

I 171258

IMS

Christian Steuerwald
(Hrsg.)

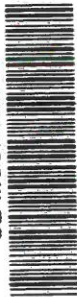
2017

Klassiker der Soziologie der Künste

Prominente und bedeutende Ansätze



UB MUSIK WIEN



+T20937101

 Springer VS

Theodor W. Adorno (1903 – 1969)

Kunstsoziologie zwischen Negativität
und Versöhnung

Walther Müller-Jentsch

„Die Vernunft trägt immer Trauer“
(Ramón Gómez de la Serna)

Vorbemerkung. Wer immer über ein Thema oder einen Aspekt aus dem *Œuvre* Adornos zu schreiben sich entschließt, sieht sich mit einer Aporie konfrontiert: Inhalt und Form der Darstellung sind bei Adorno in einer Weise durcheinander vermittelt, die sich den Usancen diskursiver Abhandlung verweigert. Vor die Wahl gestellt, sich zwischen einem Paraphrasieren *in verba magistri* und einer dem Adornoschen Denken aversen Darstellungsweise zu entscheiden, ist die Option für letztere nur mit einer prekären Übersetzung durchzuführen: Aus parataktisch formulierten und konfiguratív komponierten, »musikalisch durchgehörten«¹ Texten sind die kunstsoziologischen Aussagen in ein diskursiv-systematisches Elabórat zu überführen. Da Adornos Kunstsoziologie eng mit seinen philosophischen Überlegungen zur Ästhetik verquickt ist, bleibt es zudem eine riskante Operation, sie aus seiner philosophischen Ästhetik herauszupräparieren, was mit den gebotenen Skrupeln im Folgenden gleichwohl unternommen wird.

1 Vgl. dazu Wellmer (1985: 137) und genereller Mittelmeier (2013), der Adornos Eigenarten in Stil und Darstellung ein ganzes Buch widmet.

1 Vita

Am 11. September 1903 wurde Theodor W. Adorno in Frankfurt am Main als *Theodor Ludwig Wiesengrund* als einziges Kind des Weingroßhändlers Oscar Alexander Wiesengrund (1870–1946) und der ausgebildeten Sängerin Maria Barbara Calvelli-Adorno (1865–1952) geboren. Der Vater kam aus einer jüdischen Familie und war zum Protestantismus konvertiert, bevor er die aus einer korsisch-italienischen Offiziersfamilie stammende Katholikin heiratete. Mit den ersten Publikationen ergänzte Adorno den väterlichen Nachnamen um den Namen der Mutter (*Wiesengrund-Adorno*), in der amerikanischen Emigration schließlich kürzte er den ursprünglichen Nachnamen zum Initial *W. ab.*

Katholisch getauft und evangelisch konfirmiert, wuchs Adorno in großbürgerlichen Verhältnissen und einer behüteten Kindheit auf, die vornehmlich durch die musikalische Erziehung der zwei Mütter geprägt war – seiner leiblichen Mutter und ihrer unverheirateten Schwester, der Sängerin und Pianistin Agathe Calvelli-Adorno. Nachdem er zwei Klassen übersprungen hatte, bestand er 1921 am Kaiser-Wilhelms-Gymnasium (heute Freiherr-vom-Stein-Schule) in Frankfurt bereits mit 17 Jahren das Abitur als Jahrgangsbester.

Neben den musikalischen Erzieherinnen fand er in dem 14 Jahre älteren Siegfried Kracauer einen befremdeten philosophischen Mentor, der mit ihm gemeinsam über Jahre hinweg am Samstagnachmittagen Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* las, eine nach Adornos Selbstzeugnis für ihn prägende Erfahrung. 1921 schrieb er sich für Philosophie, Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie an der Universität Frankfurt ein. Er hörte bei Hans Cornelius Philosophie und bei Gottfried Salomon-Delatour und Franz Oppenheimer Soziologie. Während seiner Studienzeit lernte er Max Horkheimer, Walter Benjamin und Gretel Karplus, seine spätere Frau, kennen. Mit einer Dissertation über Edmund Husserls Phänomenologie schloss er das Studium bereits Ende 1924 ab.

1925 ging Adorno nach Wien, um bei Alban Berg, dem Schüler Arnold Schönbergs, ein Kompositionsstudium aufzunehmen. Dort traf er auch mit Schönberg zusammen, ohne dass sich zwischen ihnen eine engere Beziehung entwickelte. Die Jahre seines Wiener Aufenthalts, die für Adorno die kompositorisch intensivsten waren, nutze er auch für musikkritische Tätigkeit, die er bereits als Student aufgenommen hatte. Mit Alban Berg besuchte er Lesungen von Karl Kraus. Zu seinen Bekanntschaften aus der Wiener Zeit zählte auch die mit dem in Wien lebenden Emigranten Georg Lukács.

Nach seiner Rückkehr aus Wien widmete sich Adorno dem Komponieren und der zeitgenössischen Musikkritik. Außerdem arbeitete er an einer Habilitationsschrift. Mehrfache Besuche stattete er Berlin ab, wo er mit seiner Verlobten, der

Berliner Unternehmerin Gretel Karplus, zusammentraf und viele zeitgenössische Autoren und Künstler (u. a. Ernst Bloch, Kurt Weill, Hanns Eisler und Bertolt Brecht) kennenlernte.

Mit einer Arbeit über den Existentialphilosophen Kierkegaard, zu der ihn Paul Tillich angeregt hatte, wurde er im Februar 1931 an der Frankfurter Universität habilitiert. Nach der Verleihung der Venia legendi hielt er im Mai 1931 als Privatdozent für Philosophie seine Antrittsvorlesung *Die Aktualität der Philosophie*. Im Herbst 1933 entzog ihm das nationalsozialistische Regime die Befugnis zur akademischen Lehre.

1934 bis 1937 hielt sich Adorno zu einem Studienaufenthalt am Merton College in Oxford auf; in dieser Zeit heiratete er 1937 in London seine Verlobte, deren Existenz als Jüdin in Deutschland immer bedrohlicher geworden war. Auf Horkheimers Einladung hin emigrierte Adorno mit seiner Frau im Februar 1938 in die USA. Seinen Eltern gelang die Emigration im Jahr darauf. Unmittelbar nach seiner Ankunft wurde Adorno Mitarbeiter eines vom österreichischen Soziologen Paul Lazarusfeld geleiteten Forschungsvorhabens (*Princeton Radio Research Project*). Er übernahm das musikalische Teilprojekt. Seine Arbeit widmete er zur einen Hälfte diesem empirischen Projekt, zur anderen Hälfte der Tätigkeit als nunmehr offizieller Mitarbeiter an Horkheimers *Institute of Social Research*. Nach seinem Ausscheiden aus dem Radio-Projekt erhielt er eine volle Institutsstelle und betreute redaktionell die *Zeitschrift für Sozialforschung*. Nachdem Horkheimer und seine Frau 1940 aus gesundheitlichen Gründen ihren Wohnsitz von New York nach Pacific Palisades (Los Angeles) verlegt hatten, folgten ihnen die Adornos ein Jahr später. In New York verblieb ein Rumpfinstitut.

In Kalifornien kam es zu der folgenreichen gemeinsamen Arbeit von Horkheimer und Adorno an der *Dialektik der Aufklärung*. Unter dem Grauen des an den Juden verübten Massenmords verfassten beide Autoren eine Geschichtsphilosophie, die die Aufklärung einer fundamentalen Kritik unterzog, der zufolge die Verschränkung von Vernunft und Mythos, von Natur und Rationalität in die Katastrophe geführt habe. Die Erfahrung der Judenverfolgung begründete auch ein engeres Verhältnis Adornos zum Judentum. Die Jahre in Kalifornien gehörten zu den produktivsten in Adornos Leben. Neben der *Dialektik der Aufklärung* entstanden hier die *Minima Moralia* und die *Philosophie der neuen Musik*. Auch die Zusammenarbeit mit Thomas Mann an seinem Roman *Doktor Faustus* fiel in diese Zeit.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zögerte Adorno zunächst nach Deutschland zurückzukehren. Nach wechselnden Aufenthalt in USA und Deutschland (etwa zur Lehrstuhlvertretung Horkheimers, den die Frankfurter Universität 1949 wieder zum ordentlichen Professor berufen hatte), kehrte Adorno 1953 endgültig

tig nach Deutschland zurück. In dem bereits im November 1951 wiedereröffneten Institut für Sozialforschung wurde er stellvertretender Direktor; die Frankfurter Universität ernannte ihn zum außerordentlichen Professor für Philosophie und Soziologie.

Seine Produktivität und praktischen Erfahrungen mit der empirischen Soziologie in den USA sowie seine kritischen Erörterungen und Vorträge über die gesellschaftlichen Verhältnisse und die »theorieblinde« Sozialforschung trugen dazu bei, dass er in den 1950er und 1960er Jahren als einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Soziologie galt. Nachdem 1955 Ludwig von Friedeburg als verantwortlicher Abteilungsleiter für die empirischen Forschungsprojekte des Instituts eingestellt worden war, zog sich Adorno aus der empirischen Forschung zurück. Er engagierte sich im sogenannten Positivismusstreit, der 1961 mit einem Referat von Karl Popper und dem Korreferat Adornos zur *Logik der Sozialwissenschaften* auf einer Arbeitstagung der Deutschen Gesellschaft für Soziologie eröffnet wurde. Weitere Beteiligte waren Ralf Dahrendorf, Jürgen Habermas und Hans Albert. Von 1963 bis 1967 war Adorno Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; als solcher organisierte er den Frankfurter Soziologentag unter dem Titel *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* (1968).

Studenten aller Fachrichtungen, vornehmlich aber Soziologiestudenten, strömten seit Ende der 1950er Jahre in die Vorlesungen des geschätzten Hochschullehrers. In seinen letzten Lebensjahren kam es indessen zu Konflikten mit seinen gegen Vietnamkrieg und Notstandsgesetze demonstrierenden Studenten. Adorno schloss sich zwar den Kritikern dieser Gesetze an, behielt aber Distanz zum Aktionismus der Studenten.

Wegen wiederholter Störungen stellte Adorno 1969 seine Vorlesungen ein. Nachdem Studenten in das Institut für Sozialforschung eingedrungen waren, riefen die Institutsdirektoren – Adorno und von Friedeburg – die Polizei und zeigten die Besetzer an. Am Tag nach der Gerichtsverhandlung gegen seinen Schüler Hans Jürgen Krahl fuhr er mit seiner Frau zum Sommerurlaub nach Zermatt. Nach Herzbeschwerden in großer Höhe und einem kurzen Klimakaufenthalt erlag er am 6. August 1969 im Alter von 66 Jahren einem Herzinfarkt.

2 Werk

Adornos Ästhetik

Für kaum einen Philosophen hat die Kunst einen so zentralen Stellenwert wie für Adorno; sein erstes Buch – *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (GS

2)² – wie sein letztes –Ästhetische Theorie (GS 7) – sind der ästhetischen Philosophie gewidmet. Die Musik verstand er als exemplarisch für die Kunst überhaupt (Wiggershaus 1987: 101); allen Kunstwerken schrieb er »Musikalität« (GS 7: 124) zu. Schon rein quantitativ beziehen sich seine kunstphilosophischen Arbeiten überwiegend auf die Musik, freilich mit dem Anspruch, dass deren Aussagen *pari passu* gelten.

In Adornos Ästhetik verquicken sich unterschiedliche Erkenntnisinteressen. Rüdiger Bubner spricht von einer »Aufhebung von Theorie in Ästhetik« (Bubner 1980: 110). Andreas Pradler sieht in ihr eine komplexe »Symbiose ästhetischer, gesellschafts- und erkenntnistheoretischer Momente« (Pradler 2003: 11). In Hegelscher Tradition begreift Adorno »Kunst als eine Gestalt von Erkenntnis« (GS 11: 264). Während Hegel jedoch die Kunst dem begrifflichen Denken unterordnet, weist Adorno ihr eine »den Begriff übersteigende Erkenntnisweise« (ebd.) zu, die Erkenntnis einer »den selbstgewissen philosophischen Begriffen entgangenen Wirklichkeit« (Bubner 1980: 112), die den Verblendungszusammenhang aufreißt. Mit den Worten Schellings, welche die *Dialektik der Aufklärung* zustimmend zitiert: »wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen« (GS 3: 36). Freilich erkenne Kunst nicht dadurch die Wirklichkeit, »dass sie sie, photographisch oder »perspektivisch«, abbildet, sondern dadurch, dass sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Wissenschaft verschleiert wird« (GS 11: 264). Sie ist der Versuch, auf die Erfahrung des unverfügbaren »Individuellen und Nichtidentischen³ [...] aufmerksam zu machen« (Figal 1992: 336).

Als eine »Ästhetik der Negativität« etikettiert Hans Robert Jauf (1991: 45f.) die Ästhetische Theorie, die die (moderne) Kunst als *bestimmte Negation* sowohl ihres historischen Ursprungs als auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit begreift. Mit der historisch errungenen Autonomie betrachte Adorno die Kunst als von ihren kulturellen und religiösen Ursprüngen und herrschaftlichen Dienstleistungen befreite (bestimmte Negation ihres Ursprungs); und mit ihrem radikalen Anderssein bekunde sie ihren Gegensatz zur empirischen Welt (bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft).⁴ Gleichwohl beharrt Adorno darauf, dass die vom Formgesetz autonomer Kunstwerke geforderte »ästhetische Synthesis des

- 2 Für die Gesammelten Schriften (GS) werden Siglen verwendet; s. dazu Literaturverzeichnis.
- 3 »Adornos »Nichtidentisches« ist eine logische Metapher, deren Faszination auf lauter nichtanalysierten Assoziationen beruht« (Schnädelbach 1983: 70). In einem weiten Sinn meint es »das Seiende«, in einem engeren »das von den Begriffen Unterdrückte, Missachtete, Weggeworfene« (GS 6: 21). Zu Letzterem vgl. Wesche (2011: 319f.).
- 4 Zu einer anderen Lesart der »ästhetischen Negativität« Adornos s. Menke (1991: 19ff.).

Zerstreuten« einen »Schein der Versöhnung« erzeugt (Wellmer 1983: 145), anders gesagt: die »Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen« (GS 7: 231). Im Schatten von Auschwitz müsse Kunst zugleich das Bewusstsein der absoluten Negativität wie der Versöhnung als utopische Hoffnung aufrechterhalten; in paradoxer Zuspitzung: »Durch unversöhnliche Absage an den Schein der Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnlichen« (GS 7: 55).

Adornos Ästhetische Theorie ist nicht die einzige, wenngleich die wichtigste Quelle für diese Abhandlung. Weitere einschlägige Arbeiten zur Kunstsoziologie sind zudem: *Noten zur Literatur* (GS 11), *Thesen zur Kunstsoziologie* (GS 10/1), *Einführung in die Musiksoziologie* (GS 14), *Ideen zur Musiksoziologie* (GS 16) sowie die Vorlesungen zur Ästhetik (1958/59) (Adorno 2009). Die posthum erschienenene Ästhetik ist ein unabgeschlossenes Werk. Ihr mangelt ein letzter Arbeitsgang, der laut »Editorischem Nachwort« (GS 7: 537) vorwiegend in die Organisation des Textes eingegriffen, die verworfene frühe Einleitung ersetzt sowie zahlreiche Umstellungen und Kürzungen herbeigeführt hätte. Gleichwohl stellt der Torso eine Summa der ästhetischen Überlegungen und Einsichten Adornos dar. Günter Figal sieht in ihr sein Hauptwerk und philosophisches Vermächtnis.⁵ Konsequenter als in seinen anderen Schriften setze Adorno hier »seine Leitbegriffe als eine Vielzahl von Zentren ein, um die sich seine Reflexionen bilden«, und die in der Konstellation zueinander ein Ganzes ergäben (Figal 1992: 136).

Weniger aus seinem fragmentarischen Charakter als aus der idiosynkratischen Darstellungsform resultieren die nicht unerheblichen Schwierigkeiten der Rezeption des Werkes. Das liegt am wenigsten an Adornos Abneigung gegen Definitionen; »Definitionen sind rationale Tabus« (GS 7: 24), heißt es schon früh in der Ästhetik. Eher ist es die »rhizomartige Struktur« (Sonderregger 2011: 417) des Textes, der formal weder durch Kapitel noch Paragraphen, sondern allein durch Spalten gegliedert ist. Inhaltlich gibt es keinen Grundbegriff, keine Reihenfolge oder Hierarchie der Probleme. Das von Gunzelin Schmid Noerr als »grandioser Irrgarten« (1990: 141) apostrophierte Werk verdankt seinen Darstellungsmodus dem Freunde Walter Benjamin. Er hatte Adorno schon früh auf das enge Verhältnis von Inhalt und Gestaltung hingewiesen, und von ihm übernahm Adorno die paraktaktische und konfigurative Anordnung des Textes (Mittelmeier 2013). Eine stufenweise Argumentation vom Allgemeinen zum Besonderen oder umgekehrt und die »unabhängbare Folge des Erst-Nachher« (GS 7: 541) schien Adorno als der Sache inadäquat. Das Buch müsse »gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, paraktaktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken« (GS 7: 541). Albrecht Wellmer

5 Ähnlich schon Rüdiger Bubner (1980: 109) und Gerhard Kaiser (1974: 109).

empfiehlt eine »stereoskopische« Lektüre« (1983: 173). In den *Minima Moralia* postuliert Adorno: »In einem philosophischen Text sollten alle Sätze gleich nahe zum Mittelpunkt stehen« (GS 4: 78). Dem Verständnis des Buches stehen nicht zuletzt Adornos dialektische Denkbewegungen entgegen, die fast alle Kategorien janusköpfig erscheinen lassen, »genauer: sich bald in guter, bald in böser Gestalt zeigen« (Michel 1980: 64). Und nicht allein der Dialektik ist es zuzuschreiben, wenn Adorno sich nicht selten selbst widerspricht.

Adornos Kanon

Den Objektbereich Kunst steckt Adorno mit den Gattungen *Musik, Literatur, Malerei* ab, und zwar in dieser Reihenfolge. Film und Kino schlägt er – mit ganz wenigen Ausnahmen (Seel 2004: 77f.) – der Trivialkultur zu. Zudem lässt er nur die großen und authentischen Werke gelten,⁶ so dass seine analytischen Explikationen um eine begrenzte Zahl von Autoren und Werken höchster Dignität kreisen. Hierin gründet der Vorwurf eines elitären Kunstverständnisses.

Für die Musik ist die Palette noch relativ breit. Primordialen Status hat die Schönberg-Schule (neben dem Meister: Berg, Webern, Krenek), selbstverständlich sind auch Bach, Mozart, Brahms und – immer wieder – Beethoven, daneben Schubert, Schumann, Wagner und Mahler sowie Boulez und Stockhausen bevorzugte Sujets für seine musiktheoretischen Analysen und musikalischen Werkinterpretationen.

Zu seinem Kanon der literarischen Moderne gehören neben dem von ihm überaus geschätzten Quartett: Proust, Kafka, Joyce und Beckett nur wenig andere, etwa Thomas Mann, die Franzosen Flaubert und Baudelaire, die Dramatiker Wedekind, Ibsen und Strindberg, die Ästhetizisten Stefan George und Rudolf Borchardt sowie die Lyriker Trakl und Celan. Brecht nähert er sich nur mit spitzen Fingern; schließlich hat Adorno das Problem der engagierten Kunst aus dem Bereich seiner Ästhetik ausgeschlossen (Bürger 1983: 129). Den Klassikern Goethe, Eichendorff und Hölderlin zollt er mit luziden Werkanalysen Tribut.

In der Malerei, für die Adorno sich nur begrenzt zuständig fühlt (GS 11: 677), ist es Picasso, den er, nicht selten im gleichen Atemzug mit Schönberg, trotz seiner neoklassizistischen Phase, zum Inbegriff des modernen Künstlers modelliert (GS 20/2: 524). Positive Erwähnung finden neben ihm die Maler des Impressionismus,

6 »In einer Situation, in der keine Stilsprache-mehr das Mittlere erhöht, [...] haben wohl überhaupt nur Werke des obersten Formniveaus noch Anspruch auf Dasein« (GS 10/1: 299).

die Bauhaus-Künstler Klee und Kandinsky, die Surrealisten Max Ernst und André Masson, der Konstruktivist Mondrian, ferner Vertreter der neueren gegenständlichen Kunst (wie Nay, Winter, Schumacher, Schultze). Die gegenständlich malenden Zeitgenossen werden ignoriert. Der Name Beckmann taucht allein für einen chaplinesken Clown aus dem Friedrichstädter Theater auf.

Das Kunstwerk als Monade

Einen sinnvollen Einstieg in die kunstsoziologische Debatte finden wir über das Verständnis vom Kunstwerk. Adorno hat einen emphatischen Begriff vom Kunstwerk, dem er einen geschlossenen Werkcharakter zuschreibt. Alles was mit dem Kunstwerk geschieht, unterliegt seinem Formgesetz: »Jedes Kunstwerk heute müsste vollends durchgebildet sein, keinen toten Fleck, keine heteronom empfangene Form enthalten« (GS 10/1: 299). In seine ästhetische Einheit zieht Adorno neben der Produktion auch noch die Rezeption des Kunstwerks hinein (Bürger 1983: 71f.). Wie Rüdiger Bubner (1980: 126f.) und Peter Bürger hervorheben, gehört die Zerstörung des »organischen Werkbegriffs der idealistischen Ästhetik« (Bürger 1983: 130), der Verzicht auf die Einheit und Durchgestaltung des Werks zu den Grundzügen der Avantgarde, weshalb Adornos Kunstwerkbegriff für die Moderne normativ konnotiert ist.⁷

Das Kunstwerk ist für Adorno ein Artefakt, eine menschliche Hervorbringung, in der Tradition der Leibnizschen »Monadologie« (1714) 1998) eine für sich seiende und in sich abgeschlossene Entität:

Es ist

»Kraftzentrum und Ding in eins. Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist. [...] Als Moment eines übergreifenden Zusammenhangs des Geistes einer Epoche, verflochten mit Geschichte und Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr Monadisches hinaus, ohne dass sie Fenster hätten. Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich dem Begriff der Monade« (GS 7: 268).

Das »Kraftzentrum« verweist auf die Synthesis des Mannigfaltigen durch rationale Konstruktion, das »Ding« auf die Gegenständigkeit der Kunstwerke und als

7 Im Widerspruch dazu steht, dass Adorno »mit großer Einfühlbarkeit die Prozesse moderner Werkauflösung beschrieben hat« (Bubner 1980: 127); eine Auflösung des Widerspruchs bietet Wolfgang Iser (1993) mit seiner Interpretation von Adornos »impliziter Ästhetik des Erhabenen« (s. dazu weiter unten).

Ergebnis der Bewegung der Rationalität (Figal 1977: 66). Eine vergleichbare Definition liefert der Philosoph und Leibniz-Experte Hans Heinz Holz: »Jedes Kunstwerk ist eine Monade«, »ein Spiegel der ganzen Welt«. Das macht das Kunstwerk nicht nur zu einem metaphysischen Gegenstand, sondern zum »einzigsten sinnlichen metaphysischen Gegenstand« (Holz 1996: 89).

Der Begriff der Monade nimmt innerhalb der Adornoschen Ästhetik eine zentrale konzeptionelle Stellung ein. Sie steht im Spannungsfeld von Singularität und Allgemeinheit: sie »entspricht als verschlossene Einheit der Inkommensurabilität gegenüber begrifflicher Identifikation« und »repräsentiert in ihrer Verschlossenheit die Welt, d. h. sie muss als immanente Totalität vorgestellt werden, die trotzdem nur in absoluter Individuation zu denken ist« (Pradler 2003: 12).

Unter allen Objekten der Welt ist das Kunstwerk als rationale Konstruktion einzigartig. Nicht ein identifizierender Begriff, sondern der individuelle Name, der singuläre Titel oder eine analoge Bezeichnung hebt jedes Kunstwerk aus seiner Werkgruppe hervor, macht es zu einem unverwechselbar Da-Seienden. Eine Klaversonate Franz Schuberts tritt mit der Bezeichnung *Klaviersonate a-moll, D. 845*, ein Prosatext Franz Kafkas mit dem Titel *In der Strafkolonie*, ein Bild Wassily Kandinskys mit dem Namen *Composition IV, 1911* als exklusive Entität in die Welt der Kunstwerke, ohne sich dem ubiquitären Identitätszwang zu unterwerfen. »Je mehr Kunst als Objekt des Subjekts durchgebildet und dessen bloßen Intentionen entäußert wird, desto artikulierter spricht sie nach dem Modell einer nicht begrifflichen, nicht dingfest signifikativen Sprache« (GS 7: 105).

Nach Günter Figal lautet die Kernthese in Adornos Ästhetischer Theorie: Kunst ist eine Form der naturbeherrschenden Vernunft. Kunstwerke kommen nur dadurch zustande, dass in ihnen individuelles »Material, die Klänge, die Farben, das Holz, das Metall, die Worte also, zu einer Einheit zusammengestellt werden« (Figal 1992: 332). Sie sind, mit anderen Worten, die »von einem souveränen Subjekt dem Material aufgeprägte Form« (Adorno 2009: 108), das Ergebnis einer rationalen Konstruktion, die »kein ungeformtes Fleckchen übrig lässt« (GS 7: 263; s. auch GS 10/1: 299). Im Kunstwerk ist »Rationalität das einheitsstiftende, organisierende Moment, nicht ohne Relation zu der draußen waltenden« (GS 7: 87).

Adorno übernimmt expressiv verbis den Max Weberschen Gesellschaftsbegriff der fortschreitenden Rationalität, die gleichzusetzen sei mit der gesellschaftlichen Beherrschung außer- und innermenschlicher Natur (GS 14: 130). Ebenso sieht er Gemeinsamkeiten zwischen den Objektbereichen Gesellschaft und Kunst. In der bewussten Verfügung über ihre Mittel »konvergieren materielle Produktion und künstlerische« (GS 7: 58). Der innerästhetische Fortschritt ist mit dem »Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert« (GS 7: 56). In der *Dialektik der Aufklärung* hat er mit Horkheimer die Rationalität im gesellschaftlichen Kon-

text als »instrumentelle Vernunft« kritisiert, im künstlerischen Prozess schreibt er ihr, freilich als »Rationalität in Gestalt ihrer Andersheit« (Adorno 2009: 22)⁸, positive Effekte zu.

Eine Rekonstruktion der Differenzen zwischen beiden Sphären ergibt: (1) Die Rationalität im gesellschaftlichen Bereich folgt der Logik der Zweck-Mittel-Rationalität, wobei es immer um Verfügung über und Beherrschbarkeit von Natur geht; die künstlerische Rationalität ist hingegen eine mit der Natur versöhnte, »ungeschmälerte und darum nicht länger gewalttätige Rationalität« (GS 7: 381), die auf ein autonomes, zweckfreies Produkt zielt, das die gesellschaftliche Rationalität kritisiert: »Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne sich ihr zu entziehen« (GS 7: 87). (2) In der »subjektlos organisierten Gesellschaft« wird der Fortschritt der Rationalität behindert durch die Fesselung der Produktivkräfte durch die Produktionsverhältnisse, während das »vom Subjekt organisierte Kunstwerk« die ästhetische Produktivkraft rational zu entfesseln vermag (GS 7: 56).⁹

Der Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte spiegelt sich in den technischen Prozessen in der Kunst. So erscheint die fortschreitende Rationalisierung in der Musik »als sublimierte Manifestation der der Arbeitsprozesse, die seit der Manufakturperiode wachsend stets sich durchgesetzt hat. Die Werke der einzelnen Komponisten, wie streng sie auch um technische Lösungen sich bemühen, atmen den Geist der Gesellschaft ihrer Epoche« (GS 20/1: 313) oder, anders gesagt: »Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzen gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind« (GS 7: 350). Neben den beiden genannten Differenzen unterscheidet die *Radikalisierung* der künstlerischen Rationalität sie von nicht-künstlerischer (entfremdeter) Rationalität. Sie realisiert »radikal neue Gestaltungsmöglichkeiten« (Figal 1998: 29). Bei einem radikal durchorganisierten Kunstwerk »verliert die organisierende Rationalität gleichsam die Kontrolle über das Resultat; das ganz und gar Neue [...] ist inkommensurabel« (ebd.: 30). Darin begründet ist der von Adorno so häufig beschworene, dem rationalen Wirken des Geistes zuzuschreibende »Rätselcharakter« aller Kunstwerke, die diesen Namen verdienen (GS 7: 182ff., 192). Am Ende anwachsender Durchgestaltung steht das Aleatorische: »das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des im gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt« (GS 7: 329).

8 Im Hinblick auf Schönbergs Kompositionstechnik spricht er auch von »guter Rationalität« (GS 18: 382).

9 Adorno übernimmt das Marxsche Begriffspaar Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse, verwendet es aber in einer inkonsistenten Weise, mal metaphorisch, mal in enger Anlehnung an den Marxschen Gebrauch (Bürger 1980: 172f.).

Konstrukteur der ästhetischen Monade ist der Künstler, ihre Bauelemente sind das vielfältige (mimetische) Material. Gelingen kann die Konstruktion nur, wenn sie sich den zugrundeliegenden sinnlichen Impulsen (des Subjekts wie des Materials) mimetisch anschmiegt. »Konstruktion will rationale Ordnung im Material herstellen, aber mit dem geheimen Einverständnis darüber, dass die Bedingungen solcher Möglichkeit, wenn nicht die Prinzipien der Konstruktion selber, im Material präformiert seien« (GS 16: 641). In den Werken »exemplarischer Künstler der Epoche wie Schönberg, Klee, Picasso«, findet er »das expressiv mimetische Moment und das konstruktive [...] in gleicher Intensität«, wobei beide zugleich Ausdruck (die Negativität des Leidens) und Konstruktion (der Versuch, dem Leiden an der Entfremdung standzuhalten) sind (GS 7: 381). Immer wieder betont Adorno das Ineinander von mimetischen und konstruktiven Impulsen, deren harmonisches Zusammenspiel Kunstwerke erst gelingen lassen. Ja, Adorno zögert nicht, das spezifische Zusammenwirken von Rationalität und Mimesis¹⁰ im synthetisierenden Prozess des Kunstwerks als ein »Modell möglicher Praxis, in der etwas wie ein Gesamtsjekt sich konstituiert« (GS 7: 359), zu bezeichnen.

Der Materialbegriff

Mit der Bestimmung des Kunstwerks als Monade schloss Adorno bewusst an die rationalistische Metaphysik an. Hatte er noch in anderen Zusammenhängen, etwa in den *Minima Moralia*, den Monadenbegriff eher negativ mit gesellschaftlicher Vereinzelung und Partikularinteressen konnotiert (GS 4: 167f.), findet er in der Ästhetischen Theorie eine positive Aufwertung. Demnach repräsentiert das

10 Erstmalige Erwähnung findet das Konzept der »Mimesis« in der *Dialektik der Aufklärung* (GS 3: 27, 34ff.), das in der Ästhetischen Theorie zum konstitutiven Moment der Kunst erhoben wird. In Anlehnung an Roger Caillois ist sie als eine »anthropologische Kategorie adaptiven Verhaltens« (Schmid Noerr: 148) zu verstehen. Horkeheimer und Adorno bedeutet sie das »Eingedenken der Natur im Subjekt« (GS 3: 58). Adorno versteht »Mimesis [...] in der Kunst [als] das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt. In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden«, das »seinem Telos« nur dort genügt, wo es sich den »mimetischen Impulsen« des Materials anschmiegt (GS 7: 180). »Mimesis« ist nach Wellmer (1983: 141) »der Name für die sinnlich rezeptiven, expressiven und kommunikativ sich anschmiegenden Verhaltensweisen des Lebendigen. [...] Kunst ist vergeistigt, d. h. durch Rationalität verwandelt und objektivierende Mimesis. 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 Verdichtung durchbricht«.

Kunstwerk als *Monade*, in sich abgeschlossen und ohne dass es von außen in seiner Einheit determiniert werde, die ganze außerästhetische Wirklichkeit, die in Adornos Verständnis vornehmlich die Gesellschaft ist.

Den Schlüssel für das Rätsel, wie die Gesellschaft in die *Monade* kommt, liefert uns Adornos *Materialbegriff*. Er ist »der Ort, wo Kunstwerk und Gesellschaft zusammentreffen« (Bürger 1980: 175), die »Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft« (Kager 1998: 97). Das *Material* ist das, »womit die Künstler schalten« (GS 7: 222), also Worte, Farben, Klänge, »bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art« (ebd.) wie Farb- und Tonrelationen; selbst die Dissonanzen, ursprünglich »Medien des subjektiven Ausdrucks«, verwandeln sich in *Material* (GS 12: 85). In Bürgers Worten repräsentiert das *Material* den »historisch erreichten Stand künstlerischer Techniken« (1980: 170). Zusammengefasst: im künstlerischen *Material* und dem Stand seiner technischen Bearbeitung sind geschichtliche Erfahrungen sedimentiert und durch sie fließt »Gesellschaftliches in die Werke ein« (Kager 1998: 98).

Adorno schreibt dem *Material* selbst Intentionen zu, weshalb sich die Künstler seiner auch nicht beliebig bemächtigen könnten. »Einzig wer das geschichtlich Fällige und das unwiederbringlich Veraltete im *Material* selbst zu unterscheiden vermag, wird materialgerecht produzieren.« (GS 10/1: 299) »Nicht anders als im Vollzug technischer Gesetzmäßigkeiten ist darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk sinnvoll sei oder nicht« (ebd.: 300).

Adornos *Subjekt-Objekt-Dialektik* des *Materials* resümiert Reinhart Kager wie folgt:

»Objektiv« ist das *Material* nicht nur als Objektivierung künstlerischer, geistiger Arbeit, sondern auch als Produkt der jeweils herrschenden gesellschaftlich-geschichtlichen Umstände. Vermittelt wiederum durch das in der Gesellschaft seiner Zeit verankerte Bewusstsein des künstlerischen Subjekts wird nämlich Geschichte abgelagert im *Material*, das solcherart – ohne dass dies vom Künstler bewusst intendiert sein muss – trotz seiner eigengesetzlichen Selbstbewegung gewissermaßen subkutan die Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft birgt« (Kager 1998: 98).

Adornos *Materialbegriff* stammt aus der Musik der Schönberg-Schule. Ihr verdankt er sein umstrittenes Theorem vom unlinearen Fortschritt des musikalischen *Materials*, gemessen an rationaler Durchorganisation und manifestiert in der »Verbrauchtheit und dem Neuwerden von Klängen, Techniken und Formen« (Hindrichs 2011: 54). Die Forderungen, die das *Material* an den Komponisten stellen, rühren daher, »dass das *Material* selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch präformiertes ist. Als ihrer selbstvergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des *Materials* seine eigenen Bewegungsgesetze« (GS 12: 39). Wie sich der Musikwissenschaftler

Carl Dahlhaus erinnert, hat Adorno später eingeräumt, dass er »gegenüber der Selbstbewegung des *Materials*« die Wechselwirkung mit dem »kompositorischen Bewusstsein« zu wenig akzentuiert habe (Dahlhaus 1991: 127). Komposition ohne die kreative Spontanität des Subjekts ist schlechthin nicht denkbar (Hindrichs 2011: 52ff.).¹¹

Das künstlerische Subjekt

Kant zufolge ist schöne Kunst nur als Produkt des Genies möglich (1957: 406). Demgegenüber verlegt Adorno das Genie ins Kunstwerk, dem er Subjektcharakter verleiht: »Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz« (GS 7: 269). In der Konzeption des Künstlers als genialen Schöpfer sieht Adorno eine Herabsetzung des Kunstwerks (Bürger 1983: 135). Er reduziert das künstlerische Subjekt auf eine Art »Hebammenfunktion« (Michel 1980: 53), es ist ihm weniger Kreator als Exekutor der künstlerischen Produktion, bloßes »Vollzugsorgan« (GS 7: 249), das eine immanente Gesetzlichkeit realisiert, die das künstlerische *Material* ihm gebietet, ein »verlängertes Werkzeug« des »Übergangs von der Potentialität zur Aktualität« (ebd.). In variierenden Wendungen spielt Adorno den »subjektiven Anteil am Kunstwerk« als »ein Stück Objektivität« herunter (GS 7: 68; s. auch 71). Das Kunstwerk erfordert Arbeitsteilung, wobei »das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt [...] kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales [ist], dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren« (GS 7: 250). Der Künstler als bloßer »Funktionär« (GS 7: 92), dessen Tathandlung im minimalen Tun besteht, »zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selbst bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in dem *Material* steckt« (GS 7: 249). Der Mythos vom künstlerischen Schöpferum ist ihm suspekt. In den Paralipomena zur Ästhetischen Theorie heißt es »Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale *creatio ex nihilo*. Das Differential des Neuen ist der Ort der Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet« (GS 7: 402f.). Wenige Sätze später fügt er dem die Aussage hinzu: »In der Tastatur jeden Klaviers steckt die

11 In seinen Werkanalysen vertritt Adorno keineswegs apodiktisch den unlinearen *Materialfortschritt*, etwa wenn er Mahlers Rückbezug auf tonale Sprache, Einbeziehung von Banalitäten und Verwendung »anachronistischer Momente« zustimmend kommentiert (GS 16: 327f. u. 339).

ganze Appassionata, der Komponist muss sie nur herausholen, und dazu freilich bedarf es Beethovens« (GS 7: 403).

In anderen Schriften Adornos finden sich Aussagen, kaum weniger apodiktisch, die den Anteil des künstlerischen Subjekts indessen hoch ansetzen. In der *Einleitung in die Musiksoziologie* bezeichnet er beispielsweise die »Spontanität« des Künstlers als eine Produktivkraft, die Widerstand »gegen die Unterwerfung unter den Markt« (GS 14: 425) leisten kann. In dem Vortrag *Das Altern der Neuen Musik* von 1954 heißt es: »... alle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt« (GS 14: 165). Und in seinem Kranichsteiner Vortrag *Vers uns musique informelle* von 1961 finden sich Formulierungen, die dem Künstler höchste Anerkennung zollen: Zum Werden eines musikalischen Kunstwerks bedürfe es »des subjektiven Eingriffs oder vielmehr des konstitutiven Anteils des Subjekts an ihrer Organisation [...]«. Denn das Subjekt ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt« (GS 16: 527). Vollends in seinem nachgelassenen *Beethoven-Konvolut* verschwindet das künstlerische Subjekt nicht mehr im Kunstwerk (GS 7: 92), vielmehr findet es in Beethovens seine Apotheose: »Der Wille, die Energie, welche bei Beethoven die Form in Bewegung setzt, das ist immer das Ganze, der Hegelsche Weltgeist« (Adorno 1993: 31). – »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja dass sie falsch ist« (ebd: 36). An Beethoven arbeitet Adorno sich nicht nur als dem kompositorischen Genie ab, sondern als dem untrüglichen Seismographen einer kritischen Entwicklungsphase der bürgerlichen Gesellschaft (Hinrichsen 2011: 86).

Die Vermittlung von Kunst und Gesellschaft

In seinen *Thesen zur Kunstsoziologie*, die des Kölner Soziologen Alphons Silbermanns Ansichten zur Kunstsoziologie attackieren, definiert Adorno scheinbar arglos: »Kunstsoziologie umfasst, dem Wortsinn nach, alle Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft« (GS 10/1: 367). Er schließt dem jedoch sogleich den Zweifel an, ob die meisten der von seinem Kontrahenten hervorgehobenen Aspekte (z.B. die gesellschaftlichen Wirkungen von Kunstwerken, gemessen an den Reaktionsweisen befragter Personen) es überhaupt wert seien, untersucht zu werden (vgl. zur Kontroverse mit Silbermann auch Adorno 1994a). Im Zentrum der Kunstsoziologie Adornos stehen allein die Kunstwerke und ihr gesellschaftlicher Gehalt.

Der von ihm mehrfach beschworene »Doppelcharakter der Kunst als autonom und fait social« (GS 7: 16) dient hier als Ausgangspunkt, die Musik- und Kunstsoziologie Adornos danach zu befragen, 1. in welchem Verhältnis Kunstwerke zur Gesellschaft stehen, und 2. wie sich die Gesellschaft in den Kunstwerken objektiviert.

Die bereits auf den ersten Seiten der Ästhetischen Theorie auftauchende Formel vom Doppelcharakter, auf die Adorno später mehrmals rekurriert (das Begriffregister vermerkt allein ein Dutzend Belegstellen), stellt die Kunst in einen historisch gesellschaftlichen Zusammenhang und macht sie zugleich zum Thema kunstsoziologischer Analyse:

»Der Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt, kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen zutage. Diese sind beides, ästhetisch und faits sociaux. Sie bedürfen einer gedoppelten Betrachtung, die so wenig unvermittelt in eins zu setzen ist, wie ästhetische Autonomie und Kunst als Gesellschaftliches« (GS 7: 374f.).

Folgen wir der »gedoppelten Betrachtung«, beginnend mit der Autonomie. Historisch verdankt sich die Autonomie der Kunst einem komplexen geschichtlichen Prozess seit dem späten 18. Jahrhundert (vgl. dazu die historische Skizze von Müller-Jentsch 2012: 30–34). Mit der Koevolution von kapitalistischer Erwerbsgesellschaft und bürgerlicher Öffentlichkeit konnte die Kunst sich von den traditionellen politischen und religiösen Abhängigkeiten des Adels und Klerus emanzipieren und eine »Geltungssphäre sui generis« (Wellmer 2005: 246) etablieren. Die Freisetzung der »Hofkünstler« (Warnke 1996) zu selbständigen Produzenten in der Marktgesellschaft führte indes zu neuer Abhängigkeit von den Bedürfnissen des Marktes, auch wenn sie der Kunst – wie Luhmann (1995: 266) hervorhebt – mehr Freiheit gewährte als die Abhängigkeit von führenden Adelshäusern und kirchlichen Mäzenen. Der moderne Künstler wird in der Distribution seiner Kunst von einer Reihe von kommerziellen Vermittlungsinstitutionen (Galerien, Verlage etc.) abhängig. Im späteren 19. Jahrhundert bildeten sich zwei Felder künstlerischer Produktion heraus, die Bourdieu (1999: 198ff.) einmal als Feld der eingeschränkten Produktion, sprich der Avantgarde-Kunst, und ein andermal als Feld der Massenproduktion bezeichnet; letzteres flaggt Adorno als Kulturindustrie aus.

Es sind die Avantgarde-Künstler, die die Idee der künstlerischen Autonomie verteidigen, auch um den Preis wirtschaftlicher Erfolglosigkeit. Sie behaupten die Autonomie der Kunst in einer »Gegenposition zur Gesellschaft« (GS 7: 335).

Indem die Kunst »sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein [...] Nichts Reines, nach seinem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übt, die Erniedrigung durch einen Zustand denunziert, der auf die totale Tauschgesellschaft sind hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes« (GS 7: 335).

Allein ihrem eigenen Formgesetz gehorchend, stellt sich die Kunst gegen die durch Tausch und Profit verunstaltete gesellschaftliche Wirklichkeit. Aus ihrer Autonomie folgt, dass Kunstwerke funktionslos sind: »Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit« (GS 7: 336f). Nicht ihre manifeste Stellungnahme, sondern »ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft« (ebd.) bestimmt ihren sozialen Gehalt. Musik »erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält« (GS 18: 731).

Das grundlegende Verständnis, mit der die Kunst in ihrer Autonomie als »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft« (GS 7: 19) begriffen wird, hat die Ablehnung von Tendenz und Engagement in der Kunst zur Konsequenz. »Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen« (G 11: 413). Selbst gegenüber Picassos Bild *Guernica* und Schönbergs Komposition *Der Überlebende von Warschau* äußert sich Adorno ambivalent. Einerseits bezweifelt er, ob die Kunst, die »eine gewisse Vergeistlichung alles Stofflichen« voraussetzt, »wirklich so auf das Grauen reagieren« kann (Adorno 2001: 7). Andererseits bescheinigt er beiden Werken, dass sie als einzige Kunstwerke der Epoche dem äußersten Entsetzen ins Auge zu sehen vermochten und doch ästhetisch verbindlich gerieten (GS 18: 445).

Selbstredend gilt Adornos Autonomiebegriff nur für gelungene Kunstwerke. Gleichwohl unterliegen auch sie dem Zwang, zur Ware zu werden. Adorno berichtet vom todkranken Beethoven, »der einen Roman von Walter Scott mit dem Ruf ›Der Kerl schreibt ja für Geld‹ von sich schleudert, und gleichzeitig noch in der Verwertung der letzten Quartette, der äußersten Absage an den Markt, als überaus erfahrener und hartnäckiger Geschäftsmann sich zeigt« (GS 3: 161) – für Adorno das »größartigste Beispiel der Einheit der Gegensätze Markt und Autonomie in der bürgerlichen Kunst« (ebd.).

Bereits in seinen frühen Veröffentlichungen dechiffriert Adorno Kunstwerke als Ware. Er tut dies freilich in einer differenzierten Weise, indem er den Warencharakter aufschlüsselt nach Kunstwerken, die sich »umstandslos dem Marktzgesetz unterwerfen« und solchen, die ihm widerstreben (GS 18: 734). Entsprechend

polarisiert er zwischen authentischer Kunst und kulturindustriellen Machwerken, wobei er die Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse an dem einen, deren Affirmation am anderen Pol verortet. In seinem frühen Aufsatz Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (1938) beschreibt er, wie insbesondere im Bereich der Massenkultur der Warenfetischismus überhandnimmt und der Tauschwert sich gegen den Gebrauchswert der Kulturgüter durchsetzt. »Je unerbitlicher das Prinzip des Tauschwerts die Menschen um die Gebrauchswerte bringt, um so dichter verummumt sich der Tauschwert selbst als Gegenstand des Genusses« (GS 14: 25). Freilich konzidiert er auch: »Selbst die Autonomie der großen Musik, durch welche sie dem Diktat des Marktes am nachdrücklichsten opponiert, hätte anders als über den Markt schwerlich sich ausgebildet« (GS 14: 424).

Als Ware ist die Kunst fait social. Adorno benutzt hier einen Begriff Durkheims, der damit einen gesellschaftlich erzeugten Tatbestand bezeichnet, der sein Substrat nicht im Individuum hat, sondern eine Realität sui generis darstellt (Durkheim 1961: 106ff.). Als »Artefakte« sind Kunstwerke »Produkte gesellschaftlicher Arbeit des Geistes« (GS 7: 335), also faits sociaux. Auch ihre Materialien verdrängen sich, ebenso wie ihr Stoffgehalt, gesellschaftlicher Herkunft. Den unweigerlichen Zwang zum Neuen (GS 7: 37) teilt die Kunst mit der kapitalistischen Warenproduktion. Als »geistesgeschichtliche Trivialität« dünkt Adorno, dass »die Entwicklung der künstlerischen Verfahrensweisen, wie sie meist unter dem Begriff des Stils zusammengefasst wird, der gesellschaftlichen korrespondiert« (GS 7: 15). »Im Stand der jeweiligen Technik reicht die Gesellschaft in die Werke hinein. Zwischen den Techniken der materiellen und der künstlerischen Produktion herrschen weit engere Affinitäten, als die wissenschaftliche Arbeitsteilung zur Kenntnis nimmt« (GS 14: 427).

Diese Affinität oder Korrespondenz wird von Adorno indessen unterschiedlich dargestellt. Zum einen bescheinigt er den Kunstwerken, dass »ihr autonomes Reich mit der auswendigen Welt nicht mehr gemein hat als entlehnte Elemente, die in einen gänzlich veränderten Zusammenhang treten« (GS 7: 15). Zum anderen vollziehe sich in den Kunstwerken ein Prozess der »gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozess zu denken [ist], in dem die Kunstwerke eingespannt sind«, und gehorche »die Konfiguration ihrer Elemente zu einem Ganzen [...] immanenten Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind« (GS 7: 350). Am Begriff der Rationalität wurde dies bereits oben ausgeführt.

Anders als sein Institutskollege Leo Löwenthal, der den gesellschaftlichen Verhältnissen in den stofflichen und inhaltlichen Momenten und in den Charakteren der fiktiven Personen der literarischen Werke nachspürt (Löwenthal 1971), schlägt sich für Adorno Gesellschaftliches in der gestalteten Form und nicht im Inhalt nie-

der. Es bleibt für ihn eine zentrale Aufgabe der Kunstsoziologie, herauszufinden, »wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert« (GS 10/1: 374). »wie das Ganze einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint« (GS 11: 51), wie es Erkenntnisse über die »ungelösten Antagonismen« der Realität vermittelt. Einer engagierten Kunst à la Sartres *littérature engagée*, die ihren Stoff etwa im Protest gegen gesellschaftliches Unrecht findet, erteilt Adorno eine Absage. »Unter den Vermittlungen von Kunst und Gesellschaft ist die stoffliche, die Behandlung offen oder verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände die oberflächlichste und trügerischste« (GS 7: 341). Aufschluss darüber, in welcher Weise »gesellschaftliche Strukturmomente, Positionen, Ideologien und was immer in den Kunstwerken selbst sich durchsetzen« (GS 10/1: 374), liefert die Struktur von Kunstwerken, in der sich »gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse« ausdrücken (GS 7: 344). Was die Werke an Gesellschaftlichem vorstellen, kann nicht mit soziologischen Begriffen von außen erschlossen werden, sondern muss immanent geschöpft werden aus der genauen Anschauung der künstlerischen Gebilde (GS 11: 51). Das verlangt »freilich ein Wissen wie vom Inneren der Kunstwerke so auch von der Gesellschaft draußen. Aber verbindlich ist dieses Wissen nur, wenn es in dem rein der Sache sich Überlassen sich wiederentdeckt« (ebd.). Ungelöste Antagonismen der Realität kehren in den Kunstwerken wieder als »die immanenten Probleme ihrer Form« (GS 7: 16). Aus Kunstwerken dechiffrierbar ist die antagonistische Gesellschaft, wenn »die zentralen Kategorien der künstlerischen Produktion [...] in gesellschaftliche« (GS 14: 411) übersetzt werden.

Geschichte ist den Kunstwerken immanent, ihr Wahrheitsgehalt »bis ins Innerste geschichtlich« bestimmt (GS 7: 285). Als »Materialisation fortgeschrittensten Bewusstseins, welche die produktive Kritik des je gegebenen ästhetischen und außerästhetischen Zustands einschließt, ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bewusstlose Geschichtsschreibung« (GS 7: 285f.) »unter dem Gesichtspunkt des Opfers« (Adorno 2009: 80). »Gedächtnis des akkumulierten Leidens« (GS 7: 387). »Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente« (GS 12: 47). Das in den Kunstwerken vermutete Medium der »unbewussten Geschichtsschreibung ihrer Epoche« (GS 7: 272) lässt Adorno durch vielfältige Verweise auf die gesellschaftliche Realität sprechen.

So konstatiert er eine innere Übereinstimmung der »Zerlegung der Arbeitsprozesse seit der Manufakturperiode« mit der »motivisch-thematischen Arbeit seit Bach«, wie jene ein »zugleich aufspaltendes und synthetisierendes Verfahren« (GS 14: 427). So auch, wenn er bei Becketts Stücken die Existenz von Konzentrationslagern evoziert (GS 6: 373; GS 11: 290) und dessen Romane, ohne dass sie direkt davon zu reden, »das geschichtliche Grauen unserer eigenen Epoche« viel genauer ausdrücken, »als wenn Herr Zuckmayer Stücke über den Atomkrieg oder die SS

schreibt« (Adorno 1994b: 137). In Kafkas Sprache entdeckt er den Monopolkapitalismus und die verwaltete Welt mit ihrem totalen gesellschaftlichen Bann wieder (GS 7: 342), der die Menschen nicht mehr von sich aus handeln, sondern zum »bloßen Organisationsprinzip somatischer Impulse« (GS 10/1: 262) regredieren lässt. Auch »das Dunkle, Schockierende, Verfremdete, in vielem Abstoßende der ästhetischen Formen von heute« sieht er im Zusammenhang mit »der permanenten Drohung der Katastrophe, unter der wir alle leben« (Adorno 2009: 65). Feiner gesponnen liebt er es in der musiksoziologischen Sparte. Die Dissonanzen sind ihm »Charaktere des objektiven Protests« (GS 12: 85) und gemahnen an »unterdrückte Subjektivität, Leiden an der Unfreiheit, die Wahrheit über das herrschende Unwesen auszusprechen« (GS 10/1: 295). Wo immer »das dissonante Moment sich durchsetzt und gleichwohl im Äquilibrium des Ganzen sich löst«, bedeute es »innere Geschichtsschreibung der Negativität sowohl wie vorwegnehmendes Bild von Versöhnung« (ebd.). »Schmerz und Glück in eins« (Adorno 2009: 67). In der Musik Beethovens, des »musikalischen Prototypen des revolutionären Bürgertums« (GS 14: 411), spürt er dessen »Verhältnis zu bürgerlicher Autonomie, Freiheit, Subjektivität, bis in seine kompositorische Verfahrensweise hinein« nach (GS 10/1: 371). In ihm wird das »Wesen der Gesellschaft, die aus ihm als dem Statthalter des Gesamtsubjekts spricht, zum Wesen der Musik« (GS 14: 411).

Zuweilen überdehnt Adorno die Korrespondenzthese zu Analogiebildungen zwischen künstlerischer Technik und sozialer Lebenswelt, so hebt Guido Kreis für den Bereich der musikalischen Produktion kritisch hervor: »Die Atomisierung der musikalischen Ereignisse im Werk Schönberg ist wie die Atomisierung der Subjekte in der modernen Gesellschaft (GS 12:101f.). Der Wiederholungszwang der Leitmotivik im Werk Wagners und der Verzicht auf motivisch-thematische Arbeit sind wie die Resignation des Bürgertums vor der übermächtigen Gewalt des gesellschaftlichen Ganzen (GS 14: 245)« (Kreis 2011: 83 – Hervorh. Kreis). Bei Richard Strauss kann er den Gedanken »an den Spätliberalismus mit seinem musealen Verhältnis zu den sogenannten Kulturgütern« (GS 20/1: 313) nicht unterdrücken. Derartige Analogien setzen sich, so Kreis, dem Vorwurf aus, »die autonome Musik missbräuchlich zum Zweck der sozialen Kritik zu funktionalisieren« (Kreis 2011: 83).

Adorno würde sich gegen diesen Vorwurf verwahren und seine Korrespondenzthese verteidigen, wie sie in der nachstehend zitierten längeren Passage aus den *Dissonanzen* aufschlussreich zum Ausdruck kommt:

»Musik insgesamt kann nicht getrennt werden vom jeweiligen Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte. [...] Vielmehr ist der Kernbegriff, der die neuere Musikgeschichte in Bewegung brachte, der von Rationalität, unmittelbar eins mit der

gesellschaftlichen Beherrschung außer- und innermenschlicher Natur. Darum reduziert die scheinbar geschlossene Geschichte der Musik in sich selbst Strukturen und Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Bewegung. Wer in Beethoven nicht die bürgerliche Emanzipation und die Anstrengung zur Synthese des individuellen Zustands vernimmt; nicht in Mendelssohn die entsagende Reprivatisierung des vor siegreichen allgemeinen bürgerlichen Subjekts; nicht in Wagner die Gewalt des Imperialismus und das Katastrophengefühl einer Klasse, die nicht anderes mehr vor sich sieht als das endliche Verhängnis der Expansion – wer all das nicht spürt, verkennt nicht nur als hartgesottener Spezialist die Wirklichkeit, in die Musik verflochten ist und auf die sie reagiert, sondern auch ihre eigene Implikation; macht sich taub gegen ihren Sinn und bringt sie auf jenes Spiel tönend bewegter Formen herunter, welches eine Ästhetik sie beschlagnahmte, der es bereits vor ihrem eigenen Wahrheitsgehalt bangte.« (GS 14: 130f.)

Adorno verknüpft den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken dialektisch mit der Idee der Versöhnung (Wellmer 1983: 145). Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks kann einmal die ästhetische Stimmigkeit (a), ein andermal die unverfälschte Wiedergabe der Wirklichkeit (b) bedeuten. Das Kunstwerk ist, als bestimmte Negation einer unversöhnten Welt, wahr, wenn sie diese als zerrissene und antagonistische Erscheinung bringt (Wahrheit b), aber dies im Lichte der Versöhnung, durch gewaltlose ästhetische Synthese des Zerstreten, tut (Wahrheit a). Diese Versöhnung ist indessen nur Schein, weil es sie in der realen Welt (noch) nicht gibt. »Indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein« (GS 7: 93). Dass die Kunst »der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag« (GS 7: 231), bedeutet für Wellmer zugleich ein Mal ihrer Unwahrheit. »Um der Hoffnung auf Versöhnung willen aber muss die Kunst auch diese Schuld noch auf sich nehmen: dies meint ›Rettung des Scheins‹ für Adorno« (Wellmer 1983: 147).

Versöhnung schließt – implizit oder explizit – Gesellschaftskritik ein; denn »Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung« (GS 7: 26); paradoxer formuliert: sie hat »das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen« (GS 7: 251). Mit der vorweggenommenen (scheinhaften) Versöhnung (je nach Kontext: von Allgemeinem und Besondere, von Individuum und Gesellschaft, von Geist und Natur, von Rationalität und Mimesis) transportieren Kunstwerke ein Glücksversprechen, das sie brechen und es im Modus des Scheins erfolgt; sie täuschen vor, »Versöhnung wäre schon« (GS 7: 203). Kunstwerke sind als »kontrafaktische Statthalter der Idee des richtigen Lebens« (Kreis 2011: 84) eine »promesse du bonheur« (Stendhal) auf eine mögliche Zukunft. »Ihrer bloßen Form nach verspricht sie [die Kunst], was nicht ist, meldet

objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, dass es, weil es erscheint, auch möglich sein muss« (GS 7: 128). Jedes Kunstwerk beschleife in sich, auch und gerade in der Negativität, »die Idee der ganzen Erfüllung der Utopie« (Adorno 2009: 192). Entscheidendes Kriterium für ein bedeutendes Kunstwerk sei, ob es die Widersprüchlichkeit zwischen der Unversöhnlichkeit in der Realität und der Versöhnung, die im Begriff der Utopie gedacht wird, auszutragen vermag (ebd.: 169).

Die Frage nach der Überlebensfähigkeit der Kunst in einer emanzipierten Gesellschaft beantwortet Adorno ambivalent. Einerseits heißt es in marxistischer Tradition: »Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende« (GS 7: 55), beziehungsweise: »Erst einer befriedeten Menschheit würde die Kunst absterben« (GS 12: 14); andererseits schließt die Ästhetische Theorie mit der Spekulation: »Möglich, dass eine befriedeten Gesellschaft die vergangene Kunst wieder zufällt, die heute zum ideologischen Komplement der unbefriedeten geworden ist; dass dann aber die neu entstehende zu Ruhe und Ordnung, zu affirmativer Abbildlichkeit und Harmonie zurückkehrte, wäre das Opfer ihrer Freiheit« (GS 7: 386).

Naturschönes und Erhabenes

Adorno hat für das Verständnis der modernen Kunst die Kategorien des ›Naturschönen‹ und des ›Erhabenen‹ rehabilitiert, nicht ohne signifikante Uminterpretationen gegenüber ihren traditionellen Kontexten.

Das Naturschöne, dem in der Philosophie der Ästhetik zuletzt Schelling gerecht geworden war, während Hegel es als glattes Gegenteil des Kunstschönen verkannte, ist für Adorno konstitutiv für das Kunstschöne (Sonderregger 2011: 415). Ihm zufolge ahmt Kunst nicht Natur, sondern das Naturschöne nach (GS 7: 111). Damit meint Adorno nicht die Nachahmung von Wirklichem; »schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist« (ebd.). Nachgeahmt wird die Idee des Naturschönen, nicht ihre Erscheinungen, »das Naturschöne an sich« (GS 7: 113). Kunst will einlösen, »was die Natur verspricht« (GS 7: 103 – meine Hervorh.). Erinnerung sei hier an die zentrale Formel des »Eingedenkens der Natur im Subjekt« (GS 3: 58) aus der *Dialektik der Aufklärung*, mit der Horkheimer und Adorno die im abendländischen Rationalisierungsprozess von Subjekt und Gesellschaft vollzogene »Verteufelung der Natur im Menschen« (GS 3: 72) widerrufen möchten.¹²

12 Vgl. dazu die fundierte Untersuchung von Gunzelin Schmid Noerr (1990).

Albrecht Wellmer fasst den spekulativen Gehalt, den Adorno dem Naturschönen zuschreibt, zusammen:

»Im Naturschönen sieht Adorno die Chiffre einer noch-nicht-seienden, einer versöhnten Natur; einer Natur also, die über die Spaltung des Lebens in den Geist und seinen Gegenstand hinausgewachsen wäre, diese Spaltung als versöhnte in sich aufgehoben hätte [...] Das Kunstwerk, als Nachahmung des Naturschönen, wird so zum Bild einer bereiteten, aus ihrer Stummheit befreiten, einer erlösten Natur, ebenso wie zum Bild einer versöhnten Menschheit« (Wellmer 1983: 144).

Wenn das Naturschöne noch verschwimmt ist mit dem Versöhnungsgedanken, dann enthält die Kategorie des Erhabenen das Potential, die Idee der Versöhnung zu unterminieren oder sie in einer radikalen Weise zu transformieren, wie Wolfgang Iser (1999) in einer instruktiven Analyse über Adornos Ästhetik herausgearbeitet hat. Demnach hat die Einführung der Kategorie des Erhabenen Adornos ästhetische Konzeption weitreichende Konsequenzen: sie gerät in einen impliziten Gegensatz zu dessen Leitkategorie der Versöhnung und drängt Adorno offenbar zu einem Umbau seiner Konzeption.

Der Begriff des Erhabenen, den Kant noch allein der Charakterisierung des Gefühls gegenüber der übermächtigen äußeren Natur vorbehalten hatte und der erst nach ihm zu einem zweiten Grundbegriff der Ästhetik reüssierte,¹³ wird von Adorno – entgegen der Konvention – in eine Kategorie der Erfahrung des »Selbstbewusstseins des Menschen von seiner Naturhaftigkeit« (GS 7: 295) umgedeutet, und auf die Kunst als Idee der Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen (GS 7: 285) und der »Rettung des Vielen im Einem« (GS 7: 284) übertragen. Damit sprengt Adorno den »Horizont der Versöhnung« (Welsch 1999: 128). Denn Versöhnung heißt auf der Ebene des Kunstwerks die schlüssige Synthese von mimetischen und konstruktiven Momenten zu einer vollendeten Werkeinheit. Aber als solche ist sie auch ein Dokument der Herrschaft, weil sie das divergente Material mit »herrschaftlichem Gestus« (Welsch 1999: 149) zur intakten Einheit zusammensetzt. Im Verlauf seiner Reflexionen arbeitet sich Adorno an diesem Widerspruch ab, mit dem Ergebnis einer umformulierten Versöhnungsidee, die als »Versöhnung des Unversöhnbaren« (Welsch 1999: 137) ihre paradoxe Aussage findet. Mit der Demontage des Anspruchs auf Versöhnung könne die Kunst sich nur durch die

¹³ Kategorial zwar schon bei Edmund Burke (1757/1989). In der modernen Kunst hat, folgt man Martin Seel, etwa in Beethovens Musik, Caspar David Friedrichs Malerei und Baudelaires Lyrik eine Ersetzung des Schönen durch das Erhabene bereits weitgehend stattgefunden (Seel 1987: 33).

»Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen« (GS 7: 283), zum Dissonanten der Kunstwerke retten. Das führt Adorno zum Eingeständnis, »dass es keine vollkommenen Werke gibt. Existierten sie, so wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnlichen möglich« (ebd.), während doch ihre »konstitutive Unversöhnlichkeit auch ihnen selbst Versöhnung abschneidet« (GS 7: 283f.). Das Erhabene gebietet der autonomen Kunst das »Ungeschlichtete der Widersprüche« (GS 7: 294), das Zerschneiden von Synthesen (GS 7: 209) und die »ungemilderte Negativität« (GS 7: 296). »Moderne«, heißt es mit Blick auf Baudelaire, »ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete«, das »kein Harmloses mehr duldet« (GS 7: 39). Treue hält die Kunst den Menschen »allein durch Inhumanität gegen sie« (GS 7: 293). Der gleiche Geist spricht aus einem jüngeren Ausspruch Anselm Kiefers: »Kunst braucht Zynismus, weil unsere Welt so konstruiert ist, dass man nur zynisch sein kann« (Kiefer 2011: 116).

Das Resümee, das Welsch aus der gegen den Strich gelesenen Ästhetischen Theorie zieht, lautet: Adorno spricht vornehmlich vom Schönen, denkt aber ganz im Duktus des Erhabenen; er kann sein Motiv der Versöhnung mit Natur nur festhalten, indem er die Denkform Versöhnung aufgibt und das Kunstwerk »seiner ganzen Konstitution nach im Sinn des Erhabenen fasst« (Welsch 1999: 136f.).

Wellmer verteidigt gegen Welsch Adornos versöhnungsphilosophische Konstruktion der Kunst, innerhalb derer das Erhabene seinen Platz habe. Mit der Transplantation des Erhabenen (GS 7: 293) in die Kunsttheorie unterscheide Adorno drei verschiedene Momente:

»Unter energetischen Gesichtspunkten erscheint das Kunsterhabene als schockierend, ergreifend, erschütternd, überwältigend.«

»Strukturell betrachtet ist das Kunsterhabene die Negation ungebrochener ästhetischer Synthesis, das heißt der bruchlosen Durchdringung von Sinnlichem und Geistigem im Sinne des idealistischen Schönheitsbegriffs. Negation der schönen Form also, des Maßes, der Balance, der widerspruchslosen Einheit, der Harmonie, letztlich: des schönen Scheins.«

»Unter entwicklungslogischen Gesichtspunkten schließlich bezeichnet das Eindringen des Erhabenen in die Kunst [...] ein Anwachsen der Spannung zwischen geistigen und geistfernen, zwischen konstruktiven und mimetischen, zwischen reflexiven und »elementarischen« Zügen in der modernen Kunst.« (Wellmer 1993: 185ff.)

Für Adorno bleibe die Kategorie des Schönen leitend, da die »Realisierung des Kunsterhabenen an die Bedingung ästhetischer Stimmigkeit geknüpft bleibt, das Erhabene bedeutet eine Modifikation, eine Intensivierung des Schönen, nicht dessen reale Negation« (Wellmer 1993: 193). Wenn das Erhabene, wie exemplarisch

bei Beckett, als ästhetische »Konstruktion des Sinnlosen« (GS 11: 283) rehabilitiert werde, dann sei es auch »der Ort des Standhaltens gegenüber der Macht der Negativität« (Wellmer 1993: 193). Durch die »gelingende ästhetische Artikulation des Sinnlosen und Grauensvollen verwandelt das Entsetzen sich in ästhetische Lust« (ebd.: 195), was Adorno schließlich dahingehend konzediert, dass das »Glück an den Kunstwerken« das von ihnen vermittelte »Gefühl des Standhaltens« sei (GS 7: 30 u. 66).

3

Coda

Kritischer Epilog

Adornos Ästhetik und Kunstsoziologie sind ein hochkomplexes und widerspruchsvolles Gedankengebäude. Philosophen, Soziologen und Kunstwissenschaftler haben ihm eine breite Rezeption beschieden. Deren kritische Einsprüche können hier unmöglich referiert werden. Fünf Kritikpunkte seien herausgegriffen:

(1) Fluchtpunkt von Adornos Kunst- und Musiktheorie ist die ästhetische Moderne mit ihrer »Überbietungslogik, die sich an den errungenen »Materialfortschritten« in den einzelnen Genres orientierte« (Lehmann 2012: 12). Adornos unlinearen Entwicklungsgedanken, festgemacht am Fortschritt des künstlerischen Materials, stellten Musiktheoretiker schon früh in Frage (Hindrichs 2011: 56f.). Auf einen »Pluralismus von Wegen zur Neuen Musik, von musikalischen Ansätzen, Schulen oder Traditionen innerhalb des Feldes der Neuen Musik«, verweist Wellmer (2005: 260). Spätestens seit dem Ende der klassischen Avantgarde ist die fortschrittstheoretische Betrachtung obsolet; an ihre Stelle ist die Perspektive der »Verfügung über verschiedene Materialstände« (Bürger 2001: 25) getreten. Die (Post-)Moderne »ist reicher, vielfältiger, widersprüchlicher als Adorno sie [...] darstellt«; sie kennt keine »Tabuisierung von Tonalität, Gegenständigkeit und traditionellen literarischen Formen« (Bürger 2001: 28), sondern einen Pluralismus von Techniken, Materialerweiterungen und Verfahren der Kunst.

(2) Eine ästhetische Blickverengung Adornos lässt sich für alle von ihm behandelten Kunstgattungen – Musik, Literatur, Malerei – nachweisen. Blinde Flecken im musikalischen Bereich konstatiert Wellmer (1993; 2005). Aufgrund seiner Fixierung auf die deutsch-österreichische Musiktradition habe Adorno mit anderen Traditionslinien zur Neuen Musik, für die Debussy, Varèse, Bartók, Strawinsky und Ives stehen, nichts anfangen können (ebd.: 202). Defizite im literarischen Feld haben insbesondere Peter Bürger und Jan Philipp Reemtsma moniert, Bürger den Ausschluss der engagierten Literatur (1983), Reemtsma den selektiven Blick auf

die Romanliteratur (2005). Reemtsmas Vorwurf lautet, dass der unterstellte Erzählerstandort im bürgerlich-realistischen Romans durch das Ignorieren von literarisch historisch bedeutsamen Romanautoren (z.B. Jean Paul, Diderot, Sterne, Melville) zurecht stilisiert werde; Bürgers, dass aus theoretirelevanten Gründen zwei der bedeutendsten Autoren des 20. Jahrhunderts, Brecht und Sartre, ästhetisch exkludiert würden. In der bildenden Kunst hat Adorno die gegenständliche Malerei, nach Kubismus und Abstraktion, ignoriert; sie galt ihm, ähnlich wie der Neoklassizismus in der Musik, als Regression auf ein überwundenes technisches Niveau künstlerischer Formgebung.

(3) Eine andere Blickverengung, die Adornos Konzentration auf die Werkästhetik zu schulden ist, schneidet die Dimension der ästhetischen Erfahrung mit dem Werk ab. Für die Frage, welche Reaktionen Kunstwerke im Bewusstsein der Rezipienten auslösen und wie deren Wahrnehmung und Interpretation das Phänomen Kunstwerk verändern, hat Adorno sich nicht interessiert. An Kant (*Kritik der Urteilskraft*) und Dewey (*Kunst als Erfahrung*) anknüpfend, haben Rezeptionsästhetiker (exemplarisch: Hans Robert Jauss 1991) nicht nur die historisch wechselnde Wirkung des Kunstwerks beim Publikum zum Untersuchungsgegenstand gemacht, sondern auch das rehabilitiert, was Adorno als Banause schmäht: den Kunstgenuss.

(4) Dem Kunstpublikum selbst schenkt Adorno nur geringe Aufmerksamkeit; sein diesbezüglich bürgerlich-elitärer Gestus ist notorisch. Er manifestiert sich nicht nur in seinem auf Werke höchsten Anspruchs begrenzten Kunstverständnis, das alles Heitere und Leichte (von der Operette bis zum Jazz) in den Orkus der Kulturindustrie verdammt, sondern auch in seiner Rolle als vormundschafter Advokat der ermiedrigten Massen, der die Interessen des Publikums gegen das Publikum vertritt (GS 8: 144). »Kunst achtet die Massen, indem sie ihnen entgegentritt als dem, was sie sein könnten, anstatt ihnen in ihrer entwürdigten Gestalt sich anzupassen.« (GS 7: 356) »Dem Rezipierenden gibt sie [die Kunst] das Seine in ihrem Reichtum und ihrer Artikulation, nicht durch die Anpassung an seine präformierte Bescheidenheit« (GS 16: 640). Gefragt, ob das (Fernseh-)Publikum wollen kann, lautet seine Antwort: »Dazu müsste es gebracht werden, durch sich selbst und gegen sich selbst zugleich«, langfristig durch Erziehung (GS 20/1: 346).

(5) Der Gedanke der Versöhnung von Geist und Natur, essenziell für Adornos ästhetisches Denken, ist nach Habermas' Urteil eine »überschwengliche Idee« (1984: 177). Als eine dem Bilderverbot unterliegende Metapher für die Antizipation des richtigen Lebens schließe die »universale Versöhnung« eine Humanisierung der Natur, ja die »Resurrektion der Natur« (ebd.) ein – letztlich eine messianische Hoffnung, die Adorno mit Benjamin und Bloch geteilt habe.

Statt einer Zusammenfassung

Adornos Texte zur Kunstsoziologie sperren sich gegen eine Zusammenfassung. Erinnert sei an die Charakterisierung von Adornos Sprache und Stil in der Vorbemerkung. Hinzu kommt, dass philosophische Überlegungen zur Ästhetik und soziologische Äußerungen über die Kunst derart miteinander verschlungen sind, dass sie nur durch willkürliche Schmitze zu trennen wären. Statt einer herkömmlichen Zusammenfassung seien hier abschließend einige Kerngedanken zusammengestellt:

1. Kunst (Musik, Literatur, Bildende Kunst) nimmt im Werk Adornos einen zentralen Stellenwert ein, wobei die Musik als exemplarisch für die Kunst überhaupt steht. Allen Kunstwerken schrieb er »Musikähnlichkeit« zu.
2. In Hegelscher Tradition versteht Adorno die Kunst als eine Gestalt von Erkenntnis der Wirklichkeit, die von den empirischen Wissenschaften verfehlt und verschleierte wird.
3. Historisch errang die Kunst ihre Autonomie von ihren kulturellen und religiösen Ursprüngen und herrschaftlichen Dienstleistungen (bestimmte Negation ihres Ursprungs).
4. Mit ihrem radikalen Anderssein bekundet sie ihren Gegensatz zur empirischen Welt (bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft).
5. Das Kunstwerk ist das Ergebnis einer rationalen Konstruktion, die individuelles (mimetisches) Material, das heißt Klänge, Worte, Farben, Holz, Metall etc., aber auch Verfahrensweisen, Farb- und Tonrelationen, zu einer Einheit stimmig zusammenfügt.
6. Die »Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft« (Karger 1998: 97) bildet das historisch geprägte Material. Durch dieses fließt Gesellschaftliches in das Kunstwerk ein. Zentrale Aufgabe der Kunstsoziologie ist es, herauszufinden, »wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert« (GS 10/1: 374).
7. Als Gegenwart zur bestehenden Gesellschaft bringt Kunst die Kritik an dieser weniger durch ihre Thematik und ihren Inhalt als durch ihre Form und Struktur zum Ausdruck. Nicht engagierte Kunst, sondern l'art pour l'art ist das adäquatere Formprinzip, um den Protest gegen eine auf Tausch und Kommerz basierende Gesellschaft auszudrücken. Kunstwerke sind gewissermaßen Anti-Waren.
8. Die vom Formgesetz autonomer Kunstwerke geforderte »ästhetische Synthesis des Zerstreuten« erzeugt einen »Schein der Versöhnung« (Wellmer 1983: 145), eine »Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen« (GS 7: 231). Sie machen un- verfügbar Individuelles erfahrbar und enthalten ein Glücksversprechen im Modus des Scheins.

9. Der Künstler steht unter dem Gebot des materialgerechten Produzierens im Sinne eines Fortschritts des künstlerischen Materials. Dessen derzeit höchste Stufe manifestieren sich in der Zwölftonmusik Schönbergs, in der Literatur in Samuel Becketts Werk und in der Bildenden Kunst in Picassos Abstraktionen.

10. Unter Kulturindustrie sind kulturelle Artefakte mit Warencharakter (Massenkultur) zu verstehen, die im Gegensatz zur autonomen Kunst (Avantgarde-Kunst) die bestehende Gesellschaft affirmiert.

Literaturverzeichnis

a) Siglen für:

Theodor W. Adorno: **Gesammelte Schriften (GS)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp

* Bd. 1: Philosophische Frühschriften. 1973. 2. Auflage 1990.

* Bd. 2: Kierkegaard. 1979. 2. Auflage 1990.

* Bd. 3: Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 1981. 2. Auflage 1984.

* Bd. 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. 1980. 5. Auflage 1996.

* Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. 1970. 5. Auflage 1996.

* Bd. 7: Ästhetische Theorie. 1970. 6. Auflage 1996.

* Bd. 8: Soziologische Schriften I. 1972. 3. Auflage 1990.

* Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild. 1977.

* Bd. 11: Noten zur Literatur. 1974. 3. Auflage 1990.

* Bd. 12: Philosophie der neuen Musik. 1975. 2. Auflage 1990.

* Bd. 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. 1973. 3. Auflage 1990.

* Bd. 16: Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). 1978.

* Bd. 18: Musikalische Schriften V. 1984.

* Bd. 20/1: Vermischte Schriften I. 1986.

* Bd. 20/2: Vermischte Schriften II. 1986.

b) Weitere Literatur

Adorno, Theodor W. (Hg.) 1969: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages vom 18. bis 11. April 1968 in Frankfurt/M. Stuttgart

Adorno, Theodor W. 1993: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Nachgelassene Schriften, Abteilung 1: Fragment geliebene Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Adorno, Theodor W. 1994a: Thesen zur Kunstsoziologie. Einleitung zum Vortrag. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno-Blätter III. Göttingen: Edition Text & Kritik, S. 139-141

Adorno, Theodor W. 1994b: Umfrage über literarische Themen. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno-Blätter III. Göttingen: Edition Text & Kritik, S. 137

- Adorno, Theodor W. 2001: [Ohne Überschrift] Aus einem „Scribble-In“ Book. Los Angeles, ca. November 1948. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno-Blätter VII. Göttingen: Adorno. Theodor W. 2009: Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bourdieu, Pierre 1999: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bubner, Rüdiger 1980: Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: Burkhardt Lindner / W. Martin Lüdtke (Hg.): Materialien zur Philosophie Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 108-137
- Bürger, Peter 1980: Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos. In: Burkhardt Lindner / W. Martin Lüdtke (Hg.): Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 169-184
- Bürger, Peter 2001: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Burke, Edmund 1757/1989: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. 2. Auflage. Hamburg: Meiner
- Dahlhaus, Carl 1991: Aufklärung in der Musik. In: Josef Früchtl / Maria Calloni (Hg.): Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125-135
- Durkheim, Emile 1895/1961: Regeln der soziologischen Methode. Neuwied: Luchterhand
- Figal, Günter 1977: Theodor W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der „Ästhetischen Theorie“ im Kontext philosophischer Ästhetik. Bonn: Bouvier
- Figal, Günter 1992: Kritische Theorie. Die Philosophen der Frankfurter Schule und ihr Umkreis. In: Anton Hügli / Poul Lübcke (Hg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Figal, Günter 1998: Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Freiheit und Kunst. In: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Mit den Ohren denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21-36
- Früchtl, Josef 2011: „Großartige Zweideutigkeit“: Kant. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 311-317
- Habermas, Jürgen 1984: Urgeschichte der Subjektivität und verwilderte Selbstbehauptung. In: ders.: Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 167-179
- Hindrichs, Gunnar 2011: Der Fortschritt des Materials. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 47-58
- Hirrichsen, Hans-Joachim 2011: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 85-96

- Holz, Hans Heinz 1996: Der Ästhetische Gegenstand. Die Präsenz des Wirklichen. Philosophische Theorie der Bildenden Künste I. Bielefeld: Aisthesis
- Horkheimer, Max 1995: Gesammelte Schriften. Band 16: Briefwechsel 1937-1940. Frankfurt am Main: Fischer
- Jauf, Hans Robert 1991: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Kager, Reinhard 1998: Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des „musikalischen Materials“. In: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Mit den Ohren denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 92-114
- Kaiser, Gerhard 1974: Theodor W. Adornos „Ästhetische Theorie“. In: ders.: Benjamin. Adorno. Zwei Studien. Frankfurt am Main: Athenäum
- Kiefer, Anselm 2011: „Keine Kühe und keine Wolken“. In: Der SPIEGEL, Heft 44, 31.10.2011, S. 114-119
- Kreis, Guido 2011: Die philosophische Kritik der musikalischen Werke. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 74-85
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 1714/1998: Monadologie. Stuttgart: Reclam
- Lehmann, Harry 2012: Zehn Thesen zur Kunstkritik. In: ders. (Hg.): Autonome Kunstkritik. Berlin: Kadmos, S. 11-35
- Löwenthal, Leo 1971: Erzählkunst und Gesellschaft. Die Gesellschaftsproblematik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Neuwied: Luchterhand
- Luhmann, Niklas 1995: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Menke, Christoph 1991: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Michel, Karl Markus 1980: Versuch die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen. In: Burkhardt Lindner / W. Martin Lüdtke (Hg.): Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 41-107
- Mittelmeier, Martin 2013: Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt. München: Siedler
- Müller-Jentsch, Walther 2012: Die Kunst in der Gesellschaft. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer VS
- Reemtsma, Jan Philipp 2005: Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze. In: Axel Honneth (Hg.): Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 318-363
- Schmid Noerr, Gunzelin 1990: Das Eingedenken der Natur. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Schnädelbach, Herbert 1983: Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno. In: Ludwig von Friedeburg / Jürgen Habermas (Hg.): Adorno-Konferenz 1983. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 66-93
- Seel, Martin 1987: Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur „ästhetischen Barbarei heute“. In: Willem van Reijen / Gunzelin Schmid Noerr (Hg.): Vierzig Jahre Flaschenpost: „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987. Frankfurt am Main: Fischer, S. 11-40
- Seel, Martin 2004: Adornos Philosophie der Kontemplation. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Sondererger, Ruth 2011: Ästhetische Theorie. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 414-427
- Warnke, Martin 1996: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2. Auflage. Köln: DuMont
- Wellmer, Albrecht 1983: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: Ludwig von Friedeburg / Jürgen Habermas (Hg.): Adorno-Konferenz 1983. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 138-176
- Wellmer, Albrecht 1985: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Wellmer, Albrecht 1993: Adorno, die Moderne und das Erhabene. In: ders.: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 178-203
- Wellmer, Albrecht 2005: *Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie*. In: Axel Honneth (Hg.): Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 237-278.
- Welsch, Wolfgang 1999: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: ders.: Ästhetisches Denken. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 114-156
- Wesche, Tilo 2011: Negative Dialektik: Kritik an Hegel. In: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 317-325
- Wiggershaus, Rolf 1987: Theodor W. Adorno. München: Beck

Arnold Gehlen (1904 – 1976)¹

Karl-Siegbert Rehberg

1 Biografie²

Arnold Gehlen wurde am 29. Januar 1904 als Sohn eines Verlegers in Leipzig geboren und studierte dort nach dem Besuch des Thomas-Gymnasiums Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte (zeitweise auch Physik und Zoologie); am 22. Juli 1927 legte er in diesen drei Fächern seine philosophische Doktorprüfung ab. Kunstgeschichte hatte er vor allem bei Wilhelm Pinder (1878-1947) studiert, wurde im Rigorosum jedoch von Leo Bruhns (1884-1957) über Niederländische Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts geprüft, für die ihm »ausgezeichnete Kenntnisse« und »eine ungewöhnlich reife und sichere Art der Bildbetrachtung« bescheinigt wurden. Der Prüfungsteil über Architektur war weniger zufriedenstellend, aber »wegen des ungewöhnlich hohen geistigen Niveaus« erhielt er gleichwohl auch für diesen Teil des Rigorosums die Note »sehr gut«. 1930 wurde er für das Fach Philosophie habilitiert und dreißigjährig als Nachfolger seines Lehrers Hans Driesch auf das Leipziger Ordinariat für Philosophie berufen – und zwar gegen erheblichen Widerstand des Dresdner NS-Ministeriums³, obwohl Gehlen am 1. Mai 1933

- 1 Für die Arbeit an diesem Text danke ich für die große und konstruktive Hilfe von Hans Schilling, Stefan Wagner, Martin Siebert und Nicolas Schilling.
- 2 Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: Metaphern des Standhaltens. In: *Memoriam Arnold Gehlen*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 28 (1976), S. 389-398 und Ders.: *Nachwort des Herausgebers*. In: Gehlen (1993): 753f u. 876-887.
- 3 Nachdem Hans Driesch von der entsprechend den von der NS-Regierung reichsweit verfügbaren Herabsetzung des Emeritierungsalters von 70 auf 65 Jahre zwangsemeritiert worden war, wurde der Philosophische Lehrstuhl neu besetzt, wobei Driesch als bera-