

KRITIK, WAHRHEITSGEHALT, ERKENNTNISCHARAKTER

ANMERKUNGEN ZU ADORNO UND KUNST

[–]

»Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen. Künstlerische Produktivität ist das Vermögen der Willkür im Unwillkürlichen«, schreibt Theodor W. Adorno im 142. Aphorismus seiner ›Minima Moralia‹. Das korrespondiert durchaus mit den künstlerischen Bewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts, die allerdings – und das ist bemerkenswert – in der kritischen Theorie Adornos keineswegs auch nur annähernd in der Weise berücksichtigt werden, wie man es bei jemand vermuten sollte, der immerhin die letzte große, moderne Ästhetik verfasst hat, nämlich die ›Ästhetische Theorie‹, die posthum erschien (Adorno, 1903 geboren, stirbt 1969; die ›Ästhetische Theorie‹ wird 1970 als Band 7 – und damit erster Band – der ›Gesammelten Schriften‹ herausgegeben).

Die »Kunst heute«, von der Adorno spricht, scheint vielmehr bloß Erinnerung an die der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu sein; im zwanzigsten Jahrhundert, so der drastische Befund, unterliegt Kunst als kritische Instanz der ökonomischen Verwertungslogik, ist vollkommen in die »verwaltete Welt« integriert.

I.

»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 ... Ungewiss, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war.« Adorno, ›Ästhetische Theorie‹ (GS Bd. 7, S. 9 f.)

Wenn von Kunst die Rede ist, geht es gemeinhin um die – vermutlich von Goethe erstmals so bezeichnete – so genannte bildende Kunst, wie sie in den Ausstellungen der Museen zu sehen ist, vor allem als Malerei. Schon dieser diffuse Begriff der Kunst ist ideologisch kanonisiert, weitgehend verbunden mit dem, was über Schulbildung und dem allgemeinen Kulturbetrieb, schließlich den Medien und ihren Öffentlichkeiten als Kunst verhandelt wird: »Kunst« in diesem Sinne hat in der Regel etwas mit Schönheit zu tun, Schönheit mit Ahnsehnlichkeit und Können, und das Urteil darüber mit Geschmack, von dem insgesamt gilt, dass er subjektiv ist und sein muss: je subjektiver, desto distinguiierter. Indes fungiert Kunst, beziehungsweise ihre Idee, hier bereits als Ware: Was Kunst ist oder sein kann, worüber sich heute jeder selbst ein Urteil erlauben darf, ist mittlerweile durch einen riesigen Buchmarkt vermittelt, der mit druckqualitativ guten und gleichwohl preisgünstigen Angeboten für jeden Geschmack etwas parat hält. In Form von Postern und billigen Kunstdrucken oder vielleicht eigenen Malversuchen ist die Kunst längst fester Bestandteil, nämlich Accessoire der menschlichen Wohn- und Lebenswelt. Das Ende der vierziger Jahre von André Malraux konzipierte imaginäre Museum ist nicht mehr imaginär: weit über das klassische Feuilleton hinaus, ist die Kunst in Fernsehberichten, Filmen, Tagespresse und diversen Magazinen allgegenwärtig. Und damit verändert sich abermals ihr Charakter, ihre Funktion, ihre Aufgabe; und zwar auch in Hinblick auf das, was darüber hinaus als »Kunst« bezeichnet wird: nämlich die Gesamtheit der Künste, wozu nicht nur Musik, Architektur, Literatur etc. zählen, sondern auch die neuen Künste, Fotografie, Kino und dergleichen. – Kunst gehört zum Freizeitangebot des als Erlebnisgesellschaft verbrämten Spätkapitalismus: Die beachtlichen Sammlungen in den großen Museen dieser Welt, Ausstellungen wie die documenta, die Biennalen in Venedig, São Paulo, Berlin oder Paris etc. sind längst keine Angelegenheit irgendwelcher Experten, Sachverständigen oder einfach nur Liebhabern, sondern integrale Bestandteile des Tourismus, attraktive Ausflugsziele für alle, die sich dafür irgendwie interessieren oder glauben, interessieren zu müssen. Das gilt auch für alles, was sonst noch mit Kunst zu tun hat, Bauten, Konzertreihen, Festivals. Die Kunst und die Künste sind, was man immer auch von einzelnen Künstlern oder

Kunstwerken halten mag – primär Sehenswürdigkeiten; kurzum, um dafür einen kritischen Begriff zu bemühen: Spektakel.

Das prägt heute wesentlich das System der Kunst. Sie ist so integriert in die Gesellschaft, wie die Gesellschaft in die Kunst. Angesichts dessen, dass Kunst selbst als soziales Verhältnis zu begreifen ist, hat sich der avantgardistische Anspruch, Kunst in Lebenspraxis zu überführen, desavouiert und gibt sich heute – zwangsläufig, wo er ernsthaft noch vertreten wird – der Lächerlichkeit preis. Aber auch damit hat die Kunst keine Probleme: Selbstinszenierungen dieser Art gehören zum guten Ton, Idiotismen und Großenwahnsinn werden mindestens mit Anerkennung belohnt, manchmal sogar auch mit finanziellen Erfolg, und selbstverständlich rentiert sich dabei auch das ansonsten gesellschaftlich-politisch ausrangierte Vokabular von Revolution, Radikalität und Utopie. Überhaupt: Gerade in den Künsten, und zwar mehr als in anderen sozialen Bereichen, regt sich seit einiger Zeit ein ungeheures Interesse an der Politik und ihrer ästhetisch-ästhetisierenden Reformulierung. Inmitten dieser Ausweitung des künstlerisch-kulturellen Feldes, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und insbesondere seit den achtziger Jahren zu beobachten ist, hat sich damit einhergehend ein vielfältiger, Kunst affiner Diskurs etablieren können, der mit dem Präfix Post (Postmoderne, Poststrukturalismus, Postmarxismus etc.) eine neue Debatte über das Ästhetische, das Politische und deren Verhältnis zueinander etabliert hat (um einige Namen zu nennen: Jacques Rancière, Alan Badiou, Rosalind Krauss, Slavoj Žižek, Boris Groys etc.). Eine Debatte, die auch längst die engeren Bezirke der Kunst und der Künste verlassen hat.

II.

»Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst. Ihr unentrinnbarer Scheincharakter wird zum Skandal angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt.« Adorno, »Die Kunst und die Künste« (GS Bd. 10·1, S. 452)

Insgesamt scheint das Adornos Diagnose der von ihm so bezeichneten Kulturindustrie zu entsprechen, die er erstmals zusammen mit Max Horkheimer bündig in der ›Dialektik der Aufklärung‹ 1944 (bzw. 1947) entfaltet hat: »Kulturindustrie ist die synthetische Kultur der verwalteten Welt.«¹ Wie selbstverständlich realisiert sich heute Kunst in dem Bereich, der in der bürgerlichen Gesellschaft als ›Kultur‹ begriffen wird; gleichwohl widerspricht die Kultur der Kunst;² allerdings, und das ist entscheidend, die Kunst nicht der Kultur (und nur durch den affirmativen Charakter der Kultur vermag die Kunst scheinbar der Gesellschaft zu widersprechen). An der Diagnose der Kulturindustrie ist richtig und gilt heute immer noch, dass sie auch die Kunst in Ware verwandelt. Dennoch geht das, was gegenwärtig passiert, was sich in den vier Jahrzehnten nach Adornos Tod entwickelt hat und sich freilich bereits zu seinen Lebzeiten abzeichnete, über die Kulturindustrie weit hinaus: Dass auch die Kunst dem Prinzip der Verwertbarkeit folgt, ist überhaupt kein Geheimnis mehr, sondern fungiert als unabdingbare Grundlage ihrer Qualität. Die Idee des Wertes – eine ausschließlich ökonomische Kategorie, die mit dem liberalen Kapitalismus vollends zum allgemeinen Maßstab der Moderne wurde – hat sich mit der Ästhetik des Höheren, Überlegenen, Besseren verschränkt; das, was Adorno den Wahrheitsgehalt genannt hat, ist nur noch eine Akzidenz. Damit verliert Kunst allerdings ihre Sprengkraft, und es bekommt etwas naives, gegenwärtig ausgerechnet von der Kunst etwas Radikales, Utopisches, Emanzipatorisches zu verlangen. Der Wahrheitsgehalt hat nämlich zu tun mit Kritik, beziehungsweise Kritikfähigkeit der Kunst; sie ist nicht unmittelbar gegeben, erschöpft sich nicht in der bloßen Feststellung einer »kritischen Absicht des Künstlers«, sondern erschließt sich erst in der kritischen Vermittlung, die die Kunst als Rätsel versteht und dieses

¹ Adorno, ›Für Wiener Radio, 21.2.1969‹, nach einem Typoskript, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), ›Adorno. Eine Bildmonographie‹, Frankfurt am Main 2003, S. 288.

² Vgl. Adorno, ›Einleitung in die Musiksoziologie‹, GS Bd. 14, S. 309: »Musik realisiert sich im Musikleben, aber das Musikleben widerspricht der Musik.«

Rätsel erkennt; solche Erkenntnis verortet Adorno als philosophische. In seinen Worten:

»Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik ... Den Wahrheitsgehalt begreifen postuliert Kritik. Nichts ist begriffen, dessen Wahrheit oder Unwahrheit nicht begriffen wäre, und das ist das kritische Geschäft. Die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik und die philosophische ihres Wahrheitsgehalts stehen in Wechselwirkung.«³

Wenn es also um den Wahrheitsgehalt geht, geht es nicht nur um Wahrheit als objektive und zugleich objektiv, das heißt materialistisch-historisch zu begreifende (im Sinne dessen, was Walter Benjamin den Zeitkern der Wahrheit nannte), sondern wesentlich auch um den *Gehalt*, den die kritische Theorie als Dialektik von Form und Inhalt bestimmt. So kann die Wahrheit der Kunst heute gerade ihr Warencharakter sein, gerade weil der Gehalt wesentlich mit der Ware konvergiert, auch wenn die Kunst formal oder inhaltlich etwas anderes bedeuten mag – genau dies hat im übrigen in den sechziger Jahren, zu Adornos Lebzeiten, aber von ihm nicht registriert, die amerikanische Pop Art, vor allem Andy Warhol herausgestellt: Die Ware selbst – die Suppendose, die Waschmittelpackung, der Filmstar Marilyn Monroe oder der King of Rock 'n' Roll Elvis Presley – wird zur Kunst erhoben; und in ihrer »Wahrheit« unterscheidet sie nichts von jeder anderen beliebigen Ware.

Es finden sich in der Kunst, mit den revolutionären Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts, nun drei Strategien, gegen diese, wie Adorno es für den Jazz konzidierte, »Entkunstung der Kunst« vor- oder wenigstens damit umzugehen, in denen sich jedoch die ästhetischen Gründe des Scheiterns der Avantgarden schon ankündigt:

³ Adorno, »Ästhetische Theorie«, GS Bd. 7, S. 193 f.

Erstens: die offensive Aufgabe des Kunststatus selbst, wofür der Übergang der Kunst zum Design, zur so genannten angewandten Kunst als Beispiel genommen werden kann; *der gesellschaftliche Funktionsverlust der Kunst sollte durch die Ästhetik des Funktionalismus ausgeglichen werden: nämlich durch eine Funktionalisierung der Kunst selbst.* Am Bauhaus etwa lässt sich ablesen, dass dies zunächst noch von der Idee bestimmt war, dass es sozusagen nur *eine* Funktion, eine *Eindeutigkeit des Funktionalismus* gab, an der sich die sich entkunstende Kunst orientieren sollte. In den fünfziger Jahren, dann insbesondere aber seit den sechziger Jahren zeigte sich ausgerechnet im Design, dass Funktionalität eine plurale Kategorie ist, dass Funktion jedenfalls nichts eindeutig ist – und wenn sie es ist, dann nicht ästhetisch. Genau an diesem Problem entzündete sich übrigens Ende der fünfziger Jahre die Debatte um die Postmoderne in der Literatur, die dann für die Architektur Anfang der Siebziger von Charles Jencks fortgesetzt wird, und schließlich in der bildenden Kunst, über Jean-François Lyotard, in den achtziger Jahren landet. Es gibt aber noch einen Strang, an dem diese Strategie nachzuzeichnen ist, nämlich an der Entwicklung der modernen Musik. Dass Adorno ausgerechnet für den Jazz von der Entkunstung der Kunst spricht, ist bezeichnend: recht hatte er darin, im Jazz, den er meinte, eine Nähe zum Funktionalismus zu erkennen; unrecht aber damit, dass eben gerade der Jazz genauso wie Design und Architektur die Grenzen des eindimensionalen Funktionalismus schnell erkannt hatte; nicht zuletzt hat eben die Popmusik, die sich seit den fünfziger Jahren entwickelt hat, hörbar gemacht, wie vielfältig Funktion sein kann, wenn die Entkunstung der Kunst erst soweit getrieben wird, dass sie schließlich wieder bei der Kunst ankommt (ich meine hiermit die elektronische Tanzmusik, die sich seit den siebziger Jahren als Disco und Techno entwickelt hat).

Zweitens: *Der Versuch, den Wahrheitsgehalt der Kunst über die Form zu retten.* Das steht im Zentrum der revolutionären Avantgarden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, namentlich beim Formalismus, Konstruktivismus, aber auch Produktivismus einerseits; andererseits beim Dadaismus und Surrealismus, schließlich auch – mit gewaltigen Abstrichen – beim abstrakten Expressionismus und später der Konzeptkunst. Dies scheitert am konsequenten Formalismus der

kapitalistischen Warenproduktion, die mit der Etablierung der modernen Konsumgesellschaft seit den zwanziger Jahren schon den Konstruktivismus und Produktivismus ganz von selbst umsetzt. Ein vielleicht zunächst abseitig erscheinendes Beispiel dafür ist die Mode, in der sich im Zuge der konsumistischen Jugendkulturen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Militär- und Arbeitsbekleidung durchsetzt und auch sozusagen die Ästhetik der Lebensstile zunehmend determiniert – übrigens gerade in den linken und subversiven Jugendkulturen ... Dem Surrealismus erging es insofern nicht anders, als dass auch er sich gleichsam ganz von selbst realisierte (maßgeblich in den sechziger Jahren: Die sich hier nicht nur im Film und Fernsehen durchsetzende »skopische Ordnung« kann als Surrealisierung der Warengesellschaft verstanden werden).

Drittens: Der Versuch, den Wahrheitsgehalt der Kunst über den Inhalt zu retten. Diese Strategie hat, gerade weil sie die Rettung der Kunst als politische Aufgabe verstand, das Verhältnis von Kunst und Politik einschneidend verändert, nämlich beschädigt. Gerade die Bemühungen, den politischen Bewegungen seit den sechziger Jahren einen künstlerischen Ausdruck zu geben, sind im Prinzip über das, was von offizieller Seite sozialistischer Realismus genannt wurde, nicht wirklich hinausgekommen; von diesen unterschied man sich nämlich eben nur im Inhalt. Auch hier gibt die Entwicklung der Popkultur die besten Beispiele ab: Punk oder HipHop mögen zwar auch formal ästhetische Neuerungen bedeutet haben – ihre künstlerische Sprengkraft wurde stets im Plakativen gesetzt, im Text; Stil ist durch Ausdruck ersetzt worden (wobei Ausdruck ohne Stil merkwürdig expressionslos bleibt). An den Inhalt der Musik wird in dieser Weise die Wahrheit gekoppelt, die sich allerdings, im Sinne einer Wahrhaftigkeit und schließlich Authentizität, auf eine Ansammlung von politischen Bekenntnissen beschränkt, die zwar richtig sein können, aber eben bar jeder ästhetischen Dimension sind. Anders gesagt: Über diese Kunst erfährt man über die Welt nichts, was man nicht auch schon vorher hätte wissen können.

Den drei Strategien ist gemein, was dem Verlust des Wahrheitsgehaltes grundsätzlich einhergeht: die Kunst verliert ihren Erkenntnischarakter. Erkenntnisse, die in der begrifflichen Reflexion auf die Kunst heute

noch möglich sind, bleiben in der Kunst hängen; und dies hat mit dem Verschwinden ihrer Kritikfähigkeit zu tun: Kritik kann sie nur noch in Bezug auf sich selbst leisten; dafür muss sich die Kunst von der Gesellschaft lösen, sich isolieren, sofern das in der White-Cube-Situation des üblichen Ausstellungsbetriebes nicht ohnehin schon passiert. Damit wird Kunst allerdings tendenziell narzisstisch, wie es an der so genannten insituationskritischen Kunst, die sich in den späten achtziger und dann neunziger Jahren herausbildete, deutlich wird (Andrea Fraser, aber auch die Arbeiten von Jeff Koons sind hier exemplarisch zu nennen).

III.

»Das Moderne ist wirklich unmodern geworden. Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische.« Adorno, ›Minima Moralia‹ (GS Bd. 4, S. 249)

Adorno hat die »Entkunstung der Kunst«⁴ als die »falsche Liquidation der Kunst« bezeichnet.⁵ Damit rekurriert er auf den Befund vom Ende der Kunst, wie Hegel ihn in seiner ›Ästhetik‹ dargestellt hat. Für den Gesamtzusammenhang des hier zur Disposition stehenden Komplexes ist das elementar, verweist es doch auf die Logik der Geschichte, in der die Dialektik der Moderne und der modernen Kunst eingefasst ist. Die Kunst gehört zusammen mit Religion und Philosophie zu den Formen des absoluten Geistes; sie ist das Wissen vom Absoluten, »das sich im Medium der Anschauung realisiert«.⁶ Hegel hatte die Kunst geschichtlich zugeordnet und ihrem jeweiligen Werkstatus nach charakterisiert: dem symbolische Kunstwerk folgt das klassische, das klassische Kunstwerk kulminiert im romantischen. Doch mit der

⁴ Vgl. Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, zum Beispiel: S. 32.

⁵ Adorno, ›Zeitlose Mode · Zum Jazz‹, in: GS Bd. 10-1, S. 137.

⁶ Dieter Henrich, ›Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst‹, in: ›Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst‹, Frankfurt am Main 2003, S. 68.

Romantik, die sich in Hegels Gegenwart zum epochalen Stil der bürgerlichen Gesellschaft herausbildet, verliert die Kunst zugleich das Vermögen, den Geist zu begreifen; allerhöchstens gelingt das noch, nach Hegel, der Poesie: »Friedrich Rückert und vor allem der ›West-östliche Divan‹ Goethes sind ihm in der eigenen Zeit herausragende Beispiele solchen noch möglichen Gelingens gewesen.«⁷

Materialistisch übersetzt, heißt Hegels These vom Ende der Kunst, dass die Künste ihre gesellschaftliche Funktion einbüßen, ja schließlich zu dem, was Hegel als absoluten Geist bezeichnet, in Widerspruch geraten. Genau darin hat aber die moderne Kunst ihr Ursprungsmotiv, indem sie sich von der Moderne, als historischer Gesellschaftsformation, abgrenzt und zugleich aber die Dynamik der Modernität aufnimmt. Anders gesagt: Hegels Gegenwart ist schon modern, aber die Kunst ist es noch nicht; und seiner These vom Ende der Kunst zufolge kann sie es auch gar nicht werden. Nur vermochte Hegel in seinem idealistischen System nicht zu erkennen, dass die Moderne selbst nicht modern wurde, nicht modern werden konnte; an dem, was sich im neunzehnten Jahrhundert als das Zeitalter der Moderne entfaltete, scheiterten schließlich auch die anderen Formen des Begreifens, nicht nur die Religion, sondern auch die Philosophie: Das hat mit der fortschreitenden Entzweiung von objektiven und subjektiven Geist zu tun, was Georg Simmel dann als ›Tragödie der Kultur‹ registrierte.⁸ In Begriffen der materialistischen Kritik sind es die Widersprüche in den Produktionsverhältnissen des fortschreitenden Kapitalismus, die Marx schließlich im ›Kapital‹ darlegt.

Ungefähr zur selben Zeit definiert Charles Baudelaire: »Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche

⁷ Henrich, ›Zerfall und Zukunft‹, a. a. O., S. 69.

⁸ Vgl. Georg Simmel, ›Der Begriff und die Tragödie der Kultur‹ (1911), in: ›Philosophische Kultur‹, Berlin 1983, 183–207.

ist«,⁹ und beschreibt damit eben die Dynamik, die Dialektik der Moderne und der sie kontrastierenden modernen Kunst. – Parallel zu Baudelaire hat Marx materialistisch Hegels Diktum vom Ende der Kunst aktualisiert; er fragt in Skizzen für seine ›Kritik der Politischen Ökonomie‹ nachgerade rhetorisch: »Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die ›Iliade‹ mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Pressbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?«¹⁰ – Hegel hatte lapidar geschrieben, »dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben ... Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.«¹¹ Wie Hegel geht auch Marx davon aus, dass jede Kunst an eine entsprechende gesellschaftliche Entwicklungsform gebunden ist. Aber Marx verweist, darin eben Baudelaire fast verwandt, jedoch ganz unhegelianisch, auf Ungleichzeitigkeiten in der Geschichte, wenn er notiert: »Die Schwierigkeit ist, dass sie [nämlich die Künste der griechischen Antike, Anm. R. B.] für uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.«¹² Marx bleibt an der Klassik orientiert, die ihr Ideal ja selbst der Antike entlehnte; er traut der Kunst noch nicht die aus der Gegenwart gewonnene emanzipatorische Perspektive zu, die sich mit der autonomen Kunst in einer Ästhetik des Vor-Scheins im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt erst herauskristallisierte. Kunst musste

⁹ Vgl. Charles Baudelaire, ›Der Künstler und das moderne Leben‹, Leipzig 1990.

¹⁰ Karl Marx, ›[Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie]‹, MEW Bd. 13, S. 641.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ›Ästhetik‹, Werke Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, S. 25.

¹² Marx, ›[Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie]‹, MEW Bd. 13, S. 641.

notwendig – wie übrigens die Philosophie auch – eine Doppelperspektive einnehmen: eine *utopische* und eine *kritische* (und Hegel hatte der Kunst wie der Philosophie beides abgesprochen ...). Die avancierte Kunst ist genau darin avanciert, dass bei ihr Utopie und Kritik zusammenfallen. Das verlangt eine Öffnung der Kunst, verlangt, was Umberto Eco 1962 als das ›Offene Kunstwerk‹ bezeichnete. Für die Kunst der Moderne nach Hegel ergibt sich damit eine neue Gliederung, die Adorno relativ beiläufig in einer Fußnote seiner ›Philosophie der neuen Musik‹ von 1948 vorgeschlagen hat:

»Als erkennendes aber wird das Kunstwerk kritisch und fragmentarisch. Was heute an Kunstwerken eine Chance hat zu überleben, Schönberg und Picasso, Joyce und Kafka, auch Proust stimmen darin überein. Und das erlaubt vielleicht wiederum geschichtsphilosophische Spekulation. Das geschlossene Kunstwerk ist das bürgerliche, das mechanische gehört dem Faschismus an, das fragmentarische meint im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie.«¹³

Adorno folgt darin Hegel ebenso wie der Romantik. »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.«¹⁴ Das fragmentarische Kunstwerk ist offen vor allem in Bezug auf den Schluss, sein Finale. Es bleibt also gleichsam unvollendet; das meint nicht »schlechte Unendlichkeit«;¹⁵ vielmehr sind die Werke bruchstückhaft, weil sie abbrechen. »Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochensein.«¹⁶ Das schlägt dialektisch auf die Kunst selbst zurück, und die einzigen Werke heute, »die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.«¹⁷

¹³ Adorno, ›Philosophie der neuen Musik‹, GS Bd. 12, S. 120, Fußnote.

¹⁴ Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, S. 222.

¹⁵ Vgl. Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, ebd. f.

¹⁶ Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, S. 191.

¹⁷ Adorno, ›Philosophie der neuen Musik‹, GS Bd. 12, S. 37.

Über die Werkästhetik, wie Hegel sie letztendlich begründete, geht Adorno dabei nicht hinaus; eine Kunst, die sich zu ihrem Werkcharakter gleichgültig verhält, bedeutet für Adorno eben die »falsche Liquidation der Kunst: anstatt dass die Utopie sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde«,¹⁸ weil das Utopische selbst verflüssigt – was »liquidieren« wörtlich ist – , *in die Gesellschaft ausläuft*.

* * *

Die Kunst, der Adorno solchen selbstkritischen Bezug noch am ehesten zutraute, war bemerkenswerter Weise nicht die Musik seiner Gegenwart. Zwar verweist Adorno in Aufsätzen und Vorträgen wie zum Beispiel »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei« von 1965 und »Die Kunst und die Künste« von 1966 auf Gegenwarts Komponisten wie Sylvano Bussotti (geb. 1931), György Ligeti (1923 bis 2006) oder Franco Donatoni (1927 bis 2000), oder wie in »Vers une musique informelle« von 1961 ausführlich auf John Cage (1912 bis 1992), doch bleiben diese Künstler Beispiele für eine Musik, die zwar ihre eigenen Grenzen überschreitet, aber nicht die gesellschaftlichen. Am deutlichsten ist das vielleicht in Adornos Beschreibung von Karlheinz Stockhausen (1928 bis 2007): »Die gesamte Arbeit von Stockhausen kann als Versuch aufgefasst werden, Möglichkeiten musikalischen Zusammenhangs in einem vieldimensionalen Kontinuum zu erproben. Solche Souveränität, die in einer unabsehbaren Mannigfaltigkeit von Dimensionen es gestattet, Zusammenhang zu stiften, schafft von innen her die Verbindung der Musik mit Visuellem, mit Architektur, Plastik und Malerei.«¹⁹ Selbst die Zwölftonmusik, Schönberg, Berg, Webern, ist für Adorno in den sechziger Jahren nicht mehr wirklich Maßstab für avanciert-zeitgemäße, nämlich radikal-kritische Kunst (was er etwa in Aufsätzen wie »Das Altern der Neuen Musik« begründet). Tatsächlich gilt Adornos ästhetische Aufmerksamkeit in Bezug auf Musik eben genau dem fragmentarischen Kunstwerk, wie es sich in der revolutionären Phase des Bürgertums, in der Frühromantik entwickelte:

¹⁸ Adorno, »Zeitlose Mode · Zum Jazz«, in: GS Bd. 10·1, S. 137.

¹⁹ Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: GS Bd. 10·1, 439 f.

nämlich Ludwig van Beethoven. Sein Name steht schließlich bündig für die ›Philosophie der Musik‹.²⁰

Kritische Kunst der Gegenwart, also Kunst, die nicht nur innerhalb ihrer Grenzen sich verfranst und sondern über sich selbst hinaus Gegenwart, die gegenwärtige Gesellschaft zum Gegenstand ihrer Kritik macht, findet Adorno in der Literatur und ist vor allem mit einem Namen verbunden: Samuel Beckett.

Am 2. Februar 1968 sendet das Fernsehprogramm des Westdeutschen Rundfunks nicht nur Becketts filmische Bearbeitung seines Theaterstücks ›Comédie‹ und seine Kinoarbeit ›Film‹, sondern eine mehrstündige Diskussion über Beckett, an der neben Adorno auch Martin Esslin, Ernst Fischer, Walter Boehlich und Hans-Geert Falkenberg teilnehmen. Die Fernsehdiskussion hat für Adornos Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst eine zentrale Bedeutung; nicht nur, weil hier – im Fernsehen – ästhetische Fragen gleichsam im Zentrum der Kulturindustrie verhandelt werden, sondern weil Beckett selbst, als Künstler, mit seinen Theaterarbeiten für Fernsehen und Kino Grenzüberschreitungen vornimmt, die in ihren Konsequenzen weit in die Gesellschaft hineinragen, und zwar auch deshalb, weil somit nun Probleme berührt sind, die alles andere als isoliert ästhetische und künstlerische sind: die gesellschaftliche Deformation und Zurichtung, die den Menschen angetan wird, und die sich bei Beckett im drastischen Scheitern der Subjektivität ausdrückt. »Das Surplus an Realität ist deren Untergang; indem sie das Subjekt erschlägt, wird sie selbst totenhaft; dieser Übergang ist das Kunsthafte an der Antikunst. Er wird von Beckett zur offenbaren Annihilierung der Realität getrieben. 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«,²¹ schreibt Adorno in

²⁰ Vgl. Adorno, ›Beethoven. Philosophie der Musik‹, Frankfurt am Main 1993.

²¹ Adorno, ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, S. 53.

der ›Ästhetischen Theorie‹, die er übrigens Samuel Beckett zu widmen gedachte.²²

IV.

»In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.« Friedrich Schlegel, als Motto für die ›Ästhetische Theorie‹ gedacht.

Dass am Ende von Adornos Werk die ›Ästhetische Theorie‹ und eine verstärkte Beschäftigung mit Fragen der Kunst steht, ist als konsequenter Rückzug gedeutet worden:²³ Adorno habe nur noch in der Ästhetik einen Ausweg aus dem so genannten universellen Verblendungszusammenhang gesehen. Das hat schließlich dazu geführt, dass die akademische Auseinandersetzung mit dem Werk Adornos sich nach seinem Tod, insbesondere in den achtziger Jahren, regelrecht auf die ästhetische Theorie beschränkte. Für die ästhetische Theorie selbst ist das fatal: Sie kann nicht aus der kritischen Theorie herausgebrochen werden. Indes: Die ›Ästhetische Theorie‹ korrespondiert hier mit dem Hauptwerk Adornos, der ›Negativen Dialektik‹ von 1966: »Philosophie,

²² Vgl. ›Ästhetische Theorie‹, GS Bd. 7, S. 544.

²³ Dass sich Adorno (scheinbar) in den späteren Jahren auf die Kunst konzentrierte, ist nur dann als »Rückzug«, »Resignation« oder was auch immer interpretierbar, wenn man Adornos prinzipielles theoretisches Engagement genialisiert und jede Entscheidung, sich mit diesen oder jeden Gegenstand zu beschäftigen, als höchst reflektierte Entscheidung deutet. Dass die Wahl des Gegenstandes auch ziemlich banale Gründe haben kann, etwa dem Zufall geschuldet ist, für welche Vorträge und Tagungen man eingeladen wird, oder sich einfach auch finanziell begründet, wird in der Perspektive, die Adorno rücksichtslos dem Personenkult unterwirft, nicht in Betracht gezogen. – Zudem kann eine Beschäftigung mit Kunst und Ästhetik nur dann als Rückzug gelten, wenn Kunst und Ästhetik nicht als soziales Verhältnis begriffen, sondern als Komplex isoliert werden.

die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward«,²⁴ lautet der berühmte Eingangssatz der ›Negativen Dialektik‹, der mit Adornos *Begriff* der Kunst korrespondiert, so wie überhaupt Ästhetik und Philosophie notwendig in der kritischen Theorie zusammenkommen.²⁵

Adornos kritische Theorie, die Kunst und Ästhetik notwendig einschließt, geht über die allgemeine, geschichtsphilosophische These vom Ende der Kunst weit hinaus; mitnichten geht es um eine kulturkritisch-konservative Verteidigung der Kunst gegen die Kulturindustrie. Die Kunst und die Künste als soziales Verhältnis zu begreifen, heißt nicht, die Analyse »etwa auf die gesellschaftliche Wirkung von Kunstwerken einzuschränken«.²⁶ Es geht also nicht bloß soziologisch um Publikumsgeschmack, den Kunst- und Kulturbetrieb und seine öffentliche wie private Gestaltung, sondern um eben das, was – wie oben skizziert – Adorno als Wahrheitsgehalt der Kunst begreift. Dieser rührt an den gesellschaftlichen Verhältnissen selbst, und damit an der Möglichkeit von Kunst überhaupt. Nicht die Kunst steht auf dem Spiel, sondern die Gesellschaft. Deshalb ist das Wesen der Kunst Negation. Deshalb Beckett immer wieder als Beispiel.

Nirgends hat das drastischer seinen Ausdruck gefunden, als in der Formulierung Adornos, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.

»Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein

²⁴ Adorno, ›Negative Dialektik‹, GS Bd. 6, S. 15.

²⁵ Vgl. dazu die so genannte ›Frühe Einleitung‹ in der ›Ästhetischen Theorie‹, GS Bd. 7, S. 491 ff.

²⁶ Adorno, ›Thesen zur Kunstsoziologie‹, in: GS Bd. 10·1, S. 367.

Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.«²⁷

Kunst ist nur noch Funktion der Kulturindustrie. Das berührt mitnichten bloß die Kritik von Kommerz und Ausverkauf, sondern die Zurichtung des Menschen, die sich in der Zurichtung der Kunst unter dem Profitmotiv verlängert. Dass die Emanzipation des Subjekts misslang, schlägt auf die Möglichkeiten der Kunst zurück, das Subjekt und seine Emanzipation gleichermaßen zu retten.

»Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll. Indem sie sich restaurierte nach dem, was in ihrer Landschaft ohne Widerstand sich zutrug, ist sie gänzlich zu der Ideologie geworden, die sie potentiell war, seitdem sie, in Opposition zur materiellen Existenz, dieser das Licht einzuhauchen sich anmaßte, das die Trennung des Geistes von körperlicher Arbeit ihr vorenthielt. Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; ...«²⁸

Die emanzipatorische Dimension der Kunst, mit einem anderen Wort: das, was Marcuse als die ästhetische Dimension bezeichnet hat, kann an der künstlerischen Qualität der Werke höchstens gemessen werden, geht aber nicht darin auf: sie zielt auf Glück. Das berührt noch einmal den Erkenntnischarakter der Kunst. »Glück« steckt nicht einfach in den Kunstwerken, sondern ist in der Erkenntnis selbst aufgehoben. Die Erkenntnis ist auf Erfahrung angewiesen, Erfahrung auf Erkenntnis. Deutlicher formuliert: Die *philosophische Erkenntnis* ist auf *ästhetische*

²⁷ Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: GS Bd. 10·1, S. 30.

²⁸ Adorno, »Negative Dialektik«, GS Bd. 6, S. 359 f.

Erfahrung angewiesen, *ästhetische Erfahrung* auf *philosophische Erkenntnis*. Solche Erfahrung geht über das, was Kunst heute gestattet, hinaus; sie ist in der Kulturindustrie verstellt, ebenso wie der Erkenntnis nur die Bestätigung von dem bleibt, was ohnehin ist. Was man »Kunsterfahrung« nennt, ist bereits reglementierte Erfahrung. Vermittlung von Erkenntnis und Erfahrung kann nur durch Freiheit geschehen, die in der verwalteten Welt scheinbar Zufall bleibt. Freiheit kann weder gesellschaftlich noch ästhetisch erzwungen werden; Urteile über »gute« und »richtige«, »wahre« oder »falsche« Kunst sind nicht nur gegen die Kunst, sondern vor allem auch gegen das Humanum, das als Rätsel in der Kunst eingeschlossen bleibt. Mit anderen Worten: Man kann aus der kritischen Theorie der Ästhetik keine Rezepte ableiten, nur die Gewissheit von der Notwendigkeit der Kritik. Solche Kritik richtet sich zu allererst auf die Gesellschaft; denn nur gesellschaftskritisch lässt sich die emanzipatorische Dimension der Kunst bestimmen; dass diese aber von der ästhetischen Dimension nicht zu trennen ist, weist über die kritische Theorie hinaus auf Kunst wie Gesellschaft verändernde Praxis.

»Chaos in die Ordnung zu bringen«, hat Adorno als »Aufgabe der Kunst« bezeichnet;²⁹ versteht man ›Aufgabe‹ nicht nur im Sinne von Intention und Bestimmung, sondern als Aufhören, oder mehr noch, dialektisch, als Aufhebung, dann ist notwendig diese Aufgabe der Kunst eine gesellschaftliche, keine, die der Kunst und den Künsten heute selbst überlassen sein darf.

(Roger Behrens, Vortrag im Rahmen der Reihe »Kunst, Spektakel, Revolution«. – ACC, Weimar, 23. Juli 2009.)

²⁹ Vgl. Adorno, ›Minima Moralia‹, GS Bd. 4, S. 254.