (Horkheimer/Adorno 1944/47: 54), könnte die Herausforderung der Kunstwerke an ihre Gegenüber lauten. Kunstwerke besitzen ein utopisches Moment, zeigen die gesellschaftlichen Zurichtungen auf und können zugleich Anstoß für eine Idee des Besseren sein, ohne jedoch in Hochmut zu verfallen und zu behaupten, wie dieses Bessere gestaltet sein müsste. Ihr Potenzial liegt gerade in der Verweigerung des Konkreten und der Absage an die Dienlichkeit für eine übergeordnete Ideologie.<sup>1</sup> Erst dadurch können Kunstwerke letztendlich teil an Aufklärung haben und an das erinnern, was sein könnte und was zugleich erst zu entwerfen wie zu entwickeln wäre:

„Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. [...] Eine befreite Gesellschaft wäre jenseits der Irrationalität ihrer faux frais und jenseits der Zweck-Mittel-Rationalität des Nutzens. Das chiffriert sich in der Kunst und ist ihr gesellschaftlicher Sprengkopf.“  
(Adorno 1970: 337 f.; vgl. 202 f.)

Können Kunstwerke eine Ahnung von einer besseren Zukunft geben, setzt dies ebenso voraus, dass sie das Gewordensein der Gegenwart erinnern. Wenn es der Anspruch von Kunst ist, Gesellschaft zu objektivieren, dann bedeutet dies auch, dass sie menschliches Leiden erfahrbar machen können. Gelungene Kunstwerke speichern und erinnern das Leiden der Individuen, sodass dieses nicht dem Vergessen anheimfällt. Zugleich wiederum verweisen die Kunstwerke dadurch, dass sie die Beschädigungen der Menschen erfahrbar machen, auf einen Zustand, „in dem solches Leiden abgeschafft ist“ (Adorno 1950: 462). Die Konfrontation mit Leid im rezipierten Objekt verweist das rezipierende Subjekt auf eigenes Leid. Dadurch aber eröffnet dessen künstlerische Verarbeitung ein Spannungsverhältnis: Kunstwerke müssen Leid speichern, um wahre Objektivierung von Gesellschaft zu sein und laufen unter kulturindustriellen Produktionsbedingungen zugleich Gefahr, dieses

---

1 Diese Form von Gesellschaftskritik ist nahezu deckungsgleich mit Max Horkheimers (1970/1981: 168) Verständnis von Kritischer Theorie: „[W]ir können die Übel bezeichnen, aber nicht das absolut Richtige. Menschen, die in diesem Bewußtsein leben, sind mit der Kritischen Theorie verwandt.“

dem Amüsement preiszugeben (vgl. Adorno 1962b: 423). Holocaust-Verfilmungen dürften hierfür ein einleuchtendes Beispiel sein. Der Exotismus in Rezeptionen der Kunst von unterdrückten Minderheiten verläuft in ähnlichen Bahnen. Beispielsweise wenn die (tatsächlich) leidvollen Biografien von KünstlerInnen oder ProtagonistInnen das Produkt mit Attraktivität versorgen sollen und zum Garant für Abweichung innerhalb des standardisierten Kulturbetriebs stilisiert werden. Bei aller legitimen Kritik an Adornos Jazztheorie: Seine Frage, ob es nicht gerade entwürdigend für AfroamerikanerInnen sei, ihre Erfahrungen mit rassistischer Unterdrückung und systematischer Repression als Exklusivitätsmerkmal des Jazz zu rezipieren sowie seine Anmerkung, dass der Jazz schlecht sei, „weil er die Spuren dessen genießt, was man den Negern angetan hat“ (Adorno 1953: 809), kann angesichts des Exotismus im Jazz nicht ignoriert werden (vgl. Niederauer 2014: 45–140; 2015: 155–158).

Trotz der Potenziale der Kunst ist nicht zu unterschlagen, dass auch sie Teil der Welt war, aus der Leiden und letztendlich auch die Shoah hervorgegangen ist. Aufklärung durch Kunst, Philosophie und Wissenschaft haben die Menschen schließlich nicht geradlinig zum mündigen Leben, sondern in die Barbarei geführt. Folglich kann davon auch das Denken über Kunst und damit verbunden die Entwicklung einer Ästhetik nicht unberührt bleiben (vgl. Adorno 1966: 359). Einmal reagierte Adorno mit seinem Diktum, dass es barbarisch sei, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“ (Adorno 1951a: 30), auf die rege Beschäftigung mit Kultur und Kunst im Nachkriegsdeutschland, die „etwas von dem gefährlichen und zweideutigen Trost der Geborgenheit im Provinziellen“ hat (Adorno 1950: 456). Die essenziellen Fragen, was den Nationalsozialismus und die Vernichtung des europäischen Judentums möglich gemacht hat und wie eine menschenwürdige Einrichtung der Welt aussehen könnte, seien jedoch gemieden worden. Adornos Einspruch gegen die einseitige Fokussierung auf die vom Nationalsozialismus vermeintlich unberührte Kultur war ein Affront, weil doch gerade die althergebrachte Kultur im Nachkriegsdeutschland die Möglichkeit von Kontinuität und Gemeinschaftsstiftung zu bieten schien. Aber „[d]en traditionellen ästhetischen Formen“, so Adorno, „der traditionellen Sprache, dem überlieferten Material der Musik, ja selbst der philosophischen Begriffswelt aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen, wohnt keine rechte Kraft mehr inne. Sie alle werden Lügen gestraft von der Katastrophe jener Gesellschaft, aus der sie hervorgingen.“ (Adorno 1950: 459)

Zieht man die genannten Überlegungen zur Verbindung von Ästhetik und Aufklärung zusammen, besteht Anlass zur Bescheidenheit hinsichtlich des möglichen Beitrags der Kunst zur Einrichtung einer besseren Gesellschaft. Kunst kann ein refugiales Moment inmitten der verwalteten Welt besitzen, wenn dabei präsent bleibt, dass sie nicht außerhalb dieser steht (vgl.

Grimm 2009: 71 f.). Schreibt man Kunst also Chancen zu, Leiden mimetisch erfahrbar sowie das noch unbestimmte Bessere denkbar zu machen, empfiehlt es sich, sie nicht zum Rettungsanker der Kritik zu verdinglichen oder zu verabsolutieren. Kunstwerke sind der Erkenntnis um die Befreiung von Herrschaft zugeneigt und eröffnen Möglichkeiten von Erfahrung, um welche die Menschen in der verwalteten Welt systematisch betrogen werden. Dabei sind sie nicht vor der Vereinnahmung derjenigen Gesellschaft gefeit, an der sie sich abarbeiten und an deren mögliche Überwindung sie erinnern. Haben Kunstwerke Teil an Aufklärung, bleiben sie von deren Dialektik nicht verschont.

Somit bietet es sich an, Adornos Ästhetik als die Praktizierung dialektischen Denkens am konkreten Gegenstand zu interpretieren und seine Arbeiten über Kunst gesellschaftstheoretisch zu lesen. Kunstwerke fungieren als scharf eingestelltes Objektiv, durch das Adorno Gesellschaft beobachtet, beschreibt und kritisiert. Die Beiträge des vorliegenden Bandes wollen nicht weniger, als den Zusammenhang von Ästhetik und Aufklärung aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten und damit den beiden hier umrissenen Konstanten Ausdruck zu verleihen.

*Ruth Sonderegger* rekonstruiert in *Kritisieren statt klassifizieren* Adornos Denk-Eingriffe als Kaleidoskop unterschiedlicher Formen der Kritik in Essayistik, Philosophie und Kunst. Darin weist sie Kunst als essenzielles Korrektiv für die Philosophie und insbesondere die philosophische Ästhetik aus. Adornos Kritik zielt wesentlich auf die Klassifikationen und den Ausschluss von emphatisch Neuem und Fremdem zugunsten des Bekannten und Normalisierten. Diese Normalisierungstendenz berühre auch das Werk Adornos, weshalb Sonderegger die zu Floskeln geronnene Adornorezeption zum Tanzen bringt. Sie diskutiert Adornos Verständnis von Kunstautonomie sowie die von ihm proklamierte Funktion der Funktionslosigkeit der Kunstwerke und argumentiert, dass seine Kunsttheorie als Kritik gelesen werden sollte, die eine bessere Gesellschaft nicht nur denkbar macht, sondern deren Einrichtung durch die Öffnung zum Nicht-Klassifizierten praktisch betreibt.

*Philip Hogh* expliziert am Beispiel sprachlicher Kunst verschiedene *Urteilsformen* bei Adorno. In der Frage, in welchem Verhältnis alltägliche Sprache und die Sprache der Kunst zueinander stehen, konturiert Hogh Adornos Verständnis eines „urteilslosen Urteilens“, das eine Erkenntnis über Gesellschaft ermöglicht, die identifizierendem, aber auch konstellativem Denken nicht zugänglich ist. Ohne in soziale oder politische Sachverhalte einzugreifen, führe sprachliche Kunst durch die Suspension der Vereindeutigung vor, dass die herrschende sprachliche Praxis nicht die einzig mögliche sei. Dadurch eröffne sprachliche Kunst die Chance, die Grenzen alltäglicher Wahrnehmung inklusive deren herrschaftlicher Zurichtung aufzuzeigen und zu verschieben.

*Shierry Weber Nicholzen* ist im englischsprachigen Raum seit längerer Zeit als Übersetzerin von Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas und Herbert Marcuse sowie mit ihren Abhandlungen über Adornos Ästhetik bekannt. Mit *Adorno, Kafka und die Psychoanalyse* erscheint hier nun erstmals einer ihrer eigenen Texte auf Deutsch. Darin expliziert Nicholzen, wie die freudsche Psychoanalyse, Kafka und Adorno die gesellschaftliche Beschädigung der Subjekte auf je unterschiedliche und dennoch ähnliche Weise zu Bewusstsein bringen. Nicholzen demonstriert, dass sich dies nicht in einer expliziten Kenntlichmachung von Herrschaftsverhältnissen erschöpft. Das Potenzial von Kafka und Adorno sei vielmehr ihrer Sprache sowie der „konfigurativen Form“ ihrer Texte immanent. Erst diese Textform ermögliche es, die gesellschaftlichen Zumutungen nicht einfach offenzulegen, sondern sie einer reflektierten Rezeption zur Erkenntnis bereitzuhalten.

*Ines Kleesattel* beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Form und Inhalt in kritischer Konstellation* mit dem Verhältnis von Material, Fortschritt und thematischen Inhalten in der (Gegenwarts-)Kunst. Obwohl Adorno die Autonomie der Kunst gegen die engagierte und politische Kunst hochhalte, bestätige sich die Aktualität seiner Ästhetik gerade darin, dass sie ebenso Kriterien für die Beurteilung von Kunst mit explizit gesellschaftspolitischen Inhalten biete. Ausgehend von einer Neuausrichtung des Theorems des Materialfortschritts, die dadurch besticht, dass Inhalt als Teil des Materials begriffen wird, zeigt Kleesattel am Beispiel von Mareike Berniens und Kerstin Schroedingers Videoarbeit *Rainbow's Gravity*, wie politische Kunst mit thematischem Inhalt auch im Sinne Adornos kritisch sein kann.

*Johannes Rhein* fokussiert die (hegel-)marxistische Kontroverse um die Begründung materialistischer Autonomie-Ästhetik, die er als Ausgangspunkt für eine Annäherung an die *Ästhetische Theorie* vorschlägt und erarbeitet die unterschiedlichen Modelle ästhetischer Erkenntnis bei Lukács, Bloch und Adorno. Dafür werden einleitend mit Lukács' Vorstellung einer realistischen Widerspiegelung und Blochs Modell des Vor-Scheins die Schlüsselbegriffe ihrer Ästhetiken dargestellt. Dabei treten die Differenzen in den Konzepten von Autonomie, Form, Werk und Schein deutlich zutage. Adorno wird zunächst eine Position zwischen Lukács und Bloch zugewiesen. Um das Profil von Adornos Fassung einer materialistischen Autonomie-Ästhetik zu schärfen, diskutiert Rhein abschließend, inwiefern hier mit dem Begriff des Ausdrucks ein Erkenntnismodell vorliegt, das über den Gegensatz von Lukács und Bloch hinausgeht.

*Marc Grimm* untersucht in seinem Beitrag *Utopie oder Ursprung? Zur Wahrheit in Kunst und Sprache bei Theodor W. Adorno und Martin Heidegger* die oftmals diagnostizierten vermeintlichen Gemeinsamkeiten der beiden Autoren. Wie Grimm demonstriert, kann eine Nähe der beiden Autoren allenfalls auf der allgemeinsten Ebene attestiert werden, nämlich dass beide

Theoretiker sich mit gleichen Gegenständen beschäftigen. Denn wie ein genauer Blick auf die Wahrheitskonzeptionen in den Sprachtheorien und Ästhetiken von Heidegger und Adorno zeige, divergieren diese sowohl hinsichtlich von Begründungszusammenhängen und Problem Diagnosen als auch hinsichtlich wesentlicher Verhältnisbestimmungen wie der von Individuum und Gesellschaft und vor allem der von Autonomie und Heteronomie.

*Stefan Müller* zeichnet in seinem Aufsatz die *Strukturmerkmale negativer Dialektik* nach. Er diskutiert das von Adorno in Anspruch genommene Begründungsmuster, das die herkömmlichen Probleme dialektischer Theorie, insbesondere den Zwang zur Synthese überwindet. Eine negative Dialektik, die auch der ästhetischen Logik Adornos zugrunde liegt, gründe sich weder im Intuitionismus noch in irrationalen, mystifizierenden Annahmen, sondern nehme eine vermittlungslogische Argumentation in Anspruch, in der die Analyse gesellschaftlicher Bestimmungen sowie deren Kritik und Reflexion fester Bestandteil dialektischen Denkens werden. Im Rahmen der Kritischen Theorie Adornos taucht Reflexivität doppelt auf: als Gegenstand und als Kritik. Müller diskutiert damit die Zentralität negativ-dialektischen Denkens für die adornosche Ästhetik und gibt zugleich Hinweise, inwiefern die *Ästhetische Theorie* als Fortsetzung und Anreicherung der *Negativen Dialektik* gelesen werden kann.

Der Beitrag von *Claus-Steffen Mahnkopf* illustriert, wie Adornos Ästhetik nicht nur für theoretische Diskussionen, sondern darüber hinaus für die künstlerische Praxis fruchtbar gemacht werden kann. Als Komponist und einer der führenden Vertreter des Komplexismus reflektiert Mahnkopf an seinen eigenen Werken, wie sich in Anschluss an Adorno ein *gehaltvolles Komponieren* gestalten kann und sich Musik zugleich als Möglichkeit der Erkenntnis über gesellschaftliche Verhältnisse bestimmen lässt.

*Johannes Veerhoff* identifiziert zentrale Aspekte von Adornos *Idee der wahren Aufführung*. Adorno stelle sich mit der Idee einer adäquaten Werkinterpretation gegen die Reduktion von Kunst auf bloß subjektives Gefallen. Von den MusikerInnen werde dabei nicht nur die eingehende Analyse des Notentexts verlangt. Zudem bedürfe eine wahre Interpretation einer transitorischen Erfahrung der MusikerInnen am Werk, die zugleich als Korrektiv zum bloß identifizierenden Denken fungieren könne. Indem die InterpretInnen das Stück dechiffrieren und daraufhin befragen, ob ihre Interpretation des Werks adäquat ist, bestehe die Möglichkeit, subjektives Engagement und objektive Werkgestalt in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander zu setzen. Wie sich eine solche Werkbetrachtung gestalten könnte, veranschaulicht Veerhoff an Franz Schuberts Lied *Wasserflut*.

*Martin Niederauer* widmet sich in *Gehörte Dialektik* schließlich der Rezeption von Musik. Könne man die Dialektik von Herrschaft und Befreiung als gemeinsamen thematischen Nenner von Adornos Schriften betrachten,



würden seine musiksoziologischen Texte davon keineswegs abweichen. In der Gegenüberstellung von atomistisch-regressivem und strukturellem Hören werde deutlich, dass sich Adornos Hörtheorie weniger an der Frage nach Adäquanz ausrichte. Vielmehr fokussiere er, inwiefern im musikalischen Verhalten der HörerInnen gesellschaftliche Herrschaft eine praktische Durchsetzung erfährt oder Möglichkeiten erarbeitet werden können, gesellschaftliche Herrschaft zu reflektieren.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1930): Reaktion und Fortschritt, in: Gesammelte Schriften Band 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 133–139.
- Adorno, Theodor W. (1931): Die Aktualität der Philosophie, in: Gesammelte Schriften Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 325–344.
- Adorno, Theodor W. (1949): Philosophie der neuen Musik, in: Gesammelte Schriften Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1950): Die auferstandene Kultur, in: Gesammelte Schriften Band 20.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 453–464.
- Adorno, Theodor W. (1951a): Kulturkritik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11–30.
- Adorno, Theodor W. (1951b): Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: Gesammelte Schriften Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 138–151.
- Adorno, Theodor W. (1953) Replik zu einer Kritik der ‚Zeitlosen Mode‘, in: Gesammelte Schriften Band 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 805–809.
- Adorno, Theodor W. ([1958/59]2009): Ästhetik, in: Nachgelassene Schriften, IV/3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1959): Theorie der Halbbildung, in: Gesammelte Schriften Band 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 93–121.
- Adorno, Theodor W. (1962a): Titel. Paraphrasen zu Lessing, in: Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 325–334.
- Adorno, Theodor W. (1962b): Engagement, in: Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 409–430.
- Adorno, Theodor W. (1963): Der getreue Korrepetitor, in: Gesammelte Schriften Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 157–402.
- Adorno, Theodor W. (1966): Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–408.
- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1981/1995): Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungs-rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W. (1944/47): Dialektik der Aufklärung, in: Gesammelte Schriften Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Horkheimer, Max (1970/1981) Kritische Theorie gestern und heute, in: Werner Brede (Hg.), Max Horkheimer. Gesellschaft im Übergang. Aufsätze, Reden und Vorträge 1942-1970. Frankfurt am Main: Fischer, 162–175.
- Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (1980): Kritische Theorie und ästhetisches Interesse: Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion, in: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.), Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos – Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–37
- Grimm, Marc (2009): Ware, Kunst, Autonomie. Ästhetik und Kulturindustrie bei Theodor W. Adorno, in: Stefan Müller (Hg.), Probleme der Dialektik heute. Wiesbaden: VS Verlag, 63–84.
- Müller-Doohm, Stefan (2003): Adorno. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Niederauer, Martin (2014): Die Widerständigkeit des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- Niederauer, Martin (2015): Intime Kenner, exotische Rebellen und sensible Rivalen. Männlichkeit(en) im Jazz, in: Rosa Reitsamer und Katharina Liebsch (Hg.), Musik. Gender. Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten. Münster: Westfälisches Dampfboot, 150–164.
- Jürgen Ritsert (1996): Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk. Frankfurt am Main.
- Scheible, Hartmut (2012): Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wellmer, Albrecht (1985): Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: ders., Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–47.
- Wiggershaus, Rolf (1988): Die Frankfurter Schule. München: dtv.

# Kritisieren statt klassifizieren.

## Adornos Kaleidoskop

Ruth Sonderegger

Wenn für Adorno in Sachen Kunst überhaupt etwas fest steht, dann ist es ihr Gesellschaftsbezug: Die Kunst – im bezeichnenden Kollektivsingular, den es erst seit dem 18. Jahrhundert in Europa gibt – ist ein Produkt der funktionalen Ausdifferenzierung von Gesellschaften, ein Resultat der Arbeitsteilung. Darüber hinaus arbeiten Kunstwerke mit Materialien, Techniken und Themen, die der *general intellect* hergestellt oder zumindest bearbeitet hat. Im Übrigen gehorcht das Leben der Kunstwerke auf vielfache Weise der kapitalistischen Verwertungslogik, die allem einen Tauschwert zuordnet, es somit den sprichwörtlichen Äpfeln und Birnen ebenso vergleichbar macht wie den Immobilien. Vom Spekulationswert insbesondere der bildenden Kunst seit den 1990er-Jahren einmal ganz zu schweigen.

Vor dem Hintergrund des offensichtlichen Gesellschaftsbezugs der Kunst gilt Adornos Leidenschaft mehr als allem Anderen der Frage, wie viel Abstand, kritischen Abstand, ein Werk von der Gesellschaft finden kann – der Autonomiefrage also. Mit der Autonomiefrage jedoch stellt Adorno stets sofort eine weitere: Wie kann das Kunstwerk nicht zu einem bestenfalls harmlosen, schlimmstenfalls kompensatorisch behübschenden „Naturschutzpark“ (Adorno 1958/59: 83) in einer Gesellschaft werden, die in diesem Park alles erlaubt, solange seine Grenzen undurchlässig sind? Denn das Kunstwerk – bei Adorno ein normativer Begriff: ein Lob, eine Freude und ein Staunen darüber, dass es so etwas überhaupt gibt – soll seinen stets von der totalen Einhegung bedrohten Freiraum zur Veränderung der Gesellschaft nutzen. Es soll ihn zumindest dahingehend nutzen, dass die Denkmöglichkeit einer Differenz zwischen der bestehenden und einer besseren Gesellschaft eröffnet, wach gehalten oder intensiviert wird. Unmittelbare Veränderungen hingegen sind Adorno suspekt, weil sie meist lediglich kosmetischer Art sind und vorgaukeln, die bestehenden Verhältnisse könnten mir nichts dir nichts verändert werden. Wie diejenigen, die fordern, Kunst aufgrund ihrer Unfähigkeit zur substanziellen Veränderung der Gesellschaft abzuschaffen, hegen auch die Vertreter\_innen unmittelbar eingreifender Kunst nach Adorno „die Illusion, die entscheidende Veränderung sei nicht versperrt“ (Adorno 1970: 373).

## Zwei Dimensionen der Kunst-Autonomie

Wie komplex Adorno die Autonomie-Frage stellt, machen zwei aufeinander verweisende Bemerkungen aus der *Ästhetischen Theorie* deutlich, wenn man sie von der Floskelhaftigkeit befreit, in welche die Adorno-Diskussion sie verbannt hat. Einerseits die Rede vom Doppelcharakter „autonom und fait social“ und andererseits die von der Funktion der Funktionslosigkeit. An Ort und Stelle heißt es: „Der Doppelcharakter von Kunst: der von Autonomie und fait social äußert stets wieder sich in handfesten Abhängigkeiten und Konflikten der beiden Sphären.“ (Adorno 1970: 340, vgl. 374 f.) Und:

„Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist Entzauberung. Ihr gesellschaftliches Wesen bedarf der Doppelreflexion auf ihr Fürsichsein und auf ihre Relationen zur Gesellschaft. Ihr Doppelcharakter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst.“ (Adorno 1970: 336 f.)

An dem, was in diesen Zitaten als Autonomie der Kunst bezeichnet wird, sind zwei Dimensionen zu unterscheiden. Auf der einen Seite geht es um die relative Eigenständigkeit von Sphären in funktional ausdifferenzierten Gesellschaften, die sich im Lauf der Geschichte durchaus gegeneinander verschieben, einander verdrängen und Platz für neue gesellschaftliche Teilbereiche machen können. In ausschließlich diesem Sinn spricht beispielsweise Bourdieu von der Autonomie des Kunstfelds, das sich – auch wenn es einmal etabliert und institutionalisiert ist – immer wieder neu gegen die Felder der Ökonomie, der Politik, der Wissenschaft etc. auf dem übergreifenden Feld der Macht behaupten muss. Mit der Autonomie in diesem feldspezifischen Sinn sind im Bereich der Kunst Logiken des Wahrnehmens, Urteilens und Schreibens über Kunst ebenso gemeint wie die Strukturen der Kunstausbildung sowie die Maßstäbe des Erfolgs – sei es als Künstler\_in oder als Kunstinstitution – oder die Regeln des Kunstmarkts. Im Unterschied zur Logik des Immobilienmarkts ist der Preis von bildender Kunst beispielsweise nach wie vor an Konsekrationsinstanzen wie Kunstkritik, Kunstgeschichte und öffentliche Museen gebunden und richtet sich nicht nur oder gar ausschließlich nach den Spekulationen der Sammler\_innen und Käufer\_innen (vgl. Munder/Wuggenig 2012). Konsequenterweise ist bei Bourdieu das Feld der Kunst genauso mehr oder weniger autonom – Bourdieu spricht von relativer Autonomie – wie beispielsweise das der Wissenschaft oder das der Ökonomie (vgl. Bourdieu: 1992/1999). Aus dieser Perspektive müsste man – in Abwandlung der bekannten Formulierung Adornos – zum Beispiel auch sagen, dass die Wissenschaft (relativ) autonom *und* fait social ist.

Die zweite Dimension der Autonomie betrifft die kritische Kraft des je einzelnen Kunstwerks; seine Kraft, den herrschenden Regeln des Kunstfelds ebenso wie denen anderer gesellschaftlicher Teilbereiche zu opponieren oder sich ihnen zumindest zu entziehen. Solche Opposition und solcher Entzug richten sich gegen die Tendenz zur Reduktion aufs immer Gleiche; eine Tendenz, die Adorno zufolge in der Sprache und in Wahrnehmungsschemata angelegt ist und in den Kontrollmechanismen der Wissenschaft und des Kapitalismus zu einer überwältigenden und gewaltvollen Blüte kommt. Auch die selektiven Weltbilder des Antisemitismus, Rassismus, Sexismus oder Klassismus sind gewissermaßen nur Fortsetzungen beziehungsweise spezifische Ausprägungen der Kontrollmechanismen, die dem Denken und Wahrnehmen eingeschrieben sind, wenn sich Praktiken des Denkens und Wahrnehmens nicht unablässig selbstkritisch ihrer pervers natürlichen Neigung widersetzen. Bei diesem Kontrollwahn geht es nicht nur um den Ausschluss von emphatisch Neuem und Fremdem zugunsten des Bekannten, das heißt Normalisierten. Auch alle Elemente des bereits Bekannten werden so beschritten, bis sie quantifizierbar und miteinander verrechenbar sind.<sup>1</sup>

Diese Diagnose will Adorno nicht auf das Leben im (Post-)Faschismus oder im (Post-)Stalinismus beschränkt sehen. Den oft vorgebrachten Einwand gegen seine These von der gesellschaftlichen Tendenz einer Reduktion aufs immer Gleiche, es verändere sich doch ständig eine Menge geradezu rasend schnell, ließe Adorno wohl nicht gelten. Er würde vielmehr darauf verweisen, dass das, was sich verändert, sich hinter unserem Rücken transformiert, ohne dass wir darauf viel Einfluss hätten und bewusste substanzielle Eingriffe hingegen kaum möglich seien. Bestimmte Veränderungen auch nur zu denken, fällt heute in der Tat mindestens ebenso schwer wie in Adornos Tagen. Mit der Perpetuierung des Status quo beweisen wir jeden Tag aufs

---

1 Jacques Rancière, dessen Denken Adorno in vielen Dimensionen nahe kommt, spricht von der Tendenz zum immer Gleichen als einer zum Konsens. Zum gesellschaftlichen Konsens gehört bei Rancière nicht nur eine weitgehende Übereinstimmung in Fragen der Wahrnehmung, des Urteilens und des Handelns, sondern auch die Hypostasierung, dass der jeweils bestehende Konsens alternativlos ist und alle innerhalb eines konsensuellen Gemeinwesens auftretenden Konflikte einer Lösung zugeführt werden können. Aufgebrochen werden derartige Konsense nur selten – und zwar in Akten einer „Neuaufteilung des Sinnlichen“, die Rancière Akte des Dissenses und der politischen Subjektivierung nennt. Die Politik der Kunst zielt nicht weniger auf einen solchen Dissens als das im engeren Sinn politisch-emanzipatorische Handeln. (Vgl. Rancière 1995/2002) Bei Adorno sind die Möglichkeiten, den herrschaftlichen Konsens mit Dissens zu konfrontieren genau so rar wie bei Rancière. Im Unterschied zu Rancière misstraut Adorno jedoch den politischen Eingriffen. Er hält sie für unterkomplex, halbherzig und im Bund mit dem Status quo. Adorno artikuliert und perhorresziert darüber hinaus immer wieder einen Zustand, in dem das, was Rancière Konsens nennt, nicht mehr als Konsens wahrgenommen oder gar artikuliert werden kann, weil jeglicher Dissens verschwunden ist.