

Gerhard Schweppenhäuser

»Jenseits der ästhetischen Immanenz«

Natur und Gesellschaft in Adornos Theorie des Ästhetischen

Dem Andenken an Richard Klein

Die überzyklische industriekapitalistische Produktionsweise steht unter permanentem Wachstumszwang, weil ohne dauernde Produktivitätssteigerung die Verwertung des investierten Wertes nicht stattfinden kann. In einer Zeitspanne, die weltgeschichtlich betrachtet erstaunlich kurz ist, hat diese Produktionsweise den Ruin natürlicher Lebensgrundlagen und sozialer Lebensumwelten furchterregend weit vorangetrieben.¹ Ein radikaler Eingriff in die zugleich selbstgemachten und fremdbestimmten Produktions- und Verhältnissen scheint heute weniger denn je im Bereich dessen zu liegen, was praktisch erkämpft werden kann. Jedenfalls scheint solch ein gemeinsamer Eingriff weiter entfernt als zu einer Zeit, da man noch Grund zur Erwartung haben konnte, die Entfaltung der Produktivkräfte könne unter emanzipierten Produktionsverhältnissen die Verbesserung des Lebens aller Menschen sicherstellen, indem sie jene natürlichen Lebensgrundlagen beherrschbar und ihnen dienstbar macht.

Vor dem Hintergrund des Scheiterns emanzipatorischer Projekte und dem Bewusstsein der Aporie ihrer Erwartungsbasis erhält naturästhetische Besinnung eine beklemmende Aktualität. In der Frühzeit des industriellen Kapitalismus hatte der junge Marx, im Horizont der klassischen und der frühromantischen Ästhetik, den Gedanken formuliert, dass »der

¹ »Der Siegeszug des Kapitals verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, daß Arbeitsprozesse vom Kapital in den Dienst genommen und dem Kapitalzweck unterworfen werden. Deswegen wird die Natur be- und vernutzt, die Rohstoffe werden ausgebeutet, und die Natur, in der die gegenständliche Tätigkeit stattfindet, ist Entsorgungsraum und kostenlose Müllkippe für die Abfallprodukte des Verwertungsprozesses. Das eine Wort »ausbeuten« zeigt den Zusammenhang an: Zum einen wird *die lebendige Arbeit ausgebeutet*, um unbezahlte Mehrarbeit aus ihr herauszuholen. [...] Zum anderen werden die natürlichen Ressourcen *ausgebeutet*.« (Ruschig 2020, S. 10) »Ausbeutung natürlicher Ressourcen gab es durchaus auch schon in vorbürgerlichen Produktionsweisen. Doch die Art der Ausbeutung hat mit der kapitalistischen Produktionsweise eine grundlegend gewandelte Qualität angenommen. [...] Die Verwertung des Werts ist ein im Prinzip unbegrenzter Prozeß. Doch die natürlichen Ressourcen sind endlich. Ihnen droht durch den tendenziell unendlichen Verwertungsprozeß die Vernichtung.« (Ebd., S. 10 f. [Fußnote])

durchgeführte Naturalismus des Menschen und der durchgeführte Humanismus der Natur« (Marx 1844, S. 538) zur Aufgabenstellung sozialer Praxis gehört. Selbst wenn es heute bereits zu spät sein sollte, diesen Gedanken in subversiver und widerständiger Praxis umzusetzen: als kulturelle Erinnerung an vertane Möglichkeiten bedarf es seiner allemal.

Adorno, dessen vehemente Rehabilitierung des Begriffs des Naturschönen in den 1970er Jahren intensiv diskutiert worden ist, hat in seinen ästhetischen Überlegungen mit einem Naturbegriff gearbeitet, der sich vom Kantischen ebenso wie von dem der Ästhetik des deutschen Idealismus erheblich unterscheidet. Deren »Verwüstungen« kritisierte er scharf, weil sie dazu tendiert habe, alles auszugrenzen, das nicht in den Bereich des »vom Subjekt Durchherrschten« fällt (Adorno 1970, S. 98 f.). Andererseits nahm Adorno Motive der Ästhetik des deutschen Idealismus auf, doch ohne sie idealistisch-moralisch zu wenden, und damit knüpfte wiederum an die frühromantische Ästhetik (Hörisch 1980, S. 402 ff.) sowie an Marxens Theorem vom »Naturalismus des Menschen« und vom »Humanismus der Natur« an.

Im ersten Teil dieses Aufsatzes möchte ich an Adornos Idee erinnern, dass Kunstwerke die Stimme der Opfer der Beherrschung der äußeren und inneren Natur artikulieren. Für Adorno stehen autonome Kunstwerke in einer antinomischen Weise für die unterdrückte humane Natur. Im Kern der widersprüchlichen Wahrheit von Kunstwerken situiert Adorno die bürgerlichen Konzepte des Neuen und des Fortschritts. Im zweiten Teil werde ich auf Adornos eigentümliche Verbindung zwischen der Ästhetik der Wahrheit und der Kritik der Herrschaft eingehen und im dritten Teil diskutieren, wie seine entsprechenden Überlegungen im philosophischen Diskurs in Deutschland rezipiert wurden und werden.

1. Geschichtsphilosophie des Neuen und die Wiederkehr des Gleichen

In den 1960er Jahren, als in großen Teilen der Welt der technische Fortschrittsoptimismus herrschte, gehörte Adorno zu den wenigen Philosophen, die mit Hegels Verdikt über das Naturschöne brachen (Paetzold 1974, S. 26-34; Sonderegger 2019 a, S. 522 f.; Kramer 2019, S. 236 f.). Hegel hielt in seiner Kunstbetrachtung den »Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit« für das wesentliche Merkmal ästhetischer Entwicklung. Das Schöne und das Erhabene in der Natur hätten einen minderen Status für die Kunstphilosophie, weil sie ein Defizit an geistiger Durchdringung und damit an realisierter Freiheit aufweisen würden. Adorno entzifferte am Naturschönen hingegen einen speziellen Modus von Unfreiheit. Diese Entzifferung hilft, den Mangel des philo-

sophischen Freiheitskonzepts Kants und des deutschen Idealismus zu begreifen. Und er ermöglicht zugleich, eine Vorstellung von Freiheit zu imaginieren, die über das Konzept von Freiheit als Kraft zur Unterwerfung des je Anderen hinausgelangt.

Adornos Ästhetik reflektiert zwei klassisch-philosophische Gegenüberstellungen: die von Geist und Natur und die von Natur und Geschichte. Wenn es um Geist und Natur geht, sind Adornos Gewährsleute Kant und Hegel. Die Pole im Rahmen der transzendentalen und der idealistischen Philosophie sind das Konzept der subjektiven Vergeistigung der Natur und das polare Konzept der im Begriff zum Subjekt-Objekt vergeistigten Natur. Kam man mit Kant, vereinfacht gesagt, zu dem Ergebnis einer geschichtslosen Formalästhetik, so mit Hegel zu einer auf Geschichte ausgerichteten Inhaltsästhetik. Adorno setzte sich mit Kant und Hegel im Geiste von Nietzsche auseinander.² Nietzsches Leib-Ästhetik steht quer zur Geist-Ästhetik von Kant und Hegel. Nietzsche wird bei Adorno seltener erwähnt, aber das liegt vielleicht daran, dass er ihn stark verinnerlicht hatte. Nietzsche war gleichsam die Folie für die ästhetische Praxis einer Zeitepoche, in der die formative Phase von Adornos künstlerischem Urteil stattfand, nämlich der Übergang vom Jugendstil zur Avantgarde.

Adorno zufolge artikulieren Kunstwerke, in der einen oder anderen Weise, die Stimme der Opfer von Naturbeherrschung. Naturbeherrschung bedeutet hier sowohl Beherrschung der äußeren als auch Beherrschung der inneren Natur. Kunstwerke stehen gleichsam für das Daseinsrecht der unterdrückten Natur. Und sie erlauben es, die Naturhaftigkeit der Menschen zu verstehen, die im Prozess fortschreitender Rationalisierung der sozialen Welt und ihrer Beziehung zur Natur unterdrückt werden. Adorno führt dies darauf zurück, dass Kunstwerke wie ein vor-rationaler Rest aus der Welt der Magie und der Mythologie in die entzauberte Welt hineinragen. Das gilt auch, nachdem Kunstwerke sich von den kultischen Zwecken und Funktionen emanzipiert haben, denen sie einst zu dienen hatten.

Der negativ-teleologische Horizont (man könnte auch sagen: der nicht positiv bestimmte utopische Horizont) von Adornos Ästhetik ist die Idee der Versöhnung von Besonderem und Allgemeinem, von Ausdruck und Begriff – letztlich: von Vernunft und Natur. Dafür stehen bei Adorno die Konzepte der Mimesis und der Konstruktion. Ob ein »versöhnter« Zu-

² Lange, bevor er ganz ins rechte Lager übergelaufen ist, hat Norbert Bolz Nietzsches Antizipationen ästhetischer Motive von Adorno herausgearbeitet; freilich nicht ohne den Irrationalismus der französischen Poststrukturalisten zu verteidigen, deren Nietzsche-Lektüren – entgegen Bolz' Lesart – konträr zur kritischen Theorie stehen. (Siehe Bolz 1980, insbes. S. 390 f.)

stand, sollte er je gesellschaftlich verwirklicht werden, die Kunst bzw. die Künste als Produktions- und Rezeptionsverhältnis aufheben oder überhaupt erst frei entbinden würde: Das bleibt bei Adorno dahingestellt.

Das erlösungsbedürftige Wesen der sozialen Wirklichkeit wird in deren kritischer Theorie auf ihre *Begriffe* gebracht. Kunstwerke bringen die erlösungsbedürftige Wirklichkeit zur *Erscheinung*. Kunstwahrheit konkretisiert sich immer nur in einzelnen Kunstwerken. In diesen besonderen Werken erscheint Wahrheitsgehalt in antinomischer Weise. Kunst ist für Adorno bewusste Geschichtsschreibung. Sie verhilft dem Leiden der Subjekte zu ihrem ungeschmälerten Ausdruck, indem sie diesen Ausdruck mit dem Gegenpol, der rationalen Konstruktion des Werks gemäß seinem autonomen Formgesetz, zum mimetischen Ausdrucksverhalten vermittelt. Kunstwerke zeigen, was ist. Sie tun dies aber, sofern sie wahre Kunstwerke sind, stets im Lichte dessen, was sein könnte.³

Ein zentrales Thema in Adornos Ästhetik ist die Autonomie der Kunst in der Moderne. Sie ist zunächst eine Autonomie der Konstruktion. Gerade vermöge derer jedoch, so Adornos Überzeugung, könne »die neue Kunst« sich zu dem machen, »was Kunst in einem zentralen Sinn freilich stets schon gewesen ist, nämlich zum Sprecher des Leidens, das eigentlich verdrängt worden ist« (Adorno 2009, S. 307). Und zwar vor allem dadurch, dass sie die Rezeptionserwartungen der Hörenden, Lesenden oder Betrachtenden nicht entgegenkommt. So finde eine authentische Auseinandersetzung mit Leiden statt. Leiden wird zwar von den standardisierten Emotionsschablonen minderer Kunst und kulturindustrieller Serienproduktion immer wieder präsentiert. Auf den ersten Blick kann man daher den Eindruck haben, dass Leiden in jenen pathetisch daherkommenden Kunst- und Kulturgenres keineswegs verdrängt würde. Aber durch ihre Präsentation in mehr oder minder vorgefertigten Formaten wird »die Emotion, die [...] in der Sache gar nicht vorhanden ist«, sondern nur formelhaft präntendiert wird, »verschandelt« (Adorno 2009, S. 308). In radikalen und daher unpopulären neueren Kunstwerken hingegen werde das Leiden des ästhetisch produzierenden Subjekts daran produktiv, dass überkommene Formensprachen der Tradition ungenügend geworden sind und als Ausdrucksmedium für neue Erfahrungen nicht mehr in Frage kommen. Adornos Referenzpunkte sind die Verweigerung oder Überschreitung der überlieferten harmonischen Regeln der tonalen Kompositionsweise und die Verweigerung oder Überschreitung narrativer Kontinuitäten oder visueller Darstellungskonventionen, die in

³ »An Adornos Begriff ästhetischer Wahrheit lassen sich drei Aspekte unterscheiden. Ein darstellender, der auf die Negativität der Gesellschaft bezogen ist, ein normativer, der Negativität durch Kunst negiert, ein utopischer, der sich darauf bezieht, was wir hoffen dürfen.« (Brunkhorst 2019, S. 38)

der klassischen Moderne und in den 1950er Jahren erprobt und durchgesetzt wurden. Unter Anleitung von Alexander Kluge erkannte Adorno in den 1960er Jahren sogar im Medium Film (das er ansonsten als nicht autonomiefähig verkannte) genuin ästhetisches Potential, nämlich virtuell anti-realistische und anti-dokumentarische Techniken, die »die Dinge [...] in schrifthafte Konstellation« (Adorno 1977 b, S. 358) überführen können, anstatt sie nur visuell zu reproduzieren.

Adornos Ästhetische Theorie ist eine geschichtsphilosophische Wahrheitsästhetik. Die Bearbeitung künstlerischer Probleme ist für Adorno dem – problematischen – Ideal des Neuen verpflichtet. In anderen Worten: Sie ist der Forderung Rimbauds verpflichtet, dass man »absolut modern« sein müsse. Das inner-ästhetische Postulat, »daß ein Künstler über den einmal erreichten Stand seiner Periode verfügen müsse« (Adorno 1970, S. 37), insistiert auf künstlerischer Autonomie. Das Postulat trägt aber gleichsam das Kainszeichen des Bewegungsgesetzes der bürgerlichen Gesellschaft an der Stirn. Diese fordert permanente Innovation der Produktivkräfte und der Produktionsverhältnisse und die permanente Anpassung der Distributions- und Rezeptionsweisen an den jeweils neusten Stand der Produktion. Die Kunst der radikalen Moderne entzieht sich der Verwertungslogik der bürgerlich-ökonomischen Vernunft. Aber sie tut dies nicht »abstrakt«, indem sie aus der Geschichte und dem gesellschaftlichen und dem technisch-industriellen Fortschritt aussteigt. Im Gegenteil. Die ästhetisch-autonome Rationalität der Moderne hat an der technischen Innovationstendenz teil, indem sie ihre eigenen künstlerischen Produktionstechniken radikalisiert und revolutioniert. Auf diese Weise, meint Adorno, ist die ästhetische Moderne zwar in die Gefahr involviert, das Neue um seiner selbst willen zu vergötzen und damit die ökonomische Logik widerzuspiegeln. Aber mehr noch verkörpert sie ein Versprechen, das in der Rationalität der bürgerlichen Gesellschaft auch enthalten gewesen ist, jedoch mehr und mehr marginalisiert wurde. Es ist das Versprechen der Erfahrung eines Anderen, das die Erwerbslogik des bürgerlichen Produktions- und Zirkulationsalltags ad absurdum führen würde. Dieses Andere stand bei Charles Baudelaire (1859) zugespitzt hinter der Allegorie des Todes, der am Ende einer langen Reise um die Welt als der einzige Garant wahrhaft neuer Erfahrung erscheint. Das Andere wäre die Utopie einer Lebenspraxis, in der Autonomie verwirklicht wäre: auch als Selbstbestimmung der Individuen.

Die Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts sprachen diese utopische Intention zum Teil offen aus. Im Ästhetizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die utopische Intention nur indirekt, negativ, formuliert. Sie findet ihren Ausdruck in der Ablehnung aller Instanzen der bestehenden Gesellschaft. Der Rückzug in eine Kunst um der Kunst willen kann mit Adorno durchaus als Absage interpretiert

werden. Dann wird sie kenntlich als negativ gewendete Utopie wirklicher Schönheit und authentischer Erfahrung, die die Grenzen der Kunst überschreiten würde. Die Abkehr von der Lebenspraxis um der Kunst willen und die Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis erweisen sich als polare Anstrengungen mit einem gemeinsamen Ziel. Die Autonomie der Kunst wird im Ästhetizismus absolut gesetzt; sie ist per se aber Platzhalter verwirklichter gesellschaftlicher Autonomie.

Jede Kunst, so Adorno, schwankt zwischen dem Bemühen um spezifischen, individuierten und daher authentischen Ausdruck und dem Rückgriff auf schematisierende Verfahren und konventionelle Formen (Adorno 1970, S. 466 f). Adornos Bewertungskriterium für Kunst ist aber kein exklusiv ästhetisches. Es ist in einem Bereich angesiedelt, in dem sich Sozialphilosophie und Erkenntnistheorie überschneiden. Das Maß der Kunst sei nämlich »das Maß an gesellschaftlicher Wahrheit« (Adorno/Eisler 1976, S. 12), das in einem Kunstwerk zum Ausdruck komme. Adornos Vorstellung vom künstlerischen »Fortschritt« (Adorno 1970, S. 467) liegt die Auffassung zugrunde, dass nur Kunstwerke standhalten könnten, deren Wahrheitsgehalt und Legitimität sich auch in nachhaltiger Reflexion erweise.

Diese Auffassung ist einerseits postavantgardistisch informiert, doch andererseits nach wie vor einem hegelschen Wahrheitsparadigma verpflichtet. Nach Hegel hat Kunst »die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen. [...] Diese Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, dass sie auch das Höchste sinnlich darstellt.« (Hegel 1969, S. 21) Dieses Motiv hat Adorno von Hegel (mehr oder weniger) ungebrochen übernommen. Kunstwerke, von denen die Kritik zeigen kann, dass sie in irgendeiner Weise »unwahr« sind, verfallen rasch der Kritik oder werden im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte als kitschig rezipiert. »Was Kunst war, kann Kitsch werden«, schrieb Adorno: »Vielleicht ist diese Verfallsgeschichte, eine der Berichtigung von Kunst, ihr wahrer Fortschritt« (Adorno 1970, S. 467).

Er hat sich dabei an Walter Benjamins Unterscheidung zwischen dem Sachgehalt und dem Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes angelehnt, die in dessen Interpretation von Goethes *Wahlverwandschaften* entfaltet wird (Benjamin 1980 a). Während der Sachgehalt für die zeitgenössische Rezeption des Werks ausschlaggebend sei, entfalte sich sein Wahrheitsgehalt erst im Laufe der Zeit. Nämlich in der Kritik. Diese steht immer in einem historischen Zusammenhang. Benjamins Kategorien »Sach-« und »Wahrheitsgehalt« stehen im Zusammenhang mit seiner Überlegung, dass das revolutionäre Geschichtsbewusstsein darin bestehe, jene Gehalte geistiger Gebilde zu »retten«, die in ihrer ursprünglichen so-

zialen und historischen Situation ihr Potential nicht zur Aktualität bringen konnten. Ein revolutionäres Kulturbewusstsein wäre demnach keine traditionsabstinente Tabula-Rasa- und Neuanfangs-Mentalität. Es würde vielmehr verfremdete, sich selbst entfremdete Gehalte eigenwillig aneignen und damit erst zu sich selbst, zu ihrer eigenen Wahrheit, bringen. Adorno hat ähnliche Überlegungen ins Zentrum seiner Ästhetik gestellt. Der Wahrheitsgehalt »authentische[r] Kunst der Vergangenheit«, heißt es in der Ästhetischen Theorie, geht durch den innerästhetischen Fortgang nicht unter: »Einer befreiten Menschheit sollte das Erbe ihrer Vorzeit, entsühnt, zufallen. Was einmal in einem Kunstwerk wahr gewesen ist und durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen verändert sind, um derentwillen jene Wahrheit kassiert werden mußte: so tief sind ästhetisch Wahrheitsgehalt und Geschichte ineinander.« (Adorno 1970, S. 67 f.)

2. Herrschafts- und Vernunftkritik

An Adornos Ästhetischer Theorie fasziniert die Verbindung der begrifflichen Rekonstruktion ästhetischer Erfahrung mit philosophisch fundierter Herrschaftskritik. Seine kognitivistische Wahrheitsästhetik stellt etliche Aspekte ästhetischer Erfahrung zurück, die in kunst- und kulturphilosophischen Konzepten der Gegenwart adäquat beschrieben werden, nicht selten blendet sie sie auch ganz aus – aber ihr herrschaftskritischer Differenzierungsgewinn entschädigt dafür. Adorno war davon überzeugt, dass »Kunst sich schämen muß«, weil sie in »Komplizität mit Herrschaft« (Adorno 1970, S. 296) stehe. Doch Kunst könne diese Komplizität reflektieren und in »*ungeminderter Negativität*« (ebd.) Möglichkeiten der Befreiung antizipieren.

Als der Mai 68 zu Ende ging und die Frankfurter Polizei eine Razzia im SDS-Büro veranstaltete, erläuterte Adorno gerade in der Frankfurter Musikhochschule eine Schönberg-Aufführung, an deren Einstudierung er mitgewirkt hatte. Das war aber keine Flucht in die ästhetische Komfortzone, während seine Schülerinnen und Schüler auf den Barrikaden kämpfen. Adorno ergründete in der Musikhochschule die Schwierigkeiten des Konzepts *Die Phantasie an die Macht*, das im Pariser Mai auf der Tagesordnung stand. Er zeigte, wie die radikale Moderne künstliche musikalische Paradiese aufbaut: eine »hermetisch verschlossene, reine Phantasielandschaft, [...] etwas wie einen imaginären Raum«, in dem dann aber »das Gefühl eines in sich Kreisenden, Geschlossenen, Gefangenen« gestaltet wird (Adorno 2019, S. 487 u. 489). Viele Studierende, die sich damals dem politischen Aktionismus verschrieben hatten, waren durch Adornos Prioritätensetzung befremdet. Dass er sich öffent-

lich stets mit ihnen solidarisierte (auch wenn er viele Aktionen für nicht wirklich politisch, sondern allenfalls für symbolische Politik hielt), das genügte ihnen nicht.

Die Formel vom »Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social« (Adorno 1970, S. 16) aus der Ästhetischen Theorie spielt auf Émile Durkheims sozialwissenschaftlichen Funktionalismus an. Gesellschaftliche Phänomene firmieren dort als soziale Fakten, sie sollen empirisch-kausal überprüfbar werden. »Soziale Tatsachen« seien »allein durch soziale Tatsachen zu erklären« (Jetzkowitz u. Stark 2003, S. 11; Durkheim 1995, S. 218). Soziale Interaktion sei funktional zu verstehen, der Rekurs auf substanzielle Begriffe erübrige sich. Sozialphilosophische Konzepte wie »gesellschaftliche Antagonismen« oder »historische Bewegungsgesetze« (die eine – stets auch problematisierte – Folie von Adornos Ästhetik-Diskurs bilden) werden im Funktionalismus als Relikte einer überholten Substanzen-Metaphysik verabschiedet. Zum Verständnis sozialen Geschehens wird nur noch nach den Verhältnissen der Akteure zueinander gefragt; der Funktionalismus ist insofern ein Relationalismus.⁴ Doch was verbindet die Einzelnen und ihre Gruppe? Soziale Relationen finden ja nicht im luft- oder geschichtsleeren Raum statt, sie müssen als Relationen von etwas gedacht werden. Deshalb nahm Durkheim an, es gebe einen Rahmen, der die Akteure umschließt, und dieser ist ihm zufolge die Kultur. Durkheim erklärte Kultur zur sozialen Tatsache, zu etwas »schlechthin Gegebene[m]« (Adorno 1976, S. 9). Er fragte nicht nach den Widersprüchen, Brüchen und Entwicklungsmöglichkeiten darin. Mit Bezug auf Durkheims Kultur-Objektivismus konstatiert Adorno deshalb: »Gesellschaft wird [...] mystifiziert« (Adorno 1976, S. 14). Gegen den funktionalistischen Objektivismus besteht er u. a. auf einem Konzept ästhetischer Freiheit. Damit diese nicht selbst wie ein Mysterium wirkt, muss sie begründet werden. Adorno tut dies im historischen Sinne: Autonomie der Kunst, ihre »Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber«, ist für ihn Ergebnis der Sozialgeschichte, er bezeichnet die Kunstautonomie als »Funktion des [...] bürgerlichen Freiheitsbewusstseins« (Adorno 1976, S. 14).

Wenn man so will, hat Adorno hier selbst eine sozialfunktionalistische Perspektive eingenommen. Aber eine sozialkritische, denn er fasst die Strukturen gesellschaftlicher Wirklichkeit, welche die Relationen formen, eben nicht als Tatsachen. Dabei tritt er aber nicht für eine essentialistische Metaphysik ein; doch seine negative Metaphysik besteht darauf, dass etwas den sozialen Phänomenen zugrunde Liegendes gedacht werden muss, das selbst nicht als solches erscheint. Das traditionell-af-

⁴ Zur neukantianischen Begründung des Funktionalismus siehe Cassirer 1923, S. 149 u. S. 295 ff. – Siehe auch Schweppenhäuser 2020.

firmative Metaphysik-Verständnis, das eine vergänglichkeitsresistente Transzendenz postuliert, wird in Adornos Kunstphilosophie im Modus der bestimmten Negation vergegenwärtigt: »Kunst ist der Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht.« (Adorno 1970, S. 48) Für Adorno ist »alle Kunst Säkularisierung von Transzendenz«, die »an der Dialektik der Aufklärung« (Adorno 1970, S. 50) teilhat, d.h., sich aus religiös-metaphysischen Bindungen befreit, um deren Last verändert am Leben zu erhalten. Andernfalls wären die sozialen Phänomene Erscheinungen von nichts.

Adornos ästhetische Studien fragen, »wie das *Ganze* einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint« (Adorno 1974, S. 51).⁵ Die gesellschaftliche Dialektik der Kunst, die Adorno rekonstruiert, bewegt sich zwischen den Polen Freiheit und Determination. Freiheit der Kunst ist konsequente Dysfunktionalisierung, ein Gebot der sich emanzipierenden Ästhetik. In dieser Hinsicht weist Adorno sozialfunktionalistische Verkürzungen ästhetischer Fragen zurück. Heute lässt sich das gegen den Kunst-Soziologismus von Pierre Bourdieu geltend machen (Resch u. Steinert 2003, S. 321 f.). Gleichwohl geht Kunst aus einem sozialen Bedürfnis hervor, daher argumentiert Adorno auch gegen metaphysische Ästhetiken. Er will jedoch die philosophische Perspektive nicht ersetzen. Sachgehalte der Kunstwerke ließen sich zwar über Inhalte erschließen, doch ihre Wahrheitsgehalte lassen sich nur durch Formanalyse begreifen, und die ist nicht durch den Hinweis auf ihre soziale Entstehung zu relativieren. So werden Argumente aus Philosophie und Soziologie zu einer geschichtsphilosophischen Ästhetik verbunden. Von seinen ersten Aufsätzen aus der *Zeitschrift für Sozialforschung* bis hin zu den Manuskripten der Ästhetischen Theorie geht Adorno von einer Korrespondenz zwischen dem Emanzipationsprozess der Kunstwerke und dem sozialen Emanzipationsprozess des bürgerlichen Subjekts aus. Beide Prozesse sind demnach vom gleichen, inneren Widerspruch gesellschaftlichen Fortschritts im Rahmen kapitalistischer Produktionsverhältnisse durchzogen. Die Autonomisierung der Kunstwerke verhält sich zur Autonomisierung des Subjekts in vieler Hinsicht antizipierend: auch im Hinblick auf ihr Scheitern. Ästhetische Emanzipation ist für Adorno insofern nicht Widerspiegelung der gesellschaftlichen Emanzipation, sondern ihr Modell.

⁵ Esther Leslie hat »die unvermindert dynamischen Potenziale einer marxistischen Kulturkritik« im Geiste Adornos gegen den kulturalistischen Trend der Kunstkritik der Gegenwart in Stellung gebracht: »Weil die Kultur nur inmitten sozialer Gegensätze existieren kann, entfaltet die Kritik der Kultur die inneren Aporien des Kunstwerks, welches selbst als aktiver Teil der gesellschaftlichen Realität erkannt wird. [...] Die Kritik demonstriert, dass erst der Eintritt gesellschaftlicher Realitäten in die Artefakte diese zum Leben erweckte und nur er sie am Leben erhält.« (Leslie 2003)

In der Moderne ist das Gegenstück zur Kunstautonomie ihre Warenform. Dem Imperativ der ästhetischen Innovation folgend, nimmt Kunst Warenform an, um sich, gemäß und im Namen ihrer eigenen Formgesetze, der Kommodifizierung zu entziehen und um dagegen durch »ästhetische Distanzierung« (Adorno 1970, S. 40) zu protestieren. Der Fetischcharakter der Ware ist Adorno zufolge das Modell des Neuen in der Kunst (Adorno 1970, S. 41). Und hier sieht er einen Konvergenzpunkt von ästhetischer und philosophischer Avantgarde: Das Neue »intendiert Nichtidentität, wird jedoch durch Intention zum Identischen; moderne Kunst übt das Münchhausenkunststück einer Identifikation des Nicht-identischen« (ebd.). Solche reflektierte ästhetische Erfahrung ist bei Adorno ein Modell der gesellschaftstheoretischen, auf kritische Praxis zielenden Erfahrung realer Unterwerfung im Rahmen der Herrschaft einer Produktionsweise, die – bei aller Zweckrationalität – im Hinblick auf die Zwecke der Menschheit irrational ist.

3. Kunstphilosophie und »ästhetische Erfahrung«⁶

Adornos Revision des Hegel'schen Verdikts über das Naturschöne trägt dem Widerspruch im Konzept moderner Rationalität Rechnung. Sie bereitet seine ästhetische Vernunftkritik vor, und entsprechend intensiv wurde sie in den 1970er Jahren diskutiert. Dabei wurde nicht selten ignoriert oder verkannt, dass Adornos Ästhetischer Theorie keine resignative Vernunftskepsis zugrunde liegt. Dieses Missverständnis erfolgte teils mit banausischem Gestus wie im Kontext der aktionistischen Strömungen der Studierendenbewegung, teils mit philosophischem Raffinement. Letzteres ist im aktiven Missverstehen der Ästhetischen Theorie mitunter so weit gegangen zu unterstellen, Adorno würde dort der Abdankung kritischer, philosophisch-begrifflich operierender Rationalität das Wort reden; als hätte er – wie in einem posthum-postrationalen Manifest – dafür plädiert, dass ein mimetisches Sich-Überlassen an Kunstwerke den Platz kritischer Vernunft einnehmen solle.

Rüdiger Bubner hat behauptet, Adorno hätte mit seinem kunstphilosophischen Projekt den Traum verfolgt, Theorie Kunst werden zu lassen. Da solch ein Traum niemals Wahrheit werden könne, habe Adorno statt dessen versucht, die Theorie zu ästhetisieren. Als »ästhetische Selbstverleugnung« der Begriffe verzichte seine »Philosophie lieber auf die Reflexion, die offenbaren würde, daß Kunst als Erkenntnis sich eben nur dem philosophischen Auge preisgibt« (Bubner 1980, S. 133). Doch Adorno

⁶ Die folgenden Absätze sind eine stark erweiterte und überarbeitete Fassung von Schwepenhäuser 2019.

zielte keineswegs darauf, seine Theorie ästhetisch werden zu lassen. Er vermied Termini wie »Kunstphilosophie« oder »Philosophie der Kunst«, weil er, wie Ruth Sonderegger treffend bemerkt, »das Naturschöne, welches gewöhnlich dem Kunstschönen entgegen gesetzt wird, als integralen Bestandteil der Kunst begreift« (Sonderegger 2019 b). Ähnlich abwegig wie Bubners Lesart war die bald darauf vorgetragene von Jürgen Habermas: »die ›Ästhetische Theorie‹ besiegelt [...] die Abtretung der Erkenntnis-Kompetenzen an die Kunst. [...] Adorno zieht den theoretischen Anspruch ein: Negative Dialektik und Ästhetische Theorie können nur noch ›hilflos aufeinander verweisen‹.« (Habermas 1981, S. 514; das Zitat stammt aus einem Aufsatz von Thomas Baumeister und Jens Kulenkampff aus dem Jahr 1973.) »Absichtlich«, lautete Habermas' verständnisloses Fazit, »regrediert das philosophische Denken, im Schatten einer Philosophie, die sich überlebt hat, zur Gebärde« (Habermas 1981, S. 516).

Jahrzehntelang genossen die Adorno-Bilder von Bubner und Habermas in der akademischen Sphäre großes Prestige. »Liest man solche Sätze heute«, schreibt Richard Klein rückblickend, dann »ist kaum mehr nachzuvollziehen, warum sie so lange Zeit als ›neue‹ Wahrheit über die ›alte‹ kritische Theorie gelten konnten. [...] Adorno mag von Nietzsche gelernt haben, dass *bestimmte* Kunstwerke der Philosophie zuweilen mehr zu denken geben als das, was philosophisch an den Universitäten geschieht. [...] Nur: Dass daraus ein *generelles Privileg* von Kunst gegenüber Philosophie abzuleiten wäre, das sie dazu ermächtigt, eine Wahrheit auszusprechen, zu der die Philosophie keinen Zugang mehr hat, lässt sich sogar aus der Ästhetischen Theorie nirgendwo ableiten.« (Klein 2019, S. 557)

Wer behauptet, Adornos Kunstphilosophie besiegele seine Resignation vom auf verändernde Praxis zielenden Konzept kritischer Theorie und von deren philosophischen Grundlagen, irrt. Die Kritik am begrifflich-identifikatorischen Denken, die Adorno in seinem Spätwerk ausarbeitete, ist eine immanent-begriffliche. Grenzen und Unzulänglichkeiten der (Kunst-)Philosophie werden dort philosophisch bestimmt, um Philosophie selbstreflexiv einen Schritt über die Herrschaft der Allgemeinbegriffe hinaus zu bringen. Adorno tat dies im klaren Bewusstsein, dass das aber nicht ohne Allgemeinbegriffe möglich ist. Zur adäquaten, repressionsfreien Beschreibung des ästhetisch Besonderen, Nicht-Identischen und Unwiederholbaren führe am Ende nur die Reflexion ästhetischer Erfahrung im Medium des Begriffs, die allerdings nicht subsumtiv verfahren dürfe, sondern konstellativ anzulegen sei.

Schon Anfang der 1930er Jahre hat Adorno im Zusammenhang sprachphilosophischer Überlegungen von einer beginnenden »Konvergenz von Kunst und Erkenntnis« gesprochen: Bislang sei die »Einheit von Sprache und Wahrheit« nur ästhetisch und nicht begrifflich vermittelt ge-

dacht worden; die Aufgabe kritischer Philosophie wäre es, zu zeigen, dass philosophische Wahrheit nicht sprachunabhängig sein könne, und dies mache eine Überschreitung des signifikatorisch-kommunikativen Sprachbegriffs erforderlich. »Gegenstände werden [...] durch die Sprache überhaupt nicht adäquat gegeben, sondern haften an der Sprache und stehen in geschichtlicher Einheit mit der Sprache.« (Adorno 1973, S. 367) Mehr als dreißig Jahre vor Richard Rorty hat Adorno hier einen *linguistic turn* eingeläutet: »Alle philosophische Kritik ist heute möglich als Sprachkritik. Diese Sprachkritik hat sich nicht bloß auf die ›Adäquation‹ der Worte an die Sachen zu erstrecken, sondern ebensowohl auf den Stand der Worte bei sich selber; es ist bei den Worten zu fragen, wie weit sie fähig sind, die ihnen zugemuteten Intentionen zu tragen, wieweit ihre Kraft geschichtlich erloschen ist, wie weit sie etwa konfiguratив bewahrt werden mag.« (Adorno 1973, S. 369 f.) Hier hat Adorno seine spätere Theorie konstellativer Erkenntnis vorbereitet: Es sei unzureichend, anzunehmen, dass Worte und Begriffe mehr oder weniger angemessen für Sachverhalte des Denkens einstünden, denn Erkenntnis bestehe darin, dass begriffliche Konfigurationen um die Wahrheit herum gebildet werden. Solche »konfigurative Sprache« dachte Adorno »als dialektisch verschränkte und explikativ unauflösbare Einheit von Begriff und Sache. [...] Kriterium dessen ist wesentlich die ästhetische Dignität der Worte.« (Adorno 1973, S. 369 f.) Damit ist nicht ihr Klang oder ihre äußere Gestalt gemeint, sondern ihre Fähigkeit, Erfahrungsspeicher und Initiatoren von Erfahrung zu sein. Der Ausdruckscharakter von Sprache ist gleichsam der Ort, an dem sich Leiden – auch solches an der ›verdinglichten Sprache‹ (Hogh 2015, S. 231) artikuliert. – Was Worte als philosophisch-ästhetische Begriffe leisten können, wird an einem Begriff deutlich, das Adorno Jahrzehnte später prägte: ›das Nichtidentische‹. Der exakte Bedeutungsgehalt dieses Wortes lässt sich kaum festmachen, seine Verschmelzung von Begriff und Sache scheint in der Tat nicht explikativ lösbar; das hat es mit der schwebenden, offenen Erfahrung gemeinsam, für die es stehen soll.

Die postmodernistische Ästhetik hat nach Adorno das ästhetische Programm der Frühromantik und deren Inthronisierung der Ironie fortgesetzt, allerdings nicht mehr negativistisch, sondern affirmativ. In der dekonstruktivistischen Ästhetik wurden Kategorien wie künstlerische Wahrheit oder Authentizität nur noch experimentellen Verfahren zuerkannt, die Repräsentation unterlaufen und dabei doch voraussetzen. Der Furor der Ironie, der Bruch mit allen Konventionen des Darstellenden, die Aufwertung des (Selbst-)Reflexiven gingen, nach Frederic Jamesons Beobachtung, in der Postmoderne mit nostalgischem Bezug auf die Avantgarden und ihre Antizipationen des Dekonstruktivismus einher (Jameson 1992, S. 160).

Heute dominieren in ästhetischen Diskursen, die sich auf Adorno beziehen, drei Konzepte ästhetischer Erfahrung. Im ersten Konzept wird Ästhetik im Geist Hegels als philosophische Theorie der Kunst fokussiert. Unter Kunst werden alle Objekte verstanden, die Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung werden können. Im Umkehrschluss heißt das: Ästhetische Erfahrungen gibt es nur mit Objekten der Kunst (Bertram 2016). Das zweite betont im Geist der Avantgarde, dass der ästhetische Erfahrungsmodus von den Handlungszwecken und vom Nutzen der Objekte distanziert: Erfahren werde deren Unbestimmbarkeit. Philosophisch zu reflektieren gelte es die Irritationskraft von Kunst; in ihrem Formgesetz manifestiere sich Vernunft im emphatischen Sinne, die es ermögliche, vom prekären Standpunkt einer ästhetischen Rationalität aus andere, außerästhetische Vernunftformen der Kritik zu unterziehen (Menke 2018; Feige 2018). Im dritten Konzept ist Ästhetik im Geist der Phänomenologie die philosophische Reflexion der Grundlagen und -formen des Erlebens und des Urteilens in Bezug auf (natürliche und gestaltete) Umgebung. Hier sind nicht nur Kunstwerke Gegenstände der Ästhetik, sondern auch das ästhetisierte Alltagsleben und die Natur (Böhme 2016). Ästhetische Erfahrung sei »entgrenzt« und »unabschließbar prozessual«, weshalb der Begriff autonomer Kunst, wie ihn Heidegger, Gadamer und Adorno vertraten, erweitert werden müsse (Rebentisch 2006).

Adornos Verbindung von Ästhetik mit Sozialphilosophie wird im akademischen Diskurs der Gegenwart weniger stark akzentuiert. Ich möchte diese Verbindung wieder stärker akzentuieren, und damit knüpfe ich an Ruth Sonderegger (2016, S. 18) an, die zu Recht betont hat: »Wenn für Adorno in Sachen Kunst überhaupt etwas fest steht, dann ist es ihr Gesellschaftsbezug«. Kunst sei »ein Produkt der funktionalen Ausdifferenzierung von Gesellschaft«, referiert Sonderegger mit Blick auf Weber und Durkheim, und mit Blick auf Marx fährt sie fort: »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« (Sonderegger 2016, S. 18).

Daniel Martin Feige betont in Anknüpfung an Adorno die kontraintuitive Irritationskraft von Kunst, in deren Formgesetz sich Vernunft im emphatischen Sinne manifestiert: »Kunst als Kunst«, schreibt er, ist »Ausdruck einer anderen Rationalität als der verkürzten Rationalität, die bloß nach dem Nutzen von Gegenständen fragt« Feige (2017, S. 208). Für Kunstwerke gelte, »dass sie [...] in der Konstitution ihrer Elemente logisch und schlüssig sind, aber dennoch keinen außerästhetischen Kriterien der Logizität und Schlüssigkeit gehorchen. Es ist eine je indivi-

duell verkörperte [...] unvertretbare [...] und damit eine paradoxe Logizität. Kunst eignet somit ein gegenüber der gesellschaftlichen Realität gegenwendiges Moment: [...] nicht durch [...] manifeste Inhalte [...], sondern vielmehr durch ihre Form« (Feige 2017, S. 209) Von hier aus gesehen, erweist sich der Gegensatz zwischen dem hegelianischen und dem phänomenologischen Konzept ästhetischer Erfahrung als vermittelbar: Diese ist nicht nur kunstimmanent – aber erst als (durch Denken begleitete) Erfahrung von Kunst wird sie jenes gesellschaftlichen Gehalts ästhetischer Praxis teilhaftig, der im ästhetisierten Alltagsleben als solcher nicht zur Erkenntnis gelangt, weil er durch kulturindustrielle Inszenierungen überdeckt wird.

Dass Kunstwerke allein der Logik ihrer Form verpflichtet sind, war für Adorno Resultat einer immanenten ästhetischen Entwicklung, deren gesellschaftliche Grundlagen ihr freilich nicht äußerlich bleiben. Es ist heute wahrlich kein Geheimnis mehr, dass ästhetische (Form-) Entwicklungen stets soziale Konditionen haben. Doch selbst wenn dies von niemandem bestritten wird, hat die systematische Verbindung von Ästhetik mit Sozialphilosophie im aktuellen Diskurs keineswegs die Präsenz, die sie bei Adorno noch hatte. Die Formel, dass ein Kunstwerk immer zugleich etwas Autonomes und ein ›fait social‹ sei (Adorno 1970, S. 16, 340 u. 374 f.), hat ästhetische, kunstsoziologische und geschichtsphilosophische Aspekte: Kunstwerke artikulierten subjektive und objektive Erfahrungen und Erkenntnisse, und weil sie das nicht begrifflich, sondern anschaulich tun, artikuliere sich in ihnen immer auch ästhetische Freiheit.

In der Ästhetischen Theorie wird in immer neuen diskursiven Kreisbewegungen rekonstruiert, wie ästhetische Autonomie sich aus den sozialen, ursprünglich herrschaftlichen Funktionen von Kunstpraxis emanzipiert hat und wie sie, im Zuge dieser Emanzipation, sowohl Freiheit der Form realisiert als auch die Erwartung real verwirklichter Freiheit enttäuscht. Dabei halte sie der Freiheit aber gleichzeitig die Treue, indem sie ihr Formprinzip gegen jenen Funktionalisierungs- und Verwertungszwang verteidigt, dem sie ihre soziale Existenzberechtigung verdankt. Adorno sah in dieser Dialektik der ästhetischen Moderne den sachlichen Grund der Wiederkehr einer älteren ästhetischen Paradoxie: Kunstwerke sind gemacht, sollen aber gleichzeitig, so will es die Rezeption, um ihrer selbst willen da sein. Wenn ihnen ein Quasi-Subjektstatus zugesprochen wird, läge zwar eine Projektion vor, die von den rezipierenden Subjekten ausgehe, aber diese Projektion sei zugleich auch eine Antizipation eines Zustands jenseits von Verdinglichung. Auch wo sie dies nicht reflektiere, sei sie immerhin eine Stellvertreterin des Konzepts vom »Vorrang des Objekts« (Adorno 1970, S. 384, 477 u. 479).

Dass jene Projektion nicht nur ein Ideologem ist, sondern auch ein Wahrheitsmoment von Kunstproduktion und -rezeption enthält: Das ist nach den Bewegungen im 20. Jahrhundert (Avantgarde, Reihenkomposition, serielle Bildproduktion, Aleatorik, Informel, Happening, Fluxus, Performance und Minimalismus) fraglich geworden. Man kann dies als legitime Folge der stetigen Auflösung der Grenzen zwischen Betrachtenden und Werk in der Kunst der Postmoderne interpretieren. Mit den »Entgrenzungstendenzen in der Kunst« geht Juliane Rebentisch zufolge »die prinzipiell unabschließbare Prozessualität der ästhetischen Erfahrung« einher, »durch welche die Werke in ihr entgrenzendes Werk gesetzt werden«. »In ihrer erfahrungsästhetischen Fassung steht [...] Kontextreflexivität in keinem Gegensatz zu ästhetischer Autonomie [...]: Sie ist Teil einer spezifisch ästhetischen Operation der Reflexion, durch welche die Werke sich als ästhetische konstituieren [...]. Darin aber erweist sich [...] die Abhängigkeit der Kunstwerke von der Performanz der ästhetisch Erfahrenden« (Rebentisch 2006, S. 7). Die Auflösung habe geholfen zu erkennen, dass ästhetische Autonomie nicht objektivistisch zu verstehen sei (Rebentisch 2006, S. 1). Aus dieser Sicht ist es nicht unbedingt ein Anzeichen des Autonomieverlusts einer kulturindustriell kolonisierten ästhetischen Sphäre, wenn die Grenzen zwischen Kunstwelt und ästhetisierter Lebenswelt verschwinden. Die »modernistische Kritik« habe »die sogenannte ›Einbeziehung‹ des Betrachters mit dessen Verfügung über das Objekt« (Rebentisch 2006, S. 1) gleichgesetzt. Doch mit dem Konzept demokratischer Partizipation der Betrachterinnen und Betrachter, die an die Stelle der Deutungshoheit von Expertinnen und Experten trete, gehe nicht notwendig einher, dass ästhetische Erfahrung zur Facette eines kommodifizierenden Konsumismus herabgestuft würde.

Man kann die »Entgrenzungstendenzen« somit als letzte Stufe der Vermittlung würdigen; und man kann den erweiterten Zugang zu ästhetischer Erfahrung als soziale Errungenschaft zu schätzen wissen, durch die Menschen in die Gestaltung ihrer Lebenswelt involviert werden. Doch selbst dann, würde ich sagen, sollte man mit Adorno auch weiterhin nach der Möglichkeit eines *Anderen* fragen. Partizipation ist im Kunstbetrieb der Gegenwart gewiss ein »fait social«, aber wie weit ist es mit ästhetischer Selbstbestimmtheit her? Es bleibt fraglich, ob dem radikalen Gedanken an das Projekt gesellschaftlicher Autonomie damit gedient ist, dass ihre ästhetische Stellvertreterin in eine unendliche Reflexion eingespannt bleibt, die eine gleichsam neo-frühromantische »Sabotage des Identitätsbegriffs« (Hörisch 1980, S. 403) betreibt, wo es doch allmählich an der Zeit wäre, diesen Begriff zu rehabilitieren, dessen »identitätstheoretische Gewalt« (ebd.) schon lange dahin ist. Im Kontrast zur unendlichen Reflexion zwischen Kunstwelt und ästhetisierter Lebenswelt, zu Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus, wäre heute womöglich über eine Re-

habilitierung narrativer Kontinuitäten und visueller Darstellungsweisen sowie realistischer und dokumentarischer Techniken nachzudenken (siehe Schweppenhäuser 2018, S. 106 f.). Allenfalls ist noch einmal, mit Frederic Jameson (1992, S. 161), an das historisch-materialistisches Axiom zu erinnern, demzufolge es keine substantielle Veränderung der Kultur ohne eine ihrer gesellschaftlichen Grundlagen gibt.

Zitierte Literatur

Adorno, Theodor W.

1970. *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Ges. Schriften* Bd. 7, hrsg. v. G. Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt/M.

Adorno, Theodor W.

1973. »Thesen über die Sprache des Philosophen«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M., S. 366-371.

Adorno, Theodor W.

1974. »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, in: ders.: *Ges. Schriften* Bd. 11, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M., S. 48–68.

Adorno, Theodor W.

1976. »Einleitung«, in: Émile Durkheim, *Soziologie und Philosophie*, Frankfurt/M., S. 7–44.

Adorno, Theodor W.

1977 a. »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 10.1, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M., S. 11-30.

Adorno, Theodor W.

1977 b. »Filmtransparente«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 10.1, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M., S. 353-361.

Adorno, Theodor W.

2009. *Ästhetik (1958/59)*, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, Abt. IV, Bd. 13, hrsg. v. E. Ortland, Berlin.

Adorno, Theodor W.

2019. »Einführung zur Aufführung des Pierrot Lunaire«, in: ders., *Vorträge 1949–1968*, hrsg. v. M. Schwarz (*Nachgelassene Schriften*, Abt. V: *Vorträge und Gespräche*, Bd. 1), Berlin, S. 485-497.

Adorno, Theodor W., u. Hanns Eisler

1976. *Komposition für den Film*, in: Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 15, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M., S. 7-146.

Baudelaire, Charles Charles

1859. »Die Reise«, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 3, hg. v. F. Kemp u. C. Pichois, München Wien 1989, S. 329-339.

Benjamin, Walter

1980 a. »Goethes Wahlverwandschaften«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. I. Frankfurt/M.

Benjamin, Walter

1980 b. »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. I. Frankfurt/M.

Bertram, Georg W.

2016. *Kunst. Eine philosophische Einführung*, 3. Aufl., Stuttgart.

Bolz, Norbert

1980. »Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie«, in: *Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, hrsg. v. B. Lindner u. W. M. Lüdke, Frankfurt/M., S. 369–396.

Böhme, Gernot

2016. *Ästhetischer Kapitalismus*, Frankfurt/M.

Brunkhorst, Hauke

2019. »Wahrheit, Rezeption, Gesellschaftskritik«, in: *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre »Ästhetische Theorie«*, hrsg. von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel, Berlin/Boston, S. 35-52.

Bubner, Rüdiger

1980. »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«, in: *Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, hrsg. v. B. Lindner u. W. M. Lüdke, Frankfurt/M., S. 108–137.

Cassirer, Ernst

1923). *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin.

Durkheim, Émile

Die Regeln der soziologischen Methode, Frankfurt/M. 1995.

Feige, Daniel Martin

2017. »Videospiele im Spannungsfeld von Kunst und Kulturindustrie«, in: »Kulturindustrie«: Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. M. Niederauer, Wiesbaden, S. 201–219.

Feige, Daniel Martin

2018. »Das Altern der Musikphilosophie Adornos?«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 2, April, S. 101–108.

Habermas, Jürgen

1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt/M.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Vorlesungen über die Ästhetik, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, hrsg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt/M. 1969 ff., Bd. 13.

Hogh, Philip

2015. *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Weilerswist.

Hörisch, Jochen

1980. »Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualität der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts«, in: *Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, hrsg. v. B. Lindner u. W. M. Lüdke, Frankfurt/M., S. 397–414.

Jameson, Fredric

1992. *Signatures of the Visible*, New York, London.

Jetzkowitz, Jens, u. Stark, Carsten

2003. »Zur Einführung: Der Funktionalismus und die Frage der Methodologie«, in: dies. (Hg.), *Soziologischer Funktionalismus. Zur Methodologie einer Theorietradition*, Opladen, S. 7–16.

Klein, Richard

2019. »Deutschland II: Philosophie plus politische Resonanz«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. R. Klein, J. Kreuzer u. S. Müller-Doohm, Berlin, 2. Aufl., S. 554–568.

Kramer, Sven

2019. »Lyrik und Gesellschaft«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. R. Klein, J. Kreuzer u. S. Müller-Doohm, Berlin, 2. Aufl., S. 235–245.

Leslie, Esther

2003. »Die Kunst der Kritik«, in: *jungle world*, 17.09.2003 (<https://www.jungle.world/artikel/2003/38/die-kunst-der-kritik>) [Abruf: 22.04.2021]

Menke, Christoph

2018. »Die Möglichkeit der Ästhetik«, in: *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, hrsg. v. J. Rebentisch (http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_menke.pdf) [Abruf: 22.04.2021]

Paetzold, Heinz

1974. *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno – Marcuse*, Düsseldorf.

Rebentisch, Juliane

2006. »Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute«, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626, Berlin (https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf [Abruf: 22.04.2021]).

Resch, Christine, u. Steinert, Heinz

2003. »Kulturindustrie: Konflikte um die Produktionsmittel der gebildeten Klasse«, in: *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven der Kritischen Theorie*, hrsg. v. A. Demirovic, Stuttgart, Weimar, S. 312–339.

Ruschig, Ulruch

2020. *Die Befreiung der Natur. Zum Verhältnis von Natur und Freiheit bei Herbert Marcuse*, Köln.

Schweppenhäuser, Gerhard

2018. *Revisionen des Realismus. Zwischen Sozialporträt und Profilbild*, Stuttgart.

Schweppenhäuser, Gerhard

2019. »Ästhetische Autonomie nach Adorno«, in: *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre »Ästhetische Theorie«*, hrsg. von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel, Berlin/Boston, S. 157–166.

Schweppenhäuser, Gerhard

2020. »Wesensform und Funktionswert. Metaphysik und kritische Theorie des Designs«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 2020; 68(3), S. 451–463.

Sonderegger, Ruth

2016. »Kritisieren statt klassifizieren. Adornos Kaleidoskop«, in: *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, hrsg. v. M. Grimm u. M. Niederauer, Weinheim u. Basel, S. 18–35.

Sonderegger, Ruth

2019 a. »Ästhetische Theorie«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. R. Klein, J. Kreuzer u. S. Müller-Doohm, Berlin, 2. Aufl., S. 521–533.

Sonderegger, Ruth

2019 b. *Zu Adornos ästhetischer Theorie*, (https://www.academia.edu/11793229/Zu_Adornos_ästhetischer_Theorie [Abruf: 10.05.2019])

**»Jenseits der ästhetischen Immanenz«
Natur und Gesellschaft in Adornos Theorie des Ästhetischen**

Der erste Teil des Aufsatzes erinnert an Adornos Idee, dass Kunstwerke die Stimme der Opfer der Beherrschung äußerer und innerer Natur artikulieren. Autonome Kunstwerke stehen demzufolge in einer antinomischen Weise für die unterdrückte humane Natur. Adorno situierte die Konzepte des Neuen und des Fortschritts im Kern der widersprüchlichen Wahrheit von Kunstwerken. Der zweite Teil des Aufsatzes geht auf Adornos eigentümliche Verbindung zwischen der Ästhetik der Wahrheit und der Kritik der Herrschaft ein. Im dritten Teil wird diskutiert, wie Adornos Überlegungen im philosophischen Diskurs in Deutschland rezipiert worden sind. Ich plädiere dafür, die Verbindung von Ästhetik mit Sozialphilosophie, die im akademischen Diskurs der Gegenwart nur einzeln akzentuiert wird, wieder stärker in den Vordergrund zu stellen.

KEYWORDS: Natur, Herrschaft, Kunstwerk, ästhetische Autonomie, soziale Funktion, das Neue, Sprache, ästhetische Erfahrung