

# ÄSTHETIK NACH ADORNO

## Positionen zur Gegenwartskunst

Herausgegeben von Robin Becker,  
David Hagen und Livia von Samson

Unter Mitarbeit von Philipp Idel, Manuel Paß,  
Willem Weber und Laurin Zucker

Dieser Band befragt anhand zeitgenössischer künstlerischer Phänomene die Aktualität der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. In Auseinandersetzung mit künstlerischen Strömungen und Werken der letzten Jahrzehnte sowie aktuellen ästhetischen Entwicklungen steht dabei das Verhältnis der Kunst zu Gesellschaft und Politik im Vordergrund. Es werden so nicht nur die Möglichkeiten einer materialistischen Ästhetik heute verhandelt, sondern auch eine kritische Perspektive auf die Gegenwartskunst und die zeitgenössische Ästhetik entwickelt.

*Robin Becker* hat Kultur- und Politikwissenschaft sowie Philosophie und Germanistik in Berlin, Lüneburg und Wien studiert. Er schreibt unter anderem für die »Jungle World«.

*David Hagen* hat Schulmusik und Philosophie studiert, er ist Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und promoviert an der UdK Berlin.

*Livia von Samson* hat Philosophie in Heidelberg, Oxford und Berlin sowie Schulmusik an der UdK Berlin studiert.

Mit Beiträgen von Lucas Amoriello, Clemens Bach, Robin Becker, Kim Feser, Christian Grüny, Lars Hartmann, Jakob Hayner, Michael Hirsch, Susanne Kogler, Kaja Kröger, Radek Krolczyk und Hannah Wolf, Irene Lehmann, Andreas Lugauer, Manuel Paß und Enno Stahl.

VERBRECHER VERLAG

Diese Publikation wurde gefördert durch die Universität der Künste Berlin, die Humboldt-Universitäts-Gesellschaft und das bologna.lab der Humboldt-Universität zu Berlin.



Universität der Künste Berlin



Erste Auflage  
 Verbrecher Verlag Berlin 2022  
 www.verbrecherei.de  
 © Verbrecher Verlag 2022

Druck und Bindung: CPI Clausen & Bosse, Leck  
 Satz: Christian Walter

ISBN 978-3-95732-524-2

Printed in Germany

|  |     |
|--|-----|
| Robin Becker und Manuel Paß  | 7   |
| <b>Ästhetik nach Adorno</b>  |     |
| Eine Einleitung  |     |
| <br>   |     |
| I THEORIE  | 25  |
| <br>   |     |
| Michael Hirsch   | 27  |
| <b>»Die Welt noch einmal«</b>  |     |
| Utopien ästhetischer Erfahrung jenseits politisierter Kunst  |     |
| <br>   |     |
| Christian Grüny  | 49  |
| <b>Material und Ort</b>  |     |
| Rehabilitation einer kritischen Kategorie  |     |
| <br>   |     |
| Kaja Kröger  | 65  |
| <b>Gefühl zu Bild</b>  |     |
| Feministische Ästhetik und Maria Lassnigs<br>»body-awareness-painting«   |     |
| <br>   |     |
| Lars Hartmann  | 83  |
| <b>Vom Wahrheitsgehalt und der »Verfransung der Künste«</b>  |     |
| Adornos Ästhetik zwischen Engagement und Autonomie   |     |
| <br>   |     |
| II ANALYSE   | 105 |
| <br>   |     |
| Susanne Kogler   | 107 |
| <b>Kreative Haltung und aufführungspraktische Innovation</b>   |     |
| Zur Funktion des Hörens in der Musik des 21. Jahrhunderts  |     |
| <br>   |     |
| Kim Feser  | 125 |
| <b>»vielleicht das Schimpfwort Robotermusik positiv aufgreifen«</b>  |     |
| Korrespondenzen zwischen Pauline Oliveros' experimentellen<br>halbautomatischen Verfahren und Theodor W. Adornos Musikästhetik |     |

|   |     |
|---|-----|
| Lucas Amoriello   | 141 |
| <b>Adornos Begriff der Form und die Gedichte Thomas Klings</b>  |     |
| Andreas Lugauer   | 161 |
| <b>Nonsens-Satire und Komik Eckhard Henscheids<br/>(Neue Frankfurter Schule) gegen und mit Adorno</b> |     |
| Irene Lehmann   | 181 |
| <b>Mit Adorno in den performativen Künsten</b>  |     |
| Material- und Formprozesse im Judson Dance Theater  |     |
| III KRITIK  | 207 |
| Jakob Hayner  | 209 |
| <b>Entzauberte und wiederverzauberte Welt</b>   |     |
| Zur Wiederkehr der Romantik in Zeiten der Kulturindustrie   |     |
| Enno Stahl  | 227 |
| <b>Literatur als Affirmation!?</b>  |     |
| Das ideologiekritische Wertungsdispositiv als Instrument<br>ihres Re-Enactments                       |     |
| Clemens Bach  | 247 |
| <b>Die Gamification des Spiels in der Kunst</b>   |     |
| Adornos Schillerkritik und das Versprechen der (Un-)Freiheit  |     |
| Radek Krolczyk und Hannah Wolf  | 265 |
| <b>Selbstüberschätzung und Bedeutungslosigkeit</b>  |     |
| Gespräch über Kunst, Politik und Pandemie, April 2021   |     |
| <b>Zu diesem Band / Danksagung</b>  | 279 |
| <b>Zu den Autor:innen</b>   | 281 |

Robin Becker und Manuel Paß

## Ästhetik nach Adorno

Eine Einleitung

Der Versuch einer Ästhetik nach Adorno beruht auf ambivalenten Bedingungen. Ihr Ziel, Phänomene der Gegenwartskunst mit Kategorien der Ästhetik Theodor W. Adornos zu konfrontieren, vereint zwei einander widerstreitende Momente, die aus der Doppeldeutigkeit des Wortes »nach« resultieren. So orientiert sich der Versuch im Sinne eines *gemäß* Adorno an dessen Anspruch, aus der inneren Logik der Kunstwerke ihren gesellschaftlichen und historischen Gehalt zu entfalten; zugleich aber ist dabei – im Sinne eines zeitlichen *nach* – mit Blick auf die Gegenwartskunst die historische Distanz zu den ästhetischen Kategorien, die Adorno an den Werken der Kunst der klassischen Moderne entwickelte, zu berücksichtigen. Der Begriff der Gegenwartskunst markiert dabei bereits die problematischen Voraussetzungen, unter denen eine an Adorno orientierte Ästhetik heute der Kunst gegenübersteht. Denn so wie sich die Gegenwartskunst als Kontinuität wie auch als Diskontinuität zur modernen Kunst verhält,<sup>1</sup> so auch eine heutige Ästhetik, die sich auf ästhetische Kategorien der Moderne beruft, ohne doch behaupten zu wollen, dass diese bloß auf die Gegenwartskunst zu applizieren wären. Unabhängig davon, wann man das Auftreten der Gegenwartskunst im 20. Jahrhundert historisch verortet, deutet ihr Begriff nicht nur auf eine Abkehr oder

1 Vgl. Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013, S. 19–21.

Reflexion von ästhetischen Prinzipien der modernen Kunst, sondern auch von den Kategorien der Ästhetik Adornos. Zu verstehen wäre er daher auch nicht als ein historisch neutraler Begriff, der bloß und immer schon die Kunst der Gegenwart bezeichnet, sondern als ein solcher, der ein Verhältnis zur Vergangenheit – eben der modernen Kunst – und darin auch zur Gegenwart impliziert.<sup>2</sup> In dieser historischen Dimension scheint durch die Integration der Gegenwartskunst als Massenkultur und Kulturindustrie Adornos Idee ästhetischer Autonomie diejenige zu sein, an der sich auch der Widerspruch der Gegenwartskunst zur modernen am grundlegendsten offenbart.<sup>3</sup>

Dass die Kunst zwar ein Gesellschaftliches, darin der Gesellschaft aber auch Entgegengesetztes ist, zeichnet in der Ästhetik Adornos ihren Doppelcharakter aus: Sie ist – in seiner Diktion – autonom und »fait social« in einem.<sup>4</sup> Zu einem Gesellschaftlichen werde sie aber nicht bloß durch ihre Produktionsbedingungen, als Resultat gesellschaftlicher Arbeit, oder durch die gesellschaftliche Herkunft ihrer Stoffe und Inhalte, sondern vor allem in ihrer Autonomie als »Gegenposition zur Gesellschaft«<sup>5</sup>. Autonomie selbst bezeichnet in der ästhetischen Theorie Adornos allerdings nicht nur die Stellung der Kunst zur Gesellschaft, sondern auch ein immanentes Moment der formalen Gestaltung eines jeden Kunstwerks: seine Eigengesetzlichkeit gegenüber den ihr äußerlichen Zwecken. Adorno benannte diese als das dem Kunstwerk je eigene Formgesetz, wodurch es sich als Totalität nicht nur antagonistisch zur Gesellschaft verhalte, sondern auch zur Totalität der Warenform der bürgerlichen Ökonomie. Gleichwohl aber war die bürgerliche Produktionsweise, die kapitalistische Warenproduktion, im-

2 Vgl. ebd., S. 9–12.

3 Vgl. Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London / New York 2013, S. 21.

4 Vgl. Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 16.

5 Ebd., S. 335.

mer schon die Voraussetzung der Autonomie der Kunst, durch die sie sich erst als eigenständiger Produktionszweig innerhalb der bürgerlichen Produktionsverhältnisse etablieren konnte.<sup>6</sup> Auch daher charakterisierte Adorno das autonome Kunstwerk in der »Ästhetischen Theorie« als absolute Ware.<sup>7</sup> Denn was die anderen Waren nur vorgaben, erfüllten die Kunstwerke scheinbar tatsächlich: Sie waren individuell produziert, durch nichtentfremdete Arbeit entstanden, einzigartig, dem Äquivalenzprinzip des Tausches enthoben. In der Kunst als autonomer kam daher auch die Widersprüchlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft besonders deutlich zum Vorschein. Die in der Gesellschaft nur partikular verwirklichte Freiheit artikuliert sich in der Kunst zwar absolut, blieb aber letztlich auch dort partikular im Verhältnis zur gesellschaftlichen Unfreiheit – und so auch ihrer Möglichkeit beraubt, heteronom auf die Gesellschaft zurückzuwirken: Die Geschichte der Autonomisierung der Künste in der bürgerlichen Epoche erscheint so eben auch als die ihrer gesellschaftlichen Funktionslosigkeit.

Dass sie sich von dieser Funktionslosigkeit durch Stellung- oder Parteinahme sowie durch Engagement immer wieder zu befreien suchte, verdeutlichte bereits in der bürgerlichen Gesellschaft ihren prekären Status und somit die Krisenhaftigkeit ästhetischer Autonomie überhaupt, was jedoch erst im Laufe des 20. Jahrhunderts künstlerisch und theoretisch zunehmend eklatant wurde. Hatte auch Adorno in der Auseinandersetzung mit Sartres Essay »Was ist Literatur?« in den 1960er-Jahren noch die Möglichkeit gelungener politischer Kunst allein den autonomen Werken zugeschrieben,<sup>8</sup> so deutete sich in seinem

6 Vgl. Winckler, Lutz, »Entstehung und Funktion des literarischen Marktes«, in: ders., *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 12–75, hier S. 55.

7 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 39.

8 Vgl. Adorno, Theodor W., »Engagement«, in: ders., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 409–430, hier S. 430.

Denken zur gleichen Zeit bereits eine Historisierung und vielleicht sogar Relativierung der Idee künstlerischer Autonomie an, die – veranlasst ästhetisch durch die Avantgardebewegungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, gesellschaftlich durch die Erfahrung der Shoah – den Einsatz der »Ästhetischen Theorie« markiert: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.«<sup>9</sup> Das Verhältnis der Kunst zum Ganzen, in der bürgerlichen Epoche eben ihre Autonomie, war demgemäß keine historische Invariante, sondern als geschichtlich gewachsenes an einen sozioökonomischen Kontext gebunden, und die autonome Kunst vielleicht nur möglich in eben dieser Epoche. Auch daher sprach Adorno in der »Ästhetischen Theorie« von einem »Zeitalter der Autonomie«<sup>10</sup>, welches tatsächlich spätestens mit deren Erscheinen an sein Ende gekommen sein dürfte. Die Rede von einem Ende der Kunst bei oder nach Adorno wäre demzufolge das der modern-autonomen.

Doch ästhetische Autonomie ließe sich, wie Adorno meinte, auch nach ihrem Zeitalter nicht einfach widerrufen, weil die Kunst ihre gesellschaftliche Stellung – eben ihre Autonomie – nicht schlichtweg leugnen konnte. Schließlich blieb sie auch Bedingung nicht nur ästhetizistischer Bestrebungen, sie zu verabsolutieren, sondern auch im Versuch der Avantgardebewegungen, sie zu negieren. Deren Anspruch, »die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis«<sup>11</sup>, wie Peter Bürger schrieb, lief nicht zuletzt darauf hinaus, dass Autonomie aus ihrer ästhetischen Marginalisierung gesellschaftlich verallgemeinert und somit als ästhetisches Spezifikum aufgehoben werden sollte. Die Kritik der histori-

9 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 9.

10 Ebd., S. 376.

11 Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 72.

schen Avantgarden war zwar gegen gesellschaftliche Unfreiheit gerichtet, vollzog sich aber im Medium der Kunst selbst. Mit Blick auf die gescheiterten Versuche der Avantgarden einer positiven Aufhebung der autonomen Kunst hatte Bürger allerdings schon angezweifelt, ob nach ihrer falschen Aufhebung in Form von Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik die Aufhebung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt zu erstreben sei, oder »ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.«<sup>12</sup> Diese Distanz der Kunst zur Lebenspraxis und Gesellschaft scheint heute noch stärker reduziert: Nicht nur sind die Ansprüche der historischen Avantgardebewegungen sowie der Gegenwartskunst bisweilen identisch mit den Imperativen des neoliberalen Marktes,<sup>13</sup> auch sind die Tendenzen sowohl einer Politisierung der Kunst als auch einer Ästhetisierung der Politik in einem Maße fortgeschritten, in dem beide zuweilen ununterscheidbar scheinen, und sich nicht mehr, wie bei Walter Benjamin, eindeutig progressiven oder reaktionären politischen Bewegungen zuordnen lassen.<sup>14</sup>

Aber auch durch diese veränderte Stellung der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft und ihre konstitutive Eigenschaft – ihre Entgrenzung – verschwindet wiederum die konstitutive Eigenschaft der modernen Kunst – ihre Autonomie – nicht vollends. Im Anspruch der Negation oder Reflexion äußerer Zwecke bleibt ein Anteil von Autonomie jedem Kunstwerk inhärent und damit auch seine Voraus-

12 Ebd., S. 73.

13 Vgl. Held, Jutta / Schneider, Norbert, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 58 f.

14 Vgl. Hirsch, Michael, *Logik der Unterscheidung – Zehn Thesen zu Kunst und Politik*, Hamburg 2015, S. 12 sowie Benjamin, Walter, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 471–508, hier S. 508.

setzung für gesellschaftliche Kritik. So könnte man heute – nach Adorno – von einem Zeitalter der ästhetischen Postautonomie oder einem postautonomen Zeitalter der Kunst sprechen, jedoch nicht von deren restloser Heteronomie: Zu konstatieren wäre zwar der Verlust von Autonomie der Kunst im Sinne einer Abnahme ihrer relativen Eigenständigkeit als besonderer Produktionssphäre innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einerseits, zu fragen – und das ist eine wesentliche Ambition dieses Bandes – nach einem Rückgang oder aber einer Neugestaltung autonomer Formensprache in der Kunst nach der Moderne andererseits. Wenn auch die Stellung der Kunst in der Gesellschaft demnach keine autonome mehr ist, ist der künstlerische Umgang mit Materialien, Formen oder Stoffen gleichwohl noch immer auf jener Ebene der ästhetischen Eigengesetzlichkeit zu verorten – und das unabhängig davon, wie gesellschaftlich präformiert und heteronom diese Materialien, Formen und Stoffe zunächst auch sind.

Angesichts der Diagnose einer postautonomen Kunst sowie auch der Tendenz einer fortschreitenden Politisierung der Gegenwartskunst erlangt auch die Frage nach dem spezifischen Verhältnis von Kunst und Politik eine neue Brisanz. Von Wolfgang Ullrich stammt die Unterscheidung zwischen Kunstmarktkunst und Kuratorenkunst. Während Künstlerstars wie Damien Hirst für einen milliardenschweren Markt produzieren und Ullrich zufolge die Warenförmigkeit der Werke explizit auf die Spitze treiben, bestehe die Wahrung der Kuratorenkunst, die vor allem auf Biennalen oder der Documenta ausgestellt wird, in politischer Aufmerksamkeit.<sup>15</sup> Auch wenn Ullrich die Unterscheidung in Bezug auf die bildende Kunst trifft und sie wesent-

lich mit deren institutionellen, medialen sowie materiellen Voraussetzungen zusammenhängt, lassen sich ähnliche Tendenzen ebenso in anderen Künsten beobachten: Auch in Literatur, Theater und Film zeigt sich mitunter eine verstärkte Politisierung in Form eines Message-Denkens. Performance- und Konzeptkunst gehen zuweilen sogar in politische Praxis über – bis hin zu Aktionen, die sich selbst nicht mehr als Kunst verstehen, sondern vorrangig deren rechtliche und institutionelle Rahmenbedingungen für sich nutzen. Demgegenüber setzt sich Kunst, die sich von einem derartigen Message-Denken distanziert, dem Vorwurf ästhetizistischer Bedeutungslosigkeit aus: Im Gestus der Isolation von Gesellschaft wird sie zur »Deko«, zum Objekt des Genusses, ihre scheinbare Aura und Transzendenz zur Ware. Beide aber, engagierte wie isolierte Kunst, scheinen in ihren jeweiligen Strategien der Subversion oder Kommodifizierung zumindest ein Stück weit jenen Autonomiebegriff vorauszusetzen, den sie zugleich unterlaufen möchten. Gerade in dieser Konstellation vermag Adornos ästhetisches Denken ein Modell autonomer Kunst aufzuzeigen, das es erlaubt, diese in Abgrenzung von beiden – und gewissermaßen von innen heraus – als politische zu verstehen. Auch eine engagierte Kunst hatte für Adorno ihre Berechtigung, insofern sie das ideologische Moment von Autonomie infrage stellte, nach dem gesellschaftliche Kritik in der Kunst zwar formuliert werden könne, ohne aber in der sozialen Welt tatsächlich auf materielle Veränderung zu drängen.<sup>16</sup> Engagement laufe allerdings, wo es sich instrumentell in den Dienst des Politischen stellt, wiederum Gefahr, die Kunst gerade ihres spezifischen kritischen Potentials zu berauben.<sup>17</sup> Vielmehr operiere gelungene Kunst, so Adorno, mit Materialien, die selbst von gesellschaftlichen Spannungen durchzogen seien. In deren spezifischer Konstruktion, die zugleich den jeweiligen Eigenlogiken des Materials gerecht werden müsse, seien

15 Vgl. Ullrich, Wolfgang, »Zwischen Deko und Diskurs«, in: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin*, 17.07.2017. Online abrufbar unter: [www.perlentaucher.de/esay/wolfgang-ullrich-ueber-kuratoren-und-kunstmarktkunst.html](http://www.perlentaucher.de/esay/wolfgang-ullrich-ueber-kuratoren-und-kunstmarktkunst.html) [letzter Zugriff: 15.07.2021].

16 Vgl. Adorno, »Engagement«, S. 426.

17 Vgl. ebd., S. 429.