
Sebastian Lübcke

»In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt«

Kritisches und Unabgegoltene in Adornos Konzeption der Kulturindustrie¹

Adornos Verhältnis zu Kunst und Ökonomie ist ebenso bekannt wie kompliziert. Die spätkapitalistische Gesellschaft und ihre Subjekt- und Lebensformen leiden nach Adorno unter einer problematischen Vorherrschaft der Ökonomie,² die Adorno und Horkheimer »totaler Kapitalmacht« nennen.³ Die »ökonomische Durchorganisation« der Gesellschaft⁴ zeigt sich danach auch in der Kultur, wo sie unter dem Stichwort »Kulturindustrie« firmiert.⁵ Dort habe das »Profitmotiv [...] über Kultur die Vorherrschaft« gewonnen.⁶ Ökonomische Interessen sind hier mithin handlungsleitend und wertstiftend wie in allen übrigen Lebensbereichen der kapitalistischen Gesellschaft, ohne dass Adorno und Horkheimer in ihrer Kritik ganz darauf verzichten, zumindest Indizien für das Widerstandspotenzial populärer Kultur anzudeuten oder nach »Lücken im System« zu suchen,⁷ die die *Cultural Studies* dann freilich auch in Abgrenzung zur Frankfurter Schule ausgearbeitet haben.⁸

Im scharfen Kontrast zur Kulturindustrie sollen in autonomen Kunstwerken hingegen keine ökonomischen Werte von Belang sein. Ihre Negativität gründet vielmehr in der autonomen »Geltungssphäre« der Kunst »sui generis«, der kritischen Abkehr von der »empirischen Realität« samt ihrer kapitalistischen Werteordnung und der Überschreitung »vorgefundener ästhetischer Normativität«, wie Albrecht Wellmer zusammenfasst.⁹ Dennoch drängt sich der Verdacht auf, dass auch die Losgelöstheit von Marktprinzipien eine spezifische Ökonomie voraussetzt, eine poetische Ökonomie des Kunstwerks, das seine Darstellungselemente derart anordnen muss, dass es sich der eingängigen Konsumierung und Verwertung verweigert. Es ist diese Ökonomie der Kunst – so die These –, die zum einen das »Befremden« angesichts der kapitalistischen Lebensformen zu Bewusstsein bringt¹⁰ und zum anderen darüber hinausweisen soll. Ziel des Aufsatzes ist es daher, das Verhältnis sowohl der kulturindustriellen Produkte als auch der autonomen Kunst zu den ökonomischen Bedingungen zu beschreiben, unter denen nach Adorno ja beide entstehen,¹¹ um vor diesem Hintergrund ihre je eigene poetische Ökonomie genauer in den Blick zu nehmen.

In dieser Perspektive zeigt sich, inwiefern ökonomische Strukturen und

Denkformen für Adorno nicht bloß in wirtschaftlicher und ästhetischer Hinsicht bedeutsam sind, sondern als Zentrum einer Argumentationsfigur begriffen werden müssen, in der die kapitalistische Welt- und Werteordnung, die affirmative und kritisch-utopische Ökonomie der ästhetischen Zeichen, die eingängige und aufmerksamkeitsintensive Rezeptionsökonomie sowie die Triebökonomie der Gesellschaft aufs Engste miteinander verwoben sind. Dieser ökonomisch gefärbte Denkstil von Adorno ist insofern nicht überraschend, als ja auch sein eigenes Denken an das »Unwahre« des Produktionskontextes gebunden bleibt, in dem das »Wahre« nicht unvermittelt erscheinen kann.¹²

Von besonderer Bedeutung in dieser wirtschafts-, kunst-, rezeptions- und triebökonomischen Konstellation ist das Begriffspaar »Überfluss« und »Überschuss«. Dieses Begriffspaar wird bei Adornos Mitstreiter der Frankfurter Schule Herbert Marcuse direkter angesprochen. So moniert er in seinem *Versuch über die Befreiung* die Obszönität der kapitalistischen »Überflußgesellschaft«, die »einen erstickenden Überfluß an Waren produziert und schamlos zur Schau stellt, während sie draußen ihre Opfer der Lebenschancen beraubt.«¹³ Umgekehrt räumt er in seinem frühen Essay *Über den affirmativen Charakter der Kunst* den ambivalenten Überfluss (»überflüssig«) und den »Luxus« des Schönen, Guten und Wahren gegenüber der bloßen Lebenserhaltung ein,¹⁴ der – so das später weiterverfolgte Argument – in einen Überschuss über die gegebene soziale Ordnung hinaus umschlagen könne.¹⁵ An Adorno lässt sich etwas subtiler diskutieren, inwiefern die ökonomisch zentrierte Welt- und Werteordnung des Spätkapitalismus die autonome Kunst in ihrer aufmerksamkeitsintensiven und uneingängigen poetischen Ökonomie für »überflüssig« erklärt und wie sich die autonome Kunst zugleich ebendiese Marginalisierung als kritisches Potenzial zunutze macht. Zuletzt soll geklärt werden, wie die Kunst in Adornos gesellschaftstheoretisch verankerter Ästhetik¹⁶ selbst überflüssig werden muss oder – anders gesagt – ein Programm zur Selbstaufhebung in sich trägt, da das kritisch-utopische Potenzial autonomer Kunst sich erst dann erfüllt, wenn es keiner Kunst mehr bedarf, die andeutet, dass es anders sein könnte, als es ist.¹⁷ Die These des Aufsatzes lautet mithin, dass die Vorscheinästhetik einen »Überschuss« generiert, der zwar im »Überfluss« oder »Luxus« seiner autonomen Daseinsform gründet, wie Lambert Wiesing argumentiert hat,¹⁸ aber ebenso fundamental in einer spezifischen Ökonomie der Darstellungszeichen, in der ihr »Luxus« materiell konstituiert ist. Denn im Falle von Adorno ist zu bedenken, dass die unhintergehbare Voraussetzung autonomer und kritisch-revolutionärer Kunst eben darin besteht, dass sie sich des Gegebenen bedient, ohne sich ins Phantastische zu flüchten: »Mag immer in den Kunstwerken das Nichtseiende jäh aufgehen, sie bemächtigen sich seiner nicht leibhaft mit einem Zauberschlag.

Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden« (ÄT, 129). Um diesen ›Überschuss‹ aus dem Bestehenden generieren zu können, ist zweifellos eine spezifische Ökonomie autonomer Kunst in Rechnung zu stellen, die die bestehenden Sinnzusammenhänge – ähnlich der strukturalistischen Tätigkeit bei Roland Barthes¹⁹ – zerlegt und in neue Konstellationen bringt, um über das Gegebene hinauszudeuten. ›Überschuss‹ aus dem Bestehenden zu generieren, ist unübersehbar ein ökonomisches Verfahren, das für Adornos emanzipatorische, antikapitalistische Ästhetik zentral zu sein scheint und dessen Transformator oder Wechselkurs genauer erschlossen werden muss.

Kulturindustrielle Ökonomien

Adorno und Horkheimer verwenden den Begriff ›Kulturindustrie‹ erstmals in der *Dialektik der Aufklärung*. Dabei stellt sich die Frage, was an der Kulturindustrie eigentlich ›industriell‹ ist. Adorno selbst schränkt an anderer Stelle ein, dass der »Ausdruck Industrie [...] nicht wörtlich zu nehmen sei«, da er sich im Falle der ›Kulturindustrie‹ weniger auf den »Produktionsvorgang« beziehe als auf die »Standardisierung der Sache selbst [...] und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken« (R, 339). Zwar ist der Produktionsprozess von kulturindustriellen Produkten damit nicht notwendig industriell im engeren Sinne, er kann es aber sein: Adornos Paradebeispiel dafür ist der Film, der der »zentrale | Sektor der Kulturindustrie« (R, 339) sei. Hier liege eine Annäherung an industrielle Produktionsverfahren vor, die sich an den »technischen Verfahrensweisen durch weitgetriebene Arbeitsteilung, Einbeziehung von Maschinen, Trennung der Arbeitenden von den Produktionsmitteln« (R, 339) zeige, die im Besitz der Unternehmer bleiben. Im Vergleich zu anderen industriellen Produktionsformen hebt sich die ›Kulturindustrie‹ allerdings dadurch ab, dass hier »individuelle Produktionsformen« (R, 339f.) bestehen bleiben, die es perfiderweise möglich machen, den Schein von Individualität in der Kulturindustrie zu wahren. Dieser Individualitätsschein wird vor allem im Starkult manifest, in dem Individualität vermarktet und ökonomisch verwertet wird; Adorno spricht von der »kommerziellen Exploitation« im »Starsystem | « (R, 339f.).

Wichtiger für den industriellen Charakter der Kulturindustrie ist aber die ›Standardisierung‹. So bezeichnet Adorno seine Beobachtung, dass sich die einzelnen Produkte der Kulturindustrie und ihre Konsumenten, die von der Kulturindustrie als homogene Masse bedient wird, zunehmend (an)gleichen (vgl. R, 339). Gerhard Schweppenhäuser stellt fest, dass es sich dabei um die »Fratze der Idee einer universalen Menschheitskultur, [...] die verhöhnende Karikatur

des Programms der Aufklärung« handle.²⁰ Mit Blick auf die Darstellungs- und Rezeptionsökonomie lässt sich zeigen, dass sich die Standardisierung der ›Kulturindustrie‹ darin manifestiert, dass jedes der kulturindustriellen Produkte nach ein und demselben Schema abläuft und sich aus »fertigen Clichés« zusammensetzt, »beliebig hier und dort zu verwenden« (DdA, 133). Zu diesen Versatzstücken gehören die »vorübergehende Blamage des Helden, die er als good sport zu ertragen weiß«, ebenso wie die »rüde Sprödeheit [des männlichen Stars] gegen die verwöhnte Erbin« (DdA, 133). Mit dieser Standardisierung und Schematisierung verbindet sich eine eigentümliche Wissensökonomie. Denn der Konsument von kulturindustriellen Produkten weiß von vornherein, was in den kulturindustriellen Filmen passieren wird, wie es weitergehen wird, wie sie erzählt werden, wer der zunächst verkannte Gute und wer der überführte Böse sein wird. Nach Adorno und Horkheimer ist es dem kulturindustriellen Film »Idlurchweg« und »sogleich anzusehen, wie er ausgeht, wer belohnt, bestraft, vergessen wird« (DdA, 133). Diese Wissensökonomie, die umfangliches Wissen ohne Anstrengung ermöglicht, ist typisch für die Kulturindustrie. Ihre Produkte dürfen nicht anstrengend sein (vgl. PnM, 19), sondern »bequem und unverbindlich« (ÄT, 350). In den Paralipomena der *Ästhetischen Theorie* heißt es dazu: »[W]as mir gefällt, mag schlecht, Schwindel sein und fabriziert, um einen hinteres Licht zu führen, aber daran möchte ich nicht erinnert werden, nicht auch noch in der Freizeit mich anstrengen und ärgern« (ÄT, 462f.). Diese Passage stellt zwei zentrale Funktionen kulturindustrieller Produkte heraus: Zum einen soll die Kulturindustrie die Arbeitenden regenerieren, damit sie wieder zur Arbeit bereit sind; zum anderen soll sie den Schein von Harmonie und Erfüllung wecken, indem sie als Instrument der Triebökonomie kapitalistischer Gesellschaften dient, in der das Unbehagen an der für die Arbeit unterdrückten Lust durch kulturindustrielle Produkte kanalisiert wird.

Kunst als Erholung von und zur Arbeit

Der Aspekt der Regeneration der Arbeitenden lässt sich an folgender Passage aus der *Dialektik der Aufklärung* besonders aufschlussreich diskutieren:

Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst. (DdA, 145)

Adorno und Horkheimer machen hier eine für das Verhältnis von kulturindustrieller Kunst und Ökonomie wichtige Beobachtung. Ihrer Analyse zufolge ist das der Freizeit vorbehaltene Amusement gerade nicht das Andere zum Arbeitsalltag, sondern eine wesentliche Komponente desselben. Denn das Amusement wird mit einer Art Automatismus gesucht, der für den Arbeitsprozess selbst ebenfalls charakteristisch ist. Es ist dieser Mechanismus, der den Arbeitenden dazu zwingt, Ausgleich im Amusement des »Freizeitlerls« zu suchen, um dem »mechanisierten Arbeitsprozeß [...] von neuem gewachsen zu sein«. Unter den Bedingungen der Mechanisierung des ökonomischen Produktionsprozesses wird der Mensch, so Adorno und Horkheimer, also selbst – und zwar auch und gerade in seiner Freizeit – zu einem mechanischen Wesen, das zwischen Arbeit und Amusement hin und her pendelt, um die »ökonomische | Riesenmaschinerie«, die »Arbeit« und »Erholung« umfasst, am Laufen zu halten (DdA, 131). Folglich ist das Amusement nicht das Gegenbild zum Arbeitsalltag, sondern dessen Spiegelbild oder – mit Adorno und Horkheimer gesprochen – dessen »Nachbild«.

Um dieser »ökonomisch« verfilzten« (DdA, 131) Funktion der Kultur gerecht zu werden, gehorchen die kulturindustriellen Produkte keinen genuin ästhetischen Kriterien. Die »Fabrikation der Amüsierwaren« sei vielmehr auf den »Arbeitsvorgang |« zugeschnitten und soll die Konsumenten in ihrer Rolle als Produktivkraft, das heißt als wertgenerierendes, rein-ökonomisches Element, wiederinstandsetzen. Wie erfüllen die kulturindustriellen Produkte diese Funktion? Welcher poetischen Ökonomie der Zeichen bedienen sie sich? Mit Blick auf die Wissensökonomie kulturindustrieller Produkte hat sich gezeigt, dass all das, was im kulturindustriellen Film passiert, dem Konsumenten von vornherein klar ist. Das darin angelegte Wissen ist mithin gerade kein »Alternativ-Wissen«, wie es Jochen Hörisch der Schönen Literatur attestiert, deren »Leitcode« es ermöglicht, »unwahrscheinliche Wirklichkeitsversionen mit einer gewissen und reizvollen Plausibilität zu verstehen«.²¹ So gilt für die authentische Kunst nach Hörisch genauer: »Alles ist (ganz) anders, als es dem Alltagsverstand, der Tradition, dem wohlfeilen Glauben und Meinen scheint«.²² Kulturindustrielle Produkte hingegen grenzen dieses Alternativ-Wissen gezielt aus und greifen stattdessen auf standardisierte Elemente zurück, die die »denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten« und die »Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten« unterbinden (DdA, 134f), wie es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt. Die Konsumenten von »Kulturwarenl« (DdA, 137), zu denen Kunstformen nach Adorno und Horkheimer unter den »Gesetzen des Kapitals« (DdA, 140) werden, sollen also nicht mehr mit alternativen Wissens-, Werte- und Weltordnungen konfrontiert werden, sondern von jeder Gelegenheit, über den geltenden Horizont des Möglichen hinauszudenken, die Gewohnheiten und

Automatismen infrage zu stellen, entlastet werden. Sie sind vom konzentrierten »Mitvollzug« der immanenten Logik der Kunst befreit,²³ da kulturindustrielle Produkte derart berechnet sind, dass sie leicht auszurechnen sind. Aus diesem Grund werden die von den »Kulturfabrikaten [...] geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit« nach Adorno und Horkheimer ausdrücklich »automatisch« (DdA, 135).

Die Automatisierung der Wahrnehmung setzt eine spezifische Ökonomie der Darstellungsform voraus. Sie erlaubt es, den Konsumenten kulturindustrieller Produkte etwa, zwischendurch zerstreut oder abgelenkt zu sein, da sie darauf berechnet sind, dass man sogleich wieder in sie hineinfindet. Diese ohne (kontinuierliche) ästhetische Begegnung mit dem »Werk« mögliche und damit jeder ästhetischen Erfahrung und ihrem philosophisch zu erhellenden Erkenntnisgehalt fremde²⁴ Verschränkung zwischen dem kulturindustriellen Produktverlauf und der Entwicklung von Rezeptionswissen wird durch den »Schematismus« der kulturindustriellen Produkte sicher gestellt, der der »erstel | Dienst am Kunden« sei (DdA, 132), zu dem der Rezipient unter der Bedingung der Kulturindustrie werde. So mache es die »Kundenfreundlichkeit« der Kulturindustrie dem Hörer von Schlägern möglich, sich in seinen »kurzeln | Intervallfolgen« (DdA, 133) wohlfühlen und sich auf dessen »Ökonomie der Übersichtlichkeit« zu verlassen. Diese poetische Ökonomie der Übersichtlichkeit wird daran evident, dass »Entwicklungen« in den kulturindustriellen Produkten stets »aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen« (DdA, 145), um die Konstituierung von Sinnzusammenhängen so einfach wie möglich zu gestalten. So könne der Hörer schon »nach den ersten Takten des Schlagers die Fortsetzung | erlraten« (DdA, 133), weil in kulturindustriellen Produkten nichts aus dem bekannten Schema falle.

Um diesen Befund etwas genauer an der Darstellungsökonomie von Kunstwerken zu belegen, heben Adorno und Horkheimer hervor, dass die Kulturindustrie das aus dem Zusammenhang fallende, »emanzipierte« und »aufsässige« »Detail« liquidiert habe (DdA, 133). Bei diesem nonkonformistischen Detail handele es sich um den – freilich immer auch in sozialphilosophische und politische Kontexte übersetzbaren – »Träger des Einspruchs gegen die Organisation« und einen »ungebändigte | n | Ausdruck«, der unter der Vorherrschaft der homogenen Identität des Ganzen oder eben der »Totalität« kassiert werde (DdA, 133). Hieraus folgt, dass nur unter der Bedingung der Liquidation des Details eine poetische Ökonomie der Übersichtlichkeit etabliert werden kann, in der das Einzelne im Zusammenhang untergeht und die Rezipienten beim Kunstkonsum nicht mehr aus dem Erwarteten aufgeschreckt werden. In diesem Sinne attestiert Adorno der tonalen Musik im Unterschied zur 12-Ton-Musik ein »verengende | s | Selekti-

onsprinzip I« zur Sicherstellung der harmonischen Verknüpfung musikalischer Mittel, deren Ökonomie Adorno explizit hervorhebt: »Die traditionelle Musik hatte mit einer höchst begrenzten Zahl von Tonkombinationen, zumal in der Vertikale, hauszuhalten« (PnM, 55). Diese »Begrenzung« der Tonkombinationen, um Harmonie, Eingängigkeit und Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, ist also eine ausdrücklich ökonomisch, genauer haushälterisch reflektierte Begrenzung, die in ihrer kulturindustriellen Ausformung eine anstrengungslose Erholung von der Arbeit bieten soll. Denn im Grunde genommen weiß man ja, wie die kulturindustriellen Produkte ablaufen, die keinen Anlass dazu bieten, dieses Wissen in Zweifel zu ziehen oder zu revidieren. Doch mit der geläufigen Wissensordnung bleibt man eben auch der hegemonialen Welt- und Werteordnung verhaftet.

Scheinkonflikte und Harmonie: Zur Triebökonomie der Kulturindustrie

Die Harmonie und Eingängigkeit kulturindustrieller Produkte ist nach Adorno ein Betrug, ja eine List, wie sie für den Gründungsmythos der »instrumentellen Vernunft«, den Odysseus-Mythos, ebenfalls charakteristisch ist.²⁵ Im *Résumé über Kulturindustrie* heißt es, dass kulturindustrielle Produkte ihren Konsumenten »Konflikte vorgaukeln, die sie mit ihren eigenen verwechseln sollen« (R, 343). Betrachtet man genauer, wie Adorno die kulturindustriell inszenierten »Konflikte« beschreibt, so zeigt sich, welche Funktion die Kulturindustrie in der Triebökonomie oder Haushaltung von Bedürfnis und Erfüllung in der kapitalistischen Gesellschaft einnimmt und wie sie zur Stabilisierung des kapitalistischen Status quo beiträgt:

In den kulturindustriellen Produkten kommen die Menschen in Schwierigkeiten bloß, damit sie, meist durch Vertreter eines alltäglichen Kollektivs, unbehelligt wieder herausgelangen, um in eitel Harmonie jenem Allgemeinen zuzustimmen, dessen Forderungen sie zunächst als unvereinbar mit ihren Interessen erfahren mußten. (R, 343)

Die kulturindustriell inszenierten Konflikte sind darauf ausgerichtet, gelöst zu werden. Gelöst werden sie durch das allgemeine System, mit dem die Menschen vorübergehend in Konflikt geraten (sollen), um danach »in eitel Harmonie« weitermachen zu können wie bisher. Adornos Problem mit diesen »vorgegaukelten Konflikten« besteht darin, dass sie von den wirklichen Konflikten ablenken, die durch die durchökonomisierten Lebensverhältnisse im Allgemeinen, also durch das »Allgemeine«, gegen das die autonome Kunst bei Adorno »sozialel I Verhaltensweisen« des Nicht-Mitmachens vertreten soll,²⁶ hervorgerufen werden.

Dieses ›Allgemeine‹ ist die kapitalistische Ideologie, die alles in das »Netz des Systems« einspinnt und integriert, wie es in der *Theorie der Halbbildung* heißt.²⁷ Genauer erklärt Adorno in seiner Abhandlung *Gesellschaft* die »Abstraktheit des Tauscherts« zum Motor der »Herrschaft des Allgemeinen über das Besondere«, weil der Mensch in einer als »Kundschaft eingestufte[n] Menschheit«, das heißt in der »Reduktion der Menschen auf Agenten und Träger des Warenaustauschs«, nur dann überleben könne, wenn er sich dem »totale[n] Zusammenhang« des »Tauschgesetzes« unterwerfe.²⁸ Adornos Verdacht besteht vor diesem Hintergrund darin, dass die ›Kulturindustrie‹ von diesen echten Konflikten zwischen der autonomen Individuation und der Vergesellschaftung im Sinne der Entmachtung des Einzelnen ablenken will,²⁹ indem sie »Ersatzbefriedigung« bietet, die »das Wohlgefühl erwecken, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will« (R, 345), das heißt versöhnt und harmonisch. Mit dieser Ersatzbefriedigung »betrügt« die Kulturindustrie die Menschen nach Adorno allerdings »um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt«; sie betrügt die Menschen um die »Emanzipation [...] zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten« (ebd.).

Diese Kritik umfasst zwei ökonomisch relevante Implikationen: Die erste ist genuin sozioökonomischer Natur und fragt nach dem Verhältnis zwischen den Produktionsmöglichkeiten und der gesellschaftlichen Freiheit; die zweite hingegen betrifft die Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft. Beginnen wir mit der ersten: Mit dem Emanzipationspotenzial der Produktionsmittel greift Adorno eine bereits von Marx vertretene Position auf, die gegenwärtig im Hinblick auf das befreiende Potenzial der Digitalisierung wieder diskutiert wird und auch dort unter der Vorherrschaft des Kapitalinteresses leidet.³⁰ Marx zufolge ermöglicht es der technische Fortschritt, vor allem die Automatisierung des Produktionsprozesses, die zur Selbsterhaltung nötigen Leistungen im sogenannten »Reich der Notwendigkeit« soweit zu reduzieren, dass das »Reich der Freiheit« größere Bedeutung in der Lebensgestaltung der Menschen erhält als die den Menschen beherrschende »blindel[n] Macht« der Selbsterhaltung.³¹ Im Gegensatz dazu sei sich der Mensch im »Reich der Freiheit« »Selbstzweck« und könne seine genuin »menschliche Kraftentwicklung« entfalten, weil er sich hier von der Verdinglichung im Produktionsprozess freigemacht habe.³² Obwohl nun die »modernen technischen Errungenschaften« der »neuen Zeit«, die »Erfindungen [...] wie die Maschinerie«, wie Marx an anderer Stelle schreibt, die Menschheit von der Arbeit befreien könnten,³³ besteht das Problem darin, dass die Produktionsmittel in den Händen des Kapitals liegen und deshalb der Unterdrückung, statt der Befreiung der Menschen dienen: »Die neuen Quellen des Reichtums verwandeln sich durch einen seltsamen Zauberbann zu Quellen der Not.«³⁴

Dieses Verdikt gilt noch für Adornos Kritik am Spätkapitalismus. Adorno legt der Kulturindustrie zu Lasten, dass sie die Aufmerksamkeit der Menschen mithilfe von Scheinkonflikten und »Ersatzbefriedigungen« derart zerstreue, dass sie das der kapitalistischen Gesellschaft inhärente Unbehagen und die materiellen Möglichkeiten ihrer Überwindung nicht wahrnehmen, sondern verdrängen. Die Wortwahl ist hier kein Zufall. Vielmehr zeichnet sich an ihr exemplarisch ab, dass Adornos Kritik an der Kulturindustrie auch und gerade triebökonomische Facetten diskutiert. »Triebökonomie« ist ein psychoanalytischer Begriff, der sich auf das Zusammenspiel von Lust- und Realitätsprinzip bezieht.³⁵ Nach Freud wird das Lustprinzip, das auf die unmittelbare Erfüllung von Bedürfnissen drängt, vom Ich unterdrückt, da das Ausleben des Lustprinzips unter bestimmten Umständen größere Unlust, etwa in Form von Strafen, nach sich ziehen kann.³⁶ Daneben reflektiert Freud aber auch die Möglichkeit bewusster Kanalisierung von Lust, da die »Erhaltung einer Verdrängung«, wie Freud schreibt, eine »beständige Kraftausgabe« sei, deren »Aufhebung« – und das ist Freuds Formulierung – »ökonomisch eine Ersparung« sei.³⁷ Dreht man diesen Befund einmal um, so wird deutlich, dass die Verdrängung oder die einseitige Unterdrückung von Lust – ebenfalls ökonomisch gesprochen – unverhältnismäßig kostspielig ist. Um diesen Aufwand in der Haushaltung des psychischen Apparats zu reduzieren, kommt es im Zuge der Verdrängung zu sogenannten »Ersatzbildungen«,³⁸ bei denen es sich um »Anzeichen einer *Wiederkehr des Verdrängten*« handelt,³⁹ die insofern von Symptomen zu unterscheiden sind, als diese zwar ebenfalls das Verdrängte vermittelt durch »Verdichtung und Verschiebung« manifest werden lassen, doch eben als *problematischer* Durchbruch verdrängter Lust: »Das Symptom wiederholt irgendwie jene frühinfantile Art der Befriedigung, entsteht durch die aus dem Konflikt hervorgehende Zensur, in der Regel zur Empfindung des Leidens gewendet [...] Die Art der Befriedigung, welche das Symptom bringt, hat viel Befremdendes an sich.«⁴⁰ Im Unterschied dazu sind »Ersatzbildungen« Ergebnisse einer Lustübertragung von einem verbotenen Objekt auf ein mit dem »Realitätsprinzip« konformes Objekt.⁴¹

Dies vor Augen erfüllen kulturindustrielle Produkte in der Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft die Funktion von »Ersatzbildungen«. Wo der lustvolle Ausbruch aus der kapitalistischen Ratio tabuiert ist, bieten die kulturindustriell inszenierten Konflikte »Irealitätsgerechte Empörung« (DdA, 140), wie Adorno und Horkheimer schreiben. Bei dieser dem soziökonomischen »Realitätsprinzip« entsprechenden »Empörung« handelt es sich um eine »Ersatzbefriedigung« zur zwischenzeitlichen Entlastung vom Unbehagen an – bzw. freudianisch gesprochen *in* – der kapitalistischen Weltordnung, das niemals um den Preis des Kapitalismus überwunden werden dürfe. Vielmehr lassen sich

solche Formen der Pseudokritik oder der ›realitätsgerechten Empörung‹ Adorno und Horkheimer zufolge bestens in die ökonomischen Prozesse integrieren, was Marcuse mit dem epochemachenden Attribut der ›Eindimensionalität‹ bezeichnen sollte.⁴² In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es dazu, dass die ›realitätsgerechte Empörung‹, die ökonomisch kalkulierten Ecken und Kanten, etwa als »Warenmarke« des ›kritischen Intellektuellen‹ vermarktbar seien.⁴³ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, inwiefern die Kanalisierung von Lust und Unlust, die sich am ökonomisch zentrierten Leben aufgestaut hat, eine zentrale Funktion kulturindustrieller Produkte ist, deren ›Ersatzbefriedigungen‹ den Status quo der kapitalistischen Gesellschaft – triebökonomisch gut kalkuliert – sicherstellen (vgl. R, 343).⁴⁴

Angebot und Nachfrage

Die Überlegungen zur ›Kulturindustrie‹ abschließend, stellt sich die Frage, warum die Kulturindustrie mit ihren ›Ersatzbefriedigungen‹ derart erfolgreich ist. Adorno selbst gibt an, dass man ihm vorwerfe, elitär und intellektualistisch zu argumentieren, während die Kulturindustrie schon deshalb demokratisch sei, weil sie den Menschen gäbe, was sie verlangten (vgl. R, 341, 345). Adorno entlarvt dieses Argument im Rekurs auf den hegemonialen ökonomischen ›Denkstil‹ in kapitalistischen Gesellschafts- und Wissensordnungen, in denen ein entsprechend ökonomisch reguliertes, doch historisch relatives Wahrheitsregime installiert worden ist.⁴⁵ Das, was »richtig oder falsch« ist, hängt – so lässt sich im Anschluss an Ludwik Fleck sagen – immer vom Grad der Entsprechung einer Behauptung zu einem spezifischen »Denkstil« ab,⁴⁶ ist also durch »sozialpsychische und geschichtliche [...] Faktoren« zu erklären.⁴⁷ In diesem Sinne kritisiert auch Adorno, dass kulturindustrielle Produkte in ihrem ›Dienst am Kunden‹ dem ökonomisch-epistemischen Gesetz des »Tausch[es] von Bedürfnis und Befriedigung« (ÄT, 362) folgen und die gegebene Situation als solche, in der bestimmte Bedürfnisse überhaupt erst erzeugt werden, nicht hinterfragen, sondern dem »vom Profit gesteuerten Betrieb« (ÄT, 34f.) blind gehorchen. So werden kulturindustrielle Objekte lediglich nach ökonomischen Kriterien, genauer nach dem »Prinzip ihrer Verwertung« (R, 338) produziert und bewertet,⁴⁸ was zu ihrer kategorialen Abspaltung von autonomer Kunst und zur Integration in die Wertschöpfungskette führe: »Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch« (R, 338). In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es ähnlich, dass die kulturindustriellen Produkte »nichts sind als Geschäft« (DdA, 129). Weil kulturindustrielle Produkte dem »Diktat des

Profits über die Kultur« (PnM, 19) unterworfen sind, geht Adorno davon aus, dass ihre poetische Ökonomie einer »erst angekurbelten Nachfrage« (R, 341) nach kulturindustrieller Erholung und Bequemlichkeit gerecht wird und damit historisch und kulturell völlig relativen Bewertungsmaßstäben unterworfen ist. Denn die Nachfrage nach kulturindustriellen Produkten verdankt sich dann den im Geschichtsverlauf zu überwindenden kapitalistischen Produktions- und Lebensverhältnissen, die ihre Produktivkräfte durch Arbeit erschöpfen und allein aus diesem Grund das Bedürfnis nach Zerstreuung, Abschalten, Erholung und Bewusstlosigkeit wecken. Adorno und Horkheimer sprechen daher von einem »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt« (DdA, 129). Aus diesem Blickwinkel erweisen sich die »sozial vorhandenen Bedürfnisse« als von einer »falschen Gesellschaft« manipulierte Bedürfnisse (ÄT, 34f.), die von den »ökonomisch Stärksten« (DdA, 129) provoziert werden. Die »Befriedigung« solcher Bedürfnisse ist dann ihrerseits »falsch« und betrügt »die Menschen und ihr Menschrecht« (ÄT, 34f.), gerade weil sie ihre manipulierten, nicht mehr oder noch nicht menschlichen Bedürfnisse befriedige.

*Autonome Kunst: Aufmerksamkeitsintensives Befremden
am Sinnzusammenbruch*

Anders als die kulturindustriellen Produkte erhält die autonome Kunst die für Adorno normative Differenz zwischen Kunst und Leben, das heißt zwischen einer genuin ästhetischen Logik und der profitökonomisch geregelten Gesellschaftsordnung des Kapitalismus, aufrecht (vgl. ÄT, 32). Um die Ökonomien genuin ästhetischer Kunst verstehen zu können, soll an dieser Stelle zum einen die das diskursive Verständnis erschwerende poetische Ökonomie der Zeichen in autonomer Kunst in den Blick gerückt werden, in der ihre »Überflüssigkeit« und Nutzlosigkeit für die kapitalistische Wertschöpfungskette gründet. Zum anderen muss analysiert werden, inwiefern dieselbe poetische Ökonomie der Zeichen in die Produktion von »Überschuss« umschlagen kann, während die Kulturindustrie lediglich den Status quo bestätigt.

Für das Problem des »Überflusses« ist ein von Adorno in der *Ästhetischen Theorie* gesuchter Vergleich zwischen der autonomen Kunst mit einem »überflüssigen Vaganten« (ÄT, 127) aufschlussreich. Motiviert wird dieser Vergleich vor allem durch die »Zweckfremdheit« sowohl des »überflüssigen Vaganten« als auch der Kunst, die beide unter der Vormacht des Profitprinzips »sinnlos« werden. Grund dafür ist, dass es beiden an einer das Bestehende bestätigenden

Funktion fehle und dass sie sich »der Kontrolle selbsthafter Ordnung« entziehen, wie Adorno in seiner Rezension *Valéry's Abweichungen* über den Vaganten bemerkt.⁴⁹ In dieser Marginalität geben der Vagant ebenso wie die autonome Kunst aber auch und gerade die Aussicht auf ein Leben jenseits der Arbeit frei, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* andeutet:

Nur Kunstwerke, die als Verhaltensweise zu spüren sind, haben ihre raison d'être. Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen. Sie straft Produktion um ihrer selbst willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits des Banns von Arbeit. Promesse du bonheur heißt mehr als daß die bisherige Praxis das Glück verstellt: Glück wäre über der Praxis. (ÄT, 26)

An diesem Zitat interessiert uns vor allem die Vorstellung, dass die Kunst eine Ahnung von einem Leben jenseits der »Praxis«, das heißt jenseits der Arbeit zur Selbsterhaltung »inmitten des Bestehenden« vermitteln soll. Im Unterschied zur Praxis stehen die autonome Kunst sowie der »überflüssige Vagant« für eine Art kontemplatives Leben, was zahlreiche Bemerkungen von Adorno zur nicht-instrumentellen Versenkung und Vertiefung in die autonome Kunst bestätigen.⁵⁰ So spricht er vom »kontemplativen Verhalten zu den Kunstwerken« (ÄT, 25f.) und von »betrachtender Versenkung«, die den »immanenten Prozeßcharakter« entbinde (ÄT, 262). Wichtig ist dabei, dass die autonome Kunst diese andere, jenseits der Praxis und jenseits des »Reichs der Notwendigkeit« liegende, glückliche Lebensordnung nicht positiv entwerfe und dass seine Mittel theoretischer, nicht-aktivistischer Natur bleiben.⁵¹ Die autonome Kunst bringt mithin niemals positive Bilder der Erfüllung hervor, die es den Rezipienten erlauben würden, sich für die Dauer des Kunstvollzugs in einer erfüllten Welt zu verlieren. Vielmehr bedient sich die autonome Kunst einer gerade nicht erholsamen poetischen Ökonomie, einer Ökonomie erhöhter Aufmerksamkeitsbedürftigkeit, die als kontemplative und negative »Verhaltensweise« spürbar werden soll.⁵²

Mithilfe ihrer nicht-erholsamen und nicht-eingängigen Darstellungsform soll die autonome Kunst vor allem drei Punkte bewusst machen: Zum einen soll die autonome Kunst symptomatisch Befremden erregen, und zwar an Strukturen, die für die gesamtgesellschaftliche Situation bezeichnend sind und in der ästhetischen Form resonieren.⁵³ Zum anderen soll die autonome Kunst dieses Befremden, den »Schock des Unverständlichen«,⁵⁴ zu dem Zweck auslösen, um eine nicht-identische, genuin ästhetische Erfahrung im Gegenfeld zur ökonomisch zentrierten Welt zu ermöglichen. Damit verbindet sich zuletzt ein Ausblick oder ein Vorschein darauf, dass es anders sein könnte, als es in der

kapitalistischen Gesellschaft ist. Diese drei Punkte miteinander zu vereinen, bedarf allerdings einer komplexen poetischen und epistemologischen Ökonomie, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

Im Kontext der kulturindustriellen Wissens- und Darstellungsökonomie ist weiter oben darauf hingewiesen worden, dass die kulturindustriellen Produkte das störende Detail ausmerzen, um einen totalen, scheinharmonischen Zusammenhang zu konstituieren. Gegen diesen Zusammenhang richtet sich die moderne autonome Kunst nach Adorno programmatisch.⁵⁵ Adorno schreibt: »Schon vor Auschwitz war es angesichts der geschichtlichen Erfahrungen affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven Sinn zuzuschreiben. [...] Indem die Kunstwerke unerbittlicher stets den sinnstiftenden Zusammenhang abklopfen, wenden sie sich gegen diesen und gegen Sinn überhaupt« (ÄT, 229). Genau hierin, in der Zerschlagung eingängiger Sinnzusammenhänge und logisch-diskursiver Automatismen, liegt – so die These – allerdings nicht nur ein Symptom für die Vereinzelung und Entfremdung in den spätkapitalistischen Lebensverhältnissen,⁵⁶ sondern auch der Schlüssel dafür, wie man das Befremden am Status quo und die Öffnung auf einen anderen, mit den bekannten Sinnzusammenhängen inkommensurablen Zustand in der Kunstrezeption verbinden könnte. Ein zentrales Stilmittel, um die Zusammenhangsunterbrechung zu erzeugen und damit den Bann der Scheinharmonie in Kunst und Leben zu brechen, ist für Adorno die Parataxe. Adorno meint damit »kunstvolle Störungen« von Zusammenhängen durch einen parataktischen Reihungsstil, während Sinnzusammenhänge sich in der »logischen Hierarchie subordinierender Syntax« konstituieren.⁵⁷ In parataktischen Formen und Strukturen werden Darstellungselemente also hart aneinandergesetzt, ohne in einem gängigen, hierarchisch strukturierten Sinnzusammenhang aufgehoben zu werden. Infolgedessen verwandele sich die Sprache »Inmusikhaft«, weil die semantische Sprachebene in der parataktischen Reihung zugunsten des begriffslosen, materiellen, nicht-diskursiven Sprachcharakters zurückgestellt werde.⁵⁸ Damit verbindet sich nach Adorno die Erschütterung des diskursiv-kommunikativen Sinns von Sprache sowie der in ihr dargestellten Weltordnung.⁵⁹

Im Zuge dieser poetischen Ökonomie der Zeichen kommt es zu einem erhöhten Interpretationsaufwand in der Rezeption. Während die kulturindustriellen Produkte durch eingängige und übersichtliche Kausalketten der Ereignisse strukturiert waren und bestenfalls – es sei noch einmal daran erinnert – jede Situation aus der unmittelbar vorangehenden ableiten lassen, setzt die »Technik des Reihens«,⁶⁰ das heißt die Parataxe, auf die Negation des »sogenannten gedanklichen Fortgangs«, um die »folgerungslose Explikation« an ihrer Stelle zum Darstellungsprinzip zu erheben.⁶¹ Daran zeigt sich, dass die

autonome Kunst nicht von einer Ökonomie der Eingängigkeit geprägt ist, sondern von einer Ökonomie des Verfremdens und Befremdens: »Bekanntes wird [...] unbekannt.«⁶² Eine solche poetische Ökonomie erschwert das Verständnis von Kunst gezielt, indem sie gewohnte Sinnzusammenhänge aufsprengt und kommunikativ-diskursiv unverständlich macht. Solche Kunst wird dann nicht länger konsumiert, wie die kulturindustriellen Waren, sondern muss intensiv »mitvollzogen« werden. Darunter versteht Adorno Folgendes: »Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt [...], sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom Auge gemalt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.«⁶³

Von Zerstreuung und Eingängigkeit ist man in der poetischen Ökonomie autonomer Kunst offenbar weit entfernt. Die autonome Kunst ist kein Ausgleich zum Arbeitsleben. Der Rezipient wird hier nicht seicht unterhalten, sondern komponiert, malt und dichtet aktiv mit, um autonome Kunst verstehen zu können. In diesem Sinne stellt Adorno den »Mitvollzug« dem »Mitplätschern mit dem Strom von Sprache« ausdrücklich entgegen,⁶⁴ der für die eingängigen Sinnzusammenhänge kulturindustrieller Produkte hingegen charakteristisch ist. Warum aber bedient sich die autonome Kunst solcher verständniserschwerenden poetischen Ökonomien? Auch hier argumentiert Adorno triebökonomisch. Im scharfen Gegensatz zur Kanalisierung der Unlust in kulturindustrielle »Ersatzbefriedigungen« soll autonome Kunst der Verdrängung des sozialen Unbehagens einen Riegel vorschieben. Psychoanalytisch gesprochen ist es Aufgabe der autonomen Kunst, das Verdrängte manifest zu machen, das heißt die falsche Gesellschaftsform, unter deren Bedingungen auch die autonome Kunst entsteht, symptomatisch (also nicht als Ersatzbefriedigung) auffällig zu machen.⁶⁵ So mache etwa die 12-Ton-Musik das »unverklärte Leid des Menschen« (PnM, 47) augenfällig, indem die »Verhärtung der Form« eine therapeutische Erinnerungsfunktion erfülle, nämlich daran zu erinnern, »was sonst vergessen ist«, das »hartel | Leben |« (PnM, 47f).

Im Unterschied zu den Scheinharmonien der Kulturindustrie täuscht die autonome Kunst also nicht länger über die Verhältnisse hinweg, in denen sie entsteht. Im Gegenteil: Sie wird ebenso abstrakt und technizistisch wie die sozioökonomische Umwelt, der sie entstammt, und bildet einen Brennpunkt, der die abstrakten, unbehaglichen Lebensumstände auffällig oder spürbar macht. Um diese fast homöopathische Funktion zu erfüllen, bedient sich die moderne, autonome Musik einer »allseitigen| Ökonomie«, »die alle zufälligen Momente der Musik verwirft« (PnM, 59), heißt es in der *Philosophie der neuen Musik*. So folgt der Reihenstil der 12-Ton-Musik in der Tat einer streng kalkulierten Technik, deren Kompositionsregeln »die Spontaneität der Momente« durch die

»verfügende Disposition übers Ganze« fast vollständig vertreibe, wie Adorno ausführt (PnM, 71). Die »Zwölfertonrationalität« sei nämlich ein »geschlossenes [...] System« (PnM, 67), das eine für die Produktionsumstände der modernen Kunst symptomatische Erfahrung ermögliche: »daß Systemzwang waltet, ist spürbar« (PnM, 113).

Erst die autonome Kunst, deren poetische Ökonomie keinen triebökonomischen Ausgleich mehr für die Lustunterdrückung in der durchökonomisierten Gesellschaft bietet, macht bewusst, dass man im Spätkapitalismus in einer systematisch verwalteten Welt lebt (vgl. PnM, 120f.).⁶⁶ Während die tonalen Harmonien des Schlagers sich bemühen, das Leid in der Welt vergessen zu machen, erinnern die Dissonanzen der durch Reihung statt Zusammenhang strukturierten autonomen Kunst an die verdrängten Dissonanzen in der Gesellschaft und der Psyche des Einzelnen. Wiederum in der *Philosophie der neuen Musik* bemerkt Adorno: »Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden« (PnM, 85), wodurch sie das »von der etablierten Kultur Verdrängtel I« (ÄT, 35) manifest werden lassen (vgl. PnM, 124f.). Indem die autonome Kunst also das »Bild der totalen Repression und nicht deren Ideologie« (PnM, 109) vor Augen stellt, ist sie dem ökonomisch zentrierten Realitätsprinzip inkommensurabel.⁶⁷ Hierin liegt nach Adorno der Grund dafür, warum autonome Kunst, die »radikal dem Markt opponiert«, »keine Nachfrage« erfährt (PnM, 103). Denn autonome Kunst rentiert sich schon deshalb nicht, weil sie keine Verdrängungs-, Erholungs- und Regenerationsleistungen erbringt, sondern – so Lambert Wiesing – reiner und damit der »funktionalisierten Gesellschaft« kritisch gegenüberstehender Luxus ist.⁶⁸ Für die ökonomisch zentrierte Welt- und Werteordnung ist sie deshalb völlig »überflüssig«. Ebendies qualifiziert die authentischen Kunstwerke nach Adorno nun dazu, als »Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten« (ÄT, 337) zu dienen. Jochen Hörisch diagnostiziert in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass Kunst »mit der Universalisierung des Äquivalententauschs zum a-sozialen Überfluß schlechthin« geworden sei.⁶⁹ Mithin besteht die Wahlverwandtschaft von Luxus und Kunst in der gemeinsamen »Opposition gegen Zweckrationalität« und der Fähigkeit, sich der funktionalistisch-pragmatischen Welt »eigensinnig zu entziehen«.⁷⁰

Problematischer als die »Überflüssigkeit« der autonomen Kunst für ökonomische Zweck- und – epistemologisch gewendet – Sinnzusammenhänge ist die spezifische Ökonomie autonomer Kunst, da sie sowohl Symptom und Bewusstwerdung der falschen Gesellschaftsform sein soll als auch Indikator des Anderssein-Könnens der Welt. Wie kann Adorno diese zwei widersprüchlichen

Momente miteinander verrechnen? Zur Beantwortung dieser Frage bietet es sich an, zunächst bei der 12-Ton-Musik zu bleiben. Adorno schreibt, dass sie »das Reich der Freiheit« – so Adorno im Anschluss an Marx – zwar noch nicht selbst betrete, aber doch »Anweisungen zum nicht Mitmachen bereit« halte (PnM, 112). An anderer Stelle wird Adorno genauer, indem er festhält, dass schon die »Kritik am Widerspruch« in der kapitalistischen Gesellschaft »auf die Möglichkeit seiner Versöhnung weist und damit auf das Kontingente, Überwindbare, Nicht-Absolute am Widerspruch« (PnM, 119), mit dem Adorno die unversöhnten Lebensverhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft anspricht. Adorno geht also davon aus, dass schon die Kritik am Status quo den dort formulierten Anspruch auf mythische Unveränderlichkeit und Alternativlosigkeit relativiert, ganz einfach weil er das Andere zum kapitalistischen So-Sein der Gesellschaft in den Horizont des Möglichen zieht. Adorno geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er davon überzeugt ist, dass die autonome Kunst das Neue gerade mit den Mitteln des Alten entwerfen könne. So heißt es im Schönberg-Aufsatz, dass der »Ernst der künstlerischen Technik« darin liege, »für das Niedagewesene immer wieder Schemata des Bekannten zu entwerfen« (PnM, 126). Um diese poetische Ökonomie verstehen zu können, die es der autonomen Kunst ermöglicht, mit den Mitteln des Seienden über das Seiende hinauszugehen, ist ein Blick auf eine Passage aus der Ästhetischen Theorie hilfreich: »In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt. Nicht phantasieren sie es aus zerstreuten Elementen des Seienden zusammen. Sie bereiten aus diesen Konstellationen, die zu Chiffren werden, ohne doch das Chiffrierte, wie Phantasien, als unmittelbar Daseiendes vor Augen zu stellen« (ÄT, 127). Adorno macht hier eine Poetik des »Überflusses« oder doch eine Poetik des »Überschusses« für die autonome Kunst fruchtbar. Danach soll Kunst aus dem Seienden etwas machen können, was mehr ist als das, was ist, ohne sich in Welten zu verlieren, die vom Seienden völlig losgelöst sind. Ökonomisch gesprochen, generiert autonome Kunst also eine Art Mehrwert, und Adorno selbst spricht von der »Herstellung des Mehr« (ÄT, 122) der Kunst. Um diesen Überschuss produzieren zu können, greift die autonome Kunst auf spezifische, für ihre poetische Ökonomie charakteristische Verfahren zurück. Adorno nennt sie »Konstellationen«. Konstellationen sind relationale Figuren, in denen Elemente aus verschiedenen Zusammenhängen in eine neue Beziehung und um ein neues Zentrum angeordnet werden.⁷¹ Genuin ästhetische Konstellationen sind nach Adorno dafür verantwortlich, dass gewohnte Denkmuster fremd und unbekannt werden, was dazu führt, dass die Rezeption von autonomer Kunst nicht länger eingängig verläuft, sondern aktiv und angestrengt mitvollzogen werden muss. In diesem Sinne schreibt Adorno, dass die »Konstellationen« dessen, »was die Kunstwerke an

Daseiendem absorbieren«, die Kunstwerke erst »zum Anderen des Daseins« werden lassen (ÄT, 259). Voraussetzung für die Autonomie der Kunst ist also, dass sie das Daseiende in sich aufgenommen haben, sich zu ihm verhalten, ohne darüber hinwegzutäuschen, wie es ist: »Die Kunstwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist. [...] Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt« (ÄT, 200f). Adorno argumentiert hier, dass erst die ästhetische Konstellation von Seiendem die autonome Kunst in ihrer Autonomie und ihrem Status als »fait social« (ÄT, 335) zum kritischen Anderen der Realität macht.⁷² Dies vermag die Kunst dadurch, dass ihre Konstellationen derart auf das Seiende zurückgreifen, dass es in seiner verdrängten Sinnlosigkeit aufstößt und bewusst wird,⁷³ indem etwa konventionelle Worte in ästhetischen Konstellationen auf nicht-geläufige Weise aneinandergereiht werden.⁷⁴ Im Unterschied zur eingängigen Wissens- und Darstellungsökonomie kulturindustrieller Produkte wird das Verständnis autonomer Kunst dadurch in eine »Sinnferne« gerückt und damit gezielt aufwendiger gemacht.⁷⁵ Im diametralen Gegensatz zur eingängigen Wissensökonomie kulturindustrieller Produkte lässt sich daher anlässlich der autonomen Kunst von einer Ökonomie des »Nicht-Wissens« sprechen, die Adorno für Becketts »emphatisch absurde Kunstwerke« geltend macht.⁷⁶ In der Forschung zum Nicht-Wissen⁷⁷ ist bislang nicht näher fokussiert worden, inwiefern das »Nichtwissen« auch für Adorno eine Möglichkeit bietet, gewohnte Sinnzusammenhänge produktiv misszuverstehen, um, mit den Worten Adornos gesprochen, kraft des »Potentials von Skepsis, Witz und Ironie«, das Adorno dem Nicht-Wissen zuspricht, »Eigenschaften, die im nicht ganz Domestizierten gedeihen«,⁷⁸ und erstarrte Sinn- und Weltordnungen durch unerwartete »Schocks« zu erschüttern. Indes bemerkt Adorno in Abgrenzung zum schematisierten Konsum in kulturindustriellen Zusammenhängen, dass autonome Kunstwerke durch ihre befremdliche, genuin ästhetische poetische Ökonomie der Zeichen einen »Mitvollzug« erzwingen, »der dem konventionellen Verstehen abschwört«, das »nur ein seiner selbst nicht bewußtes Nichtverstehen wäre«.⁷⁹

Im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und versöhnter, nicht-kapitalistischer Subjekt- und Lebensform ist es aufschlussreich, dass die ästhetische Konstellation nach Adorno eine »Chiffre« (ÄT, 127) ist und bleibt, die nicht unmittelbar in dem aufgeht, was sie bedeutet. Autonome Kunst tut also nicht so, als ob innerhalb der falschen Lebensumstände Erfüllung irgendwo, etwa in der Kunst, möglich wäre. Vielmehr ist bei Adorno – in Umkehr des Hegel'schen Diktums – kein »richtiges Leben« »im falschen« möglich.⁸⁰ Aus diesem Grund bleibt auch die Kunst auf den Status eines Zeichens, einer Chiffre, einer anderen Konstellation des Seienden beschränkt, die die Veränderungsmöglichkeit

der Realität ins Gedächtnis ruft, ohne die veränderte Welt selbst schon zu sein. Bei Adorno heißt es dazu: »Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um Geringes versetzt, in neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden. Weniger als daß sie imitieren, machen die Kunstwerke der Realität diese Versetzung vor« (ÄT, 199). Für Adorno ist die autonome Kunst eine spezifische »Konstellation von Seiendem« (ÄT, 204). Sie erfüllt ihre Funktion nicht darin, die Erfüllung positiv zu entwerfen, sondern im »Versprechen« der Möglichkeit des Anderen, dessen Einlösung jenseits der Kunst zu suchen ist. Daran zu erinnern jedoch, sei Aufgabe der ästhetischen »Konstellationen des Seienden«. Mit anderen Worten legt die poetische Ökonomie autonomer Kunst das verdrängte Falsche in der Welt dadurch offen, dass die Abstraktheit der Kunst beim Rezipienten das Unbehagen auslöst, das angesichts der kapitalistischen Gesellschaft geboten wäre. Zugleich eröffnen die ästhetischen Konstellationen autonomer Kunst aber auch die Aussicht darauf, dass das Seiende, wie es jenseits der autonomen Kunst erscheint, in eine andere Ordnung gebracht werden könnte. In dieser anderen Ordnung wäre das in der Kunst auffällig werdende Unversöhnte der Gesellschaft versöhnt und der kulturindustriell erzeugte Schein von Versöhnung überwunden. Diese Leistung kann die autonome Kunst aber nur dann erfüllen, wenn ihre Form das verdrängte Unbehagen an den gesellschaftlichen Strukturen heraufbeschwört, um auf diesem Wege zu einer *Veränderung* der Ordnung aufzurufen, die das Kunstwerk prinzipiell vormacht. Demgemäß bringt Adorno die wesentliche, prädiskursiv vermittelte Aussage von Kunst am Ende des *Engagement*-Aufsatzes prägnant auf den Punkt: »Es soll anders sein.«⁸¹ Er setzt fort:

Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.⁸²

Diese Stelle ist bei aller Komplexität insofern aufschlussreich, als sie herausstellt, dass es nicht die Inhalte der Kunst sind, die eine andere Gesellschaftsordnung in den Blick rücken, sondern die Seinsweise der Kunstwerke selbst. Neben der Betonung auf die Form, die in Adornos Engagement-Konzept bekanntlich zentral ist, zeigt diese Passage vor allem, dass Kunst und Praxis oder eben Kunst und die veränderte soziale Wirklichkeit strukturell durch ihr jeweiliges Hergestell- und Gemachtsein miteinander verwoben sind. Weil Kunst als das Andere zum Status quo von Menschen »hervorgebracht« worden ist, weist sie vermittelt auf die »Praxis« hin, in die sie niemals unmittelbar eingreifen darf,

um ihre Autonomie nicht zu verlieren. Adornos Argument zielt also darauf, dass ganz so, wie autonome Kunstwerke von Menschen ›gemacht‹ sind, auch eine autonome Wirklichkeit von ihnen ›hergestellt‹ werden könnte – er spricht ja von der ›Herstellung richtigen Lebens‹ –, womit Adornos kritische Ästhetik in bester marxistischer Tradition steht.

Überflüssigwerden der autonomen Kunst in der autonomen Gesellschaft

Die autonome Kunst macht die Überwindung der ökonomisch zentrierten Welt- und Werteordnung durch die ›Überschuss‹ generierende Ökonomie ästhetischer Konstellationen grundsätzlich denkbar. Hätte Kunst hingegen den Anspruch, eine Insel der Erfüllung mitten im ›Falschen‹ zu sein, würde sie sich nützlich machen für den Status quo und damit für das Emanzipationsprojekt der Menschheit überflüssig werden.⁸³ Paradoxiertweise besteht der letzte Zweck autonomer Kunst dann aber genau darin, überflüssig zu werden, weil das ›richtige Leben‹ keiner ästhetisch vermittelten Hinweise auf das zuvor Abwesende, dann aber Anwesende, mehr bedürfte. Demgemäß bemerkt Adorno am Ende von *Der Artist als Statthalter*, dass Valéry's Poesie für das einstehe, »was wir einmal sein könnten«.⁸⁴ In Valéry's Werken seien »soziale | Verhaltensweisen« manifestiert, die Wissen vom Widerstand gegen »das Spiel der falschen Humanität, des sozialen Einverständnisses mit der Entwürdigung des Menschen«, bezeugen: »Sich nicht verdummen, sich nicht einlullen lassen, nicht mitlaufen«.⁸⁵ Um dieses Wissen vom Nicht-Mitspielen einzulösen, von »Ungehorsam |, |...| Selbständigkeit und Spontaneität« (PnM, 42), das heißt von Formen des Nicht-Wissens innerhalb der hegemonialen, ökonomisch zentrierten symbolischen und sozialen Ordnung, muss sich autonome Kunst nach Adorno selbst aufheben, ja die Kunstwerke müssen die »Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben«.⁸⁶ Adornos ästhetisches Programm zielt mithin letztlich darauf, dass autonome Kunst sich überflüssig macht, um ihren Zweck zu erfüllen, der gegenwärtig noch in der Generierung von Wissensüberschüssen hinsichtlich der Möglichkeit einer anderen Konstellation des Seienden besteht. Denn wo die Autonomisierung der Kunst die radikale Selbstbeherrschung des Künstlers, genauer die »Herrschaft des Produzierenden«, verlange, um die »Aufhebung in einem Objektiven«, das das Werk ist, zu erreichen,⁸⁷ muss auch diese Spannung im ›richtigen Leben‹ schließlich gelöst werden: »Die Idee der unversöhnlichen Anstrengung von Kunst ist Versöhnung als ihr Ende«.⁸⁸ Adorno eröffnet damit eine hochkomplexe Argumentationsfigur, wonach die der Autonomie der Kunst inhärente Herrschaft der Selbstgesetzgebung (Auto-nomie) durch die Aufhebung der Kunst in der

erfüllten Wirklichkeit versöhnt werden muss. Dieser Zeitpunkt wird aber genau dann erreicht, wenn die Überschuss generierende Ökonomie autonomer Kunst überflüssig geworden sein wird. In dieser Aufhebung liegt dann in An- und Abgrenzung zu Hegel ihr ›Ende‹: »Die geschichtliche Perspektive eines Untergangs der Kunst ist die Idee eines jeden einzelnen. Kein Kunstwerk ist, das nicht versprache, daß sein Wahrheitsgehalt, soweit er in ihm als daseiend bloß sich erscheint, sich verwirklicht und das Kunstwerk, die reine Hülle, zurückläßt« (ÄT, 199). So strittig die Frage nach dem ›Ende der Kunst‹ ist⁸⁹ – man denke nur an die verschiedenen Positionen, die allein Marcuse in dieser Hinsicht entwickelt hat⁹⁰ –, so eindeutig votiert Adorno dafür, die autonome Kunst zugunsten der herrschaftsfreien Wirklichkeit an ihr Ende kommen zu lassen.

Adorno selbst verrechnet eine ganze Menge widersprüchlicher Aspekte und Kontexte in seinen Ökonomien kulturindustrieller und autonomer Kunst. Die kulturindustriellen Produkte zielen, wie gesehen, auf eine Ökonomie der Eingängigkeit, um den Rezipienten für die Arbeit zu regenerieren, das heißt ökonomisch rentabel zu halten, und verkaufen sich den kapitalistischen Regeln von Nachfrage und Angebot entsprechend gewinnbringend. Zur Befriedigung der vom Arbeitsleben manipulierten Bedürfnisse bedienen die kulturindustriellen Produkte eine schematische Wissensökonomie, bei der von vornherein klar ist, was geschehen wird. Die in den kulturindustriellen Produkten verhandelten Konflikte sind daher Scheinkonflikte mit entsprechenden ›Ersatzbefriedigungen‹, die in der Triebökonomie der kapitalistischen Gesellschaft eine zentrale Funktion zur Aufrechterhaltung des Status quo erfüllen.

Obwohl sich die autonome Kunst auf dem Markt nicht rechnet, weil sie der Nachfrage der durch Arbeit erschöpften Konsumenten nicht nachkommt, ist auch sie durch eine spezifische ›Haushaltung‹ der ästhetischen Zeichen strukturiert. Mit ihr werden eingängige Sinnzusammenhänge zerschlagen und durch befremdliche Anreihungen ersetzt, die eine aufmerksamkeitsintensive Rezeption verlangen und ins Nicht-Wissen, Unbekannte und Fremde überleiten: »Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr« (ÄT, 274). Das hierbei entstehende Befremden an der ästhetischen Form spiegelt die abstrakten Strukturen der ökonomisch zentrierten Welt- und Werteordnung wider, sofern nach Adorno im schockhaften Kunsterlebnis das Unbehagen an den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen symptomatisch zu Bewusstsein kommt. Zugleich soll die poetische Ökonomie der autonomen Kunst aber mithilfe ästhetischer Konstellation aus Bestehendem über das Bestehende hinausweisen und als ›Überschuss‹ und ›Mehr‹ die Möglichkeit in Aussicht stellen, dass es anders sein

könnte, als es ist. Die letzte Funktion der Kunst – so hat sich abschließend gezeigt – erfüllt sich aber erst dort, wo sie selbst »überflüssig« wird und an ihr Ende kommt. Das Überflüssigwerden der Kunst bestand in ihrer Aufhebung in einem »Höhere[n]«,⁹¹ in einer sozialen Wirklichkeit, in der der Überschuss der Kunst überflüssig wird, indem diese – pointiert gesagt – in die Wirklichkeit überfließt und ihre Selbstbeherrschung und Autonomie der sozialen Versöhnung und der herrschaftsfreien Gesellschaft opfert.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz geht auf meinen Vortrag an der Universität Zürich im Kontext einer von Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff organisierten Summerschool »Poetik des Überflusses. Kunst und Ökonomie« zurück, für deren anregende Atmosphäre ich mich auf diesem Wege noch einmal herzlich bedanken möchte.
- 2 Vgl. Axel Honneth, *Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos*, in: ders. (Hg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt/Main 2005, 165–187.
- 3 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2009, 128; im Folgenden Nachweis mit Sigle DdA und Seitenzahl direkt im Text.
- 4 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1978, 30; im Folgenden Nachweis mit Sigle PnM.
- 5 Vgl. Andrea Barbara Alker, *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*, Würzburg 2007, 340–358; Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, Tübingen–Basel 2006, 124–136.
- 6 Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt/Main 2003, 337–345, hier 339; im Folgenden Nachweis mit Sigle R.
- 7 Angela Keppler, *Ambivalenzen der Kulturindustrie*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2011, 253–261, hier 257.
- 8 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 2009, 169–175; Albrecht Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie*, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, 237–278, hier 268–278.
- 9 Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst*, 245.
- 10 Alexander García Düttmann, *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Paderborn 2015, 269 ff.
- 11 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 2003, 14–18; im Folgenden Nachweis mit Sigle ÄT; Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik II. Adorno - Marcuse*, Düsseldorf 1974, 16 ff.
- 12 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 2003, 55.
- 13 Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, übers. von Helmut Reinicke und Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1980, 21 f.

- 14 Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: ders., *Schriften*, Frankfurt/Main 1979, Bd. 3, 186–226, hier 188.
- 15 Vgl. ebd., 225.
- 16 Vgl. Burkhard Lindner, W. Martin Lüdke, *Kritische Theorie und ästhetisches Interesse. Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion*, in: dies. (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/Main 1980, 11–37; Philipp von Wussow, *Adorno über literarische Erkenntnis*, in: Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen–Bristol 2014, 159–183.
- 17 Vgl. Dieter Kliche, *Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 219–260, hier 244.
- 18 Vgl. prägnant schon Lambert Wiesing, *Luxus*, Berlin 2015, 16, insgesamt 179–191.
- 19 Vgl. Roland Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 1996, 215–223.
- 20 Schweggenhäuser, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, 158.
- 21 Jochen Hörisch, *Das Wissen der Literatur*, München 2007, 10.
- 22 Ebd.
- 23 Theodor W. Adorno, *Voraussetzungen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, 431–446, hier 433.
- 24 Vgl. dazu Reinhard Kager, *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Frankfurt/Main 1988, 223–234.
- 25 Vgl. dazu Bernhard Lypp, *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 187–218.
- 26 Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 114–126, hier 125.
- 27 Theodor W. Adorno, *Theorie der Halbbildung*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, Frankfurt/Main 2003, 93–121, hier 100.
- 28 Theodor W. Adorno, *Gesellschaft*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, 9–19, hier 13f.
- 29 Ebd., 9–19.
- 30 Vgl. Franco ›Bifo‹ Berardi, *Breathing. Chaos and Poetry*, South Pasadena 2018; ders., *L'anima al lavoro. Alienazione, estraneità, autonomia*, Rom 2016.
- 31 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1964, Bd. 25, 828.
- 32 Ebd.
- 33 Karl Marx, *Rede auf der Jahresfeier des »People's Paper« am 14. April 1856 in London*, in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1984, Bd. 12, 3f.
- 34 Ebd., 3.
- 35 Vgl. Sigmund Freud, *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 2000, Bd. 3, 17–24.
- 36 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, 213–272, hier 230; ders., *Die Verdrängung*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, 103–118, hier 107.
- 37 Freud, *Die Verdrängung*, 112.
- 38 Ebd., 114.

- 39 Ebd., 115.
- 40 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 1, 356f.
- 41 Vgl. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, bes. 217–221; Freud, *Formulierungen über die zwei Prinzipien*, 22; zur Kritik dieser Übertragung Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, übers. von Marianne von Eckhardt-Jaffe, in: ders., *Schriften*, Bd. 5, 19ff.
- 42 Vgl. Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, übers. von Alfred Schmidt, München 2008.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 339 spricht Adorno auch von »Reklame [...] für die Welt«.
- 45 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, mit einer Einleitung hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt/Main 2012.
- 46 Ebd., 38.
- 47 Ebd., 6.
- 48 Adorno, *Résumé*, 338, wonach die Kulturindustrie »das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde« übertragen habe.
- 49 Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 258–202, hier 174.
- 50 Diese Komponente des Kontemplativen wird nicht näher thematisiert bei Martin Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt/Main 2004.
- 51 Vgl. Theodor W. Adorno, *Resignation*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt/Main 2003, 794–799; vgl. auch Kager, *Herrschaft und Versöhnung*, 124–129.
- 52 Vgl. eine kritische Diskussion des Erkenntnispotentials des Leidens und zum Verzicht der positiven Ausmalung der Utopie Raymond Geuss, *Leiden und Erkennen (bei Adorno)*, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, 41–52, bes. 51.
- 53 Vgl. Peter Bürger, *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 169–184.
- 54 Theodor W. Adorno, *Engagement*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 409–430, hier 412; ders., *ÄT*, 233, 273.
- 55 Vgl. Helmut Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie*, in: Lindner, Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 348–365, hier 362f.; Lypp, *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung*, 206.
- 56 Scheible, *Kunst im Garten Gethsemane*, 352f.
- 57 Theodor W. Adorno, *Parataxis*, in: ders., *Noten zur Literatur*, 447–491, hier 471.
- 58 Ebd.; vgl. dazu Sabine Bayerl, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg 2002, 51–128.
- 59 Vgl. Adorno, *Parataxis*, 477.
- 60 Ebd., 475.
- 61 Ebd., 472.
- 62 Ebd., 469.
- 63 Adorno, *Voraussetzungen*, 433.
- 64 Ebd., 433.
- 65 Vgl. Kliche, *Kunst gegen Verdinglichung*, 242f.
- 66 Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno, *Kultur und Verwaltung*, in: ders., *Soziologische Schriften I*, 122–146.

- 67 In *Philosophie der neuen Musik* führt Adorno fort, dass die autonome Kunst als »unversöhntes Bild der Realität [...] dieser [d.h. also der Realität] inkommensurabel« (PnM, 109) sei.
- 68 Wiesing, *Luxus*, 16.
- 69 Jochen Hörisch, *Herrscherwort. Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts*, in: Lindner, Lübcke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie*, 397–415, hier 407.
- 70 Wiesing, *Luxus*, 187.
- 71 Vgl. Rainer Nägele, *Echos. Über-setzen. Lesen zwischen Texten*, Basel–Weil/Rhein–Wien 2002, bes. 19.
- 72 Vgl. Wellmer, *Über Negativität und Autonomie der Kunst*, 245–256.
- 73 Vgl. Uta Kösser, *Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst*, in: Uta Karstein, Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2017, 67–86, hier 76ff.
- 74 So hebt Adorno auch an Eichendorffs Vers »*Wolken ziehn wie schwere Träume*« hervor, dass der Einwand, dass Träume zwar mit Wolken, aber doch nicht Wolken mit Träumen verglichen werden könnten, die »Ausdruckskraft der Zeile« verfehlen würde (ÄT, 88). Ihre Ausdruckskraft werde hingegen nur in einem Mitvollzug der »Konstellation« der Worte möglich, deren poetische Rationalität eben eine andere ist als die gemeinhin bekannte (ebd.).
- 75 Adorno, *Engagement*, 411.
- 76 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, 432–453, hier 450.
- 77 Vgl. Achim Geisenhanslüke, *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*, München 2011; Michael Bies, Michael Gamper (Hg.), *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730–1930*, Zürich 2012.
- 78 Adorno, *Theorie des Halbwissens*, 104f.
- 79 Adorno, *Voraussetzungen*, 433.
- 80 Adorno, *Minima Moralia*, 43.
- 81 Adorno, *Engagement*, 429.
- 82 Ebd.
- 83 Vgl. dazu insgesamt Sebastian Lübcke, *Erfüllungspoetiken. Nachleben des ewigen Lebens bei Klopstock, Hölderlin, Rückert, George und den Surrealisten*, Stuttgart 2019, zur kritischen Ästhetik der Frankfurter Schule und ihren »Un-Erfüllungspoetiken« Ausblicke im Schlussteil 685–689.
- 84 Adorno, *Der Artist als Statthalter*, 125.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., 126.
- 87 Adorno, *Valéry's Abweichungen*, 201.
- 88 Ebd., 202.
- 89 Vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/Main 2002, zu Adorno 117–142.
- 90 Vgl. bes. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 70ff. zum »Ende« der Kunst durch ihre Verwirklichung« in der gesellschaftlichen Form (Zitat ebd., 70); Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, München–Wien 1977, 37f., wo das Ende der Kunst keine Option ist, weil damit jeder Widerstand gegen die Verwaltbarkeit von »Bedürfnissen und Befriedigungen« fallen würde; Herbert Marcuse, *Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft*, in: ders., *Nach-*

- gelassene Schriften*, Bd. 2: *Kunst und Befreiung*, hg. von Peter-Erwin Jansen, Lüneburg 2000, 71–85; vgl. dazu auch Květoslav Chvatík, *Herbert Marcuse und Karel Teige über die gesellschaftliche Funktion der Kunst*, in: Axel Honneth, Albrecht Wellmer (Hg.), *Die Frankfurter Schule und die Folgen. Referate eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung vom 10.-15. Dezember 1984 in Ludwigsburg*, Berlin–New York 1986, 367–383, bes. 379–383; Waltraud Naumann-Beyer, *Ästhetische Kritik - kritische Ästhetik. Zum Beispiel Herbert Marcuse*, in: Karlheinz Barck, Richard Faber (Hg.), *Ästhetik des Politischen - Politik des Ästhetischen*, Würzburg 1999, 137–157.
- 91 Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in: ders., *Musikalische Schriften*, Frankfurt/Main 1978, 628–642, hier 642.