

## BESPRECHUNGEN

Pola Groß

### **Kunst – Kritik – Gesellschaft. Neue Studien zu Adornos ästhetischen Überlegungen**

Für Theodor W. Adorno muss Kunst unbedingt einen Bezug zur Gesellschaft haben. Denn sie ist nicht nur Resultat gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, insbesondere der Trennung von körperlicher und geistiger Arbeit, sondern sie erhält auch ihre Materialien, Formen und Techniken von der Gesellschaft und der gesellschaftlich vermittelten Natur. Daher ist Kunst auch nicht jenseits der vorherrschenden Ökonomie zu verorten, die als kapitalistisches Verwertungsregime alles mit allem vergleichbar macht und somit auch Kunstwerken einen ökonomischen Wert zuweist. Gerade aufgrund des offenkundigen Gesellschaftsbezugs von Kunst gilt Adornos brennendes Interesse der Frage, wie gelungene Kunstwerke zugleich einen kritischen Abstand zur Gesellschaft finden, ja wie sie ihre Autonomie wahren können. Kunst dürfe in ihrem Autonomiebestreben aber nicht zu einem Ort werden, der sich von jedem Bezug auf Gesellschaftliches freispreche. Nichts liegt Adorno ferner, »nämlich deshalb, weil die Kunst ja als ein Versuch [anzusehen ist], eben doch eine solche Sondersphäre herzustellen und in dieser Sondersphäre dem Unterdrückten, dem also, was nicht ratio ist, zu seiner Stimme zu verhelfen.«<sup>1</sup> Es geht ihm also um die Frage, inwiefern Kunstwerke den Abstand zwischen der gegenwärtigen Gesellschaft und der Utopie eines ganz Anderen auszuloten vermögen – eine Frage, die nur beantwortet werden kann, wenn man Adornos Ästhetik im Zusammenhang mit seinen gesellschaftstheoretischen, philosophischen und kulturkritischen Schriften liest.

Dieser Annahme folgen auch die drei Sammelbände: (1) *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie*, (2) *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos* und

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetik* (1958/59), in: ders.: Nachgelassene Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Bd. 3, hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt am Main 2009 (S. 7-390), S. 83 f.

(3) *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie – Ästhetik – Gesellschaft.*<sup>2</sup> Drei gemeinsame Linien sind hier zu erkennen: Erstens werden Adornos ästhetische Überlegungen im Kontext mit denen anderer Theoretiker betrachtet. Exemplarisch dafür stehen die Beiträge von Johannes Rhein zu den Modellen ästhetischer Erkenntnis bei Georg Lukács, Ernst Bloch und Adorno und von Marc Grimm zur Wahrheit in Kunst und Sprache bei Adorno und Martin Heidegger aus dem Band *Ästhetische Aufklärung* sowie Jan Völkers Beitrag in *Das Versprechen der Kunst*. Letzterer versucht Adornos Denken für eine Philosophie der Gegenwart fruchtbar zu machen, indem er dieses im Zusammenhang mit Überlegungen Alain Badiou und Jacques Rancières diskutiert. Ljiljana Radonić beleuchtet in *(K)ein Ende der Kunst* die Bedeutung von Sigmund Freuds Psychoanalyse für Adornos *Ästhetische Theorie*. Auffällig ist, dass sich diese Beiträge allein auf das Verhältnis von Adornos Überlegungen zu Texten männlicher Theoretiker beziehen; ein dadurch fortgesetzter Ausschluss von Philosophinnen riskiert, mögliche aufschlussreiche Zugänge abzuschneiden.

Zweitens liegt ein Schwerpunkt auf der Frage, inwieweit sich Adornos ästhetische Überlegungen auf zeitgenössische Kunstwerke anwenden lassen. Besonders hervorzuheben ist hier der Aufsatz von Ines Kleesattel aus *Ästhetische Aufklärung*, die am Beispiel der Videoarbeit *Rainbow's Gravity* von Mareike Bernien und Kerstin Schroedinger das Verhältnis von Inhalt, Material und Fortschritt nach Adorno erörtert, und der im selben Band erschienene Artikel von Claus-Steffen Mahnkopf über seine eigenen, im Anschluss und in Auseinandersetzung mit Adornos Musiktheorie entstandenen Kompositionen. Exemplarisch nennt er seinen aus zehn Werken bestehenden *void-Zyklus*, der sich aus der Perspektive von Orchester, Elektronik, Kammermusik, Stimme und Geräusch mit der Shoah auseinandersetzt. Marianne Seidler betrachtet in *Das Versprechen der Kunst* Adornos *Ästhetische Theorie* aus der Perspektive der aktuellen Theaterinszenierung *Black or White* von und mit Lina Hermsdorf und Alexander-Maximilian Giesche und versucht jene mit den Überlegungen von Mark Greif zu

2 Vgl. Marcus Quent u. Eckardt Lindner (Hg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie*, Wien 2014; Marc Grimm u. Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016; Brigitte Marschall u. a. (Hg.): *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie. Ästhetik. Gesellschaft*, Wien 2014.

»anästhetischen Ideologien« zusammenzubringen, der aufgrund der »totalen Ästhetisierung unserer Lebenswelt« von einem Wunsch nach Anti-Erfahrung ausgeht.<sup>3</sup> Auch wenn dieser Erfahrungsbegriff sich kaum mit dem von Adorno deckt – weshalb anstelle des Vergleichs eine eingehendere Betrachtung der ästhetischen Erfahrung nach Adorno wünschenswert gewesen wäre –, ist das Vorhaben, Adornos ästhetische Überlegungen aus der Perspektive des zeitgenössischen Theaters neu ›in Bewegung‹ zu bringen, durchaus vielversprechend.

Drittens werden die Spuren des Gesellschaftlichen in Adornos Interpretationen künstlerischer und insbesondere musikalischer Werke verfolgt. Hier sind insbesondere die Beiträge von Martin Niederauer in *Ästhetische Aufklärung* über den Zusammenhang von Musik, Rezeption und Gesellschaft bei Adorno hervorzuheben wie auch Claus-Steffen Mahnkopfs Beitrag – diesmal in *Das Versprechen der Kunst* –, in dem er in Form eines Gedankenexperiments die Potentiale und Möglichkeiten von Adornos Musik-Arbeiten erkundet.

Im Folgenden werde ich mich auf ausgewählte Beiträge der drei Bände konzentrieren, die sowohl die oben genannten Schwerpunkte bearbeiten als auch das Verhältnis von (sprachlicher) Kunst und Gesellschaftskritik im Besonderen thematisieren und nach der Aktualität von Adornos ästhetischen Überlegungen fragen.

Die Beiträge von *Das Versprechen der Kunst* fokussieren alle vorrangig die *Ästhetische Theorie*, um Adornos Verfahrensweise und Verhalten den Gegenständen gegenüber »wieder zu holen«<sup>4</sup>. Bei den unterschiedlichen Schwerpunkten des Bandes stehen philosophische Analysen zu Aspekten der *Ästhetischen Theorie* oder zu ihren Verknüpfungen mit Adornos negativ-dialektischem Denken in seinen philosophischen Texten zweifelsohne im Vordergrund. Paradigmatisch dafür ist Marcus Quents einleitender Aufsatz, in dem er das Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Philosophie in

3 Vgl. Marianne Seidler: »Überfordere dich nicht«. Theater als unzugängliche Erfahrung«, in: Marcus Quent u. Eckardt Lindner (Hg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie*, Wien 2014 (S. 223–233), S. 224; Mark Greif: »Anästhetische Ideologien«, in: ders.: *Bluescreen. Essays*, hg. u. übers. v. Kevin Vennemann, Berlin 2011 (S. 116–152), S. 116.

4 Marcus Quent u. Eckardt Lindner: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie*, Wien 2014 (S. 7–19), S. 8.

Adornos *Ästhetischer Theorie* zu bestimmen versucht. Gleichwohl finden sich in dem Band auch Analysen mit einer strikteren gesellschaftspolitischen Ausrichtung oder theaterwissenschaftliche Zugänge wie etwa der Beitrag von Hans-Thies Lehmann zu Adornos Brechtrezeption. Besonderes Merkmal des Bandes sind vor allem die unterschiedlichen Textformate und Herangehensweisen an das Thema. Diese reichen vom klassischen Forschungsbeitrag – etwa der Aufsatz von Burkhardt Lindner zu Adornos Theorie der Kunstautonomie – über eine essayistische Zugangsweise – beispielsweise zum ästhetischen Denken als einem Denken des Bildes in Alexander García Düttmanns Beitrag *Die »kleinen kalten Brüste« eines englischen Mädchens* – bis zur Darstellungsform des Interviews, in dem Christoph Türcke über den Zusammenhang von Ästhetik und Theologie spricht und Auskunft über die Aktualität der Kritischen Theorie in der Hochschullehre gibt. Marcus Steinwegs philosophische, an Aphorismen erinnernde Überlegungen zur Kunst zwischen Immanenz und Transzendenz beschließen den Band.

Neben Quents Aufsatz gilt Anna Danilinas Beitrag *Kunst, Gesellschaft und Erfahrung* als Einführung in die Thematik des Bandes. Für sie bilden die ästhetische Erfahrung und die Philosophie des Nichtidentischen das Zentrum von Adornos *Ästhetischer Theorie*, wie sie unter besonderer Berücksichtigung des Form-Begriffs erläutert. Danilina zufolge werden gegen die herrschenden gesellschaftlichen Prinzipien von Identität und Tausch in Adornos Konzeption des Kunstwerks Mimesis und Form aufgeboten, um etwas radikal Anderes aufscheinen zu lassen. Danilina gelingt es, den komplexen Gedankengang Adornos zur ästhetischen Erfahrung dieses Aufscheinens präzise nachzuvollziehen, indem sie das antithetische Verhältnis von Natur und Kunst über die Begriffe von Mimesis und Form zu klären versucht. So kann sie zeigen, dass Adorno Natur als »den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit«<sup>5</sup> und als einen Sachverhalt versteht, der außerhalb der Begriffslogik konstituiert ist und somit gleichsam das Nichtidentische repräsentiert. Die von Menschen gemachte Kunst sei zwar das Gegenteil von Natur, zugleich versuche gelungene Kunst aber das außerkünstlerische Prinzip der Natur als Mimesis an einen nichtbegrifflichen

5 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann (im Folgenden: GS), Frankfurt am Main, 6. Aufl. 2016 (S. 7-533), S. 98.

Ausdruck zu wiederholen. Autonome Kunst werde so zur Mimesis an die Form von Natur. Danilina etabliert die Form als Schlüsselkategorie von Adornos Ästhetik, da, so ihre überzeugende These, nur durch die Form die mimetische Erfahrung von der Idee der Unmittelbarkeit getrennt und die ästhetische Erfahrung an Gesellschaft rückgekoppelt werden kann. Denn die mimetische Erfahrung, die das Kunstwerk punktuell ermögliche, sei immer bereits durch die Gestaltung der Einzelmomente des Kunstwerks vermittelt; diese sei eben die durch Gesellschaft und Geschichte geprägte Form des Kunstwerks. Durch die Fokussierung auf die Kategorie der Form bei Adorno kann Danilina so auch zeigen, dass der gesellschaftliche Gehalt von Kunst nicht im Stoff oder der Intention, sondern in der Form aufzusuchen ist, durch die sich Kunstwerke negativ auf die Realität beziehen können.

Im Anschluss an Adornos Utopie von einer ganz anderen Anordnung der Dinge untersucht Michael Hirsch in *Funktionen der Funktionslosigkeit* Formen eines ästhetischen und politischen Messianismus in Adornos Werk. Hirsch geht davon aus, dass gelungene Kunstwerke gleichsam Modellcharakter für eine bessere gesellschaftliche Praxis haben. Denn das kontemplative Verhalten in der Kunstrezeption würde zum einen die bestimmte Negation des für die kapitalistische Lohnarbeit charakteristischen betriebsförmigen Verhaltens bedeuten und daher einen utopischen Überschuss in sich tragen; zum anderen ließen sich Adornos emphatische Begriffe der Autonomie und Funktionslosigkeit als im Kant'schen Sinne interesselose Praktiken und Handlungsformen verstehen. Kunst könne so zu einem Praxis-Modell werden, das auch auf den politischen Gehalt der messianischen Erlösungs- und Befreiungsideen verweisen kann. Wünschenswert wäre an dieser Stelle eine ausführlichere Einlassung zum Begriff der Kontemplation gewesen, da dieser bei Adorno dialektischer gefasst wird als es hier erscheint.<sup>6</sup> Auch hätte der Verweis auf seine Überlegungen zum Zusammenhang von Autonomie und Warencharakter der Kunst eine sinnvolle Ergänzung sein können: »Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren [...]. Die Zwecklosigkeit

6 Vgl. beispielsweise Theodor W. Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., GS, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977 (S. 11-30), S. 30; Martin Seel: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main 2004.

des großen neueren Kunstwerks lebt von der Anonymität des Marktes.«<sup>7</sup>

Eckardt Lindner verfolgt in seinem Beitrag *Und noch einmal – das Einzigartige* die These, Adornos *Ästhetische Theorie* als eine Entwicklung der Normativität des Neuen zu lesen. Neben einer ideengeschichtlichen Rekonstruktion der Geschichte des Neuen untersucht Lindner, wo das Neue in der *Ästhetischen Theorie* seinen Ort hat. Er kommt zu dem Schluss, dass Adorno das Neue zwar formal als eine der wichtigsten Konstituenten des Kunstwerks betrachtet, jedoch nie inhaltlich bestimmt, da es in dem Moment, in dem es erscheint, schon wieder verschwunden ist. Das Neue ist nicht auf Dauer zu stellen. Die teilweise innovativen Analyseergebnisse Lindners werden leider durch eine methodische Schwäche geschmälert, denn häufig fehlen Belegstellen zu wesentlichen Argumenten, so dass der Argumentationsgang und die These vom Neuen als Norm, die mit Adorno diskutiert wird, nicht durchgängig nachzuvollziehen sind.

Maxi Berger fragt in ihrem Artikel *Von der Höhle des Löwen*, wie sich das Verhältnis des Selbstbewusstseins zur gesellschaftlichen Praxis und zu den Kunstwerken in Adornos *Ästhetischer Theorie* darstellt. Dafür rekonstruiert sie den Begriff des Selbstbewusstseins aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* und diskutiert ihn im Zusammenhang mit der ästhetischen Erfahrung modernen Selbstbewusstseins in Becketts *Warten auf Godot*. Beiden Texten liegt Berger zufolge die Erfahrung zugrunde, dass Selbstbewusstsein durch Herrschaft geprägt ist. Genau das sei es, was auch Adorno in der *Ästhetischen Theorie* diskutiere und dabei zu beschreiben versuche, wie die Subjekte etwas erfahren können, was sie in der Realität nicht sind, aber vielleicht einmal sein könnten. Insbesondere Bergers Kritik an Hegels absolutem Selbstbewusstsein erscheint mit Blick auf die Erfahrung modernen Selbstbewusstseins und dessen Niederschlag in der *Ästhetischen Theorie* gelungen. Denn nach Adorno werde die Dialektik von Herr und Knecht bei Beckett eher verlacht als gestaltet<sup>8</sup> – ein Aspekt, den man in diesem Kontext weiterverfolgen könnte.

7 Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Theodor W. Adorno: GS, Bd. 3, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1984 (S. 7-234), S. 180.

8 Vgl. Theodor W. Adorno: »Versuch, das Endspiel zu verstehen«, in: ders., GS, Bd. 11, Frankfurt am Main 1974 (S. 281-321), S. 314.

Der Band *Ästhetische Aufklärung* beleuchtet den Zusammenhang von Ästhetik und Aufklärung in Adornos Werk aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Beiträge eint, dass sie das Kunstwerk als ein »scharf eingestelltes Objektiv« verstehen, »durch das Adorno Gesellschaft beobachtet, beschreibt und kritisiert«<sup>9</sup>.

Ruth Sonderegger eröffnet den Band mit ihrem Beitrag *Kritisieren statt klassifizieren*, in dem sie Adornos Denken als Kaleidoskop begreift, das immer neue Formen der Gesellschaftskritik eröffnet. Anstatt das bei Adorno zu beobachtende Ineinandergreifen der unterschiedlichen Disziplinen Kunst, Philosophie und Essayistik als mangelndes Unterscheidungsvermögen zu verstehen, lässt Sonderegger sich auf den zunächst widersprüchlich anmutenden Argumentationsgang Adornos ein und plädiert dafür, gerade das Moment des »Ineinandergleiten[s]«<sup>10</sup> als eine Praxis der Kritik Adornos zu verstehen, die gesellschaftlicher Unfreiheit und Ohnmacht die Stirn bieten könnte. Kunstwerke würden hier aufgrund ihrer von Adorno proklamierten Funktion der Funktionslosigkeit eine wichtige Aufgabe übernehmen. Denn, wie Sonderegger überzeugend darlegt, kann die »bestimmte Funktionslosigkeit« der Kunst, die sich der Verwertungslogik der Gesellschaft widersetzt, zugleich eine Alternative zu ebendieser aufscheinen lassen und »damit eine andere Gesellschaft denk- und wünschbar machen«<sup>11</sup>. Die besondere Leistung von Sondereggers Beitrag ist es zu zeigen – insbesondere auch durch die Hinzuziehung von Adornos *Ästhetik-Vorlesung* von 1958/59 –, dass es Adorno in seiner Betrachtung von Kunst vor allem darum geht, inwieweit sie den Spalt zwischen Sein und Anderssein öffnen und offenhalten kann; hierarchische und klassifikatorische Unterscheidungen werden dadurch zweitrangig. Das öffnet den Blick für seine Ausführungen zu den so genannten »leichten Künsten«, die von der Adorno-Forschung bisher eher stiefmütterlich behandelt werden. Sonderegger gelingt es durch die Verschiebung des Blickwinkels von der

9 Marc Grimm u. Martin Niederauer: »Kunst, Ästhetik und Aufklärung in der Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos«, in: dies. (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016 (S. 7-17), S. 13.

10 Ruth Sonderegger: »Kritisieren statt klassifizieren. Adornos Kaleidoskop«, in: Marc Grimm u. Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016 (S. 18-35), S. 29.

11 Ebd., S. 22.

Klassifikation auf die Notwendigkeit der Kritik, eindrucksvoll eine Nähe zwischen dem Essay, dem Glück und Spiel wesentlich sind, und der ›leichten Kunst‹ herzustellen, die durch ihr Amüsement immer auch Recht behält gegenüber einer ›hohen Kunst‹, die das Glück der Zerstreung preisgegeben hat.

Auch Stefan Müller bezieht in seinem Beitrag *Reflexivität als Gegenstand und Kritik* Adornos Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 ein und zeigt, dass Adornos Denkfigur der ›zweiten Reflexion‹ aus der *Ästhetischen Theorie* als eine Weiterentwicklung seiner negativen Dialektik verstanden werden kann. Müller diskutiert kenntnisreich deren Strukturmerkmale, die im Rahmen einer ästhetischen Logik das zentrale Begründungsmuster Adornos darstellen. Reflexivität kann demnach als methodischer Zugang gelten, der die eigenen Bedingungen der Möglichkeit von Kritik reflektiert; zugleich kann und muss sie ihrerseits auf ihre herrschaftslegitimierenden Effekte und Implikationen hin immer wieder neu befragt und kritisiert werden.

Philip Hogh verdeutlicht in seinem instruktiven Artikel *Urteilsformen. Zum Verhältnis der Sprache zur Sprache der Kunst*, auf welche Weise Kunst Urteile fällt und in welchem Verhältnis die künstlerische Sprache zur Urteilspraxis der auf Identifikation setzenden Sprache steht. Wie das ›urteilslose Urteilen‹ der Kunst funktioniert, zeigt Hogh am Beispiel der Literatur. Diese unterscheidet sich ihm zufolge von der auf Mitteilung ausgerichteten Sprache dadurch, sich von ihrer bezeichnenden Begrifflichkeit lösen zu können. Dies gelingt Literatur nur, so Hogh, indem sie neue – wirklichkeitsfremde, surrealistische, fiktive – Zusammenhänge schafft. Daher ist Hogh zuzustimmen, wenn er den spezifischen Sinn von Literatur vor allem in der durch sie ständig aufrechterhaltenen Spannung zur identifizierenden Sprache und ihren Bedeutungen sieht. Ihm zufolge produzieren Sprachkunstwerke ebenfalls Urteile; allerdings ist das, was sie artikulieren, gemessen an den eindeutigen Begriffsbestimmungen der Alltagssprache, unbestimmt. Hogh verdeutlicht dies durch die aus Adornos Hölderlin-Essay *Parataxis* entlehnte Begriffsbildung der »begriffslosen Synthesis«<sup>12</sup>, die mit dem ›urteilslosen Urteilen‹ der Kunst identisch sei.

12 Theodor W. Adorno: »Parataxis«, in: ders., GS, Bd. 11, Frankfurt am Main 1974 (S. 447-491), S. 471; Philipp Hogh: »Urteilsformen. Zum Verhältnis der Sprache zur Sprache der Kunst«, in: Marc Grimm u. Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und*



Das ›urteilslose Urteilen‹ der Kunst könne gegenüber dem Schein des Abschlusshaften, den bestimmende Urteile notwendig erzeugen müssen, den offenen und temporären Charakter der Einheit eines sprachlichen Kunstwerks betonen, ohne dabei gänzlich auf Einheit zu verzichten und irrational zu werden. Das auf eindeutige Resultate verzichtende Urteil der Kunst kann, so Hogh, die Grenzen bestimmender, im Sinne abschließender, Urteile sichtbar machen und zugleich eine soziale Praxis kritisieren, die diese Form des Urteilens als das alleinige Mittel zur Erreichung gesellschaftlicher Zwecke ansieht. Hogh kann so überzeugend darlegen, dass für Adorno der politische und gesellschaftskritische Gehalt von Kunstwerken in der Form zu finden ist, »wie sie urteilen«<sup>13</sup> und nicht im Stoff. Eine sinnvolle Ergänzung wäre neben dem Rekurs auf Hölderlin in diesem Kontext zuletzt noch die Einbeziehung von Adornos Überlegungen zu Celan gewesen, da hier das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Sprache und ihrer außerkünstlerischen Bedeutung ebenfalls zu Tage tritt. Auch hätten Adornos Überlegungen zur »begriffslosen Synthesis« aus seiner Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 hinzugezogen werden können, denn hier betont Adorno bereits, dass es sich bei der »begriffslosen Synthesis« um eine »urteilslose Synthesis« handelt, die ihren Strukturmerkmalen nach »alle die Momente der logischen Synthesis in sich enthält, nur ohne daß dabei der Anspruch bestünde, daß ein Allgemeines das Besondere unter sich befaßte oder daß über irgendetwas Seiendes dabei geurteilt sei«<sup>14</sup>.

Shierry Weber Nicholsen, die vor allem auch als Übersetzerin von Adornos Schriften ins Englische bekannt ist, geht in ihrem Beitrag *Adorno, Kafka und die Psychoanalyse* sowohl von Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka* als auch von Kafkas Affinität zur Psychoanalyse aus, um einem Prisma gleich die Dialektik von Identischem und Nichtidentischem bei Adorno zu beleuchten. Daran anschließend sollen dann die Möglichkeiten von Kulturkritik nach Adorno ausgelotet werden. Verbindungslinien zwischen Kafkas Werk und aktuellen psychoanalytischen Untersuchungen zu ziehen ist zwar ebenso nachvollziehbar wie der Hinweis auf Adornos eigene Darstellungsform, die ähnlich wie die Psychoanalyse mit Assoziationsketten und Schockmomenten arbeitet; allerdings leuchtet Weber Nicholsens

*Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016 (S. 36–52), S. 46.

13 Hogh, Urteilsformen, S. 51.

14 Adorno, Ästhetik, S. 299.

Schlussfolgerung, der zufolge in der Ähnlichkeit des »Kraftfelds«<sup>15</sup> zwischen Kafkas Texten und seinen Leserinnen bzw. Lesern, sowie dem zwischen Analytikerin bzw. Analytiker und Patientin bzw. Patienten, der Schlüssel zu Adornos Verständnis von Kulturkritik liegt, nicht unmittelbar ein. Problematischer in diesem Zusammenhang erscheint mir jedoch, den letzten Abschnitt aus Adornos programmatischem Essay *Kulturkritik und Gesellschaft*, in dem er über die Verdinglichung des Geistes schreibt, vorrangig als Übertreibung und Provokation zu lesen. Denn dadurch wird nicht nur der gesamte Argumentationsgang des Essays, der stringent auf diesen letzten Abschnitt hinausläuft, außer Acht gelassen; auch vereinfacht eine solche Lesart die tatsächliche Sprengkraft von Adornos Argumentation und gibt dadurch implizit auch jenen Kritikerinnen und Kritikern recht, die diesen letzten Abschnitt – in dem auch der berühmte Satz über Gedichte nach Auschwitz steht – als bloßes »Lyrik-Verbot« missverstehen. Positiv hervorzuheben ist hingegen der Gedanke, mit dem Weber Nicholsen ihren Beitrag beschließt, nämlich dass fast alle Essays von Adorno am Ende einen Funken Hoffnung aufscheinen lassen, dass eine bessere Einrichtung der Welt einmal vorstellbar sein könnte – hierzu hätte man sich weitere Ausführungen gewünscht.

Johannes Veerhoff vertritt in seinem sehr lesenswerten Beitrag die These, dass das bislang in der Forschung noch wenig bearbeitete Fragment Adornos zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* einen materialen Exkurs zur *Ästhetischen Theorie* darstellt. Denn zentrale Begriffe wie Mimesis oder Apparition sind Veerhoff zufolge dort vor allem als Praxis der musikalischen Interpretation konkretisiert. Bemerkenswert an Veerhoffs Beitrag ist zum einen, dass er anhand der Beispielinterpretation von Schuberts Lied *Wasserflut* zeigt, wie eine adäquate Werkinterpretation nach Adorno – die »wahre Aufführung«<sup>16</sup> – aussehen könnte; zum

15 Shierry Weber Nicholsen: »Adorno, Kafka und die Psychoanalyse. Das verstümmelte Subjekt durch das Prisma von Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka*«, in: Marc Grimm u. Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016 (S. 53-69), S. 62.

16 Diesen Begriff wählte Adorno als provisorischen Titel für seine *Theorie der musikalischen Reproduktion*; vgl. dazu Henri Lonitz: »Editorische Nachbemerkung«, in: Theodor W. Adorno: *Nachgelassene Schriften*, Abt. I: *Fragment gebliebene Schriften*, Bd. 2, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (S. 379-385), S. 381; vgl. auch: Johannes Veerhoff: »Die Idee der wahren Aufführung. Adornos Entwurf einer *Theorie der musikalischen*

anderen kann er anhand des Fragments eine Art Theorie der (musikalischen) Interpretation bei Adorno rekonstruieren. Eine daran anknüpfende Untersuchung von Adornos Literaturinterpretationen wäre sicher vielversprechend.

Der Band (*K)ein Ende der Kunst* prüft Texte der Kritischen Theorie vor allem im Hinblick auf ihre Relevanz und Aktualität im 21. Jahrhundert. Dabei bildet die Frage nach den materiellen und gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst, insbesondere im Hinblick auf den Film, einen Schwerpunkt des Bandes.<sup>17</sup>

So diskutiert Christoph Hesse in seinem Beitrag *Das drastische Medium* Adornos (kritische) Überlegungen zum Film insbesondere anhand seiner Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Thesen. Das Verdienst von Hesses Beitrag ist es zu zeigen, dass Adorno den Film nicht vollends abgelehnt, sondern durchaus künstlerische Potentiale in ihm gesehen hat. Denn dieser halte zum einen die Möglichkeit bereit, »der herrschenden Praxis Widersprechendes einzuschmuggeln«<sup>18</sup>; zum anderen könne der Film anarchische Momente, Spontaneität und Unmittelbarkeit durch die spezifischen Möglichkeiten des Mediums wie beispielsweise der Montage darstellen und bewahren. Gewünscht hätte man sich an der einen oder anderen Stelle jedoch eine konkretere Einbettung der Überlegungen Adornos in ihren jeweiligen zeitlichen und theoretischen Entstehungskontext, denn das *Kulturindustrie*-Kapitel verfolgt mit seiner Kritik an totalitären Herrschaftsformen insgesamt eine ganz andere Perspektive als beispielsweise der später erschienene Essay *Filmtransparente*, dem es vielmehr um eine Betrachtung der Bedingungen der Möglichkeiten des Films geht.

Gerhard Scheits Beitrag *Autonomie versus Engagement?* beleuchtet das Verhältnis von Adorno und Bertolt Brecht. Anzumerken ist, dass Scheit Adornos Ausführungen zu Brecht nicht einseitig negativ liest, sondern

*Reproduktion*«, in: Marc Grimm u. Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016 (S. 159-179), S. 159.

<sup>17</sup> Im Folgenden nehme ich vor allem die Beiträge zu Adorno in den Blick; auf die Arbeiten zu Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Herbert Marcuse und Alexander Kluge soll an dieser Stelle jedoch hingewiesen werden.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno u. Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, in: Theodor W. Adorno: GS, Bd. 15, Frankfurt am Main 1976 (S. 7-155), S. 59.

ebenfalls dessen wohlwollende Einlassungen aus der *Ästhetischen Theorie* zur Qualität der Brecht'schen Stücke einbezieht, die zum Zerfall der Sinn-einheiten beitragen würden. Im Folgenden diskutiert Scheit die Brüche in der Entwicklung der Produktionen Brechts, weniger Adornos Kritik an der engagierten Literatur. Im Ergebnis wird Adornos Argumentationslinie in seinem Essay *Engagement* dadurch nicht präzise genug nachvollzogen, was auch der Grund für Aussagen wie die folgende sein könnte, wonach es bei Adorno zu einer »Depersonalisierung« der »nationalsozialistischen Täter« komme.<sup>19</sup> Adornos Argumentation gegen den »Schleier der Personalisierung«<sup>20</sup> richtet sich jedoch keineswegs gegen die Nivellierung der Taten nationalsozialistischer Verbrecherinnen und Verbrecher; eine künstlerische Konzentration auf diese würde aber verkennen, dass der Nationalsozialismus gesellschaftlich-strukturelle Ursachen hatte und nicht das Werk Einzelner gewesen ist. Das Hauptproblem von Scheits Beitrag besteht darin, dass er den Begriff des autonomen Kunstwerks – der im Titel ja angesprochen wird – nicht entfaltet. Genau das wäre für das Verständnis von Adornos Kritik in *Engagement* aber wichtig, denn der Essay endet damit, dass gerade das autonome, zweckfreie Kunstwerk das Glücksversprechen der Kunst noch zu bewahren weiß.

Barbara Eder betrachtet in ihrem Beitrag *TräumerInnen im Wachen* das Medium Comic aus der Perspektive der Kritischen Theorie und streift damit auch Überlegungen aus Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*. Anders als in Benjamins medientheoretischen Betrachtungen, in denen Mickey Mouse gleichsam zu einer revolutionären Figur avanciert, weil sie die Schattenseiten der aufklärerischen Vernunft aufzeigen und zu einer Gestalt des Kollektivtraums avancieren könne, ist Adornos und Horkheimers Mediendiagnose Eder zufolge düster, undifferenziert und an einigen Stellen »schlichtweg falsch«<sup>21</sup>. Auch wenn Eders Ansatz, die unterschiedlichen Interpretationen zum Fetischcharakter der Ware

19 Gerhard Scheit: »Autonomie versus Engagement. Über Adorno und Brecht«, in: Brigitte Marschall u. a. (Hg.): *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie. Ästhetik. Gesellschaft*, Wien 2014 (S. 53-64), S. 62.

20 Theodor W. Adorno: »Engagement«, in: ders., GS, Bd. 11, Frankfurt am Main 1974 (S. 409-430), S. 415.

21 Barbara Eder: »TräumerInnen im Wachen. Die ›Kollektivträume‹ der Comics und die Kritische Theorie«, in: Brigitte Marschall u. a. (Hg.): *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie. Ästhetik. Gesellschaft*, Wien 2014 (S. 121-138), S. 127.

von Benjamin und Alfred Sohn-Rethel auf das Sujet Comic zu zentrieren und mit Annahmen von Adorno und Horkheimer zu kontrastieren, vielversprechend klingt, bleiben in Bezug auf das *Kulturindustrie*-Kapitel zentrale Überlegungen unausgeführt. Denn Trickfilme werden dort nicht nur als Exempel einer »organisierten Grausamkeit« gesehen, sondern ebenso als »Exponenten der Phantasie gegen den Rationalismus«<sup>22</sup> verstanden – ein Zitat, das Eder zwar anführt, dessen Gedankengang sie jedoch nicht weiterverfolgt. Die Übertragung ihrer Überlegungen zum Warenfetischismus auf moderne Comics am Ende des Beitrags erscheint aussichtsreich, jedoch bleiben die Ausführungen zu sehr an der Oberfläche; eine eingehendere Diskussion, insbesondere im Zusammenhang mit der Warenästhetik an nur einem konkreten Beispiel, hätte diesem Eindruck möglicherweise entgegenwirken können.

Christine Ehardt diskutiert in ihrem Beitrag »*Verehrte Unsichtbare!*« Benjamins Radioarbeiten im Zusammenhang mit zeitgenössischen Texten zum Medium Radio von Adorno, Brecht, Günther Anders, Hans Flesch u. a.; Adornos Auseinandersetzung mit Benjamins medientheoretischen Überlegungen bildet dabei einen Schwerpunkt des Artikels. Ehardts Erläuterungen von Benjamins praktischen Radioarbeiten und die Verknüpfung mit seinen theoretischen Überlegungen und denen seiner Zeitgenossen sind anschaulich, fundiert und geben einen guten Einblick in die frühen Auseinandersetzungen um die Stärken und Schwächen des neuen Mediums. Die Überlegungen am Ende des Beitrags zum Hören im digitalen Zeitalter anhand des Audioprojekts *Memory Loops* von Michaela Melián, das auf über 300 Tonspuren Erzählungen von NS-Opfern und Zeitzeuginnen bzw. Zeitzeugen dokumentiert,<sup>23</sup> sind zwar sehr anregend, überfrachten den ansonsten gelungenen Aufsatz jedoch etwas. Seine Stärke besteht vor allem darin, den Fokus nicht allein auf Adornos Kritik am Rundfunk zu legen, sondern ebenso auf die Möglichkeiten zu verweisen, die er dem neuen Medium beimisst. Denn, wie Ehardt richtig bemerkt, ist es nicht das Radio per se, das Adorno kritisiert, vielmehr wendet er sich gegen die Versuche des Rundfunks, die Apparatur zum Verschwinden zu bringen und einen Originalitätsanspruch zu behaupten, den es aufgrund der tech-

22 Adorno u. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 160.

23 Vgl. Michaela Melián: *Memory Loops*, URL: <http://www.memoryloops.net/de#!/start/>, Abruf: 25.3.2018.

nischen Reproduzierbarkeit gar nicht mehr geben kann – womit Adorno an Benjamins medientheoretische Überlegungen anknüpft. Adorno fragt also nach den Möglichkeiten einer Radiokunst, die nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Vermittlung durch den technischen Apparat existiert.

Resümierend lässt sich festhalten, dass alle drei Sammelbände interessante Perspektiven auf Adornos ästhetische Betrachtungen präsentieren. Insbesondere ist hervorzuheben, dass sie das Potential von Adornos Ästhetik vor allem in ihrem gesellschaftlichen Anspruch sehen und daher die Verknüpfung von Kunst, Philosophie und Gesellschaft für eine aktuelle Kritische Theorie produktiv machen. In fast allen Beiträgen steht dabei die *Ästhetische Theorie* im Vordergrund; eine Betrachtung von Adornos weiteren Schriften zum Zusammenhang von Kunst, Kritik und Gesellschaft, beispielsweise in seinen kulturtheoretischen Essays oder seinen musikalischen Monographien wäre in diesem Kontext sicher ebenfalls aufschlussreich. Auch hätte der Zusammenhang von Kunst, Natur und Gesellschaft in Adornos ästhetischen Überlegungen insgesamt stärker akzentuiert werden können. Denn nach Adorno zeigt sich gerade auch am Verhältnis von Kunst und Natur das Spannungsverhältnis von Kunst und Gesellschaft oder, wie Adorno sagt, das »Verflochtensein der Kunst mit dem Prozeß der Aufklärung«:

»Das Moment, daß die Natur in der Kunst geborgen werde, ist untrennbar davon, daß die Kunst in einem immer höheren Maß die Natur zu beherrschen vermag, während, solange sie irgendwelchen Materialien ohnmächtig, blind gegenübersteht, sie eben dadurch nicht die Kraft hat, gewissermaßen die Natur als ganze in sich selbst zum Sprechen zu bringen, und dann eben wieder einem Blinden, einem Unerhellten, einer Art Mythologie zum Opfer fällt. Und ich würde sagen: Die Spannung zwischen diesen beiden Momenten, also der Gedanke, durch fortschreitende Beherrschung der Natur dieser zugleich zu ihrer Freiheit zu verhelfen, das ist die Spannung, die den künstlerischen Prozeß eigentlich ausmacht, das heißt, den Sinn des Kunstwerks überhaupt definiert.«<sup>24</sup>

24 Adorno, *Ästhetik*, S. 85.