

Adornos *Ästhetische Theorie* und die Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst

Georg W. Bertram

Adornos Kunstphilosophie begreift Kunst – auch und gerade im Vergleich mit anderen Kunstphilosophien – in besonderer Weise von ihrer Stellung in der Gesellschaft her. Dabei gilt für Adorno, dass diese Stellung mit einer Entwicklung verbunden ist: Die Autonomie der Kunst im gesellschaftlichen Ganzen ist demnach das Resultat der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme innerhalb moderner Gesellschaften. Diese Ausdifferenzierung führt nach Adornos Verständnis – anders als im Falle anderer Teilsysteme, die mehr oder weniger ins gesellschaftliche Ganze integriert sind – dazu, dass Kunst innerhalb der Gesellschaft eine besondere Rolle übernimmt, die man knapp mit dem Begriff der Rationalitätskritik umreißen kann: Für Adorno übt Kunst Kritik an den problematischen Seiten und an dem totalisierenden Charakter einer auf Identifizierung und damit Beherrschung und Verfügbarkeit ausgerichteten Rationalität. Kunst stellt demnach die rationale Verfasstheit moderner Gesellschaften insgesamt in Frage.

Wenn man vor diesem Hintergrund nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst fragt, mag es den Anschein haben, als frage man nach etwas Widersprüchlichem: Schließt Adorno eine solche Wirksamkeit nicht gerade aus? Wenn Kunst Kritik an falschen gesellschaftlichen Verhältnissen übt, muss sie dann nicht gerade darauf verzichten, innerhalb dieser Verhältnisse wirksam zu sein? Adornos Denken über Kunst scheint von seiner *Negativen Dialektik* dahin gebracht zu werden, Kunst auf eine grundlegende Kritik von Gesellschaft zu verpflichten, die sich ihrerseits nicht gesellschaftlich manifestieren kann und darf. Wo sie sich manifestiert, so kann man im Sinne Adornos argwöhnen, zahlt sie dafür den Preis, ihr grundlegendes rationalitätskritisches Potential zu verlieren.

In dem folgenden Text geht es mir darum, genau diese mögliche radikale Konsequenz von Adornos Kunstphilosophie zu hinterfragen. Mein Ziel ist zu klären, ob Adorno tatsächlich darauf festgelegt ist, Kunst als gesellschaftlich unwirksam zu begreifen, oder ob es Möglichkeiten gibt, Adorno hier eine anders gelagerte Position zuzuschreiben. Ich will zeigen, dass die These von der gesellschaftlichen Unwirksamkeit der Kunst sich nicht mit Adornos Gedanken von der gesellschaftlichen

Einbettung der Kunst verträgt – im Lichte dieser Einbettung ist Kunst durchaus in einer gewissen Weise als wirksam zu begreifen.

Das Ziel der folgenden Überlegungen ist entsprechend eine Relektüre von Adornos *Ästhetischer Theorie*. Mir geht es darum, verständlich zu machen, dass Adorno nicht eine einseitig negativistische Position zugeschrieben werden kann, da man mit einer solchen Zuschreibung grundlegenden Thesen Adornos nicht gerecht wird.¹ Fragt man nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst, kann man Adorno nicht als bloßen Negativitätsästhetiker verstehen. Er vertritt vielmehr eine Ästhetik im Sinne kritischer Gesellschaftstheorie. Was das genau heißt, will ich im Folgenden zumindest in Ansätzen ausbuchstabieren.

Um die soweit umrissenen Ziele meiner Überlegungen zu realisieren, gehe ich folgendermaßen vor: Im ersten Teil meiner Überlegungen unterscheide ich vier zentrale Theoreme aus Adornos Kunstphilosophie. Ich lege dar, welche dieser Theoreme aus meiner Sicht unzweifelhaft zutreffen und an welchen der Theoreme es möglicherweise – im Sinne Adornos – Korrekturen vorzunehmen gilt. Im zweiten Teil meiner Überlegungen komme ich dann auf Adornos These vom Doppelcharakter der Kunst als autonom und *fait social* zu sprechen und überlege die Konsequenzen dieses Doppelcharakters für Adornos Verständnis künstlerischer Autonomie. Dies bringt mich im dritten Teil dazu, nach der spezifischen Kommunikation von Kunst zu fragen. Dabei vertrete ich die These, dass die mimetische Kommunikation als Element gesellschaftlicher Kommunikation zu begreifen ist. Im abschließenden vierten Teil schlage ich dann eine Revision des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft vor, die im Sinne von Adornos Kunstphilosophie ausfällt.

1. Vier Theoreme Adornos

Es scheint mir sinnvoll, Adornos Kunstphilosophie erst einmal mit vier Theoremen zu erfassen. Mein Anspruch ist dabei nicht, Adornos *Ästhetische Theorie* mit diesen Theoremen umfassend gerecht zu werden, sondern vier Aspekte herauszugreifen, die für Adornos Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft aus meiner Sicht entscheidend sind:

1 Ich richte mich damit auch gegen die Kritiker Adornos, die seinen Negativismus einseitig verstehen, und aus diesem Grund gegen Adorno eine gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst geltend machen. Vgl. dazu exemplarisch Hans Robert Jauß: »Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive«, in: Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt a.M. 1979, S. 138–168. Ich meine, dass eine solche Wirksamkeit sich, recht verstanden, im Sinne Adornos, also mit und nicht gegen ihn rekonstruieren lässt.

A. *Adornos Grundbestimmung*: Kunst ist sowohl autonom als auch *fait social*.² Dieser Doppelcharakter der Kunst hat eine entscheidende Bedeutung für Adornos Verständnis künstlerischer Autonomie. Die gesellschaftlichen Verhältnisse schlagen sich in den eigengesetzlichen Anlagen von Kunstwerken nieder.

B. *Adornos Grundgedanke*: Kunst ist ein Korrektiv der Gesellschaft. Vermittels ihrer Autonomie widersteht Kunst der Integration ins gesellschaftliche Ganze und wird so zu einem Statthalter des Nichtidentischen – zu einem Statthalter dessen, was nicht ist.

C. *Adornos Erläuterung des kommunikativen Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft*: Kunstwerke kommunizieren mit den anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen (Adorno sagt gerne: mit dem ihnen Auswendigen) »durch Nicht-Kommunikation«.³ Kunstwerke verschließen sich gegenüber den Funktionsmechanismen der Gesellschaft.

D. *Konsequenzen für das Verständnis ästhetischer Negativität*: Die Erläuterung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft hat zur Folge, dass Adorno die Negativität der Kunst als strukturell affirmativ begreift.⁴ Da die Kommunikation der Kunst Nicht-Kommunikation ist, greift sie nicht in gesellschaftliche Verhältnisse ein. So ist Kunst in ihrer grundsätzlichen Negativität strukturell affirmativ.

Meine These ist, dass aus der Grundbestimmung und aus dem Grundgedanken folgt, dass das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nicht mit dem Begriff der Nicht-Kommunikation gefasst werden kann. Damit wird auch die These von der strukturellen Affirmation der Gesellschaft durch Kunst problematisch. Kunst ist innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge für Adorno als eine negative Kraft zu begreifen, die in ihrer Negativität durchaus wirksam wird.⁵

Meine Überlegungen setzen voraus, dass ich eine gewisse Doppeldeutigkeit in Adornos Explikation des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft gegeben sehe. Diese resultiert daraus, dass Adorno erstens den Niederschlag der Gesellschaft in der Kunst nicht klar mit der Kommunikation der Kunst in die Gesellschaft hinein vermittelt, und dass er zweitens die mimetische Kommunikation, die er der Kunst zuschreibt, als eine Nicht-Kommunikation fasst. Wenn man diese Aspekte von Adornos Kunstphilosophie als doppeldeutig versteht, entsteht Spielraum, diese Philosophie nicht in einseitiger Weise negativistisch auszubuchstabieren. Das wiederum kann man dadurch, dass man Adorno zwei Thesen zuschreibt:

2 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 16.

3 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 15.

4 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 10.

5 Hauke Brunkhorst spricht von einer »postutopischen Lesart«, die eine Wirksamkeit künstlerischer Negativität in der Gesellschaft im Sinne Adornos zur Geltung bringt (Hauke Brunkhorst: »Kritik statt Theorie. Adornos experimentelles Freiheitsverständnis«, in: Gerhard Schweppenhäuser, Mirko Wischke (Hg.): *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburg/Berlin 1995, S. 117-135, hier S. 119).

a. *Einbettung von Kunst in die Gesellschaft*: Die Kommunikation der Kunstwerke geschieht dadurch, dass die Antagonismen der Gesellschaft aufgegriffen werden, und sich im Kunstwerk artikulieren. Diese Artikulation ist im Rahmen der Gesellschaft als solche verständlich und eröffnet neue Perspektiven auf die Antagonismen bzw. in Bezug auf sie.

b. *Die spezifische Kommunikation der Kunst*: Die Stellungnahme von Kunst zu gesellschaftlichen Widersprüchen geschieht, wie Adorno sehr treffend analysiert, mit einer eigenen Form der Kommunikation, die als Element gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen werden muss. Das mimetische Verhalten ist aus diesem Grund missverstanden, wenn man es als ein gesellschaftstranszendierendes Verhalten begreift.

Ich werde versuchen, diese beiden Thesen jetzt durch einige weitergehende Überlegungen genauer zu begründen und damit zu erläutern, wie ich sie verstehe.

2. Der Doppelcharakter der Kunst

Der Doppelcharakter von Kunst als autonom und *fait social* prägt Adornos Denken über Kunst von Grund auf. Dabei begreift Adorno die Autonomie, wie bereits gesagt, als Resultat gesellschaftlicher Entwicklungen. Demnach haben sich mit der Entwicklung moderner Gesellschaften die problematischen und totalisierenden Aspekte von Rationalisierung verschärft, was wiederum dazu führte, dass Kunst als eine Gegenkraft gegen diese problematischen und totalisierenden Aspekte profiliert wurde.⁶

Nun ist Kunst nach Adornos Verständnis nicht einfach nur beides nebeneinander, autonom und *fait social*, sondern diese beiden Aspekte hängen konstitutiv zusammen. Um den Zusammenhang beider zu erläutern, ist einer der zentralen Begriffe Adornos in der Erläuterung künstlerischer Autonomie hilfreich: der Begriff des *Formgesetzes*.⁷ Nach Adornos Verständnis realisiert jedes Kunstwerk ein eigenes Formgesetz. Das heißt: Die Art und Weise, wie in einem Kunstwerk unterschiedliche Elemente verbunden sind, teilt das Kunstwerk nicht mit anderen

6 Adornos materialistischer Ansatz in der Ästhetik ist damit verbunden, Kunst als in soziale und politische Kämpfe verwickelt zu sehen. Dabei werden diese Kämpfe von ihm besonders als solche um kommunikative Verhältnisse im Rahmen von Gesellschaften begriffen. Kunst kommt so nicht nur die Aufgabe zu, zum Beispiel das Leiden von Individuen an gesellschaftlichen Verhältnissen zu artikulieren (vgl. dazu die folgenden Ausführungen zur »Rede über Lyrik und Gesellschaft«), sondern auch die Aufgabe, insgesamt gegen totalisierende Formen gesellschaftlicher Kommunikation Stellung zu beziehen (vgl. hierzu besonders Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: »Kulturindustrie«, in dies.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1969, S. 128-176).

7 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 18 u.a.

Werken oder anderen Kontexten der gesellschaftlichen Wirklichkeit – auch nicht mit anderen Werken der künstlerischen Gattung, der es angehört, oder mit anderen Werken der oder des Schaffenden, die oder der es hervorgebracht hat. Vielmehr legt jedes Kunstwerk diesen Zusammenhang aus sich heraus (neu) an. Oder, in weniger subjektivistischer Redeweise: Für jedes Kunstwerk ist eine spezifische Art und Weise charakteristisch, in dem der Zusammenhang zwischen seinen Elementen angelegt ist. Diese spezifische Art und Weise ist das ihm eigene Formgesetz. Mit Elementen ist dabei Unterschiedliches gemeint: Wörter in einem Gedicht – Harmonien, melodische und kontrapunktische Zusammenhänge in einer Kammermusik – Farben und Formen in einem Gemälde. Jeweils sind die Zusammenhänge zwischen Elementen wie diesen in einem Kunstwerk spezifisch bestimmt. Man kann hier auch mit einem strukturalistischen Begriff von dem »Idiolekt« jedes Kunstwerks sprechen:⁸ In dem zwischen seinen Elementen hergestellten Zusammenhang entwickelt jedes Kunstwerk eine eigene Sprache. Diese Sprache teilt es nicht mit anderen Kunstwerken und auch nicht mit sonstigen Zusammenhängen in der Gesellschaft und der Welt.

Mit dem Begriff des Formgesetzes begreift Adorno die autonome Anlage jedes Kunstwerks. Diese Anlage ist aber nicht einfach aus der Kunst heraus, sondern ist aus gesellschaftlichen Zusammenhängen heraus konstituiert. In besonders prägnanter Weise artikuliert Adorno die gesellschaftliche Prägung künstlerischer Form, wenn er schreibt: »Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.«⁹ Für den Hegelianer Adorno gilt dabei, dass sich Form und Inhalt nicht voneinander trennen lassen, so dass die gesellschaftlichen Antagonismen sich in der Art und Weise niederschlagen, wie ein Kunstwerk seine Inhalte formt.

Plastisch wird der Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft unter anderem in Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. Dort rekurriert Adorno auf ein Gedicht Eduard Mörikes und ein Gedicht Stefan Georges, um zu zeigen, dass die Individualität lyrischen Ausdrucks in beiden Fällen unterschiedlich funktioniert. Aus Adornos Perspektive aktualisiert Mörike die lyrische Idee (das zur-Sprache-Kommen eines lyrischen Ichs) in der »industriellen Gesellschaft«¹⁰ so, dass der individuelle Ausdruck als ein »jäh Aufblitzendes«¹¹ erscheint. George hingegen schreibe in einer Situation, in der der »Individualismus« sich »im Feuilleton dem Markt [...] überantwortete«.¹² Aus diesem Grund stehe der individuelle Ausdruck gene-

8 Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 151ff.

9 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 16.

10 Theodor W. Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 49–68, hier S. 63.

11 Ebd., S. 64.

12 Ebd., S. 66.

rell unter Verdacht, so dass das Gedicht »sich gleichsam zum Gefäß ... für die Idee einer reinen Sprache«¹³ machen müsse – einer reinen Sprache, die »die Mauern der Individualität durchschlägt«.¹⁴ In dieser Weise formt sich die lyrische Idee in unterschiedlichen Gedichten nach den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen diese Gedichte entstehen. Die jeweilige Form artikuliert die Verhältnisse, in denen sie zustande kommt.

Das Formgesetz eines Kunstwerks ist in dieser Weise als Resultat einer Kommunikation zwischen Kunst und Gesellschaft zu begreifen. Adorno spricht in diesem Sinn (in Anlehnung an Georg Lukács¹⁵) vom »Gedicht als geschichtsphilosophische[r] Sonnenuhr«.¹⁶ Diese Metapher scheint mir insofern nicht ganz treffend, als sie mit dem Gedanken eines Anzeigeinstruments verbunden ist. Ein Kunstwerk aber ist nach Adornos Verständnis kein Anzeigeinstrument für gesellschaftliche Verhältnisse. Es gibt diesen Verhältnissen vielmehr einen eigenen formalen Ausdruck, indem es ein je eigenes Formgesetz realisiert. Entsprechend habe ich gerade davon gesprochen, dass die Form eines Kunstwerks als Artikulation zu begreifen ist: Der Begriff der Artikulation fasst die Art und Weise, in der die eigene Formgebung eines Kunstwerks gesellschaftlichen Zusammenhängen, in denen es steht, Rechnung trägt.

Die Bindung der künstlerischen Autonomie an gesellschaftliche Verhältnisse hat Adorno in der *Ästhetischen Theorie* auch in Begriffen von »Schein« und »Ausdruck« rekonstruiert. Dort heißt es prägnant: »Ausdruck und Schein sind primär in Antithese.«¹⁷ Und weiter: »Lässt Ausdruck kaum anders sich vorstellen denn als der von Leiden [...], so hat Kunst am Ausdruck immanent das Moment, durch welches sie, als eines ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz unterm Formgesetz sich wehrt.«¹⁸

Ich verstehe diese Aussage folgendermaßen: Die Realisierung der Autonomie durch das jeweilige Formgesetz eines Kunstwerks droht, eine bloße ästhetische Immanenz zu realisieren – ein *l'art pour l'art*. Gegen diese Drohung aber opponiert das Moment des Ausdrucks in Kunst, das Antagonismen der Wirklichkeit in diese einträgt. Das Formgesetz ist aus diesem Grund fehlverstanden, wenn man es als ein Resultat immanenter Entwicklungen von Kunst begreift. Die Weiterentwicklung einer künstlerischen Gattung zum Beispiel (wie die des Streichquartetts

13 Ebd., S. 66.

14 Ebd., S. 68.

15 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Berlin 1920, S. 24.

16 Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, 1974, S. 60.

17 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 168.

18 Ebd., S. 169.

zwischen Schuhmann und Brahms) geschieht nie nur aus (Gattungs-)internen Zusammenhängen heraus, sondern ist immer mit Reaktionen auf gesellschaftliche Erfahrungen verbunden. Insofern geht jedes Formgesetz immer über eine künstlerische Immanenz hinaus. Es ist eine Artikulation gesellschaftlicher Spannungen.

Mit der soweit erläuterten Verschränkung von Einbettung in gesellschaftliche Verhältnisse und künstlerischer Autonomie können wir folgendes Zwischenfazit ziehen: Kunst steht nicht nur negativ zur Gesellschaft, sondern ist in gewisser Hinsicht als affirmativ zu begreifen. Diese Affirmation ist aber nicht nur einfach die strukturelle Folge einer abstrakten Negation. Vielmehr gilt: Als Artikulation gesellschaftlicher Antagonismen bestätigt Kunst die von ihr artikulierten gesellschaftlichen Zusammenhänge in einer substantiellen Weise. Das heißt nicht, dass Kunst die entsprechenden Zusammenhänge einfach so ließe, wie sie sind, sondern vielmehr, dass alle kritische Auseinandersetzung immer auf einem bestätigenden Aufgreifen der artikulierten Verhältnisse aufbaut. Genau in diesem Sinn kommuniziert Kunst in ihrer formgesetzlichen Anlage mit der Gesellschaft, gegen die sie sich zugleich kritisch wendet.

Sagen wir dies noch einmal in Bezug auf die erwähnten Gedichte von Mörike und George: Mörikes Gedicht fasst nach Adornos Verständnis das prekäre und kontingente Moment des Individuellen in industriellen gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Lyrik Mörikes hält damit einen grundlegenden Widerspruch von Individualität und gesellschaftlichem Ganzen in diesen Verhältnissen fest. Im Rahmen dieses Widerspruchs bezieht sie gewissermaßen dadurch Position, dass sie einen Gegen Diskurs des Prekären und Kontingenten hält, im Sinne einer – wie Adorno sagt – unmöglichen Möglichkeit, die es gegen die Zurichtungen der prosaischen Zustände zur Geltung bringt. Analog verhält es sich mit Georges Enthaltsamkeit gegenüber der lyrischen Sprache. So zeigt sich in der Anlage der kritischen Dimension einzelner Kunstwerke ein bestätigendes Moment in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, in die hinein diese Kunstwerke wirken. Dieses bestätigende Moment hat nach meinem Verständnis Konsequenzen für die Kommunikation der Kunstwerke, denen ich mich nun widme. Bevor ich dies aber mache, will ich noch einmal kurz die erste These in Erinnerung rufen, die ich nun erläutere und begründet zu haben hoffe. Sie lautet:

a. *Einbettung von Kunst in die Gesellschaft*: Die Kommunikation der Kunstwerke geschieht dadurch, dass die Antagonismen der Gesellschaft aufgegriffen werden und sich im Kunstwerk artikulieren. Diese Artikulation ist im Rahmen der Gesellschaft als solche verständlich und eröffnet neue Perspektiven auf die Antagonismen bzw. in Bezug auf sie.

3. Die besondere Kommunikation der Kunst

Im ersten Teil meiner Überlegungen habe ich bereits festgehalten, dass Adorno die Kommunikation der Kunstwerke als Nicht-Kommunikation begreift. Er hat dies in der *Ästhetischen Theorie* unter anderem mit dem Begriff des Rätselcharakters¹⁹ gefasst, der den Kommunikationsabbruch der Kunst markant benennt. Kunstwerke sind demnach als Idiolekte nicht verständlich, da die Sprache, in der sie verfasst sind, grundsätzlich nicht übersetzt werden kann. Adorno spricht so auch von einer »Schrift ... mit gekappter oder zugehängter Bedeutung«.²⁰

Aber sind Kunstwerke aus Adornos Sicht tatsächlich nicht verständlich? Ist ein Idiolekt – also eine Sprache, die nur von einer oder einem Einzelnen gesprochen wird – grundsätzlich unverständlich? Aus meiner Sicht ist es nicht plausibel, für Adorno von einer prinzipiellen Unverständlichkeit des Formgesetzes auszugehen. Und genau dies haben ja auch die Beispiele von Mörike und George gezeigt. Jeweils lässt sich die formgesetzliche Eigenheit eines Kunstwerks, zumindest in Ansätzen, verstehen und erläutern. Genau das macht Adorno in seinen *Noten zur Literatur* und in seinen musikalischen Monographien auch durchweg. Wenn ich von »Ansätzen« spreche, dann heißt das, dass an den Idiolekt eines Kunstwerks nur Annäherungen möglich sind. Dies gilt grundsätzlich für Idiolekte: Idiolekte kann man *per definitionem* nicht einfach mit jemand anderem teilen. Das heißt aber nicht, dass sie grundsätzlich unverständlich wären. Man kann sich an sie annähern.

Eine besondere Form der Annäherung hat Adorno mit einem der für seine Kunstphilosophie zentralen Begriffe gefasst: mit dem Begriff der *Mimesis*.²¹ Das Formgesetz eines Kunstwerks prägt eine spezifische Konstellation von Elementen, der man sich mimetisch anschmiegen bzw. anähneln kann. Auch wenn sich ein Kunstwerk nicht einfach in seiner Sprache entziffern lässt, kann man es doch in seinen Strukturen verfolgen. Dies bedeutet, dass man ihm mit einer mimetischen Praxis begegnet.²² Wie Adorno immer wieder deutlich sagt, führt das mimetische Verhalten zu einer Form des Verstehens. Das von Kunstwerken evozierte mimetische Verhalten kennt dabei sehr unterschiedliche Formen und Praktiken:²³ die Blicke, mit denen man die Konstellationen auf einem Gemälde erkundet; die Tanzschritte, mit denen man ein Musikstück verfolgt; die affektive Dynamik, mit der man den Plot eines Films mitgeht. Sehr unterschiedliche Typen von Praktiken spie-

19 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 182.

20 Ebd., S. 122.

21 Vgl. ebd., S. 180 u.a.

22 »Machen Kunstwerke nichts nach als sich, dann versteht sie kein anderer, als der sie nachmacht.« (Ebd., S. 190)

23 Vgl. hierzu Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 131ff.

len eine Rolle für das mimetische Verhalten, das diejenigen, die sich mit einem Kunstwerk auseinandersetzen, dem Kunstwerk entgegenbringen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, inwiefern man beim mimetischen Verhalten von einer durch das Kunstwerk evozierten Kommunikation sprechen kann und wie sich dieses Verhalten zu den Annäherungen an das Formgesetz eines Kunstwerks verhält. Adornos Position scheint erst einmal klar: Das mimetische Verhalten setzt er der identifizierenden Rationalität entgegen. Welcher Art aber ist diese Entgegensetzung? Adorno scheint zu sagen: Die Kommunikation in modernen Gesellschaften geschieht allein durch Identifikation. Die Rationalisierung moderner Gesellschaften führt, so gesehen, zu gleichförmigen Verhältnissen.²⁴ Wenn das mimetische Verhalten nun keine solche Gleichförmigkeit realisiert, dann scheint es nur als Nicht-Kommunikation verstanden werden zu können. Dies aber gilt nur, wenn man Kommunikation ausschließlich mit Gleichförmigkeit verbindet. Vor dem Hintergrund von Adornos Überlegungen ist dies keineswegs erforderlich. Adorno geht offensichtlich davon aus, dass Kommunikation in vormodernen Gesellschaften nicht gleichförmig vonstattenging. Es spricht also nichts Prinzipielles gegen die Möglichkeit von Kommunikation unter den Bedingungen ungleichförmiger Verhältnisse. Sofern nun das mimetische Verhalten als Kommunikation zu begreifen ist, ergänzt es andere Formen der Kommunikation. Es bricht eine mögliche Gleichförmigkeit auf. Wenn Adorno sagt, dass wir Kunstwerken mit einem mimetischen Verhalten begegnen, heißt das aus meiner Sicht, dass dadurch kommunikative Verhältnisse erweitert werden. Sofern Kunstwerke Kommunikation stiften, greifen sie dadurch in die Kommunikationsweisen einer Gesellschaft ein.

Nun ist es zweifelsohne so, dass unterschiedliche Formen der Kommunikation nicht unbedingt aufeinander einwirken müssen. Sie können einfach nebeneinander bestehen. Das Verständnis, das ein Kunstwerk für einen Widerspruch zwischen der Individualität und dem gesellschaftlichen Ganzen stiftet, kann für die begrifflichen Kommunikationen innerhalb der betreffenden gesellschaftlichen Zusammenhänge ohne Folgen bleiben. Eine Erweiterung findet aber durch das von Kunstwerken gestiftet Verständnis in jedem Fall statt. Denn auch dann, wenn unterschiedliche Formen der Kommunikation nicht interferieren, bedeutet das Hinzukommen einer anderen Kommunikationsform eine Erweiterung der kommunikativen Möglichkeiten.

Daraus folgt, dass Kunst zu den funktionierenden Zusammenhängen der Gesellschaft gehört. Auch wenn die durch Kunstwerke evozierte Kommunikation eigentümlich ist, ist sie in ihrer Eigentümlichkeit ein funktionierender Teil von Gesellschaft. Das heißt nicht, dass Kunst einfach im Rahmen der etablierten kommunikativen Möglichkeiten verbleibt und diese bloß so belässt, wie sie sind. Die

24 Vgl. hierzu nochmals Adorno/Horkheimer: »Kulturindustrie«, 1969.

Negativität der Kunst ist für Adorno durchaus entscheidend. Sie ist aber, so meine ich, als produktiv zu begreifen. In diesem Sinn spreche ich von einer Ergänzung beziehungsweise Erweiterung, die weder einfach alles zum Guten wendet noch einfach wirkungslos verbleibt.

Eine weitergehende Überlegung ist aus meiner Sicht wichtig. Ich kann diese Überlegung mit folgender Frage anstoßen: Sind die Verhältnisse in modernen Gesellschaften tatsächlich so gleichförmig, wie Adorno voraussetzt? Denken wir an das »Kulturindustrie«-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Dort rekurriert Adorno besonders auf Werbung, auf das Hollywood-Kino und auch auf Jazz als Beispiele für gleichförmige Kommunikationen.²⁵ Aber die Sprachen der Werbung sind genauso wie diejenigen des Hollywood-Kinos unterschiedlich – die Sprachen des Jazz waren es sowieso schon immer (auch wenn Adorno dies womöglich nicht gesehen hat). Adornos Diagnose in Bezug auf die kommunikativen Verhältnisse in einer Gesellschaft muss insofern revidiert werden, als die umfassenden Kommunikationen in modernen Gesellschaften nicht notwendigerweise gleichförmig ausfallen. Auch wenn die Kommunikationen umfassend sind, können doch unterschiedliche Sprachen und Kommunikationsformen zusammenspielen. Wenn dies aber der Fall ist, dann sind diejenigen, die in modernen Gesellschaften miteinander kommunizieren, immer wieder mit Sprachen konfrontiert, die sie nicht sprechen und verstehen. In solchen Fällen ist ein mimetisches Verhalten erforderlich. Wie im Falle der Idiolekte von Kunstwerken erfordern unterschiedliche Sprachen ein mimetisches Verstehen. Sofern man also davon ausgeht, dass in modernen Gesellschaften Sprachenvielfalt herrscht, spielt in diesen Gesellschaften unumgänglich ein mime-tisches Verhalten eine Rolle.

Wenn man dieser weitergehenden Überlegung folgt, dann ist die durch Kunst realisierte Erweiterung von Kommunikation nicht so zu begreifen, dass sie einen ganz eigenen Typ von Kommunikation, das mimetische Verhalten, begründet. Vielmehr sind in modernen gesellschaftlichen Zusammenhängen begriffliche und mimetische Verhaltensweisen verschränkt miteinander. Kunst bringt, so gesehen, keine prinzipielle Erweiterung mit sich, sondern führt eine Verhaltensweise fort, die in der Interaktion unterschiedlicher Sprachen in modernen Gesellschaften sowieso weit verbreitet ist. Das heißt nicht, dass der Kunst keine große Bedeutung zukommt – genau das Gegenteil ist der Fall. Wenn man die Erweiterung der Kunst nicht als prinzipiell begreift, entsteht Spielraum, einzelne Kunstwerke in ihren konkreten Beiträgen zu würdigen. Im Sinne von Adornos Verteidigung des Nichtidentischen gilt es, Kunst keine prinzipielle, sondern eine je konkrete Leistung zuzuschreiben – ich komme darauf zurück.

Meine Überlegungen zu der Kommunikation der Kunst will ich mit Blick auf den Doppelcharakter der Kunst resümieren. Ich habe oben dargelegt, dass die ge-

25 Vgl. z.B. Adorno/Horkheimer: »Kulturindustrie«, 1969, S. 142ff.

sellschaftlichen Verhältnisse Adorno zufolge in die Formgesetze von Kunstwerken Eingang finden. Die von mir rekonstruierte Kommunikation von Kunstwerken bedeutet, dass auch in der umgekehrten Richtung ein Eintrag stattfindet: Kunstwerke tragen sich in andere Praktiken und damit auch in die gesellschaftlichen Verhältnisse ein. Das heißt nicht, dass Kunstwerke einfach spezifische gesellschaftliche Verhältnisse und die in ihnen dominanten Kommunikationsformen bestätigen. Die eigenständigen Formgesetze von Kunstwerken haben eine Eigenheit, die sich nicht unter etablierte kommunikative Schemata in einer Gesellschaft subsumieren lässt. Dennoch schreiben sich Kunstwerke mittels ihrer Formgesetze kommunikativ in gesellschaftliche Zusammenhänge ein. Das mimetische Verhalten, das Kunst Adorno zufolge evoziert, ändert die gesellschaftliche Kommunikation und dies mit jedem neuen Werk.

Nicht nur manifestieren sich so gesellschaftliche Verhältnisse in künstlerischen Formgesetzen, sondern auch umgekehrt künstlerische Formgesetze in gesellschaftlichen Verhältnissen. Wie Adorno in seinen Interpretationen immer wieder geltend macht, eröffnen Werke in konkreten Verhältnissen neue Perspektiven und dies gerade nicht als konkrete Utopien in Bezug auf eine Veränderung dieser Verhältnisse, sondern im Sinne der Eröffnung veränderter Perspektiven, und dies durch ein Etablieren neuer Praktiken in der mimetischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken. Adorno hat unterschiedliche Begriffe für diese Perspektiveröffnung – sehr markant die Begriffe des »Feuerwerks«²⁶ und der »apparition«,²⁷ aber auch den Begriff des Scheins. Es ist beredt für Adornos Artikulation des gesellschaftlichen Charakters von Kunst, dass es sich hier primär um optische Metaphern handelt (ich folge Adorno in meiner Interpretation in diesen optischen Metaphern darin, dass ich von »Perspektiveröffnungen« spreche). Adorno zufolge liegt das kritische Potential von Kunst primär darin, etwas auf eine andere Art und Weise zu sehen zu geben.²⁸ Die von Kunst induzierte Kritik kann aus seiner Sicht nicht direkt praktisch werden, da dann Kunst zu sehr in ein gesellschaftliches Mitspielen einwilligen würde. Sie realisiert sich stattdessen in veränderten Perspektiven, die mittelbar auch praktische Veränderungen zur Folge haben.

Gemeinsam ist den Begriffen des Feuerwerks und der apparition, dass sie eine Neuprägung bezeichnen. Wie Adorno in seiner Bestimmung künstlerischer Formgesetze geltend macht, gehen in diese Neuprägung gesellschaftliche Widersprüche

26 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 126.

27 Ebd., S. 127.

28 Zu denken ist hier auch an Wittgensteins Überlegungen zum Aspektwechsel (Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1984, Teil II, Abschnitt xi) und an seine methodische Selbstverortung mittels der Aussage »Ein Bild hielt uns gefangen« (ebd., §115).

ein. Wenn nun die Formgesetze als Neuprägungen mimetische Praktiken evozieren, die die gesellschaftliche Kommunikation erweitern, dann gehen in diese Erweiterung also die gesellschaftlichen Widersprüche mit ein. Sehr direkt gesagt: Kunstwerke eröffnen neue Perspektiven auf gesellschaftliche Widersprüche. Sie erlauben zum Beispiel, um noch einmal auf Mörike und George zu rekurrieren, Artikulationen von Subjektivität jenseits ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Festschreibung. Adorno muss also aus meiner Sicht so verstanden werden, dass er eine Dynamik zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und künstlerischen Formgesetzen behauptet. Damit hoffe ich, die zweite der oben schon eingeführten Thesen erläutert und begründet zu haben. Auch sie will ich noch einmal in Erinnerung rufen:

b. *Die spezifische Kommunikation der Kunst*: Die Stellungnahme von Kunst zu gesellschaftlichen Widersprüchen geschieht mit einer eigenen Form der Kommunikation, die als Element gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen werden muss. Das mimetische Verhalten ist aus diesem Grund missverstanden, wenn man es als ein gesellschaftstranszendierendes Verhalten begreift.

4. Die Stellung von Kunst in der Gesellschaft revisited

»Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft; nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren.«²⁹ Widerspricht das, was ich nun zur Kommunikation von Kunst mit Adorno entwickelt habe, nicht dieser Grundthese dessen, was man als Adornos Negativitätsästhetik bezeichnen kann? Die Antwort auf diese Frage ist aus meiner Sicht einfach: Handelte es sich hier tatsächlich um die Grundthese einer Negativitätsästhetik, wäre ein Widerspruch klarerweise gegeben. Aber eine solche Grundthese findet sich bei Adorno meines Erachtens nicht. Aus meiner Sicht ist es entscheidend, zu betonen, dass Adorno von einer »gesellschaftlichen Antithesis zur Gesellschaft [meine Hervorhebung – gw]« spricht. Wenn man Adorno negativitätsästhetisch versteht, dann muss man dies mehr oder weniger deutlich unterschlagen. Man muss dann – wie es besonders in Christoph Menkes Rekurs auf den frühneuzeitlichen »Kraft«-Begriff deutlich wird³⁰ – von außer- bzw. vorgesellschaftlichen Kräften ausgehen, die in der Kunst zur Geltung kommen. Das aber heißt nichts anderes, als dass man Kunst letztlich als bloße »Antithesis zur Gesellschaft« versteht.

Will man dem gesellschaftlichen Moment der »Antithesis« Rechnung tragen, kann man sie nicht als eine solche verstehen, die über die Gesellschaft hinausweist. Die Antithesis ist ihrerseits gesellschaftlich verfasst und verbleibt schon aus

29 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 19.

30 Vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.

diesem Grund strukturell im Rahmen des gesellschaftlichen Ganzen. Dennoch hat Kunst aus Adornos Sicht einen antithetischen Charakter, den man mit der These erläutern kann, Kunst setze neue Impulse. Auch wenn Kunst gesellschaftlich konstituiert ist, ist sie, wie Adorno sagt, doch »nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren«. Ich schlage vor, Adorno hier folgendermaßen zu verstehen: Kunst eröffnet nicht aus dem Bestehenden im Rahmen einer Gesellschaft abzuleitende Perspektivwechsel im Rahmen gesellschaftlicher Zusammenhänge. Dies aber ist reichlich abstrakt gesagt. Was heißt es genauer mit Blick auf die Stellung von Kunst in der Gesellschaft? Diese Frage will ich mit drei Thesen beantworten, mit denen ich aus Adornos Perspektive die Stellung von Kunst in der Gesellschaft zu fassen versuche:

c. *Metaphysik-These*: Kunst erinnert in praktischer Weise daran, dass alles auch anders sein kann. Dies ist ihr wesentlicher, antithetischer Beitrag im Rahmen von Gesellschaften. Entscheidend für Adornos Verständnis der gesellschaftlichen Stellung von Kunst ist das in der *Negativen Dialektik* entwickelte Verständnis von Metaphysik.³¹ Dort begreift Adorno Metaphysik als ein Nachdenken, das aufzeigt, dass das, was ist, auch anders zu sein vermag.³² Insofern durchbricht Metaphysik die Immanenz des Bestehenden. Ich verstehe die *Ästhetische Theorie* so, dass sie auf diesem Verständnis von Metaphysik aufbaut. Sie begreift Kunst als eine Praxis, die über das Bestehende hinauzuweisen vermag.³³ Damit wird das Bestehende nicht einfach verändert. Insofern ist die »Antithesis«, von der Adorno spricht, als die Erweiterung im Sinne des Perspektivwechsels zu begreifen, von dem ich bereits mehrfach gesprochen habe. Im Sinne von Adornos Gesellschaftskritik brauchen Gesellschaften solche Perspektivwechsel, um nicht immanent zu erstarren. Insofern ist die Stellung von Kunst in der Gesellschaft erst einmal funktional zu begreifen: Kunst hat die Funktion, gegen Erstarrungen anzuarbeiten. Aus diesem Grund ist es ihre Aufgabe, immer wieder neue Perspektiven zu eröffnen.

d. *Kritik-These*: Kunst leistet einen unersetzlichen Beitrag zur Gesellschaftskritik.³⁴ Die funktionale Bestimmung von Kunst, die ich in der ersten These angeboten habe, ist als solche zu abstrakt. Die Stellung von Kunst in der Gesellschaft ist nicht nur mit dem Ziel verbunden, das gesellschaftliche Erstarrte aufzubrechen. Vielmehr werden von Kunstwerken immer spezifische Erstarrungen adressiert. Dieser je spezifischen Ausrichtung von Kunstwerken habe ich in den vergangenen Überlegungen dadurch Rechnung getragen, dass ich ihre Formgesetze mit

31 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 6, Frankfurt a.M. 1970, S. 377ff.

32 Vgl. Adorno: *Negative Dialektik*, S. 391.

33 »Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte.« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 200).

34 Vgl. zu Adornos Begriff ästhetischer Kritik auch Georg W. Bertram: »Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice«, in: Nathan Ross (Hg.): *The Aesthetic Ground of Critical Theory. New Readings of Benjamin and Adorno*, Lanham/MD 2015, S. 1-16.

gesellschaftlichen Widersprüchen in Verbindung gebracht habe. Jedes Kunstwerk artikuliert spezifische gesellschaftliche Widersprüche. Dabei sind diese Artikulationen immer perspektivöffnend: Immer wird in Bezug auf die betreffenden Widersprüche eine Perspektive eröffnet, die ein neues Licht auf diese Widersprüche wirft. Genau in diesem Sinn leistet Kunst aus Adornos Perspektive einen zentralen Beitrag zur Gesellschaftskritik: Sie setzt Impulse zu einem Aufbrechen bestimmter Widersprüche, und setzt sich damit mit Defiziten gesellschaftlicher Wirklichkeit auseinander. Dabei zielt die Kritik der Kunst, wie Adorno zu betonen nicht müde wird, nicht auf eine bestimmte Veränderung von Gesellschaft. Kunstwerke entwickeln nicht bestimmte Konzepte verbesserter Praxis.³⁵ Wesentlich für das kritische Anliegen von Kunst (und für ihren metaphysischen Charakter) ist die Perspektivöffnung. Eine solche Perspektivöffnung käme nicht zustande, zielte Kunst bloß auf einen bestimmten Vorschlag zur Veränderung.

Nun mag man fragen, ob ich Adornos Verständnis von Kunst im Sinne der Gesellschaftskritik nicht doch zu konkretistisch fasse. Sagt Adorno nicht, dass die durch Kunstwerke eröffneten Perspektivwechsel immer auf das Nichtidentische hin orientiert sind? Spricht Adorno nicht in diesem Sinn von dem Naturschönen als der »Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität«?³⁶ Mein Interpretationsvorschlag kann aus meiner Sicht durchaus so verstanden werden, dass er entsprechenden Thesen Adornos gerecht wird. Um dies zu sehen, muss man genauer klären, wie Adornos Rekurs auf das Nichtidentische zu verstehen ist. Ich halte es für entscheidend, auch hier die gesellschaftliche Dimension im Blick zu haben, um die es Adorno geht. Das Nichtidentische ist entsprechend nicht als eine gesellschaftsexterne Instanz zu begreifen, die gegen die gesellschaftliche Praxis zur Geltung gebracht würde. Vielmehr geht es um eine Instanz, die gesellschaftlichen Erstarrungen und Verzerrungen kritisch entgegensteht.³⁷ Entscheidend ist aus meiner Sicht, Adorno so zu verstehen, dass er zwar den abstrakten Begriff des Nichtidentischen immer wieder gebraucht, in seinen konkreten Überlegungen zu Kunstwerken aber deutlich macht, dass er das Nichtidentische in konkreter Weise versteht. Noch einmal will ich hier auf die Gedichte Mörikes und Georges verweisen: Das Nichtidentische des Subjekts (das von gesellschaftlichen Widersprüchen unterdrückt wird – um es so zu sagen) wird in diesen Gedichten auf je spezifische Art und Weise adressiert. So gibt es keine allgemeine Instanz des Nichtidentischen,

35 Adornos Kunstphilosophie ist so in Opposition zu Ansätzen wie dem jüngst von Oliver Marchart vorgelegten, der gerade an der Gegenwartskunst einen Trend auf direkte Wirksamkeit im Rahmen gesellschaftlicher Verhältnisse geltend macht. Vgl. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

36 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 114.

37 Vgl. hierzu auch Martin Seel: »Jede wirklich gesättigte Anschauung«. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos«, in: ders.: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a.M. 2004, S. 20–28, hier S. 23f.

die Adorno in kritischer Absicht geltend machen würde, sondern das Nichtidentische gewinnt im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Formgesetzen von Kunstwerken eine je spezifische Gestalt.

e. *Produktivität der Kritik-These*: Der Beitrag von Kunst zur Gesellschaftskritik kann vor dem Hintergrund dieser Überlegungen nicht als gewissermaßen hilflose Affirmation gedeutet werden. Immer wieder mag man den Eindruck gewinnen, dass Adorno die Kunst als eine unproduktive Praxis begreift, die sich in letztlich wirkungsloser Weise gegen den Immanenzzusammenhang aufbäumt. Dieser Eindruck aber ist unzutreffend. Für Adorno ist Kunst durchaus produktiv. Adorno geht es nur darum, vor einem Missverständnis dieser Produktivität zu warnen. Die Kunst entwirft nicht einfach andere Bilder gesellschaftlicher Praxis, die dann auf Grundlage der Blaupausen, die Kunstwerke bereitstellen, umgesetzt werden könnten. Vielmehr muss man die Produktivität im Sinne der Erweiterungen von Perspektiven in Bezug auf gesellschaftliche Praktiken verstehen, die noch dazu nicht das große Ganze adressieren, sondern im Kleinen wirken. Was ich gerade zum Verständnis des Nichtidentischen gesagt habe, ist hier aus meiner Sicht klärend: Die je spezifische Weise, in der Kunstwerke Nichtidentisches zur Geltung bringen, impliziert, dass die von ihnen realisierten Perspektiverweiterungen immer das Kleine, einzelne Dimensionen gesellschaftlicher Wirklichkeit betreffen. In dieser Weise ist Kunst aus Adornos Sicht produktiv.

Die Produktivität, von der ich spreche, wird indirekt an Adornos Begriff der nachmodernen Kunst deutlich. Adorno spricht für die Kunst nach der Moderne von einer »Entkunstung der Kunst«.³⁸ Die Entwicklung der Kunst in Richtung postindustrieller Gesellschaften ist demnach dadurch geprägt, dass die künstlerischen Formgesetze von gesellschaftlichen Kommunikationsformen assimiliert werden. Aus diesem Grund bleibe der Kunst nichts anderes, als auf formgesetzliche Eigenheiten zu verzichten. Kurz gesagt: Kunst sucht ihre Autonomie dadurch zu retten, dass sie darauf Verzicht leistet, eigene Sprachen auszubilden, also autonom zu sein. Adorno sieht diese Entwicklung besonders in der seriellen und elektronischen Musik und in den performativen Formaten der 1960er Jahre wie den Happenings gegeben. Mir geht es an dieser Stelle nicht um die Frage, ob Adorno mit seinen Einschätzungen richtig liegt, sondern darum, das hier implizierte Verständnis der Produktivität von Kunst zu beleuchten. Dieses lässt sich folgendermaßen artikulieren: Kunst ist darin produktiv, dass sie immer wieder andere Perspektiven eröffnet. Wenn die Gesellschaft von Kunstwerken eingebrachte Perspektiven assimiliert, sucht die Kunst sich andere Artikulationsformen. Mittels dieser Artikulationsformen – also zum Beispiel durch Serialität oder performative Formate – ist sie innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge produktiv. Das gilt sogar vielleicht noch weitergehend, als Adorno selbst meint: Also auch für die Formen, die

38 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 32.

Adorno als Entkunstung der Kunst begreift. Diese Formen könnten (gegen Adornos explizite Auffassung) durchaus nicht als immanenter Verfall der Kunst, sondern als ihre gesellschaftliche Weiterentwicklung im Sinne der Weiterentwicklung künstlerischer Produktivität zu begreifen sein.

Nachgedanke

In der zweiten und dritten Generation hat die kritische Gesellschaftstheorie der Frankfurter Schule die Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst gelöst.³⁹ Wenn man Adorno so versteht, dass er der Kunst letztlich eine affirmative Haltung gegenüber der Gesellschaft zuschreibt, dann ist das in gewisser Hinsicht konsequent. Und wenn man Adorno als einen Negativitätsästhetiker versteht, der in der Kunst eine Kraft am Werk sieht, die über die gesellschaftlichen Zusammenhänge abstrakt hinausweist, dann ist es auch konsequent, den Weg von Adorno in der kritischen Theorie nicht fortzuführen.

Aus meiner Sicht aber liegen hier Fehlverständnisse vor und gilt es, in der Weiterentwicklung der kritischen Theorie seit Habermas einen entscheidenden Verlust zu konstatieren. Es handelt sich um den Verlust der Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst. Diese Verbindung ist aus meiner Sicht – und genau darin sehe ich die entscheidende Lehre von beiden: Benjamin *und* Adorno – eine zentrale Weichenstellung der ersten Frankfurter Schule, an die es anzuknüpfen gilt. Dass weder bei Habermas noch bei Axel Honneth und aktuell bei Rahel Jaeggi und Martin Saar Kunst für das Projekt der Gesellschaftskritik eine wichtige Rolle spielt, begreife ich als eine entscheidende Selbstbeschneidung kritischer Theorie. Insofern halte ich das Nachdenken über die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst mit Adorno, das ich in diesem Text verfolgt habe, für einen Beitrag dazu, die Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst zu restaurieren. Dafür aber ist es erforderlich, die These von der strukturellen Affirmation der Kunst und die These von ihrer gesellschaftsüberschreitenden Dimension zu revidieren. Die Revisionen im Bild von Adorno, die ich vorgeschlagen habe, sind also nicht nur auf das Verständnis von Kunst hin ausgerichtet. Vielmehr geht es mir mit ihnen auch zentral um das Projekt der Gesellschaftskritik und um die Bedeutung der Kunst für ein solches Projekt.

39 Dies gilt in gewisser Weise nicht für die Schule von Albrecht Wellmer, in der nach wie vor – vertreten auch von Schüler*innen nach Wellmer wie Martin Seel, Christoph Menke, Ruth Sonderegger und Juliane Rebentisch – eine Verbindung von Gesellschaftskritik und Kunst verfolgt wird. Dieser Schule aber ist es – trotz ihrer Präsenz in Frankfurt und trotz der Anerkennung, die einzelnen ihrer Mitglieder zuteil wird – nicht gelungen, den Mainstream kritischer Theorie nach Habermas nachhaltig zu prägen.