



# Studienabschlussarbeiten

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Schindler, Janina:

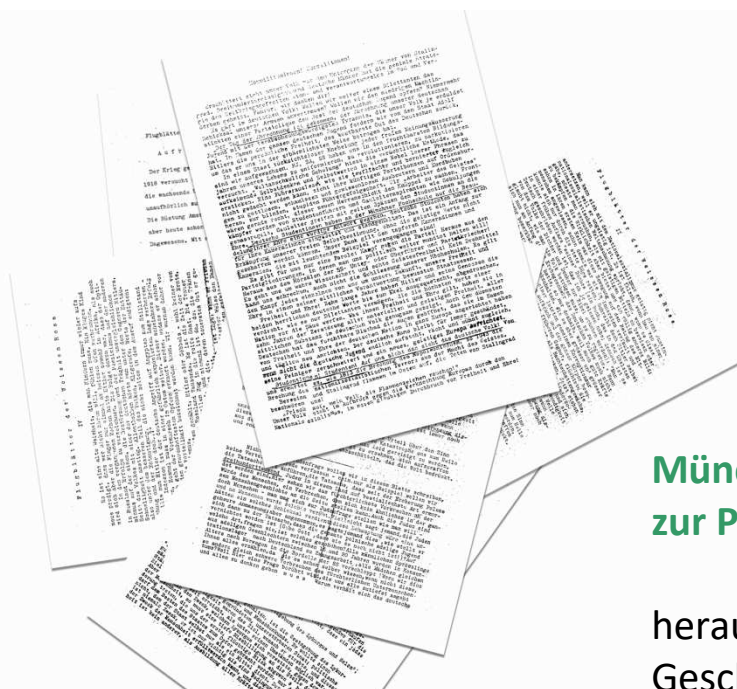
Kunst, Autonomie und Gesellschaft – eine kritische  
Rekonstruktion von Theodor W. Adornos Ästhetischer  
Theorie

**Bachelorarbeit, Wintersemester 2023**

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.94888>



## Münchener Beiträge zur Politikwissenschaft

herausgegeben vom  
Geschwister-Scholl-Institut  
für Politikwissenschaft

---

**2022**

Janina Schindler

**Kunst, Autonomie und Gesellschaft –  
eine kritische Rekonstruktion von  
Theodor W. Adornos *Ästhetischer  
Theorie***

---

Bachelorarbeit bei  
Dr. Christian Schwaabe  
2022

# Inhalt

Anmerkung zur Zitierweise

<b>1. Einleitung</b> .....	4
<b>2. Hintergrundkonzeption</b> .....	7
2.1 Die Kritische Theorie und der Stellenwert des Autonomiebegriffs.....	7
2.2 Die <i>Ästhetische Theorie</i> als Teil von Adornos Gesamtwerk.....	10
2.3 Die Autonomie der Kunst als Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.....	13
<b>3. Die Autonomie der Kunst in der <i>Ästhetischen Theorie</i></b> .....	15
3.1 Das wahre, authentische Kunstwerk .....	15
3.1.1 Ausgangspunkt ex negativo – die Diagnose der Kulturindustrie.....	15
3.1.2 Adornos Kunstverständnis.....	17
3.1.3 Das autonome und das engagierte Kunstwerk.....	23
3.2 Die Gefährdung der Autonomie der Kunst in der Kulturindustrie.....	26
3.3 <i>Une promesse du bonheur</i> – Potential und Wirkungskraft autonomer Kunst.....	29
3.3.1 Der Antagonismus zwischen Kunst und empirischer Realität.....	29
3.3.2 Kunst als Versprechen von Glück und Darstellung des Leidens.....	31
<b>4. Kritische Reflexion: Kunst zwischen negativer Utopie und Gesellschaftstransformation</b> ..	35
<b>5. Schlussbetrachtung: Kritische Theorie im Wandel</b> .....	40

Literaturverzeichnis

Eigenständigkeitserklärung

**Anmerkung zur Zitierweise:**

Zitate aus der *Ästhetischen Theorie* werden durch das Kürzel *ÄT* und Angabe der Seitenzahl in Klammern ausgewiesen. Zitiert wird nach folgender Ausgabe:

Adorno, Theodor W. (1992): *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno / Rolf Tiedemann (Hrsg.), 11. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

„Die Autonomie der Kunst reflektiert die Unfreiheit der Individuen in der unfreien Gesellschaft. Wären die Menschen frei, dann wäre die Kunst Ausdruck und Form ihrer Freiheit.“ (Marcuse 2000: 148)

## 1. Einleitung

Die Diskussion in Bezug auf die Kunst und ihre Autonomie im Spiegel der Kommodifizierung der Kunst im Spätkapitalismus ist eine der zentralen Debatten Kritischer Theorie, wie auch an einem Briefwechsel zwischen Theodor W. Adorno und Walter Benjamin Mitte der 30er Jahre deutlich wird (Paddison 2004: 29).<sup>1</sup> Die Relevanz der Autonomie der Kunst lässt sich nicht zuletzt durch die Annahme der Kritischen Theorie erklären, dass der Emanzipationsprozess des Kunstwerks in der Moderne mit der sozialen Emanzipation des Subjekts zusammenhängt – ästhetische und soziale Autonomie gleichen sich im Modell, sie werden beide maßgeblich durch den Fortschritt und die Weiterentwicklung der bürgerlichen Gesellschaft geprägt (Schweppenhäuser 2003b: 342). Das obige Zitat Herbert Marcuses veranschaulicht die enge Verbundenheit zwischen der Autonomie des Ästhetischen und der Autonomie des Subjekts: Die Autonomie der Kunst wird als Spiegel der Freiheit beziehungsweise Unfreiheit der Menschen begriffen – der Dimension des Ästhetischen kommt in der Kritischen Theorie damit eine zentrale Bedeutung zu, da die Kunst nicht als apolitische, von der Gesellschaft losgelöste Sphäre angesehen wird. Betrachtet man die Situation der Kunst, so lassen sich daraus vielmehr Schlüsse über den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft und die Freiheit beziehungsweise Unfreiheit des Einzelnen ziehen. Die Autonomie der Kunst gibt damit immer auch Aufschluss über die Autonomie des Menschen, was ihre Relevanz unterstreicht. Ausgehend von diesen Gedanken möchte die vorliegende Abschlussarbeit die Autonomie der Kunst untersuchen – die Autonomie des einzelnen Kunstwerks wird dabei immer auch in Verbindung zur Autonomie des Individuums gedacht.

Um nachzuvollziehen, worauf die von Marcuse angesprochene Unfreiheit des Einzelnen gründet und weshalb die Gesellschaft der Moderne in der Kritischen Theorie als unfreie Gesellschaft begriffen wird, soll im Folgenden auf die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno verfasste *Dialektik der Aufklärung* eingegangen werden, die eines der zentralen Werke Kritischer Theorie darstellt. Adorno und Horkheimer schildern in den

---

<sup>1</sup> Besagter Briefwechsel findet sich beispielsweise in: Bloch, Ernst et al. (1977): *Aesthetics and Politics*, London: Verso, S. 110-141.

verschiedenen Essays der *Dialektik der Aufklärung*, wie sich die äußere Unfreiheit des Menschen im Zuge der Aufklärung zu einer inneren Unfreiheit entwickelte: Die Rationalisierungsbestrebungen der Aufklärung führten zu einer Entzauberung der Welt<sup>2</sup> und der Dominanz einer nutzenorientierten Vernunft, die es dem Menschen ermöglichte, über die Natur zu herrschen und diese nach seinen eigenen Vorstellungen zu gestalten. Während die Menschen der Natur bisher unterworfen waren, wird Natur nun „[...] quantifiziert und beherrschbar [...]“ (Schweppenhäuser 2003a: 101) gemacht und die Welt und ihre Strukturen werden zunehmend komplex, da sie durch den Menschen rationalisiert, systematisiert und verwaltet werden.

Dieses rationale, „[...] auf instrumentelle Beherrschung und Manipulation ausgerichtete Herrschaftsverhältnis [...]“ (Schroer 2019: 332) breitete sich bald auf weitere Sphären und letztendlich auch auf den Menschen selbst aus (Schroer 2019: 332): Damit der Mensch die Natur beherrschen kann, muss er sein eigenes, ursprüngliches Selbst und seine Triebe unterdrücken (Schwaabe 2018: 246) und entfremdet sich damit von der Natur (Horkheimer/Adorno 2011: 15). Mit der Aufklärung wandelt sich dadurch die Form der Herrschaft über den Menschen – weg von einer Herrschaft über seine äußere Natur hin zu einer Herrschaft über seine innere Natur (Schwaabe 2013: 130). Trotz des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts, den die Aufklärung mit sich brachte und den Horkheimer und Adorno durchaus anerkennen, wird der Mensch durch diese innere Unfreiheit nie zu dem selbstbestimmten, freien und autonomen Wesen, das er im Sinne der Aufklärung ursprünglich sein sollte (Schwaabe 2018: 245f.) und findet sich dagegen vielmehr in einer selbst verschuldeten Unmündigkeit wieder.<sup>3</sup>

Adorno und Horkheimer verstehen die Geschichte der Aufklärung als eine ihrer eigenen Destruktion (Schroer 2019: 332) – „[...] im Subjektwerden der Menschen ist auf eine dialektisch verhexte Weise schon die Abschaffung des Menschen angelegt“ (Wellmer 1985: 141). Adorno sieht den menschlichen Fortschritt im Zuge der Aufklärung infolgedessen

---

<sup>2</sup> Albrecht Wellmer beschreibt den Begriff der Entzauberung folgendermaßen: „Entzauberung – das war die Überwindung animistischer und anthropomorpher Naturdeutungen im Zeichen einer zunehmenden Objektivierung und Beherrschung der Welt“ (Wellmer 1985: 146).

<sup>3</sup> Dass die Aufklärung sich in ein totalitäres, das Individuum einschränkende System entwickelt hat und es zu schrecklichen Ereignissen wie der Shoah, dem zweiten Weltkrieg und faschistischen Regimen kam, ist für Horkheimer und Adorno jedoch keine überraschende Wendung einer aufklärerischen Erfolgsgeschichte, das totalitäre Element war der Aufklärung im Zuge ihres ganzheitlichen Anspruchs vielmehr von vornherein einbeschrieben (Schroer 2019: 332).

keineswegs als Erfolgsgeschichte, sondern vielmehr als negative Entwicklung – er begreift die entzauberte, verwaltete Welt als radikal böse, da sie das Individuum unterdrückt und das subjektive Bewusstsein des Einzelnen einschränkt (Geuss 1998: 298). Aufgabe der Kunst ist es somit nicht, die bestehende Welt zu affirmieren, sondern fundamentale Kritik am gegenwärtigen Gesellschaftszustand zu üben. Damit sind Adornos Ansichten zur Rolle der Kunst in der Gesellschaft konträr zu den Ansichten Georg W. F. Hegels, der die Kunst über ihren Modus der Affirmation des Gesellschaftszustandes begreift. Dies ist für Hegel schlüssig, da er den Zustand der Welt, in der er seinerzeit lebte, als weitgehend positiv und das Leben, das die Menschen in dieser Welt führen konnten, als lebenswert ansah (Geuss 1998: 298). Adorno ist dagegen weitaus kritischer gegenüber dem gegenwärtigen Zustand der Welt: Durch die Jahre im amerikanischen Exil erwarb Adorno nach eigener Aussage die Fähigkeit, Kultur von außen zu sehen und zu abstrahieren, indem er davon absieht, die gegenwärtig herrschende Ordnung als gegeben und unverrückbar hinzunehmen (Müller-Doohm 2019: 6). Adorno kritisiert folglich im Rahmen seines Werkes eindringlich die spätkapitalistische Gesellschaft und die Rolle der Kultur in diesem Zusammenhang, denn „daß die Kultur bis heute mißlang, ist keine Rechtfertigung dafür, ihr Mißlingen zu befördern [...]“ (Adorno 2019: 49).

Die vorliegende Abschlussarbeit möchte im Allgemeinen Autonomie als zentrale Zielsetzung Kritischer Theorie anhand ihrer ästhetischen Dimension beleuchten und im Besonderen die Autonomie der Kunst anhand von Adornos Letztwerk, der *Ästhetischen Theorie* analysieren. Die zentralen Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit beantwortet werden sollen, sind demnach die folgenden: Wie charakterisiert Adorno die Autonomie der Kunst im Rahmen der *Ästhetischen Theorie* und welche Bedeutung schreibt er ihr zu? Wie lässt sich die Autonomie der Kunst im Diskurs Kritischer Theorie verorten?

Zu diesem Zweck wird in erster Linie auf Adornos *Ästhetische Theorie* zurückgegriffen, gleichzeitig sollen aber auch weitere Texte wie beispielsweise das *Resumé über Kulturindustrie*, die mit Horkheimer gemeinsam verfasste *Dialektik der Aufklärung* und die *Minima Moralia* in die Analyse miteinbezogen werden. Im Verlauf dieser Arbeit werden in einem ersten Schritt die Grundzüge Kritischer Theorie erläutert, wobei ein Schwerpunkt auf der Bedeutung des Autonomiebegriffs für die Kritische Theorie liegt. Zusätzlich werden die werkgeschichtlichen Besonderheiten der *Ästhetischen Theorie* behandelt, um anschließend anhand eines kurzen Rückblicks nachzuvollziehen, wie sich die Vorstellung von der Kunst als autonomer Sphäre historisch zurückverfolgen lässt. Darauf aufbauend wird im Hauptteil die

Autonomie der Kunst anhand von Adornos *Ästhetischer Theorie* rekonstruiert: Das erste Kapitel fasst zusammen, was Adorno unter einem wahren Kunstwerk versteht und beinhaltet neben einem grundlegenden Einstieg in das Phänomen der Kulturindustrie Ausführungen zu Adornos Kunstverständnis und seiner Unterscheidung zwischen dem autonomen und dem engagierten Kunstwerk. Darauf folgt ein ausführlicheres Kapitel zur Kulturindustrie, das veranschaulichen soll, wie diese die Autonomie der Kunst gefährdet. Im dritten Kapitel des Hauptteils werden Potential und Wirkungskraft autonomer Kunst behandelt, um aufzuzeigen, was autonome Kunst in einer verwalteten Welt bewirken kann und wieso Adorno es für derart wichtig erachtet, die Autonomie der Kunst zu bewahren. In diesem Zusammenhang wird die antagonistische Beziehung zwischen Kunst und empirischer Realität herausgearbeitet und dargelegt, wie autonome Kunst infolge von Adornos negativem Utopiebegriff einerseits als Versprechen des Glücks und andererseits als Darstellung des Leidens wirken kann. Anschließend an den rekonstruierenden Hauptteil soll das emanzipatorische Potential, das Adorno autonomer Kunst in Bezug auf eine Transformation der Gesellschaft zuschreibt, kritisch beleuchtet werden. Hierbei wird für eine aktive Rolle der Kunst beim Erreichen eines besseren, utopischen Gesellschaftszustandes argumentiert, um gleichzeitig auszuloten, inwiefern auch Adornos *Ästhetische Theorie* positive Impulse in Bezug auf die Rolle der Kunst bei der Transformation der Gesellschaft geben kann. Abschließend soll im Rahmen der Schlussbetrachtung der Geltungsbereich eines ästhetikorientierten Ansatzes im Rahmen der gegenwärtigen, kommunikationszentrierten Kritischen Theorie reflektiert werden.

## **2. Hintergrundkonzeption**

### **2.1 Die Kritische Theorie und der Stellenwert des Autonomiebegriffs**

Eine konkrete, verbindliche Definition der Kritischen Theorie gestaltet sich angesichts ihres heterogenen Wesens und der Vielzahl an unterschiedlichen Persönlichkeiten und Forschungsansätzen nicht ganz einfach,<sup>4</sup> im Folgenden soll dennoch der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Elemente Kritischer Theorie zu rekonstruieren und gleichzeitig darzulegen, welche Rolle dem Autonomiebegriff in der Kritischen Theorie zukommt. Die Kritische Theorie, häufig auch kritische Theorie der Frankfurter Schule genannt, bildete sich ab den 1920er Jahren heraus und setzte sich mit den spätkapitalistisch geprägten

---

<sup>4</sup> Für eine ausführlichere Reflektion der Schwierigkeit einer feststehenden Definition Kritischer Theorie im Zuge ihrer Heterogenität siehe: Bittlingmayer, Uwe H. / Demirović, Alex / Freytag, Tatjana (Hrsg.) (2019): *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 3-13.



Gesellschaftsstrukturen ihrer Zeit sowie deren Auswirkungen auf das Individuum und seine Eigenständigkeit auseinander (Paddison 2004: 11f.). Obwohl der Kritischen Theorie philosophische, psychologische und sozialwissenschaftliche Ansätze gleichermaßen zuzurechnen sind, sahen ihre Vertreter sich durch den kritischen Anspruch und die normative Ausrichtung ihrer Forschung verbunden (Schwaabe 2018: 241).

Max Horkheimer formuliert in seinem Aufsatz *Traditionelle und kritische Theorie* erstmals die Grundziele Kritischer Theorie: Angesichts der Totalität des gegenwärtigen, verwalteten und entfremdeten Gesellschaftszustandes soll dieser ideologiekritisch hinterfragt werden, um das praxisorientierte Ziel einer positiven Gesellschaftstransformation zu realisieren (Horkheimer 1970: 55), um den Menschen ein „[...] Leben in gehaltvoller Freiheit und Autonomie“ (Schwaabe 2018: 242) zu ermöglichen. Kritische Theorie verpflichtet sich damit der „[...] Idee einer künftigen Gesellschaft als der Gemeinschaft freier Menschen [...]“ (Horkheimer 1970: 36) und verfolgt das Ziel, den herrschenden Verblendungszustand zu durchbrechen, um den Menschen die eigene Unfreiheit und Entfremdung im gegenwärtigen Gesellschaftszustand offenzulegen (Schwaabe 2018: 243). Kritische Theorie strebt infolgedessen durchgängig die Emanzipation des Subjekts von den Zwängen der verwalteten Gesellschaft an (Schwaabe 2018: 242), die Autonomie des Menschen ist daher ein zentrales Ziel Kritischer Theorie.

Der Mensch verleugnet im Zuge der Aufklärung sein ursprüngliches Ich, seine lebendige Natur, indem er seine archaischen Triebe und Impulse zugunsten der Rationalität unterdrückt (Wellmer 1985: 150f.). Dadurch bildet sich in der modernen Gesellschaft eine neue, nutzenorientierte Zweck-Mittel-Rationalität heraus (Horkheimer 1986: 33) – die instrumentelle Vernunft. Horkheimer definiert den Begriff der instrumentellen Vernunft erstmals 1947 im Rahmen seiner *Kritik der instrumentellen Vernunft*: Er differenziert hier zwischen subjektiver und objektiver Vernunft als zwei Typen von Rationalität, wobei er die beiden Vernunftbegriffe verschiedenen Auffassungen von Philosophie zuordnet.<sup>5</sup> Die subjektive Vernunft entspricht nach Horkheimer der instrumentellen Vernunft: Das Handeln richtet sich ausschließlich an der Kalkulation des eigenen Nutzens und der subjektiven Gewinnsteigerung aus (Schwaabe 2018: 244) – verschiedene Handlungsoptionen werden

---

<sup>5</sup> Horkheimer verbindet den subjektiven Vernunftbegriff mit den philosophischen Strömungen des Positivismus und des Pragmatismus, während er die objektive Vernunft in der Ontologie und der Metaphysik verortet (Schwaabe 2018: 244). Damit unterscheidet Horkheimer zwischen verschiedenen philosophischen Systemen: dem der objektiven Vernunft und dem rationalistischer Philosophie (Horkheimer 1986: 22, 25).

gemäß dieser Zweck-Mittel-Rationalität allein in Bezug darauf abgewogen, ob sie dem Erreichen der eigenen Ziele nutzen, ohne die Ziele selbst zu reflektieren (Horkheimer 1986: 15). Objektive Vernunft hat dagegen das große Ganze im Blick, die eigenen Ziele werden im Hinblick auf ihre Wünschbarkeit eruiert, indem abgewogen wird, inwiefern das eigene Handeln das Gute in seiner Gesamtheit befördert (Schwaabe 2018: 244) – ein Mensch führt somit dann ein vernünftiges Leben, wenn sein Handeln im Einklang mit der objektiven „[...] Hierarchie alles Seienden [...]“ (Horkheimer 1986: 16) steht.

*„Der Gedanke, daß ein Ziel um seiner selbst willen vernünftig sein kann [...], ohne auf irgendeine Art subjektiven Gewinnes oder Vorteil sich zu beziehen, ist der subjektiven Vernunft zutiefst fremd [...].“* (Horkheimer 1986: 15)

In der kapitalistischen, warenproduzierenden Gesellschaft der Moderne wird die subjektive, instrumentelle Vernunft zur dominanten Rationalitätsform: Indem jedem Produkt ein Tauschwert zugeschrieben wird, werden die Produkte untereinander vergleichbar gemacht und können nun problemlos in Hinblick auf ihren Nutzen für die kapitalistische Gewinnmaximierung beurteilt werden. Angesichts dieser universellen Verwertungslogik darf in der kapitalistischen Gesellschaft nur gelten, was einen Nutzen hat und der Gewinnsteigerung dient (Wesche 2019: 182). Im Zuge dieser totalen Dominanz der instrumentellen Vernunft gewinnt der quantitative Tauschwert eines Objekts daher an Bedeutung, während sein qualitativer, intrinsischer Gebrauchswert nahezu bedeutungslos wird (Schweppenhäuser 2003a: 71).

*„Alles wird nur unter dem Aspekt wahrgenommen, daß es zu etwas anderem dienen kann, wie vage dies andere auch im Blick steht. Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist.“* (Horkheimer/Adorno 2011: 167)

Die kritische Gesellschaftstheorie verschreibt sich angesichts dieser Entwicklungen der Aufgabe, die Auswirkungen der spätkapitalistischen Gesellschaft auf das Subjekt zu untersuchen: Sie orientiert sich dabei im Gegensatz zur scheinbar wertfreien, urteilslosen traditionellen Theorie an normativen Idealen und arbeitet in ihren kritischen Diagnosen auf einen Wandel des gegenwärtigen Gesellschaftszustandes hin (Deines o.J.: 1f.), womit die

Kritische Theorie Immanuel Kants erkenntnistheoretische Ziele der Aufklärung mit der Marx'schen Gesellschaftskritik verbindet (Schwaabe 2018: 242). Im Diskurs Kritischer Theorie werden die Gesellschaft und ihre Objekte als historisch bedingt und veränderbar angesehen (Deines o.J.: 1f.) und die Gesellschaft wird als voraussetzungsvoller und von Spannungen geprägter Forschungsgegenstand begriffen: Für die Kritische Theorie ist die Gesellschaft nicht feststehend, da sie ein Produkt menschlicher Praxis ist, kann sie auch anders gedacht werden und ist nicht unveränderlich (Demirović 2003: 24). Kritische Gesellschaftstheorie gestaltet sich somit vielmehr als fortlaufendes, stetig im Wandel begriffenes Projekt denn als in sich geschlossene, feststehende Theorieschule – Horkheimer und Adorno begreifen Kritische Theorie als Vorhaben, das sich durch die „[...] gesamte moderne, kapitalistische Gesellschaftstransformation [...]“ (Demirović 2003: 23) hindurchzieht. Da die Gesellschaft sich dynamisch verändert und im Zuge dieser Veränderung durchgehend neue soziale Praxis gestaltet wird, macht es sich Kritische Theorie zur Aufgabe, die Gesellschaft immer wieder aufs Neue erschließen (Demirović 2003: 24) – sie muss daher wie ihr Forschungsgegenstand transformierbar und nicht feststehend sein wie traditionelle Theorie (Horkheimer 1970: 31).

## **2.2 Die *Ästhetische Theorie* als Teil von Adornos Gesamtwerk**

Die *Ästhetische Theorie* ist entgegen ihrem Titel keine faktische Niederschrift von Adornos Theorie der Ästhetik, sondern vielmehr eine Untersuchung, ob eine solche ästhetische Theorie zum gegenwärtigen Zeitpunkt überhaupt möglich ist und eine Daseinsberechtigung hat (Sonderegger 2019: 521). Dies wird auch im paradigmatischen ersten Satz der *Ästhetischen Theorie* deutlich:

*„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“ (ÄT: 9)*

Adorno sieht sich im Zuge der warenproduzierenden Gesellschaft der Spätmoderne mit der Dominanz der Logik der instrumentellen Vernunft konfrontiert – zentrales Anliegen seiner *Ästhetischen Theorie* ist es daher, die Autonomie der Kunst angesichts ihrer gegenwärtigen Undenkbarkeit zu rechtfertigen (Schwaabe 2013: 138), da er autonomer Kunst das Potential zuschreibt, „[...] das Besondere, das Nicht-Identische und insbesondere das Leiden sichtbar zu

machen“ (Schwaabe 2013: 138). In diesem Zusammenhang setzt Adorno sich mit einer Vielzahl von Themen auseinander und behandelt in diesem letzten großen Werk sowohl seine eigene Kunstphilosophie als auch verschiedene zentrale Begriffe und Kategorien der Ästhetik. Adornos *Ästhetische Theorie* wird als eines seiner Hauptwerke angesehen, sie sollte nach Aussage Adornos neben der *Dialektik der Aufklärung* und einem zukünftigen moralphilosophischen Werk das darstellen, was er in „die Waagschale zu werfen habe“ (Adorno/Tiedemann 1992: 537).

Die *Ästhetische Theorie* nimmt infolgedessen eine zentrale Stellung in Adornos Gesamtwerk ein. Sie ist jedoch auch ein spezielles, nur schwer einzuordnendes Werk, da Adorno sie infolge seines plötzlichen Todes im August 1969 nicht mehr fertigstellen konnte – obwohl Adorno im Juli 1969 die dritte Überarbeitung der Rohfassung durchführen konnte (Sonderegger 2019: 521), kam er zeit seines Lebens nicht mehr dazu, den ausstehenden letzten Arbeitsgang, der Kürzungen und strukturelle Umstellungen beinhalten sollte, zu vollenden. Die *Ästhetische Theorie* bleibt damit stetig *work in progress* – dennoch stellte Adorno wenige Tage vor seinem Tod in einem Brief klar, dass der letzte, von ihm bis Mitte 1970 vorgesehene Arbeitsgang weniger die inhaltliche Substanz als die strukturelle Organisation seines Manuskriptes betreffe (Adorno/Tiedemann 1992: 537). Adornos *Ästhetische Theorie* weist im Zuge ihrer Entstehungsgeschichte nur ein geringes Maß an Struktur und Systematik auf, sie ist beispielsweise nicht durch Unterkapitel gegliedert, sondern gestaltet sich vielmehr als fortlaufender Text, dessen Kapitel nur durch einfache Abstände voneinander abgegrenzt sind. Zusätzlich sind dem Fließtext in Form der Paralipomena 151 Fragmente angehängt, die Adorno im geplanten letzten Arbeitsgang in den Text einarbeiten wollte und die letztendlich vor dem Erscheinen der *Ästhetischen Theorie* durch den Herausgeber Rolf Tiedemann thematisch angeordnet wurden (Adorno/Tiedemann 1992: 537).

An dieser Stelle sei jedoch betont, dass Adorno die einzelnen Bestandteile der *Ästhetischen Theorie* von vornherein nicht systematisch nach theoretischer Relevanz gewichten und konzentrisch um einen inhaltlichen Kern anordnen wollte – das Werk sollte vielmehr einem parataktischen Aufbau folgen, um den nicht-identischen, dissonanten Charakter der Ästhetik abzubilden (Adorno/Tiedemann 1992: 541). Der Begriff der Dissonanz stellt eine zentrale Komponente in Adornos Philosophie da, während er wortwörtlich Missklang bedeutet, beschreibt er für Adorno Differenz, Asymmetrie und Nicht-

Integrierbarkeit – also letztendlich das Gegenteil von harmonischer Einheit: „Dissonanz ist der technische Terminus für die Rezeption dessen durch die Kunst, was von der Ästhetik sowohl wie von der Naivetät hässlich genannt wird“ (ÄT: 74). Für Adorno ist die Welt der Moderne maßgeblich durch Dissonanzen geprägt (ÄT: 29) – indem moderne Kunstwerke die Zerrüttung und Unstimmigkeit der Gegenwart in sich ausdrücken, werden sie ebenfalls dissonant.

Die Rezeption der Ästhetischen Theorie gestaltet sich im Zuge dieser speziellen Struktur schwierig – Helmuth Plessner plädiert aus diesem Grund für einen Forschungsansatz, der sich auf das hermeneutische Verständnis von Adornos Kerngedanken konzentriert (Plessner 1972: 135), anstatt eine systematische Kritik dieses „[...] Ganzen, das kein Ganzes geworden ist“ (Plessner 1972: 126) anzustreben. Doch selbst das bloße Verständnis der Ästhetischen Theorie gestaltet sich nicht ganz einfach, wie in der Forschungsliteratur deutlich wird, da zahlreiche Texte existieren, die schon im Titel die Schwierigkeiten der Ästhetischen Theorie andeuten.<sup>6</sup> Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Komplexität ist die Rezeption der *Ästhetischen Theorie* sehr umfangreich und umfasst eine Vielzahl an Aufsätzen, Handbüchern und Überblickswerken.<sup>7</sup> Im Rahmen dieser Rezeption wurde wiederholt Kritik an Adornos *Ästhetischer Theorie* geäußert, ein gängiger Kritikpunkt ist beispielsweise sein elitäres Kunstverständnis (Paddison 2004: 68; Schwaabe 2013: 144f.; Pippin 2019: 131): Adornos Kunstgeschmack beschränkt sich auf europäische Kunst, also die Art von Kunst, mit der er aufgewachsen ist – für Kunst aus anderen, außereuropäischen Kontexten wie beispielsweise den Jazz hatte Adorno wenig übrig und war hier sehr voreingenommen (Geuss 1998: 310f.), was sich auch in seiner klaren Unterscheidung zwischen *niederer* und *reiner* Kunst niederschlägt (ÄT: 32). In der Konsequenz wurde Adorno häufig vorgeworfen, sich gegenüber neueren Formen der Kunst zu versperren, da er diese nicht als reine, authentische Kunst anerkennen wollte und jüngeren Ansätzen der Kunstanalyse nur wenig Beachtung schenkte (Sauerland 1979: 153).

---

<sup>6</sup> Siehe beispielhaft: Sarkopianig, Andrea (2017): Was und wozu ist Adornos Ästhetische Theorie? Von der Schwierigkeit, den Anspruch der Ästhetischen Theorie zu verstehen, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 97-154.

<sup>7</sup> Ein aktueller und sehr umfangreicher Überblick über die vielfältige Forschungsliteratur zu Adornos Ästhetischer Theorie findet sich auf S. 273-288 bei Eusterschulte/Tränkle (2021).

### 2.3 Die Autonomie der Kunst als Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft

Im Folgenden sollen die historischen Wurzeln der Autonomie der Kunst nachvollzogen werden, um herauszuarbeiten, wie sich die Vorstellung von Kunst als autonomer Sphäre der Gesellschaft soziohistorisch entwickelt hat.

Horst Bredekamp verortet den Ursprung einer gesellschaftlichen Sonderstellung der Kunst bereits im Mittelalter und bezieht sich damit auf die „[...] Rechtsenthobenheit der Sonderkünstler [...]“ (Bredekamp 2022: 77): Künstlerische Ausnahmetalente mussten im Falle begangener Straftaten häufig keine rechtlichen Konsequenzen fürchten, da die weltlichen Herrscher großen Respekt vor ihren gegenwärtigen wie zukünftigen Werken hegten (Bredekamp 2022: 76). Kunstschaffende und Herrschende wurden insofern als gleichrangig verstanden, als dass beide in der Lage waren, aus dem Nichts zu schöpfen und dadurch alltäglichen Lebenssphären enthoben waren (Bredekamp 2022: 75). Die Sphäre der Kunst blieb in der Folge weitgehend unberührt von materiellen Belangen wie Preisverhandlungen, da die Einzigartigkeit der Kunst nicht durch kaufmännische Gesichtspunkte gefährdet werden sollte: Durch verbindliche Preise wären die Kunstwerke in ihrem Wert vergleichbar geworden und hätten so ihren „[...] Rang des Einmaligen verloren“ (Bredekamp 2022: 77). Um der Souveränität der Kunst gerecht zu werden, wechselten Kunstwerke nicht als Produkte gegen Bezahlung den Besitzer, sondern vielmehr in Form vermeintlicher Geschenke, auf die dann Gegengeschenke folgten (Bredekamp 2022: 77f.).

Diese Emanzipation der Kunst von der Gesellschaft setzt sich im 18. Jahrhundert fort, da die Kunst nicht im gleichen Ausmaß wie andere gesellschaftliche Teilbereiche von den umfassenden Veränderungen im Zuge der Industrialisierung erfasst wurde: Trotz zunehmender Arbeitsteilung und einer Weiterentwicklung der industriellen Produktionsweise blieben Kunstschaffende mit ihrem Produkt, dem Kunstwerk, weiterhin eng verbunden, ganz im Gegensatz zum klassischen Arbeiter und dem ihm im Zuge der industriellen Standardisierung immer fremder werdenden Produkt (Bürger 1974: 50). Angesichts dieser offenkundigen Differenz zwischen materieller und ideeller Produktion – Martin Heidegger differenziert in seiner Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerks* auch zwischen dem künstlerisch-schöpferischen und dem handwerklich-technischen Herstellen (Heidegger 1977: 46ff.) – wird der Kunst eine von der Gesellschaft losgelöste Sonderrolle zugeschrieben, um ihre weitgehende Eigengesetzlichkeit begreiflich zu machen. Die Kunst ist in der bürgerlichen Gesellschaft zudem insofern eine freie Kunst, als dass sie nicht mehr an die Aufträge und

Vorlieben mächtiger Höfe und Adelsfamilie gebunden ist und in der Lage ist, sich von bisherigen Konventionen und Traditionen loszusagen (Nipperdey 1991: 695).

Im Zuge der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft kommt es zugleich zur Entstehung der Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin – in der Folge bekommt die Vorstellung autonomer Kunst eine neue, weitreichendere Bedeutung: Die Kunst und der gesamte künstlerische Schaffensprozess werden im Zuge der Etablierung der Ästhetik als eigenständiger Teilbereich der Philosophie von sämtlichen anderen Gesellschaftsbereichen unterschieden und bilden nun einen abstrakten Gegenpol zum alltäglichen Leben (Bürger 1974: 57).<sup>8</sup> Die Vorstellung der Autonomie der Kunst lässt sich somit historisch auf die bürgerliche Gesellschaft zurückführen, in der sich eine sinnliche Form der Vernunft herausbildet, die sich nicht mit den zweckrationalen Maßstäben der Gesellschaft erfassen lässt (Bürger 1974: 63).

Die Autonomie der Kunst ist jedoch nicht mit ihrer totalen Unabhängigkeit von der Gesellschaft gleichzusetzen – das Kunstwerk und seine „[...] Herauslösung [...] aus lebenspraktischen Bezügen [...]“ (Bürger 1974: 63) bleiben gesellschaftlich bedingt und damit sozialgeschichtlich gewachsen. Die Vorstellung einer totalen, schon immer bestehenden Unabhängigkeit der Kunst von der Gesellschaft ist daher zu verwerfen (Bürger 1974: 63), da Kunst auch immer ein gesellschaftliches Moment hat und die Vorstellung von ihrer Autonomie fest in der bürgerlichen Gesellschaft verhaftet ist (Schweppenhäuser 2019: 159). Das zwiespältige Verhältnis, in dem Kunst und Gesellschaft sich gerade in der Epoche der Moderne wiederfinden, wird auch im folgenden Zitat des Historikers Thomas Nipperdey deutlich:

*„Kunst steht gegen die Gesellschaft und lebt doch von ihr, wird von ihr getragen. Und das verschärft sich in der Moderne: Die Kunst steht gegen die atomistische und entfremdende Gesellschaft und für die Wiederherstellung von Sein, Leben, Individuum, Totalität oder doch deren Schein – und zugleich ist sie von jener Gesellschaft abhängig.“* (Nipperdey 1991: 694)

---

<sup>8</sup> Kant untersucht in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) beispielsweise das ästhetische Urteil, das ihm frei und interesselos erscheint (Kant 2009: 49, B6) und schreibt der Sphäre des Ästhetischen eine Sonderstellung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft zu (Kant 2009: 57, B16).

Im Zuge der Industrialisierung kommt es im Spätkapitalismus infolge der Dominanz der instrumentellen Vernunft zu einer zunehmenden Kommerzialisierung des Kultursektors, die sich im Laufe der 1920er Jahre verschärft (Sauerland 1979: 121) – die Kulturindustrie entsteht.

### **3. Die Autonomie der Kunst in der *Ästhetischen Theorie***

#### **3.1 Das wahre, authentische Kunstwerk**

##### **3.1.1 Ausgangspunkt ex negativo – die Diagnose der Kulturindustrie**

*„Was die Kulturindustrie ausheckt, sind keine Anweisungen zum seligen Leben und auch keine neue Kunst moralischer Verantwortung, sondern Ermahnungen, dem zu parieren, wohinter die mächtigen Interessen stehen. Das Einverständnis, das sie propagiert, verstärkt blinde, unerhellte Autorität.“* (Adorno 1997a: 344)

Der Begriff der Kulturindustrie entspricht in seiner Bedeutung ursprünglich dem der Massenkultur, da dieser jedoch missverständlich ist und impliziert, die Kultur im Spätkapitalismus sei eine Kultur der Massen selbst, verabschiedeten Horkheimer und Adorno sich vom Begriff der Massenkultur und führten 1944 in der *Dialektik der Aufklärung* den Begriff der Kulturindustrie ein, um zum Ausdruck zu bringen, dass die Kultur im Spätkapitalismus vielmehr konstruiert ist, um von den Massen konsumiert zu werden (Adorno 1997a: 337).<sup>9</sup> Der Begriff Industrie ist hier nicht wörtlich zu verstehen, so schreibt Adorno im *Resumé über Kulturindustrie* rückblickend, dass er sich mehr auf die industriell geprägten gesellschaftlichen Strukturen und Prozesse, nicht aber dezidiert auf den industriellen Produktionsvorgang beziehe (Keppler 2019: 308). Das Phänomen der Kulturindustrie zeige sich vielmehr in der „[...] soziologisch vielfach beobachteten Angleichung an industrielle Organisationsformen auch dort, wo nicht fabriziert wird [...]“ (Adorno 1997a: 340) als in der tatsächlich rationalisierten Produktion: Die Funktionslogik des Produktionsvorgangs erfasst im Spätkapitalismus auch die Zeitintervalle, die scheinbar frei von Arbeit sind und zur Erholung dienen. Der Bereich des Vergnügens und der Freizeit ist in seinen Strukturen dem der Arbeitswelt nachempfunden und versorgt die Produktivkräfte in ihrer arbeitsfreien Zeit mit standardisierten, warenförmigen Vergnügungsangeboten (Adorno 1998: 205) – „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“ (Horkheimer/Adorno 2011: 145).

---

<sup>9</sup> Eine detaillierte und anschauliche Aufarbeitung des Begriffs Kulturindustrie bietet Heinz Steinert, siehe: Steinert (2008).



Um sicherzustellen, dass die standardisierten Kulturgüter tatsächlich durch die Massen konsumiert werden, werden die Menschen manipuliert und über Identifikationsmechanismen an die Kulturgüter und ihre handelnden Charaktere gebunden (Grimm 2009: 64): Damit garantiert werden kann, dass das Publikum in der Lage ist, sich mit den handelnden Figuren zu identifizieren, werden diese standardisiert und treten als klischeehaft überzeichnete Stereotypen auf. Die Kulturindustrie zeichnet sich im Zuge dieses Identifikationszwangs maßgeblich durch die schematisierte Wiederholung des Immergleichen aus (Horkheimer/Adorno 2011: 142, 144): Horkheimer und Adorno sprechen in der *Dialektik der Aufklärung* auch von „[...] ausgefahrenen Assoziationsgleisen [...]“ (Horkheimer/Adorno 2011: 145), Gerhard Schweppenhäuser versteht „die Balance zwischen dem Schein des Neuen und der Sicherheit des Bewährten [...]“ (Schweppenhäuser 2003a: 151) als zentrale Herausforderung der Kulturindustrie.

*„Weitergehen und Weitermachen überhaupt wird zur Rechtfertigung für den blinden Fortbestand des Systems, ja für seine Unabänderlichkeit. Gesund ist, was sich wiederholt, der Kreislauf in Natur und Industrie.“* (Horkheimer/Adorno 2011: 157)

Die mechanische Reproduktion des Immergleichen im Bereich der Arbeit und der Freizeit lenkt die Massen vom tatsächlichen, entfremdeten und vollends verwalteten Zustand der Gesellschaft ab und führt bei den Menschen zu einer Konformitätshaltung gegenüber dem bestehenden System (Schwaabe 2013: 131). Die Kulturindustrie wirkt demgemäß gleichzeitig als spätkapitalistischer Herrschaftsmechanismus und Instrument sozialer Kontrolle: Sie zementiert durch ihre Narrative den gesellschaftlichen Status quo und lässt den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft unveränderlich erscheinen (Schwaabe 2013: 128f.), wodurch sie das subjektive Bewusstsein des Einzelnen schwächt (ÄT: 364) und bestehende Herrschaftsverhältnisse stärkt (Adorno 1997a: 344). Adorno fasst die zahlreichen Auswirkungen der Kulturindustrie im *Resumé über Kulturindustrie* folgendermaßen zusammen:

*„Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird [...] Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung*

*autonomer, selbstständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen. Die aber wären die Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann.“ (Adorno 1997a: 345)*

### **3.1.2 Adornos Kunstverständnis**

Im folgenden Kapitel sollen grundlegende Standpunkte Adornos in Bezug auf das Wesen der Kunst umrissen werden, um einen Einblick in Adornos Verständnis von Kunst zu bekommen. In diesem Zusammenhang soll dargelegt werden, in welcher Beziehung die Kunst und die Philosophie für Adorno stehen. Anschließend möchte ich Adornos Kunstbegriff weiter erläutern, indem ich seine Aussagen zur Kunst als Abwesenheit von Zweckmäßigkeit, zum Kunstschönen als Imitation des Naturschönen und zum Doppelcharakter des Kunstwerks aufgreife.

#### *Die Kunst als ergänzende Ausdrucksform der Philosophie*

Für Adorno sind Kunst und Philosophie eng verbunden: Die Kunst gilt ihm als ergänzende Ausdrucksform der Philosophie (Eusterschulte/Tränkle 2021: 15), da sie das Nichtbegriffliche ausdrückt, während die Sphäre der Philosophie im Begrifflichen verbleibt (Müller-Doohm 2019: 6). Kunst und Philosophie sind für Adorno jedoch keineswegs das Gleiche, er möchte beide Bereiche klar getrennt halten, um ihre Schnittstellen und ihre reziproke Abhängigkeit zu untersuchen (Schweppenhäuser 2003a: 134). Kunst kann in Adornos Sinne daher auch als andere Sprache der Kritischen Theorie bezeichnet werden, da sowohl die kritische Philosophie als auch die authentische Kunst den wahren Zustand der Welt auf gewaltfreie Art und Weise begrifflich und erfassbar machen wollen (Schweppenhäuser 2003a: 134).

*„Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.“ (ÄT: 197)*

In der Folge können nach Adorno nur diejenigen Kunstwerke wirkliche, authentische Kunst sein, die die Wahrheit über den zerrütteten Zustand der Welt artikulieren (ÄT: 78f.). Der von Adorno vertretene Kunstbegriff hat damit wie die Philosophie der Kritischen Theorie eine normative Dimension: Kunstwerke können wahr oder falsch sein, je nachdem, ob sie den

Zustand der Gegenwartsgesellschaft angemessen verbildlichen oder nicht (Brunkhorst 2019: 38f.).

*„Der Wahrheitsgehalt der Werke ist nicht, was sie bedeuten, sondern was darüber entscheidet, ob das Werk an sich wahr oder falsch ist, und erst diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinzidiert [...] mit der philosophischen Wahrheit.“ (ÄT: 197)*

#### *Kunst als Abwesenheit von Zweckmäßigkeit*

Wahre Kunst wird bei Adorno nicht zuletzt über die Abwesenheit von Zweckmäßigkeit definiert (ÄT: 336f.), womit Adorno an Kants Schönheitsbegriff ansetzt (Schweppenhäuser 2003a: 128):

*„Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.“ (Kant 2009: 93, B61)*

Schönheit bedeutet nach Kant nicht die Abwesenheit von Zweckmäßigkeit, sondern vielmehr die Abwesenheit der Notwendigkeit von Zweckmäßigkeit: Wir lassen den Gegenstand des Kunstwerks gelten, ohne uns Gedanken über seine Zweckmäßigkeit zu machen. Dies bedeutet nach Kant nicht, dass Kunst nie einen Zweck erfüllen darf, sie bedarf jedoch zu keiner Zeit eines Zweckes, um gelten zu dürfen. Damit heben die Dimension des Ästhetischen und die Kunst sich grundlegend von der Funktionslogik der Gesellschaft des Spätkapitalismus ab, die sich im Zuge der Ausbreitung der instrumentellen Vernunft maßgeblich von der Maxime der Zweck-Mittel-Rationalität leiten lässt. Kunstwerke lassen sich dagegen nicht mit den Maßstäben instrumentellen Handelns erfassen, sie lassen sich nicht wie Objekte des alltäglichen Gebrauchs herstellen und auch nicht wie diese nutzenorientiert verwenden, beispielsweise, um im teleologischen Sinn bestimmte Ziele zu erreichen (Deines 2017: 1f.). Versucht die Betrachterin eines Kunstwerkes, dieses vollends zu genießen, so verlöre das Kunstwerk seine Autonomie (Sauerland 1979: 28), da das ‚Genießen-Wollen‘ dem menschlichen Drang im Zuge der Aufklärung entspricht, über die Natur und die Objekte zu verfügen und diese zielorientiert einzusetzen: Kunstwerke sollen sich vom Menschen wie

Dinge besitzen und verwenden lassen, sie sollen einen ihnen zugeschriebenen Zweck erfüllen und so ihre Autonomie zugunsten der Unterordnung unter menschliche Zwecke aufgeben.

Die Interaktion zwischen Mensch und Kunstwerk läuft jedoch nicht zielgerichtet ab und gehorcht nicht den Maßstäben der instrumentellen Vernunft, der Betrachter lässt sich vielmehr auf eine dynamische Situation ein, die auch durch den betrachteten Gegenstand mitgestaltet wird (Deines 2017: 2). Autonome Kunst widersetzt sich dadurch der Logik des Tausch- und Gebrauchswertes, sie lässt sich nicht genießen (Sauerland 1979: 96), denn „autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft“ (ÄT: 26). Aus diesem Grund wird autonome Kunst sich in allen Maßen dagegen sträuben, genossen zu werden, wodurch sie durchaus auch hässlich und abstrakt werden kann (Sauerland 1979: 28). Kunst objektiviert gesellschaftliche Herrschaft und autonome Kunst ist zweckfrei und selbstbestimmt: „[...] Die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit [...]“ (ÄT: 475) – Marc Grimm spricht hier auch von der „[...] Selbstzweckhaftigkeit und Sinnlosigkeit autonomer Kunst [...]“ (Grimm 2009: 68). Adorno geht zudem in Anlehnung an Hegel davon aus, dass Kunst in Erfahrung übergeht (Schweppenhäuser 2003a: 134) – das autonome Kunstwerk schafft es gerade aufgrund seiner Autonomie, Erkenntnis zu befördern, weil es auf eine Mitteilungsabsicht verzichtet und Erkenntnis nicht erzwingt (Wesche 2019: 180). Erkenntnis wird zudem nicht als Instrument für das Erreichen praktischer Ziele verstanden, sondern ist für sich selbst erstrebenswert.

Adorno erläutert im Rahmen der *Ästhetischen Theorie*, dass im Zuge der fortschreitenden Verwaltung und Organisation des Kulturbereiches immer nachdrücklicher das Ziel verfolgt wird, die Kunst klar in der Gesellschaft zu verorten und ihr eine spezifische Position und Funktion zuzuweisen (ÄT: 371). Diese Bestrebungen legen seiner Meinung nach offen, dass das „[...] Primat der Administration [...]“ (ÄT: 372) und die Logik der Zweck-Mittel-Rationalität auch dem Bereich der Kultur auferlegt werden sollen, der sich bisher gegen die totale Vergesellschaftung der Welt sträubt (ÄT: 372). Adorno grenzt sich klar von der Forderung nach der Zweckmäßigkeit der Kunst ab – dass Kunst konsumierbar und genießbar, notwendig werden soll, gilt ihm als konformistisches Verdikt (ÄT: 372). Das charakteristische Element der Kunst ist demnach ihre Eigengesetzlichkeit, die Auseinandersetzung mit Kunstwerken gehorcht nur ihren eigenen Maßstäben und kann nicht mit externen Forderungen nach Zweckmäßigkeit erfasst werden (Deines 2017: 2f.) – der intrinsische Wert der Kunst liegt damit in ihrer Gegensätzlichkeit zu den menschlichen Alltagspraktiken. Wahre

Kunst lässt sich als losgelöste Sphäre beschreiben, die uns von der Norm zweckorientierten Agierens befreit und einen Weg aus der verwalteten Sphäre der Praxis bietet (Deines 2017: 3f.). Adorno formuliert dies folgendermaßen:

*„Aber nicht mit der Notwendigkeit von Kunst ist zu argumentieren. Die Frage danach ist falsch gestellt, weil die Notwendigkeit von Kunst, wenn es denn durchaus so sein soll, wo es ums Reich der Freiheit geht, ihre Nicht-Notwendigkeit ist. An Notwendigkeit sie zu messen, prolongiert insgeheim das Tauschprinzip, die Spießbürgersorge, was er dafür bekomme.“ (ÄT: 373)*

Kunstwerke sind nach Adorno folglich als funktionslose Objekte zu verstehen, die in sich ein Moment an Freiheit und Wahrhaftigkeit ausdrücken, das die Gesellschaft ihren Mitgliedern zwar durchgängig verspricht, jedoch nie einlösen kann (Geuss 1998: 302). Kunst muss sich daher nicht nützlich machen, sie hat keinen Zweck zu erfüllen und sollte nicht für etwaige menschliche Zwecke instrumentalisiert werden, beispielsweise, um eine bestimmte politische Agenda durchzusetzen (Wyss 2019: 191).

#### *Das Kunstschöne als Imitation des Naturschönen*

Der Begriff der Natur spielt in der Kritischen Theorie eine zentrale Rolle: Der kritische Naturbegriff fungiert als „[...] das Unbestimmte überhaupt; als Gegenbegriff zur Vernunft [...], Index alles dessen, was aus der Sphäre von Vernunft und Theorie ausgeschlossen und verdrängt wurde“ (Sauerland 1979: 86). Das Naturschöne zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es nicht menschengemacht ist, was eine Distanz zwischen dem Naturschönen und dem Menschen schafft und zur Faszinationskraft des Naturschönen beiträgt (Sonderegger 2019: 522).

Nach Adorno vollzieht sich die Herrschaft des Kapitals über die Beherrschung und Ausbeutung der Natur (Bernstein 2021: 80), womit er Bezug auf den Begriff der Kulturlandschaft nimmt: Im Zuge der Aufklärung bildet sich ein neuer Begriff von Freiheit aus, laut dem „[...] nichts in der Welt zu achten sei, als was das autonome Subjekt sich selbst verdankt“ (ÄT: 98). Mit seiner Emanzipation als Subjekt beginnt der Mensch somit, die Natur gemäß seinen eigenen Bedürfnissen umzugestalten und sie als Rohstoff für die Reproduktion des Kapitals zu instrumentalisieren. Im Laufe der menschlichen Entwicklungsgeschichte

kommt es in der Konsequenz zu einem Wandel des Naturschönen – die ursprünglich wilde, naturbelassene Landschaft wird zu einer durch den Menschen und seiner Zivilisation geprägten Kulturlandschaft. Die Freiheit des Menschen von äußeren Zwängen bedeutet daher immer auch die Unfreiheit der Natur, die der Mensch sich gefügig macht – dem Fortschritt im Zuge der menschlichen Weiterentwicklung wohnt demnach auch ein zerstörerisches Element inne.

Adorno verortet die Entstehung des traditionellen Kulturbegriffs in der Abgrenzung des Menschen von der Natur, er versteht den Aspekt der Naturbeherrschung als charakteristisches Element von Kultur, sieht im traditionellen Kulturbegriff jedoch auch die versteckte „[...] Utopie einer Erlösung vom puren Zwang der Naturbeherrschung [...]“ (Schweppenhäuser 2003a: 140) angelegt, also die menschliche Sehnsucht nach einer Versöhnung mit der Natur. Diese Versöhnungsutopie erklärt sich nach Adorno durch den Prozess der Aufklärung und die mit dem Primat der Vernunft einhergehende Distanzierung des Menschen von seinen ursprünglichen Wurzeln: Je weiter der Zivilisationsprozess fortschreitet, desto weiter entfernt sich der Mensch von seinen archaischen Verhaltensweisen und verliert seine ursprüngliche Bindung zur Natur (Sauerland 1979: 83).

Im Angesicht dieser Verdrängung und gleichzeitigen Sehnsucht nach der Sphäre des Naturschönen geht Adorno davon aus, dass das Kunstschöne das Naturschöne nachahmt (ÄT: 111) und formuliert: „Kunst ist nicht [...] Natur, aber will einlösen, was Natur verspricht“ (ÄT: 103). Das moderne Kunstwerk schreibt die Eigenschaften des Naturschönen auf säkularisierte und entzauberte Weise fort (Bernstein 2021: 80), es beerbt das Naturschöne (ÄT: 121) und vermag seinen temporären, nicht-zu-fassenden, sich-entziehenden Charakter dauerhaft darzustellen (Sonderegger 2019: 523). Adornos Ästhetikbegriff, demzufolge moderne Kunst als Auseinandersetzung mit der lebendigen Natur verstanden werden kann, setzt an Kants ästhetischer Erkenntnistheorie an, der davon ausging, dass erst das Naturschöne es ermöglicht, die Natur durch die reflektierende Urteilskraft zu erschließen (Bernstein 2021: 73). Natur und Kunst gleichen sich einerseits in ihrer Andeutung der Abwesenheit von Herrschaft (ÄT: 108) und andererseits in ihrem rätselhaften, mythischen Charakter, wobei die Natur sich nur durch letzteren auszeichnet, solange sie nicht nach Maßstäben der Nutzbarkeit beurteilt wird (Sauerland 1979: 88). Das Kunstschöne wirkt als Statthalter der verdrängten Natur in der verwalteten Welt (ÄT: 121; Bernstein 2021: 83), da die Kunst dem Menschen Zuflucht vor der aufgeklärten, vollends verwalteten Außenwelt bietet (Früchtl 2021: 65).

### *Der Doppelcharakter des Kunstwerks*

Adornos Kunstverständnis zeichnet sich nicht zuletzt durch den Doppelcharakter aus, den er dem Kunstwerk zuschreibt. Für Adorno sind alle ästhetischen Phänomene durch Ambivalenz geprägt, da sie einerseits autonom, aber gleichzeitig auch *fait social*, also soziologischer Tatbestand sind (ÄT: 375).<sup>10</sup> Der Doppelcharakter der Kunst besteht in einem „[...] freilich noch in seiner Autonomie sozial determinierten Autonomie und einem Sozialen“ (ÄT: 312) – auch wenn das Kunstwerk autonom ist, hat es in seiner Rolle als Werk einen zugeschriebenen Tauschwert und ist Teil des Marktes, da es gesellschaftlich produziert ist – die Kunst ist immer auch ein Erzeugnis der Gesellschaft, sie ist ein „[...] Produkt gesellschaftlicher Arbeit des Geistes [...]“ (ÄT: 335). Marcuse fasst den paradoxen Charakter der Kunst im Rahmen seiner Kulturtheorie folgendermaßen zusammen:

*„Als Teil der etablierten Kultur ist die Kunst affirmativ, als Entfremdung von der gegebenen Wirklichkeit ist sie eine negierende Kraft. Affirmation und Negation: Die doppelte Funktion der Kunst spiegelt sich in ihrer Form und in ihrem Schicksal wider.“* (Marcuse 2000: 99)

Die Kunst schwankt damit durchwegs zwischen Negation und Affirmation: Einerseits negiert die Kunst die herrschende Realität, andererseits affirmiert sie diese auch dadurch, dass sie selbst Produkt der sie umgebenden Gesellschaft ist. Obwohl die Kunst dazu in der Lage ist, sich von ihrem sozialen Wirkungszusammenhang zu distanzieren, wird sie sich daher nie vollständig von ihm lösen können: Die Kunst ist für Adorno ihrem Wesen nach in der Gesellschaft situiert, sie ist in der Realität verhaftet und kann sich nicht getreu dem *l'art pour l'art*-Prinzip in eine apolitische, realitätsferne Sphäre zurückziehen (Schwaabe 2013: 138). Adorno charakterisiert das Kunstwerk aus diesem Grund auch als ein „[...] von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt [...]“ (ÄT: 374f.).

---

<sup>10</sup> Der Begriff des *fait social* stammt ursprünglich von Émile Durkheim, den Adorno in der *Ästhetischen Theorie* jedoch nicht namentlich zitiert (Mettin/Zwarg 2021: 205) - für eine genaue Definition des soziologischen Tatbestandes siehe: Durkheim, Émile (1965): *Die Regeln der soziologischen Methode*, 2. Aufl., Neuwied: Luchterhand, S. 105-114.

### 3.1.3 Das autonome und das engagierte Kunstwerk

Um zu verstehen, wie Adorno die Autonomie der Kunst im Rahmen seiner *Ästhetischen Theorie* behandelt, soll im Rahmen dieses Kapitels erläutert werden, wie sich das autonome Kunstwerk vom nicht-autonomen Kunstwerk unterscheiden lässt.

Adorno geht davon aus, dass sich die Gesamtheit aller Kunstwerke in autonome und nicht-autonome Kunstwerke aufteilen lässt, wobei er die Produkte der Kulturindustrie den nicht-autonomen Kunstwerken zuordnet. Für diese beiden gegensätzlichen Ausprägungen der Kunst existieren verschiedenste Begriffspaare: Autonome versus engagierte Kunst, authentische beziehungsweise wahre Kunst versus Industrieprodukte, traditionelle versus moderne Kunst et cetera. All diesen verschiedenen Begrifflichkeiten gemein ist das Bestreben, den Unterschied zwischen autonomer und nicht-autonomer Kunst in Worte zu fassen und auf diese Weise das engagierte Kunstwerk als Produkt der Kulturindustrie vom wahren, autonomen Kunstwerk abzugrenzen.

Diese Unterscheidung zwischen autonomer und nicht-autonomer Kunst soll einführend anhand eines kurzen Beispiels illustriert werden. Adorno differenziert in seinem Aufsatz *On Popular Music* zwischen leichter Musik (*popular music*) und ernsthafter, kritischer Musik (*serious music*) (Adorno 1998: 197). Leichte Musik ist ihrem Wesen nach standardisiert und schematisiert (Adorno 1998: 197, 200f.), sie bietet breite Identifikationsmöglichkeiten und ist einfach zu produzieren, weswegen sie sich optimal für ein Massenpublikum eignet – als Prototyp der leichten Musik führt Adorno den Schlager an (Schwaabe 2013: 145f.). Unter ernsthafter, kritischer Musik versteht Adorno dagegen beispielsweise Schönbergs moderne Kompositionen, die sich über bestehende musikalische Konventionen hinauswagen und sich durch den Ausdruck des Nicht-Identischen, Unharmonischen kritisch gegenüber den bestehenden Gesellschaftsverhältnissen positionieren (Schwaabe 2013: 144). Nicht-Identisch bedeutet bei Adorno nicht die Verneinung von Identität, sondern vielmehr das Sich-Entziehen gegenüber jeglicher „[...] begrifflichen Identifikation [...]“ (Pippin 2019: 136), also vor allem auch das Sich-Entziehen gegenüber dem Tauschwert, der in der verwalteten Welt zum alles entscheidenden Kriterium wird (Schweppenhäuser 2003a: 71).

Das engagierte, nicht-autonome Kunstwerk lässt in seiner Funktion als Produkt der Kulturindustrie die Grenzen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft verschwimmen, es hebt ihre Spaltung auf und bietet dem Individuum infolge durchgehender Affirmation des gegenwärtigen Zustandes die Möglichkeit, ganz in der Gesellschaft aufzugehen. Die



komplizierten Strukturen unserer Welt und unseres Lebens werden in der Kulturindustrie einfach und durchschaubar dargestellt, jegliche Dissonanzen und Ungereimtheiten, die diesen vorgetäuschten Idealzustand ins Wanken bringen könnten, werden ausgeblendet (Keppler 2019: 309). Albrecht Wellmer spricht in diesem Zusammenhang auch von einem „[...] Typus der Einheit [...], der nur um den Preis einer Unterdrückung und Ausgrenzung von Disparatem, Nicht-Integrierbarem, Verschwiegenem und Verdrängtem möglich war“ (Wellmer 1985: 103) – das Nicht-Identische, Heterogene, für die Epoche der Moderne eigentlich charakteristische (ÄT: 41) wird ausgemerzt, um den Anschein von Harmonie, Einklang und Frieden zu erzeugen. Engagierte Kunstwerke spiegeln den Konsumierenden vor, ihnen zu Glück, Freiheit und Vergnügen zu verhelfen, sie sind jedoch letztendlich nur Instrumente, die den Subjekten Mündigkeit vorgaukeln, während sie die entfremdete Welt affirmieren und als unveränderlich darstellen (Schweppenhäuser 2003b: 343). Die Kulturindustrie zementiert daher die bestehenden Verhältnisse, sie naturalisiert die Beherrschung und Unterdrückung der Natur im Spätkapitalismus (ÄT: 240), indem engagierte Kunstwerke die aktuelle Gesellschaftsordnung als natürlich gegeben erscheinen lassen und so das kritische Bewusstsein des Einzelnen hemmen.

Autonome Kunstwerke lassen sich in Abgrenzung dazu nicht mit den Kategorien der verwalteten Welt erfassen und setzen sich über bestehende Strukturen und Konventionen der Gesellschaft hinweg: Während engagierte Kunst im Sinne der Zweck-Mittel-Rationalität als Werkzeug fungiert und sich vom Menschen gebrauchen lässt, orientiert autonome Kunst sich nicht an Vermarktbarkeit, da sie sich nicht den marktförmigen Prinzipien der spätkapitalistischen Gesellschaft unterwirft und Rentabilität für sie dementsprechend kein relevantes Kriterium darstellt (Grimm 2009: 68). Das autonome Kunstwerk täuscht keine Harmonie vor, es ist in seinem Wesen von Widersprüchen geprägt (ÄT: 313) und lässt sich weder genießen noch klar kategorisieren, da es in sich das Nicht-Identische, Unbestimmte und Abstrakte ausdrückt (Pippin 2019: 137).

*„An eben dem Punkt, an dem das Kunstwerk sich selbst hat, seiner selbst gewiß ist, an dem es ‚stimmt‘, stimmt es nicht mehr, weil die glücklich erlangte Autonomie seine Verdinglichung besiegelt und ihm den Charakter des Offenen raubt, der wiederum zu seiner eigenen Idee gehört.“ (ÄT: 436)*

Autonome Kunst zeichnet sich zusätzlich maßgeblich durch ihr emanzipatorisches Element aus: Sie bricht das umfassende Identifikationsangebot der Kulturindustrie auf, indem sie dem Individuum die Differenz zwischen sich selbst und der Gesellschaft aufzeigt (Grimm 2009: 75), sie macht diese Nicht-Identität erfahrbar, wirft den Einzelnen gewissermaßen auf sich selbst zurück und stärkt auf diese Weise die Individualität und das kritische Bewusstsein des Subjekts im Konflikt mit der verwalteten Gesellschaft (Grimm 2009: 70). Autonome Kunst steht der Pseudoindividualität der verwalteten Welt damit diametral gegenüber (ÄT: 54), sie befördert die Entfaltung von Subjektivität, während nicht-autonome, engagierte Kunst die Subjektivität des Menschen bedroht (Sauerland 1979: 30). Authentische, wahre Kunst bildet das Unversöhnte ab, sie stellt eine Gegeninstanz zur verwalteten Welt und ihrer Logik der Zweck-Mittel-Rationalität dar (ÄT: 131) und legt die „[...] Fremdheit des Entfremdeten [...]“ (ÄT: 52) offen:

*„Die gesellschaftlich kritischen Zonen der Kunstwerke sind die, wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustands zutage kommt.“ (ÄT: 353)*

Authentische Kunst sieht sich in der Moderne demzufolge mit dem paradoxen Sachverhalt konfrontiert, dass sie zwar einerseits Versprechen von Glück und Ausdruck sinnlicher Erfahrung ist, im Angesicht der Kulturindustrie jedoch nur authentisch sein kann, wenn sie sich völlig dagegen sperrt, erfahren und genossen zu werden, da sie anderenfalls gleichsam zur Ware wird (Schweppenhäuser 2003b: 355). Das autonome Kunstwerk bewahrt seine Autonomie in der Konsequenz gerade dadurch, dass es sich dem Genuss entzieht, seine Betrachterinnen abstößt und verstört (Sauerland 1979: 96) – „je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie“ (ÄT: 80).

*„In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins.“ (ÄT: 292)*

Indem Adorno das moderne Kunstwerk über das Unharmonische, Dissonante charakterisiert, distanziert er sich von der Ästhetik des Schönen, wie sie beispielsweise Mitte des 18. Jahrhunderts durch Alexander Baumgarten vertreten wurde (Schwaabe 2013: 140).

Baumgarten ist der Ansicht, dass Kunstwerke in sich ideale Schönheit und die Vollkommenheit der Welt ausdrücken sollen, in seiner Ästhetik ist für das Hässliche, Nicht-Identische kein Platz.<sup>11</sup> Adorno versteht das moderne Kunstwerk jedoch gerade durch seinen nicht-identischen, von Dissonanzen geprägten Charakter als Ausdruck des wahren, zerrütteten Wesens der Moderne:

*„Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten.“* (ÄT: 41)

Die Darstellung der Negativität der Gesellschaft ist kennzeichnend für die Kunst der Moderne – historisch gesehen lässt sich eine Entwicklung von affirmativer, harmonischer Kunst zur kritisch-infragestellenden und abstrakteren Kunst der Avantgarde beobachten (Brunkhorst 2019: 39), wobei das negative Moment eines Kunstwerks in der Moderne ein entscheidendes Kriterium für sein Gelingen und seine Wahrhaftigkeit darstellt (Brunkhorst 2019: 40). Während traditionelle Werke im Zuge ihres affirmativen Charakters den Schein einer harmonischen Realität aufrechterhalten, verabschieden moderne Kunstwerke sich von diesem Einheitsgedanken (Wellmer 1985: 103) und setzen sich damit den herrschenden Normen von Schönheit entgegen (Schwaabe 2013: 140).

### **3.2 Die Gefährdung der Autonomie der Kunst in der Kulturindustrie**

*„Ein Kunstwerk war einmal bestrebt, der Welt zu sagen, wie sie ist, ein letztes Urteil auszusprechen. Heute ist es völlig neutralisiert.“* (Horkheimer 1986: 47)

Adorno macht die Gefährdung der Autonomie der Kunst in der Kulturindustrie nicht am bloßen Warencharakter des Kunstwerks fest, er kritisiert vielmehr das vollständige Bekenntnis zum Warencharakter, also die vollständige und gänzliche Unterwerfung der Kunst unter das Primat der Warenwirtschaft (Adorno 1997a: 338): Dass „[...] Kunst ihrer eigenen Autonomie abschwört, sich stolz unter die Konsumgüter einreicht, macht den Reiz der Neuheit aus“ (Horkheimer/Adorno 2011: 166). Da sich die Logik des Marktes in der verwalteten Welt des

---

<sup>11</sup> Für eine genauere Lektüre zu Baumgartens Ästhetikbegriff siehe: Baumgarten, Alexander G. (2009): *Ästhetik*, Dagmar Mirbach (Hrsg.), 2 Bde., Hamburg: Meiner.

Spätkapitalismus auf weitere gesellschaftliche Teilsysteme ausbreitet, sind Kunstwerke nicht länger *auch* Ware, sie sind in der Kulturindustrie nichts mehr als das (Adorno 1997a: 338).

Die Massenkunst der Kulturindustrie ist in ihrer standardisierten Gleichförmigkeit beliebig, die einzelnen Werke lassen sich nur scheinbar voneinander unterscheiden (Sauerland 1979: 47): „Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen“ (Horkheimer/Adorno 2011: 131). Im Zuge dieser Standardisierung wird die Logik des Werkes geopfert, durch die das Kunstwerk sich bisher von anderen gesellschaftlichen Subsystemen unterschied (Horkheimer/Adorno 2011: 142). Indem engagierte Kunst sich vollends der ökonomischen Logik unterwirft, verliert sie ihren Doppelcharakter, der durch das dialektische Spannungsverhältnis zwischen *fait social* und Autonomie geprägt ist und entwickelt einen gleichförmigen Warencharakter (Schweppenhäuser 2003a: 156). Kunstwerke büßen in der Kulturindustrie daher ihren immanenten, ästhetischen Gebrauchswert ein – also das ihnen ursprünglich eigene Element, das sich nicht durch ökonomische Maßstäbe erfassen lässt (Schweppenhäuser 2003a: 155).

*„Soweit Kunst dem sozial vorhandenen Bedürfnis entspricht, ist sie in weitestem Maß ein vom Profit gesteuerter Betrieb geworden, der weiterläuft, solange er rentiert und durch Perfektion darüber hinweghilft, daß er schon tot ist.“ (ÄT: 34)*

In der Kulturindustrie werden somit die Autonomie und die kulturelle Resistenzkraft der Kunst beseitigt (Adorno 1997a: 338): Um sein gesellschaftskritisches Element bereinigt, wird das Kunstwerk im Zuge seiner Kommodifizierung zum „[...] Ding unter Dingen [...]“ (ÄT: 33), das die bestehenden Gesellschaftsverhältnisse affirmiert und sich ganz im Sinne der Zweck-Mittel-Rationalität benutzen und genießen lässt.

*„Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal.“ (Adorno 1997a: 338)*

Doch so negativ die Formulierungen Adornos zum Niedergang der Kunst in der Kulturindustrie auch klingen mögen, Adornos Gesellschaftsdiagnose ist nicht durch und durch pessimistisch: Für ihn ist die Manipulation durch die Kulturindustrie noch nicht vollständig fortgeschritten, er geht davon aus, dass die Kräfte zur Bekämpfung der Kulturindustrie in ihr selbst enthalten sind (Keppler 2019: 311) und die Täuschung der Kulturindustrie durch immanente Kritik durchschaut werden kann (Sauerland 1979: 29). Adorno knüpft mit dem Begriff der immanenten Kritik an Hegel an, der sich im Zuge seiner *Phänomenologie des Geistes* ebenfalls der Methode der immanenten Kritik bediente, da er seinen Forschungsgegenstand aus sich selbst heraus kritisierte (Geuss 1998: 301). Im Fall der Kulturindustrie soll die authentische Kunst in ihrer Eigenschaft als *fait social* immanente Kritik an der Gesellschaft üben, denn „gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft [...]“ (ÄT: 336). An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass autonome Kunst für Adorno zwar soziale Kritik an der Gesellschaft ausüben soll, Adorno Kunst aber keineswegs als Propagandainstrument ansieht, das die Menschen zu direkten politischen Handlungen motiviert, da damit das zweckfreie Wesen der Kunst verlorengehe: Kunst lässt sich nicht mit den Maßstäben des instrumentellen Denkens begreifen – würde sie als Propagandainstrument wirken, so könnte man ein gutes Kunstwerk an dem nutzenorientierten Kriterium festmachen, wie effektiv es sozialen Wandel befördert (Geuss 1998: 301f.).

Doch damit Kunst in der Lage ist, radikale Sozialkritik auszuüben und die Totalität der Kulturindustrie zu durchbrechen, muss sie nach Adorno auch ästhetisch radikal sein und sich über ästhetische Konventionen und gängige Prinzipien der Kunst hinwegsetzen (Geuss 1998: 300; Steinert 2008: 159).

*„Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.“* (ÄT: 65)

Der vorgetäuschten harmonischen Geschlossenheit der verwalteten Welt kann Kunst nur entgegenwirken, wenn sie sich von ihrem affirmativen Charakter verabschiedet und in sich die „[...] unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung [...]“ (ÄT: 55) ausdrückt. Authentische Kunst stellt in ihrer Autonomie eine Gegeninstanz zur totalen, verwalteten Welt

dar (ÄT: 131), sie drückt durch ihre scheinbare Hässlichkeit das Zerrüttete, Unversöhnte aus und entlarvt durch die eigene Absage an das Schöne, Harmonische die Hässlichkeit der scheinbar harmonischen Gesellschaft, deren Teil sie ist:

*„Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor [...] mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert [...].“ (ÄT: 78f.)*

Moderne Kunst legt die Herrschaftsmechanismen der Kulturindustrie offen (ÄT: 79), sie offenbart durch ihre Zerrüttung den zerrütteten Zustand der spätkapitalistischen Gesellschaft und „[...] verklagt die überflüssige Armut durch die freiwillige eigene [...]“ (ÄT: 66). Diese Ansicht Adornos wird im folgenden Zitat deutlich, das auch den Antagonismus zwischen Kunst und empirischer Realität widerspiegelt, der im folgenden Kapitel behandelt werden soll:

*„Die Verdunklung der Welt macht die Irrationalität der Kunst rational: die radikal verdunkelte. Was die Feinde der neuen Kunst [...] deren Negativität nennen, ist der Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten. Dorthin lockt es. In der Lust am Verdrängten rezipiert Kunst zugleich das Unheil, das verdrängende Prinzip, anstatt bloß dagegen zu protestieren.“ (ÄT: 35)*

### **3.3 Une promesse du bonheur - Potential und Wirkungskraft autonomer Kunst**

#### **3.3.1 Der Antagonismus zwischen Kunst und empirischer Realität**

*„Je totaler die Gesellschaft, je vollständiger sie zum einstimmigen System sich zusammenzieht, desto mehr werden die Werke, welche die Erfahrung jenes Prozesses aufspeichern, zu ihrem Anderen.“ (ÄT: 53)*

Geht man im Sinne von Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* davon aus, dass die spätkapitalistische Gesellschaft im Zuge der weitreichenden Dominanz der instrumentellen Vernunft eine moralisch schlechte Gesellschaft ist, ergeben sich daraus direkte Implikationen für die Kunst: Jede Art von Kunst, die die bestehende Gesellschaft bestätigt, die die Menschen glauben macht, ihr Leben in dieser Welt sei lebenswert, wäre

durch ihre Affirmation dieser ‚schlechten‘ Gesellschaft gleichermaßen schlecht (Geuss 1998: 300). Aufgabe der Kunst ist es daher, den Menschen die Gefahren der instrumentellen Vernunft aufzuzeigen und die Diskrepanz zwischen dem Ist- und dem Soll-Zustand der Gesellschaft offenzulegen. Adorno beschreibt die Kunst als „[...] gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft [...]“ (ÄT: 19): Kunst ist auch gesellschaftlich, sie negiert die Gesellschaft darum nicht vollständig, sondern verkörpert vielmehr die Kritik an der empirischen Wirklichkeit (Sauerland 1979: 22), indem sie in ihrer abstrakten Zerrissenheit die tatsächliche Zerrissenheit der Gesellschaft widerspiegelt.

*„Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind. [...] Das Schöne und Beschädigte jener Bilderwelt ist Abdruck, Negativ der verwalteten Welt.“ (ÄT: 53)*

Autonome Kunst legt das Verdrängte, Unterlegene offen (ÄT: 384), sie drückt in sich das Dissonante, Nicht-Integrierbare aus (ÄT: 88) und leistet auf diese Weise Widerstand gegen die instrumentelle Vernunft als „[...] dominante Rationalitätsform der Moderne [...]“ (Wellmer 1985: 7). Indem sich autonome Kunst nicht der Norm der Zweckmäßigkeit unterwirft, sperrt sie sich gegen die eigene Verdinglichung und damit gegen den ganzheitlichen Anspruch der nach kapitalistischen Marktprinzipien gestalteten Gesellschaft, sie leistet Widerstand gegen die rationalisierte Realität (ÄT: 461). Die Kunst kann sich jedoch auch nicht völlig von der Gesellschaft lossagen, da sie im Zuge ihres Doppelcharakters immer auch ein gesellschaftliches Element in sich trägt. Dieser Doppelcharakter führt zu einem ambivalenten Verhältnis zwischen autonomer Kunst und Gesellschaft, da die Kunst im Zuge der vollständigen Verwirklichung ihrer Autonomie Gefahr laufen würde, ihr gesellschaftskritisches Wesen zu verlieren:

*„Läßt sie [die Kunst] von ihrer Autonomie nach, so verschreibt sie sich dem Betrieb der bestehenden Gesellschaft; bleibt sie strikt für sich, so läßt sie als harmlose Sparte unter anderen nicht minder gut sich integrieren.“ (ÄT: 352f.)*

Trotz dieser Verhaftung der Kunst in der Gesellschaft gelten die Regeln der verwalteten Welt in der Sphäre der Kunst nur begrenzt (Scholze 2000: 97), da sich wahre Kunst nicht von einem

nutzenorientierten Standpunkt aus begreifen lässt. Für Adorno ist demzufolge allein das autonome Kunstwerk im Zuge seines subversiven Charakters in der Lage, die gesellschaftliche Totalität der verwalteten Welt offenzulegen und sich ihr zu widersetzen (Scholze 2000: 105).

*„Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung [...], noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie 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 [...].“ (ÄT: 335)*

Die Gegensätzlichkeit zwischen dem Kunstschönen und der empirischen Realität (Marcuse 2000: 90) erwächst aus dem utopischen Gehalt des Kunstwerkes – das Kunstschöne imitiert das Naturschöne und bildet auf diese Weise eine Antithese zur instrumentellen Welt (Wellmer 1985: 13), es wird so in der Kulturindustrie zum „[...] geschichtlichen Sprecher unterdrückter Natur [...]“ (ÄT: 365).

*„Das Kunstwerk, als Nachahmung des Naturschönen, wird so zum Bild einer beredten, aus ihrer Stummheit befreiten, einer erlösten Natur, ebenso wie zum Bild einer versöhnten Menschheit.“ (Wellmer 1985: 15)*

Im Zuge dieser Angleichung an das Naturschöne drückt das autonome Kunstwerk in sich das Wahre, Ursprüngliche aus und ermöglicht einen Ausblick auf einen alternativen, besseren – womöglich utopischen – Gesellschaftszustand.

### **3.3.2 Kunst als Versprechen von Glück und Darstellung des Leidens**

Wahre Kunst wird für Adorno von der Intention geleitet, durch ihre Schönheit die Möglichkeit des Glücks zu verkörpern und auf diese Weise auf einen alternativen, besseren Gesellschaftszustand anzuspielen, in dem Harmonie und Glück nicht mehr nur scheinbar existieren, sondern tatsächlich realisiert werden können und es deshalb keines „[...] ästhetischen Glücksversprechens [...]“ mehr bedarf (Schweppenhäuser 2003a: 118). Darin



besteht das utopische Moment autonomer Kunst – sie ist *une promesse du bonheur*, „[...] Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“ (ÄT: 205). Kunst verspricht das Glück und die Befreiung aus den Zwängen der verwalteten Welt, ihr Versprechen wird jedoch wieder und wieder gebrochen, da es nicht an ihr ist, dieses Versprechen einzulösen (Marcuse 2000: 135). Ungeachtet dessen betrügt die Kunst die Menschen nicht, da sie ihnen nicht die faktische Existenz des Glücks zusichert, sondern vielmehr die Möglichkeit seiner Existenz verspricht (Schweppenhäuser 2003a: 119): „Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen“ (ÄT: 200).

Indem autonome Kunst durch ihre Negation der Gesellschaft mit dem falschen Schein bricht und durch ihre „[...] wahre und scheinlose [...] Schönheit [...]“ (Adorno 2019: 84) einen Ausblick auf den Soll-Zustand der Gesellschaft gewährt, bildet sie ein autonomes Bewusstsein aus, hält „im Bewusstsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren [...]“ (Schwaabe 2013: 138) fest. Für Adorno ist daher auch abstrakte Kunst, die in sich ästhetische Konventionen negiert, Versprechen von Glück (Schweppenhäuser 2003b: 342).

*„Den Abgrund zwischen der Praxis und dem Glück mißt die Kraft der Negativität im Kunstwerk aus.“ (ÄT: 26)*

Wahre Kunst ist für Adorno jedoch nicht allein Versprechen von Glück, sie ist auch Ausdruck menschlichen Leidens und macht dieses erfahrbar: Adorno begreift die Kunst wie Hegel als geschichtlichen Gegenstand (Pippin 2019: 130) und sieht die Kunst als Produkt der Abarbeitung am erfahrenen Leid der Gegenwart. Für ihn verarbeiten die Künstler und Künstlerinnen der Moderne in ihren Werken die existenziellen Umbrüche ihrer Zeit (Schweppenhäuser 2003a: 114), was dazu führt, dass moderne Kunstwerke, beispielsweise die Van Goghs, „[...] vom Sturm all der Emotionen toben, in deren Erfahrung das Individuum seiner Epoche erstmals die geschichtliche Katastrophe registrierte“ (ÄT: 224).

Doch mit der Eingliederung der Kunst in die Kulturindustrie verändert sich auch die Darstellung des Leidens: Während wahre, autonome Kunst das Leiden in all seiner Grausamkeit darstellt und es auf diese Weise anklagt, wird das Leiden in den engagierten Werken der Kulturindustrie zum Bestandteil eines feststehenden, dramaturgisch konzipierten Handlungsablaufs (Grimm 2009: 74) – es erfüllt die ihm durch den Plot zugeschriebene Funktion. Die Existenz des Leidens wird nicht dementiert, seine Existenz wird jedoch im Zuge

des affirmativen Wesens engagierter Kunst als unverrückbarer Sachverhalt dargestellt, den es schlichtweg hinzunehmen gilt (Schwaabe 2013: 141).

Diese scheinbare Diskrepanz zwischen Kunst als Ausdruck von Leiden und gleichzeitigem Versprechen von Glück lässt sich auf Adornos negativen Utopiebegriff zurückführen, der im Folgenden erläutert werden soll. Adorno hegt ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der Utopie, da er im Falle ihrer Realisierung die Entstehung eines weiteren, gleichermaßen durch Herrschaftszwänge geprägten Systems befürchtet. Utopie bedeutet für ihn letzten Endes nicht mehr als „[...] in die Zukunft projizierte Ideologie“ (Sauerland 1979: 58) und er bezweifelt, dass es möglich ist, eine grundlegend differente Welt zu erdenken. Eine solche imaginierte Welt wäre wohl entweder durch die bestehenden Verhältnisse geprägt oder deren exaktes Gegenbild, was ebenfalls keine Erlösung von der empirischen Realität ermöglichen würde. In Adornos Gesamtwerk lässt sich aus diesem Grund keine eindeutige Definition des Begriffs *Utopie* finden (Sauerland 1979: 58): Der Philosoph weigert sich, ein klares Bild einer utopischen, besseren Gesellschaft zu zeichnen, denn er sieht keinen Sinn darin, das gänzlich Andere mit dem Maßstab des Bestehenden zu messen (Schweppenhäuser 2003a: 93). Über die genauen Eigenschaften einer besseren, utopischen Gesellschaft lässt sich wenig sagen, wir können nur davon ausgehen, dass sie radikal anders als die bestehende Gesellschaft sein soll (Geuss 1998: 306). Nach Adorno lässt sich der Begriff der Utopie deshalb weniger durch seine positiven, als durch seine negativen Attribute definieren – wir wissen, welche Eigenschaften eine bessere Welt *nicht* besitzen sollte. Utopie beschreibt demnach einen Gesellschaftszustand, der sich fundamental vom gegenwärtigen, empirischen Gesellschaftszustand abhebt: Die Utopie gestaltet sich als eine Welt, die frei ist von Entfremdung, Entzauberung und der Unterdrückung des Individuums. Für Adorno bedeutet Utopie daher nicht die Imagination einer komplett neuen, besseren Welt, sondern vielmehr die Vorstellung einer Welt, die frei ist von den Zwängen der verwalteten Welt – die von ihm beschriebene utopische Intention besteht eher in der Kritik am bestehenden Gesellschaftszustand als im Erträumen einer völlig neuen Gesellschaft (Sauerland 1979: 58). Adorno schreibt die utopische Intention der wahren Kunst zu, da diese im Zuge ihrer autonomen Eigengesetzlichkeit nicht völlig von der Logik der verwalteten Welt erfasst wird und deswegen in der Lage ist, Kritik an der bestehenden Gesellschaft zu üben.

*„Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten.“ (ÄT: 337)*

Der Begriff der negativen Utopie kann grundsätzlich zweierlei bedeuten: Einerseits lässt sich negative Utopie mit dem Begriff der Dystopie gleichsetzen, also einer durch und durch schlechten Gesellschaft, andererseits impliziert negative Utopie auch die Existenz einer wahrhaftigen, guten Gesellschaft, über deren positive Eigenschaften uns jedoch wenig bekannt ist (Geuss 1998: 306). Autonome, moderne Kunst soll diesen beiden Facetten gleichermaßen gerecht werden – sie soll zum einen den schlechten Zustand der gegenwärtigen Welt offenlegen und zum anderen aufzeigen, dass sich die Hoffnung auf eine bessere, utopische Welt nur negativ formulieren lässt (Geuss 1998: 306).

*„Weil aber der Kunst ihre Utopie, das noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie durch all ihre Vermittlung hindurch Erinnerung, die an das Mögliche gegen das Wirkliche, das jenes verdrängte [...]. In ihrer Spannung zur permanenten Katastrophe ist die Negativität der Kunst, ihre Methexis am Finsteren mitgesetzt. (ÄT: 204)*

Wahre Kunst realisiert die utopische Intention bei Adorno damit dialektisch, indem sie sich im Spannungsfeld zwischen der Darstellung des Leidens und dem Versprechen des Glücks bewegt: Einerseits artikuliert die Kunst Kritik am gegenwärtigen Gesellschaftszustand, da sie in sich das reelle Leiden und die Zerrüttung darstellt, andererseits verspricht Kunst die Möglichkeit von Glück, indem sie sich von der empirischen Realität abgrenzt und durch ihre wahrhaftige Schönheit die Möglichkeit des Besseren ausdrückt. Autonome Kunst wirkt dadurch als „[...] Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden [...]“ (ÄT: 26) – da sie die bestehenden Gesellschaftsverhältnisse negiert, birgt sie in sich ein utopisches Element und darf doch nicht ganz positive Utopie sein, da Utopie für Adorno immer nur negativ gedacht werden kann.

*„Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut;*

*daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf.“*

(ÄT: 55)

#### **4. Kritische Reflexion: Kunst zwischen negativer Utopie und Gesellschaftstransformation**

Im folgenden Kapitel soll das emanzipatorische Potential, das Adorno der autonomen Kunst im Rahmen der *Ästhetischen Theorie* zuschreibt, kritisch untersucht werden. In diesem Zusammenhang soll zunächst zusammenfassend erläutert werden, welche Rolle Adorno autonomer Kunst im Rahmen der verwalteten und entfremdeten Gegenwartsgesellschaft zuschreibt, um anschließend zu diskutieren, inwiefern seine Ansichten sinnvoll durch weitere Ansätze ergänzt werden könnten.

Theodor W. Adorno vertritt einen abstrakten Praxisbegriff und hält daher zeit seines Lebens Distanz zum praktischen Aktivismus, so auch bei der Studierendenbewegung Ende der 60er Jahre – während Herbert Marcuse, ebenfalls am Frankfurter Institut für Sozialforschung tätig, schnell zur Ikone der Bewegung reüssierte (Martin 2019: 424; Tauber 2019: 394), blieb Adorno aufgrund seines tiefen Misstrauens gegenüber jeglicher politischer Praxis auf Abstand zu den Studierenden (Martin 2019: 424f.): Massenbewegungen bargen für Adorno ein gewaltsames, totalitäres Moment und vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus befürchtete er, dass das revolutionäre Vorgehen der Studentenbewegung nur allzu leicht in faschistische Praxis umschlagen könne (Müller-Doohm 2019: 10).

*„Praxis tendiert ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent [...], während Kunstwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit stehen.“* (ÄT: 359)

Adorno sieht die Aufgabe Kritischer Theorie weniger in der politischen Praxis, sondern vielmehr darin, die gesellschaftlichen Problemlagen theoretisch anzugehen und Widerstand im Geiste zu leisten (Sauerland 1979: 14) – dies spiegelt sich auch in seinen Ausführungen zur Rolle der Kunst wider:

*„Praktische Wirkung üben Kunstwerke allenfalls in einer kaum dingfest zu machenden Veränderung des Bewußtseins aus [...].“* (ÄT: 360)

*„Ihre [die der Kunstwerke] wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert [...] Die Wirkung der Kunstwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre Existenz zitieren, kaum die, daß auf ihre latente Praxis eine manifeste anspricht [...]“ (ÄT: 359)*

Adorno bezweifelt, dass Kunst es vermag, aktiv in das politische Geschehen einzugreifen (ÄT: 359) und fasst die praktische Wirkungsmacht der Kunst vielmehr über die Veränderung des subjektiven Bewusstseins durch die Darstellung des Leidens und das gleichzeitige Versprechen von Glück: Autonome Kunstwerke bilden gesellschaftliche Problemlagen ab und üben dadurch Kritik an der Gesellschaft – sie stellen das unbequeme, problembehaftete Element in einer scheinbar nahtlos geschlossenen, harmonischen Welt dar und wecken im Menschen die Sehnsucht nach einer alternativen, freieren Gesellschaftsform (Sauerland 1979: 4). Autonome Kunst entlarvt die entfremdete Gesellschaft als das, was sie tatsächlich ist, sie legt die Zerrüttung und das Leiden im gegenwärtigen Gesellschaftszustand offen und visiert damit im Sinne von Adornos negativem Utopiebegriff einen anzustrebenden, grundlegend anderen Zustand der Gesellschaft an. Für Adorno sind Kunstwerke daher „durch alle Vermittlungen, alle Negativität hindurch [...] Bilder einer veränderten Menschheit [...]“ (ÄT: 358) – er rekurriert damit auf einen Gesellschaftszustand, der sich durch die Abwesenheit von äußeren Zwängen sowie die Freiheit und Autonomie des Einzelnen auszeichnet; einen Zustand „[...] in dem man ohne Angst verschieden sein kann“ (Adorno 2019: 116). Doch autonome Kunst kann nach Adorno nicht direkt zu einer Realisierung dieser alternativen Gesellschaftsutopie beitragen, sie kann nur offenlegen, wie weit entfernt die gegenwärtige Gesellschaft von einem solchen Zustand ist und damit versuchen, das kritische Bewusstsein des Subjekts zu erwecken – „[...] purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzugreifen oder zum Eingriff zu veranlassen“ (ÄT: 475).

Adorno sieht die Kunst somit durchaus als mächtige Entität an, aber die Schlagkraft, die er ihr zuschreibt, ist immer auch eine negativ konnotierte, da Kunst in der verwalteten Welt erst authentisch und wirkmächtig wird, wenn sie in sich Schmerz, Leiden und Verzweiflung artikuliert – also das Negative, Dissonante in sich ausdrückt. Und auch in einer hypothetischen, befreiten Welt wäre die Kunst ihrem Wesen entsprechend für Adorno nach wie vor eng mit dem Leiden verbunden:

*„Selbst in einer legendären besseren Zukunft dürfte Kunst die Erinnerung an  
akkumulierte Grauen nicht verleugnen; sonst würde ihre Form nichtig.“ (ÄT: 479)*

Doch lassen sich autonome Kunst und ihre Wirkungsmacht nicht auch beherzter, positiver denken? Wenn Adorno uns zeigt, dass autonome Kunst derart wirkungsmächtig ist, wäre autonome Kunst dann nicht ebenfalls in der Lage, einen aktiven Beitrag zu einer realen Transformation der Gesellschaft zu leisten?

An dieser Stelle sei auf Adornos Zeitgenossen Herbert Marcuse verwiesen, der autonomer Kunst eine zentrale Rolle im Prozess der Gesellschaftstransformation zuschreibt. Für Marcuse kann autonome Kunst aktiv zu einer Veränderung der Gesellschaft beitragen, indem sie die Ausbildung einer neuen, sinnlichen und sensiblen Form von Rationalität befördert, die schließlich den Aufbau einer neuen, freien Gesellschaft ermöglicht (Marcuse 2000: 79), da die instrumentelle Vernunft als dominante Rationalitätsform der Gesellschaft abgelöst werden würde. In dieser hypothetischen, utopischen Gesellschaft wird das Zusammenleben der Menschen nicht länger durch zweckrationale Kosten-Nutzen-Kalkulationen und individuelle Gewinnbestrebungen bestimmt, sondern richtet sich vielmehr an den zentralen Werten der Schönheit und dem „[...] Schutz und Genuss des Lebens [...]“ (Marcuse 2000: 104) aus – ganz im Sinne objektiver Vernunft.

*„Kunst als Form der Wirklichkeit lässt sich nicht konkretisieren: Sie wäre Kreativität im geistigen wie im materiellen Sinn, Verbindung von Technik und Künsten in der vollständigen Rekonstruktion der Umwelt, Verbindung von Stadt und Land, Industrie und Natur nach deren Befreiung von den Schrecken kommerzieller Nutzung und Verschönerung, zu einem Zeitpunkt, da die Kunst nicht mehr als Stimulans des Geschäftslebens fungiert.“ (Marcuse 2000: 106)*

Marcuse versteht die Kunst wie Adorno als abstrakten Gegensatz zur Lebenspraxis (Marcuse 2000: 90) – in der Entstehung einer neuen Form von Rationalität verortet Marcuse eine Chance für die Menschen, das kapitalistische Konkurrenzdenken und die Unterdrückung der Natur zu überwinden (Marcuse 2000: 104). Dennoch ist Marcuse sich bewusst, dass die Kunst einen Neuaufbau der Gesellschaft nicht allein initiieren kann, zuerst muss ein grundlegender sozialer Wandel stattfinden (Marcuse 2000: 80):

*„Offenkundig hängt die Möglichkeit, eine solche Umwelt zu schaffen, von der grundsätzlichen Umgestaltung der jetzigen Gesellschaft ab: Es geht um eine neue Produktionsweise und neue Produktionsziele, einen neuen Menschentypus als Produzenten, das Ende der Rollenspiele, der herkömmlichen gesellschaftlichen Arbeitsteilung, der Trennung von Arbeit und Freizeit.“ (Marcuse 2000: 106)*

Auch Albrecht Wellmer behandelt die Wirkungskraft autonomer Kunst im positiven Sinne, da er in der Kunst ein welterschließendes Potential verortet: Kunstwerke erschließen dem Menschen einen Zugang zur Außenwelt und zu seiner eigenen Person und prägen so das Verhältnis des Menschen zu seiner Außenwelt und zu sich selbst (Deines o.J.: 9). Damit verfügt Kunst über die Fähigkeit der „[...] realen Veränderung von Selbst- und Weltverhältnissen [...]“ (Wellmer 1985: 29), da sie durch ihren Modus der Welterschließung aktiven Einfluss auf die soziale Praxis der Gegenwart nehmen kann. Indem autonome Kunst Dissonanzen und Nicht-Identität offenlegt, erschüttert sie nicht nur das Subjekt und seine Wahrnehmung der Außenwelt, sondern schafft es gleichzeitig, die Grenzen des Subjekts zu erweitern (Wellmer 1985: 163f.), da sie es dem Subjekt ermöglicht, mit seiner eigenen Vereinzelung und der Dezentriertheit der Außenwelt umzugehen und sich vom Harmoniegebot der bürgerlichen Gesellschaft zu distanzieren (Wellmer 1985: 104). Für Wellmer liegt die Erkenntnisfunktion der Kunst folglich darin, dass sie auf „[...] Entgrenzungen der Kommunikation [...]“ (Wellmer 1985: 30) hindeutet und den Menschen hilft, das Diffuse, vermeintlich Nicht-Integrierbare über den Weg der Ästhetik zu integrieren (Wellmer 1985: 103). Auch Adorno versteht die emanzipierte Gesellschaft als eine, die es schafft, Differenzen miteinander zu versöhnen, anstatt vermeintliche Gleichheit und Einheitlichkeit zu propagieren (Adorno 2019: 116).

*„[...] Gegen [...] die dominante Rationalitätsform der modernen Gesellschaft brächte die moderne Kunst ein emanzipatorisches Potential der Moderne zur Geltung; in ihr würde nämlich ein neuer Typus von ‚Synthesis‘, von ‚Einheit‘ – absehbar, bei dem das Diffuse, Nicht-Integrierte, das Sinnlose und Abgespaltene eingeholt würde in einen Raum gewaltloser Kommunikation [...].“ (Wellmer 1985: 104)*

Autonome Kunst ist für Wellmer dementsprechend nicht allein „[...] Spiegel zunehmenden Sinn- und Subjektzerfalls in der Wirklichkeit [...]“ (Wellmer 1985: 29), sondern vielmehr eine

transformierende Kraft, die die soziale Praxis der Gegenwart beeinflusst. Lassen sich aus Adornos *Ästhetischer Theorie* ähnlich positive Impulse ziehen?

Adorno setzt sich im Rahmen seiner Philosophie durchaus mit der Frage auseinander, was mit der Kunst passieren würde, wenn ein utopischer Gesellschaftszustand erreicht werden würde. Während er 1949 in der *Philosophie der neuen Musik* noch sicher davon ausgeht, dass die Kunst in einer völlig befriedeten, von ökonomischen und herrschaftlichen Antagonismen befreiten Welt friedlich absterben würde (Adorno 1997b: 24), vertritt er auf den letzten Seiten der später verfassten *Ästhetischen Theorie* eine etwas optimistischere Position und zieht die Möglichkeit in Erwägung, dass die Kunst auch in einer befriedeten, vom Leiden befreiten Gesellschaft in neuer Form bestehen kann:

*„Möglich, daß einer 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.“ (ÄT: 386)*

Adorno schließt dementsprechend nicht aus, dass die Kunst auch Teil einer utopischen Gesellschaft sein kann, er formuliert dies im Vergleich zu Marcuse und Wellmer jedoch eher vorsichtig.

*„Auch die Gestalt von Kunst in einer veränderten Gesellschaft auszumalen steht nicht an. Wahrscheinlich ist sie ein Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als daß sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat.“ (ÄT: 386f.)*

Adorno ist demnach weiterhin der Meinung, dass die Kunst und das Leiden eng verknüpft sind und dass es Aufgabe der Kunst ist, das Leiden auszudrücken. Interpretiert man seine Ausführungen nun etwas freier, so kommt die Frage auf, ob autonome Kunst dieser Aufgabe auch in einer utopischen Gesellschaft nachkommen kann – wenn sie es kann, so könnte sie Teil einer solchen befriedeten Gesellschaft sein, müsste nicht ‚friedlich absterben‘: Solange die Kunst das Leiden, dessen Ausdruck sie ist, nicht vollständig vergisst, wünscht auch Adorno sich nicht ihr Verschwinden herbei. Autonome Kunst würde somit erst in einer Gesellschaft



obsolet, in der das Leiden keinerlei Daseinsberechtigung hat und ganz und gar nonexistent ist.

Doch wären nicht auch in einer utopischen, befreiten Welt das Leiden und der Schmerz stets präsent – und sei es nur in Erinnerung an vergangenes Leiden? Autonome Kunst lässt sich damit auch als „[...] Gedächtnis des akkumulierten Leidens [...]“ (ÄT: 387) denken, das selbst im utopischen Gesellschaftszustand die Erinnerung an vergangene Zeiten wachhält und das kritische Bewusstsein des Einzelnen stärkt.

Während im Vorherigen anhand von Wellmer und Marcuse gezeigt werden sollte, dass eine Transformation der Gesellschaft und vor allem die Rolle autonomer Kunst im Rahmen dieser Transformation definitiv positiver, beherzter gedacht werden können, und die ästhetische Dimension durchaus in der Lage ist, einen aktiven Beitrag auf dem Weg zu einer besseren, utopischen Gesellschaft zu leisten, lässt sich gleichzeitig sagen, dass sich in Adornos *Ästhetischer Theorie* ebenfalls positive Impulse in Bezug auf die Rolle autonomer Kunst in einer utopischen Gesellschaft finden lassen. Die *Ästhetische Theorie* ist nicht durchwegs pessimistisch und desillusioniert; ihre positiven Denkanstöße in Bezug auf eine befriedete Gesellschaft sind jedoch schwieriger zu finden, da Adornos Ausführungen zur utopischen Gesellschaftsform weit weniger konkret als die Marcuses sind: Adorno formuliert im Hinblick auf die Utopie und die Rolle der Kunst darin vorsichtiger, was wiederum dem abstrakten Praxisbegriff entspricht, der sich durch sein gesamtes Werk zieht. Trotzdem kann Adornos *Ästhetische Theorie* ebenfalls positive Denkanstöße geben, wenn man Autonomie als gesellschaftliches Ziel verwirklichen möchte. Dies entspricht auch dem Bestreben Kritischer Theorie, gemäß ihrer normativen Ausrichtung ein positives Gegenbild zum gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft zu denken. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Marcuse und Wellmer in ihren Ausführungen weiter als Adorno gehen, indem sie der wahren Kunst eine aktive Rolle und ein transformierendes Potential zuschreiben, Adorno die Kraft autonomer Kunst jedoch ebenfalls nicht unterschätzt, sondern nur anders auffasst – die Ausgangspunkte der drei Philosophen sind schlichtweg andere. Alle drei wissen jedoch um die Wirkungskraft und die gesellschaftliche Sonderstellung wahrhaftiger, autonomer Kunst.

## **5. Schlussbetrachtung: Kritische Theorie im Wandel**

Mit Jürgen Habermas' kommunikationstheoretischem Ansatz, der der zweiten, auf Horkheimer und Adorno folgenden Generation Kritischer Theorie zugeordnet wird, wurde

eine Wende in der Kritischen Theorie eingeleitet:<sup>12</sup> Da Habermas die zwischenmenschliche Kommunikation ins Zentrum seiner Theorien stellte, gewannen intersubjektive Beziehungen gegenüber den Subjekt-Objekt-Beziehungen an Bedeutung (Deines o.J.: 7). Im Zuge dieses Wandels von der ästhetischen Theorie zur Diskurstheorie wurden Diskurs, Deliberation und Kommunikation zu zentralen Begriffen Kritischer Theorie, während der Kunstaspekt in den Hintergrund trat. Die ästhetische Dimension scheint in der zweiten Generation daher an Bedeutung verloren zu haben, da Habermas sich vielmehr an den faktisch bestehenden sozialen Beziehungen als an der normativen Sphäre orientiert.

Bleibt in einer intersubjektiv orientierten, kommunikationszentrierten Kritischen Theorie damit noch Raum für Untersuchungen des Ästhetischen? Ist eine normative Kunstkonzeption wie die Adornos auch gegenwärtig von Bedeutung? Ein Blick in Habermas' Aufsatz *Volkssouveränität als Verfahren* zeigt, dass diese Fragen sich durchaus mit ja beantworten lassen. Obwohl Habermas selbst eher die diskursorientierte Dimension im Blick hat, erkennt er gleichzeitig auch die Dimension des Ästhetischen an und hält ihre Untersuchung für wesentlich (Habermas 1994: 630f.): Habermas verortet in der modernen, autonomen Kunst im Zuge ihres nicht-identischen, eigensinnigen Charakter ein transzendentes Element, das über die Alltagskommunikation hinausgeht und distanziert sich von einer „[...] Kultur ohne Stachel [...]“ (Habermas 1994: 631). Dies zeigt, dass auch Habermas die Wirkungskraft des Ästhetischen anerkennt und moderner, autonomer Kunst eine Sonderrolle im Diskurs zugesteht. Adornos *Ästhetische Theorie* ist für die gegenwärtige Kritische Theorie zudem ebenfalls von Bedeutung, da Adorno in ihr eine Vielzahl an Phänomenen behandelt und damit beispielsweise im Hinblick auf die Untersuchung der Kulturindustrie maßgebliche Impulse für den gesamten Diskurs Kritischer Theorie gegeben hat. Neuere Ansätze der Untersuchung des Ästhetischen wie beispielsweise die Untersuchungen Albrecht Wellmers, die anschlussfähig an jüngere Ansätze Kritischer Theorie sind (Deines o.J.: 9f.), bauen zudem maßgeblich auf Adornos Theorie des Ästhetischen auf.

Im Anschluss an die vorliegende Arbeit bleiben jedoch auch weiterhin verschiedene Fragen offen, beispielsweise jene, ob es prinzipiell sinnvoll wäre, die Konzeptionen der Kritischen Theorie in Bezug auf die Dimension des Ästhetischen ausgehend von Adornos

---

<sup>12</sup> Für eine ausführliche Rekonstruktion der Entwicklung von den traditionellen hin zu jüngeren Ansätzen Kritischer Theorie wie Jürgen Habermas und Axel Honneth siehe beispielhaft S. 310-319 in: Städtler, Michael (2019): Die theoretische Form der kritischen Theorie. Zur historischen Entwicklung der systematischen Bedeutung des Kritikbegriffs in der Gesellschaftstheorie, in: Bittlingmayer, Uwe H. / Demirović, Alex / Freytag, Tatjana (Hrsg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 279-328.

*Ästhetischer Theorie* ebenso systematisch zu überarbeiten wie die Dimension der sprachlichen Praxis. Weitere, daran anschließende Fragen wären, wie sich eine solche Überarbeitung einer kritischen ästhetischen Theorie gestalten würde und ob der Dimension des Ästhetischen auf diese Weise wieder ein höherer Stellenwert im Rahmen der Kritischen Theorie zukäme. Grundsätzlich lässt sich jedoch sagen, dass die Gründerväter der Kritischen Theorie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer diese nie als feststehend, sondern immer als dynamisch und veränderlich begriffen haben – eine Entwicklung der Kritischen Theorie hin zu einer Gesellschaftstheorie, die kommunikations- und ästhetikbasierte Ansätze gleichermaßen verbindet, wäre daher mit Blick auf die Zukunft Kritischer Theorie durchaus denkbar.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Gretel / Tiedemann, Rolf (1992): Editorisches Nachwort zur zweiten Auflage, in: Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno / Rolf Tiedemann (Hrsg.), 11. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 537-544.
- Adorno, Theodor W. (1992): *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno / Rolf Tiedemann (Hrsg.), 11. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1997a): Resumé über Kulturindustrie, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 337-345.
- Adorno, Theodor W. (1997b): *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Bd. 12: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1998): On Popular Music, in: Storey, John (Hrsg.), *Cultural theory and popular culture. A reader*, 2. Aufl., Athens, GA: The University of Georgia Press, S. 73-84.
- Adorno, Theodor W. (2019): *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Bd. 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 12. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernstein, Jay M. (2021): Das Naturschöne, in: Eusterschulte, Anne / Tränkle, Sebastian (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Klassiker Auslegen Bd. 74, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 73-88.
- Bredenkamp, Horst (2022): Kunst und Ausnahmezustand, in: *Kursbuch*, Jg. 58, Nr. 209, S. 68-86.
- Brunkhorst, Hauke (2019): Wahrheit, Rezeption, Gesellschaftskritik, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 35-52.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deines, Stefan (o.J.): Die Rolle der Kunst in der kritischen Theorie, [online] [https://www.academia.edu/40521473/Kunst\\_and\\_Kritische\\_Theorie](https://www.academia.edu/40521473/Kunst_and_Kritische_Theorie) [30.11.2022].
- Deines, Stefan (2017): Über die Funktionen der Kunst und die Relevanz der Kunstphilosophie, in: Rebentisch, Juliane (Hrsg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, [online] <http://www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/> [10.11.2022].
- Demirović, Alex (2003): Kritische Gesellschaftstheorie und Gesellschaft, in: ders. (Hrsg.), *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven der Kritischen Theorie*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 10-27.

- Eusterschulte, Anne / Tränkle, Sebastian (Hrsg.) (2021): *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Klassiker Auslegen Bd. 74, Berlin / Boston: De Gruyter.
- Früchtl, Josef (2021): Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik, in: Eusterschulte, Anne / Tränkle, Sebastian (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Klassiker Auslegen Bd. 74, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 59-71.
- Geuss, Raymond (1998): Art and Criticism in Adorno's Aesthetics, in: *European Journal of Philosophy*, Jg. 6, Nr. 3, S. 297-317.
- Grimm, Marc (2009): Ware, Kunst, Autonomie. Ästhetik und Kulturindustrie bei Theodor W. Adorno, in: Müller, Stefan (Hrsg.), *Probleme der Dialektik heute*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 63-84.
- Habermas, Jürgen (1994): *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1977): *Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hrsg.), Bd. 5: Holzwege, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Horkheimer, Max (1970): *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Horkheimer, Max (1986): *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*, Alfred Schmidt (Hrsg.), Frankfurt a.M.: Fischer.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2011): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 20. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kant, Immanuel (2009): *Kritik der Urteilskraft*, Heiner F. Klemme (Hrsg.), 3. Aufl., Hamburg: Meiner.
- Keppler, Angelika (2019): Ambivalenzen der Kulturindustrie, in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, S. 307-315.
- Marcuse, Herbert (2000): *Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften*, Peter-Erwin Jansen (Hrsg.), Bd. 2, Lüneburg: zu Klampen.
- Martin, Susanne (2019): Kritische Intellektualität, in: Bittlingmayer, Uwe H. / Demirović, Alex / Freytag, Tatjana (Hrsg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 411-430.
- Mettin, Martin / Zwarg, Robert (2021): Gesellschaft, in: Eusterschulte, Anne / Tränkle, Sebastian (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Klassiker Auslegen Bd. 74, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 203-218.

- Müller-Doohm, Stefan (2019): Versuch eines Porträts in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, S. 3-11.
- Nipperdey, Thomas (1991): *Deutsche Geschichte 1866-1918. Arbeitswelt und Bürgergeist*, Bd. 1, 2. Aufl., München: C.H. Beck.
- Paddison, Max (2004): *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music*, London: Kahn & Averill.
- Pippin, Robert (2019): Adorno, ästhetische Negativität und das Problem des Idealismus, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 129-150.
- Plessner, Helmuth (1972): Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos, in: Berlinger, Rudolph / Fink, Eugen (Hrsg.), *Philosophische Perspektiven. Ein Jahrbuch*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 126-136.
- Sauerland, Karol (1979): *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Scholze, Britta (2000): *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schroer, Markus (2019): Ende des Individuums, in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, S. 332-337.
- Schwaabe, Christian (2013): Kunst und Politik in Zeiten ihrer kulturindustriellen Vereinnahmung, in: Hellinger, Ariane et al. (Hrsg.), *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 125-178.
- Schwaabe, Christian (2018): *Politische Theorie. Von Platon bis zur Postmoderne*, 4. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2003a): *Theodor W. Adorno zur Einführung*, 3. Aufl., Hamburg: Junius.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2003b): Ästhetische Theorie, Kunst und Massenkultur, in: Demirović, Alex (Hrsg.), *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven der Kritischen Theorie*, Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 340-365.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2019): Ästhetische und soziale Autonomie nach Adorno, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 157-166.

- Sonderegger, Ruth (2019): Ästhetische Theorie, in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, S. 521-533.
- Steinert, Heinz (2008): *Kulturindustrie*, 3. Aufl., Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Tauber, Zvi (2019): Die widersprüchliche Einheit von Bewusstsein und Revolte, in: Bittlingmayer, Uwe H. / Demirović, Alex / Freytag, Tatjana (Hrsg.), *Handbuch Kritische Theorie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 381-409.
- Wellmer, Albrecht (1985): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wesche, Tilo (2019): Kunst als Notwehr. Über Gesellschaft und Ästhetik bei Adorno, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 173-183.
- Wys, Beate (2019): Nur unzeitgemäßes Denken bleibt aktuell, in: Endres, Martin / Pichler, Axel / Zittel, Claus (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 185-192.