

Seminarmaterialien 25

Über zentrale Themen der Philosophie und Soziologie
Theodor W. Adornos.¹

THEMENBEREICH III

**KONKRETE DIALEKTISCHE
ARGUMENTATION.**

**ZUM VERHÄLTNIS VON GESELLSCHAFT,
MASSEN MEDIEN UND KUNST BEI
THEODOR W. ADORNO.**

© Jürgen Ritsert

Frankfurt/M 2014

¹ Drei Themenbereiche sollen verhandelt werden: 1. Das Projekt einer >negativen Dialektik<. 2. Politische Ökonomie, Tauschprinzip und der Gesellschaftsbegriff Th. W. Adornos. 3. Konkrete dialektische Argumentation. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kunst und Massenmedien bei Adorno.

Abschnitt 1

Zum Begriff der „Dialektik“. Eine Zusammenfassung im Rückblick.

Adorno hat in einem Seminar, an dem ich – ich weiß nicht mehr wann – teilgenommen habe, angesichts irgendeines raunenden Jargons der Eigentlichkeit mal den spöttischen Kommentar abgegeben: „Was ein starker Denker nicht alles fertig bringt!“ Diese etwas zwiespältige Bewunderung verdienen bestimmt all diejenigen Interpreten, Kommentatoren und Kritiker Adornos, welche mit seinem Werk allem äußeren Anschein nach völlig reibungslos klar kommen, ohne sich sonderlich um ein offensichtliches Merkmal seines Denkens zu kümmern: Adorno hat viel, sehr viel von *Dialektik* im Allgemeinen und (trotz aller Kritik daran) von der Hegelschen im Besonderen gehalten hat. Er hat sich ja selbst als einen „Hegelianer“ und seine Version der kritischen Theorie der Gesellschaft bestimmt nicht aus einer bloßen Laune heraus auch als *dialektische Theorie der Gesellschaft* bezeichnet. Leider schafft es sogar eine Reihe von Interpreten, die eigentlich Adornos Werk kennen und damit sympathisieren, über diesen Tatbestand elegant hinweg zu gleiten.² Sie erwecken allenfalls den Eindruck, das, was Adorno als „das Prinzip der Dialektik“ bezeichnet, werde am besten durch den ratternden und rußenden Dreitakter „Thesis, Antithesis und Synthesis“ beschrieben – und damit hat es sich dann irgendwie was Hegel und dürftige Hegelkenntnisse angeht. Hegel selbst, der noch keine Dreitakter kannte, sagt dazu: „Subjektives Schaukelsystem“ (ENZ § 81). Ich für meinen Teil kann im Angesicht dieser amputationschirurgischen Deutungsleistungen nur staunend wiederholen: „Was ein starker Denker nicht alles fertig bringt!“ Daran gemessen sind diejenigen Autorinnen und Autoren oftmals entschieden auf- und anregender, welche – von der damit nicht selten einhergehenden Abrechnungshermeneutik einmal abgesehen – sich mit ihren Argumenten von Adorno und/oder von Hegel mehr oder weniger energisch *distanzieren*. Karl Raimund Popper mit seiner Frage: „What is Dialectics“ oder Nicholas Rescher vehement von Horkheimer und Adorno Abstand nehmende Schrift: „Dialectics“ können zwei von zahlreichen anderen Beispielen dafür liefern.³ Und es gibt natürlich eine ganze Reihe von Sozialwissenschaftlerinnen und Sozialwissenschaftlern, denen die dialektische Philosophien gar nichts mehr sagen und die sich um etwas anderes kümmern, das auch sehr anregend sein kann. Weil ich das nicht zu leisten vermag, was jene starken Denker so souverän beherrschen, nämlich sich Adorno weitgehend ohne Dialektik zu Gemüte zu führen oder zur Brust zu nehmen, versuche ich unverdrossen, Eindrücke von der zentralen Stellung des *dialektischen* Denkens in sei-

² Vgl. dazu J. Ritsert: Wider eine amputationschirurgische Deutung von Adornos Werk. Colloquia II, Frankfurt/M 2013. Die ersten 12 Seiten dieses Vortrages entsprechen weitgehend dieser Schrift.

³ K. R. Popper: Was ist Dialektik?, in: E. Topitsch (Hersg.): Logik der Sozialwissenschaften, Köln/Berlin 1965, S. 262 ff und N. Rescher: Dialectics. A Classical Approach to Inquiry, Heusenstamm 2007.

nem Werk zu vermitteln. Das Interesse daran war in den vergangenen Abschnitten dieser Veranstaltung erstaunlich groß! In diesem Semester münden meine lichten oder finsternen Absichten in den letzten Schritten auf einem Weg *konkretisierender* Gedankengänge aus. Es geht um *konkrete* Stufen eines von mir im Verlauf der letzten Jahre etwas großspurig so genannten „Dialektikprojekts“. „Konkretisierung“ wird von den einen als „Operationalisierung“ bezeichnet, bei anderen – etwa bei Descartes in der 5. Regel seiner „regulae ad directionem ingenii“ und daran anschließend bei Marx in den „Grundrissen“ – heißt das: „Absteigen vom Abstrakten zum Konkreten“. Den abstrakten Startpunkt meiner bisherigen Schritte bildete der Versuch, die syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimensionen einer Argumentationsfigur kenntlich zu machen, die tatsächlich das Prädikat „dialektisch“ verdient und vor allem nichts mit dem läppischen Verdacht zu tun hat, Dialektik empfehle heitere Verstöße gegen das aristotelische Gebot der Widerspruchsfreiheit von Gedanken und Aussagen. Die Auseinandersetzungen über die vorhandenen oder nicht vorhandenen Eigenheiten dialektischer Logik reichen bekanntlich bis in die Antike, mindestens bis zu Platon zurück. Insofern gibt es eine variantenreiche *klassische Dialektik*. Aber ich mache im Folgenden nur einen kleinen Unterschied zwischen *moderner* und *spekulativer Dialektik*. Als die Kernvorstellung der *modernen* Dialektik sehe ich (im Anschluss an Hegel) die Kantische Antinomienlehre, vor allem aber die syntaktische Tiefenstruktur der dritten Antinomie der reinen Vernunft, also der Freiheitsantinomie an.⁴ Die *spekulative* Dialektik entspricht dem, was Hegels mit seiner Widerspruchslehre daraus macht, die wahrlich nicht mit einer Kontradiktion zu verwechseln ist. Ich erinnere also noch einmal sehr kurz an die drei Hauptdimensionen einer dialektischen Argumentationsfigur:

Syntax

Kant stellt in der dritten Antinomie die *Thesis* auf, dass wir mit unserem Denken und Handeln zwar allemal der Naturkausalität unterliegen, gleichwohl auch einer „Kausalität aus Freiheit“ fähig sind. Die *Antithesis* lautet: Was in der Welt und mit uns geschieht, aber auch, was von uns gewollt und angestrebt wird, ist ausschließlich das Resultat irgendwelcher naturwüchsiger Kausalfaktoren und Kausalgesetze. Das Eigentümliche der Kantischen Antinomienlehre besteht darin, dass er *Thesis* und *Antithesis* für gleich gut beweisbar hält. Weder die eine Seite, die *Thesis*, noch die andere Seite, die *Antithesis*, können stichhaltig als *falsch* ausgewiesen werden. Unterschwellig weist die Freiheitsantinomie jedoch die logische Struktur einer *strikten Antinomie* auf. Dieser Befund stützt sich auf die Eigenheiten des Kantischen Naturbegriffs und seiner damit einhergehenden These, der Verstand schreibe der Natur Gesetze vor. Wie immer diese ungewöhnliche Behauptung erkenntnistheoretisch auszulegen sein mag, unter ihrer Voraussetzung erweist sich die Idee der Freiheit des Subjekts aus der *Thesis* zu-

⁴ Vgl. dazu J. Ritsert: Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997, S. 61 ff.

gleich auch als Implikat der *Antithesis*, die Willensfreiheit eigentlich strikt leugnet! Denn der Vorschriften machende Verstand wird von Kant ja wahrlich nicht aus Zufall auch als das „Vermögen der Spontaneität“ bezeichnet. Spontaneität stellt bei ihm aber ganz eindeutig einen Begriff dar, der auf *selbständige* Aktivitäten erkennender Subjekte abstellt. Es zeichnet sich damit eine merkwürdige Konstellation der antinomischen Begriffe und Aussagen in der Freiheitsantinomie ab: Es gibt einen strikten Gegensatz zwischen Willensfreiheit und Naturkausalität. Das Motiv des *Bestimmtseins* menschlichen Denkens und Handelns aus der Antithesis bedeutet den einen Grundsatz, also das eine Implikat der Thesis. Aber gleichzeitig schreibt uns die Thesis in einem zweiten Satz die Fähigkeit zur *Selbstbestimmung* ausdrücklich zu. Umgekehrt gilt, dass die Antithesis manifest vom grundsätzlichen Bestimmtsein menschlicher Lebensäußerungen durch *Naturkräfte* ausgeht. Es gibt bei Kant an dieser Stelle keinen ausdrücklichen Hinweis: Aber bedenkt man die Eigenheiten seines Naturbegriffes, dann *impliziert* auch die Antithesis unterschwellig die Annahme möglicher *Selbstbestimmung* (Willensfreiheit) des Subjekts. Der Grund dafür ist die These von der *Spontaneität* des die Erfahrung der Natur immer auch aktiv konstruierenden und nicht bloß in der Form von Sinneseindrücken passiv aufnehmenden Verstandes. „Spontaneität“ ist jedoch ganz klar ein freiheitstheoretischer Begriff. Damit verschwindet gleichwohl der Gegensatz zwischen Bestimmung und Selbstbestimmung nicht! Das „äußere“ Verhältnis zwischen Kausalität und Freiheit (der Gegensatz zwischen Thesis und Antithesis) wiederholt sich *innerhalb* von Thesis *und* Antithesis selbst. Das bedeutet nichts mehr und nichts weniger, als dass jede Analyse von Selbstbestimmung des Willens (also des Autonomieprinzips) die ihr (ihm) *immanenten* Bestandteile des Bestimmtseins (der Heteronomie) zu berücksichtigen hat – und umgekehrt! Es resultiert mithin eine eigentümliche logische Konstellation der Gleichzeitigkeit von Einschluss und Ausschluss beider Bestimmungen – „Vermittlung der Gegensätze in sich“ sagt der Hegelianer Adorno dazu. Die damit aufscheinende Syntax einer strikten Antinomie legt die ganz elementare logische Formbestimmung der *modernen* Dialektik fest. Kein Wunder also, dass Hegel auf diese Elementarform sogar im propädeutischen Kontext einer Bildungsanstalt (dem Nürnberger Ägidiengymnasium) zurückgreift und Adorno sie als „Prinzip der Dialektik“ bezeichnet. Dazu nur zwei Belege:

Hegel: Für ihn bedeutet *Spekulation* „die Erkenntnis des *Entgegengesetzten in seiner Einheit*“ (WW 3; 415). Diese Aussage ist allerdings auf charakteristische Weise doppeldeutig. Dem zweifellos vorherrschenden Geist seiner Philosophie entsprechend bedeutet „Einheit“ bei Hegel, „dass die Entgegengesetzten in ihrer Wahrheit eins sind“ – und das heißt: identisch sind (ebd.). Das Subjekt als absoluter Geist und das Objekt als Sein erweisen sich in letzter Instanz als *identisch* mit dem Subjekt. Aber „Einheit“

kann – durchaus im Einklang mit anders gearteten Aussagen Hegels⁵ – in Übereinstimmung mit der einfachsten Strukturbestimmung der strikten Antinomie darauf hinweisen, dass ein Gegensatz zwischen (mindestens) zwei Momenten besteht und bestehen bleibt, obwohl der jeweils eine Pol Merkmale des jeweils anderen impliziert – wenn nicht sogar der eine Pol den anderen impliziert.

Adorno: Herbert Marcuse hat schon 1932 eine intensive und ausführliche Untersuchung zur Hegelschen Logik und Geschichtsmetaphysik veröffentlicht.⁶ Von Adorno gibt es zwar „Drei Studien zu Hegel“, aber gewiss keine mit Marcuses umfänglichen Bemühungen vergleichbare Arbeit zur dialektischen Logik dieses Philosophen. Doch es ist bestimmt alles andere denn der reine Zufall, dass zusammenfassende Aussagen Adornos über „das Prinzip der Dialektik“ haargenau die syntaktische Struktur der strikten Antinomie wiedergeben. Denn die innere Vermittlung der Gegensätze besteht auch für ihn „darin, dass die Analyse eines jeden (zweier einander entgegengesetzter Momente – J.R.) in sich selbst auf ein (ihm) Entgegengesetztes als sein Sinnesimplikat verweist. Das könnte man das Prinzip der Dialektik gegenüber einem bloß äußerlich, dualistisch oder disjunktiv, unterscheidenden Denken nennen“ (PT II; 141 f.). Anders ausgedrückt: Es gibt mindestens zwei Momente. Sie stehen in einem Gegensatzverhältnis, in einem strikten Ausschlussverhältnis zueinander. Doch (logisch) gleichzeitig enthält das eine Moment das andere bzw. Merkmale des jeweiligen gegensätzlichen Anderen wesentlich „als Sinnesimplikat“ in sich. Es besteht Implikation und strikter Gegensatz zugleich!

So viel zur Erinnerung an die elementare *Syntax* einer dialektischen Argumentationsfigur.

Schlüsselsemantik

Die inhaltliche Kernvorstellung der grundlegenden dialektischen Argumentationsfigur, ihren *semantischen* Dreh- und Angelpunkt, bildet das Thema *Selbstbezüglichkeit*. Selbstreferenz erscheint in der modernen Dialektik in zwei grundlegenden Formen: (a) Als *Reflexion*, d.h. als Einheit der Fähigkeiten des Selbstbewusstseins und der Selbstbestimmung des Handelns beim einzelnen Subjekt. (b) Als überindividueller und *selbstreferentieller Prozess*. Hegel, bei dem Selbstbezüglichkeit wahrlich die Schlüsselsemantik seiner gesamten Philosophie darstellt, spricht in diesem Zusammenhang von „in sich zurückgehenden Bewegungen.“ Beispiele für diesen Bewegungstyp liefern in der Biologie „autopoietische“

⁵ Vgl. dazu J. Ritsert: Antinomie, Widerspruch und Begriff. Aspekte der Hegelschen Spekulation (Manuskript) und ders.: Über den Begriff des „Begriffs“ bei Hegel (Manuskript).

⁶ H. Marcuse: Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit, in: Herbert Marcuse: Schriften 2, Frankfurt/M 1989.

sche“ Vorgänge wie die Produktion von Hormonen mittels Hormonen, in der Kybernetik Mechanismen, die Parameterwerte stabilisieren, in der Ökonomie Reproduktionsprozesse. Ganz elementar betrachtet: Es geht um Prozesse der Selbsterhaltung des Individuums (*principium sese conservare*) und/oder um den Vorgang der Selbsterzeugung von Systemen und Teilsystemen. Wenn bestimmte selbstbezügliche Prozesse „in ihren Grund zurückgehen“ (Hegel), dann weisen sie einen Ausgangspunkt auf, zu dem die einzelnen Aktionen und Ereignisse immer wieder zurückführen. In Marx` Kreislaufmodellen für die krisenträchtige Kapitalbewegung stellt „die Produktion“, der Produktionsprozess von Gütern und Diensten eine derartige Schaltstelle dar.

Pragmatik

Der Ausdruck „Pragmatik“ zielt in der Sprachphilosophie mit Fug auf den Sachverhalt, dass Sprechen immer auch Handeln im Hinblick auf bedeutsame andere Akteure darstellt (Sprechakte). Das gilt selbst für den Monolog. Ich deute die pragmatische Dimension der elementaren dialektischen Argumentationsfigur an dieser Stelle etwas anders. Ich interpretiere sie im Sinne *praktischer Implikationen* von Theorien. Unter einer „praktischen Implikation“ verstehe ich den *immanenten* Praxisbezug von Theorien. Das bedeutet etwas anderes als einfach nur das Praxisverständnis ihrer Urheber. Es stellt auch etwas anderes als die verschiedenen Muster *tatsächlicher* Verwendung der Ergebnisse von Theorie und Forschung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit dar. Ein „immanenter Praxisbezug“ besteht vielmehr darin, dass eine ganz allgemein charakterisierte Gattung von *Theorien* immanent einer allgemeinen Form der Praxis in der Gesellschaft entgegenkommt. Ihre Informationsbestände sind zumindest für eine ebenso allgemein verstandene Art der technischen oder der politischen Praxis „draußen“ hilfreicher als für irgendeine andere. Eine absolute Garantie für die Transformation von Theorie in diese und keine andere Praxis gibt es allerdings nicht! Mit diesen Annahmen kann man leicht Habermas` „Erkenntnisinteressen“ in Verbindung bringen, die nach seiner Ansicht nicht nur in drei Typen der modernen Wissenschaft, sondern des Gattungswissens der Menschheit überhaupt aufgehoben sind. Verblüffender weise schreibt Max Weber, der Vertreter einer strengen Trennung von wissenschaftlicher Aussage und ethisch-politischer Werthaltung, allen Naturwissenschaften eine praktische Implikation zu, die sich weitgehend mit Habermas` Begriff des technischen Erkenntnisinteresses deckt. „Alle Naturwissenschaften (wohlgemerkt: die Naturwissenschaften, nicht die Naturwissenschaftler – J.R.) geben uns Antwort auf die Frage: Was sollen wir tun, wenn wir das Leben *technisch* beherrschen wollen?“⁷ Das mit der dialektischen Argumentationsfigur verbundene Erkenntnisinteresse geht in eine andere Richtung. Es wurzelt im Autonomieprinzip der deontischen Ethik. D.h.: Es wird wie in der Thesis der Kantischen Freiheitsantinomie von der Möglichkeit *freier* Willensäu-

⁷ M. Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922 ff., S. 599 f. (GWL).

berungen ausgegangen. Genau so wie bei Kant hängt damit die *Würde* des menschlichen Individuums von der wechselseitigen *Anerkennung*, Bestätigung und Förderung der Autonomie der anderen Subjekte ab, solange sie ihre „Freiheit der Willkür“ (Kant) nicht dazu benutzen, den freien Willen anderer zu unterdrücken. Individuelle Selbständigkeit unterliegt zudem institutionellen und gesamtgesellschaftlichen *Bedingungen*, die sie tragen und fördern können. Aber gleichzeitig unterliegt sie gesellschaftlichen *Zwängen*. Zudem geraten freie Willensäußerungen immer wieder in den *Gegensatz* zueinander. Es gibt produktive, d.h.: autonomiefördernde Gegensätze. Es gibt destruktive Gegensätze. Sie wirken sich in vielfältigen Akten und Mechanismen der Repression auf allen Ebenen der Gesellschaft aus. Die konkreten Erscheinungsformen von Anerkennung und/oder Unterdrückung hängen also – diese Trivialität sei gewagt – von den jeweiligen historischen Gegebenheiten ab. Auch die Gewichte zwischen Anerkennung und Repression sind historisch ebenfalls in wechselnden Graden verteilt und ihr besonderes Verhältnis zueinander ist geschichtlich äußerst variabel. Diese Konstellationen stellen nicht die Konsequenz eines eisernen Gesetzes des Geschichtsverlaufes dar. Im Hinblick auf das Autonomieprinzip kann man von einer der dialektischen Theorie der Gesellschaft immanenten Idee der Befreiung von Repression in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen sprechen. Habermas sagt bezeichnet sie als „emanzipatives Erkenntnisinteresse“. Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist natürlich von dieser kontrafaktischen Vorstellung meistens weit, ja, meilenweit entfernt. Andererseits wäre es mit dem gesamten Getriebe aus, wenn in den bestehenden Verhältnisse gar nichts mehr dieser Idee „entgegenkäme“ – wie es bei Hegel heißt.

*Eine graphische Illustration des Zusammenhangs
der drei Dimensionen einer dialektischen Argumentationsfigur.*

So ungewohnt das auch aussehen mag, die berühmte Ying-Yang-Figur der chinesischen Tradition habe ich bei verschiedenen Gelegenheiten schon als die nach meiner Auffassung klarste und einfachste graphische Darstellung des Zusammenhangs jener drei Dimensionen einer dialektischen Argumentationsfigur in Anspruch genommen:



Erläuterung:

(a) Als ziemlich unpassend mutet die vorgeschlagene Deutung dieses Symbols allein schon deswegen an, weil Originalchinesen zur Veranschaulichung des inzwischen geläufigen Gebildes normalerweise Metaphern heranziehen, die nur einen *Unterschied* und keinen *strikten Gegensatz* anzeigen: Berg und Tal beispielsweise.

(b) Aber bei den Farben „Schwarz“ und „Weiß“ in der Figur handelt es sich genau genommen um einen *Gegensatz* der Farbeigenschaften, der durch die geschwungene Linie innerhalb der Figur abgesteckt wird. Klare Schwarz-Weiß-Malerei!

(c) Die äußere Kreislinie umschließt den Relevanzbereich, grenzt also die Sphäre der interessierenden Gegenstände oder Themen ab. In der Graphik zunächst einmal nur „Farben“.

(d) Dass die beiden Grundfarben in einem Gegensatzverhältnis stehen, kann man auch so ausdrücken: Es gibt keine Grautöne! Das wiederum heißt: Es gibt keine „Mitte“, in der sich die beiden Farben überschneiden bzw. mischen. *Das* stellt den einschneidenden Unterschied gegenüber Venn-Diagrammen dar, mit deren Hilfe in Logiklehrbüchern Syllogismen sowie die verschiedenen Arten und Modi von folgerichtig gezogenen Schlüssen (Deduktionen) füglich illustriert werden! Bei Syllogismen verweist der Begriff „Vermittlung“ bekanntlich auf den *terminus medius*, den die beiden Prämissen einer Schlussfolgerung gemeinsam aufweisen müssen, damit der Schluss gültig ist. Die *Schnittmenge* (Grautöne) repräsentiert also in Venn-Diagrammen den Mittelterm.

(e) Eine Schnittmenge in diesem Sinne gibt es bei der Ying-Yang-Figur nicht! Aber der Teilbereich „weiß“ *impliziert* seinen strikt bestehenden Gegensatz „schwarz“ in Gestalt des kleinen Punktes – und umgekehrt. Deswegen handelt es sich im Einklang mit der Grundstruktur der strikten Antinomie exakt um eine „Vermittlung der Gegensätze in sich“ oder – wie Adornos das auch ausdrückt – um eine „Vermittlung ohne Mitte.“ Zu dieser Grundaussage findet sich natürlich schon bei Hegel eine ganze Reihe von Textstellen wieder: „Zunächst ist der *formale* Prozess zu beseitigen, der eine Verbindung bloß *Verschiedener*, nicht Entgegengesetzter ist. Sie bedürfen keines existierenden Dritten, in welchem sie als ihrer Mitte *an sich* Eines wären“ (ENZ § 327).

(f) Neben Gegensatz und wechselseitiger Implikation von Gegensatzbestimmungen fehlt von den Grundbestandteilen der strikten Implikation allerdings noch die Schlüsselsemantik *Selbstbezüglichkeit*. Sie lässt sich leicht in die Figur einbauen: Angenommen „Schwarz“ und „Weiß“ bedeuteten zwei Subjekte, die der Reflexion, damit des Selbstbewusstseins und selbstbestimmter („freier“) Handlungen fähig sind. Dann ist eine theoretisch-praktische Beziehung von „Schwarz“ auf sich dadurch möglich, dass er selbst oder wesentliche Bestimmungen seiner selbst als schwarzer Punkt in „Weiß“ enthaltene sind – und umgekehrt. Damit liegt Reflexivität als Beziehung auf sich „durch seinen Gegensatz hindurch“ – wie es bei Hegel heißt – vor. Oder im Originalton seiner Wesenslogik: „Das Wesen ... ist die Beziehung auf sich selbst, nur indem sie Beziehung auf (gegensätzliches – J.R.) Anderes ist“ (ENZ § 112). Wenn die Punkte auf die Kompetenz der Selbständigkeit (Autonomie) verweisen, dann bezieht sich S auf diese Fähigkeit beim anderen, mit ihm nicht identischen Subjekt W – und umgekehrt. Wenn diese Form der Reflexivität inhaltlich als wechselseitige Achtung des freien Willens ausgeprägt ist, dann handelt es sich um Interaktion als *wechselseitige Anerkennung*. Eine bewusstseins- und zugleich herrschaftstheoretische Konkretisierung dieser abstrakten Struktur findet sich z.B. in Hegels berühmten Parabel über „Herr und Knecht“ aus der „Phänomenologie des Geistes“. Es dürfte deutlich genug sein, dass man das alles nicht mit dem Hinweis auf das Non-Kontradiktionsgebot erledigen kann. Es wird wahrlich nicht über eckige Kugeln philosophiert.

Spekulative Dialektik.

Sokrates, Platon und Aristoteles in der griechischen Antike, Nikolaus Cusanus im Mittelalter, der – ähnlich wie Hegel am identitätsphilosophischen Ende seines Systems die Dialektik in der *coincidentia oppositorum* aufgehen lässt – zählen zu den herausragenden Philosophen, die sich in der langen Geschichte der abendländischen Philosophie auf ihre je verschiedene Weise mit dem Problem

des Verhältnisses zwischen dem analytischen und dem dialektischen Denken auseinandergesetzt haben. Diese Traditionslinie der klassischen Dialektik muss ich hier völlig beiseitelassen. Davon also abgesehen lassen sich für meine Zwecke vier Komplexitätsstufen der Dialektik in der Zeit nach den Vernunftkritiken Kants bis heute unterscheiden:

1. *Die Naivdialektik*: Im schlimmsten Fall greift sie formelhaft auf Stenogramme zurück, welche für die Dialektik im Allgemeinen, die Hegelsche im Besonderen stehen sollen. Den höchsten Beliebtheitsgrad genießt dabei natürlich die Triade: „Thesis, Antithesis und Synthesis“ als bedingter Reflex auf die Frage: „Was ist Dialektik“? Wie sie im Detail verstanden wird, darüber sind die Auskünfte in solchen Fällen sehr spärlich. Das kann genauso mit der Formel: „Identität der Identität und Nichtidentität“ geschehen, die im Grunde ja die gesamte komplexe Kritik der „Identitätsphilosophie“ Hegels voraussetzt. Als erstaunlich finde ich es zudem, dass der Begriff der „Paradoxie“ mitunter als genuin dialektischer Grundbegriff behandelt wird. „Paradoxie“ bedeutet genau genommen nichts mehr und nichts weniger als einen „Widersinn“ und dies wiederum heißt (nicht nur bei Platon) zunächst nur: „Mit dem Alltagsverstand nicht in Einklang stehend“. Was ist daran „dialektisch“? Nicht im Einklang mit dem Alltagsverstand zu denken und handeln, kann zahlreichen Fällen unabdingbar. Doch in anderen, bedeutet das alles andere als einen Nachteil – wenn denke etwa an die lebenserhaltenden Funktionen mancher Inhalte des „naiven Realismus“ im Alltag. Philosophisch sei zum Beispiel an die Rolle der Alltagssprache erinnert, die nach Wittgenstein einerseits „Verhexungen“ produziert, auf der anderen Seite jedoch – als analysierte – durchaus zur vernünftigen Rede ausgebaut werden kann und sogar als „letzte Metasprache“ auszuzeichnen ist. Paradoxien wie etwa das Lügnerparadox weisen logisch eine scharfe „innere Gegenläufigkeit“ der Aussagen auf, aber bei „gesellschaftlichen „Paradoxien“ wird oftmals an gegenläufige Prozesse (s. Pkt. 2) oder an Antagonismen (scharfe soziale Konflikte) gedacht. Inwieweit diese eine Darstellung verlangen, die ernsthaft als „dialektisch“ bezeichnet werden kann, ist eine Frage des jeweils bedachten oder bearbeiteten Problems. Eines ist allerdings klar: „Paradoxie“ einfach verbal an die Stelle von „Dialektik“ zu setzen, hilft da nicht viel weiter.

2. *Die Minimaldialektik*: Sie wird heutzutage vor allem (a) in die Form von Feed-Back-Schleifen gebracht. D.h.: Es gibt einen Ausgangszustand eines Systems. Es gibt Einwirkungen auf den Ausgangszustand, die ihn destabilisieren. Es treten im idealen Fall innerhalb des Systems Aktionen und/oder Mechanismen in Kraft, die seine Restabilisierung auf einem höheren (oder wenigstens gleichbleibenden) Leistungsniveau herbeiführen. Nicholas Rescher entwickelt sein Verständnis von „Dialektik“ im Ausgang von dieser einfachen Struktur. Wem es danach ist, kann gewiss den dialektischen Dreitakter oder den Begriff der „Aufhebung“ damit in Verbindung bringen. (b) Zahlreiche an der kritische Theorie der Gesellschaft anschließende Autorinnen und Autoren orientierten und orientieren sich hingegen an Variationen einer *minimaldialektischen Argumentationsfigur*, die von der inneren Gegenläufigkeit von Prozessen „der Selbsterhaltung

oder *Reproduktion*“ ausgeht (vgl. Enz § 366; Herv. i. Org.). „Innere Gegenläufigkeit“ bedeutet: Es gibt einen für den Bestand und die Entwicklung des Gesamtsystems bedeutsamen Prozess, dessen Ablauf so geartet ist, dass seine Elemente und Ereignisabfolgen einerseits in und durch diesen Ablauf wiederhergestellt werden. Es werden z.B. Hormone produziert, um Zellen in Gang zu halten, die Hormone produzieren (Cross-Katalyse); Waren werden hergestellt, die für die Produktion von Waren unerlässlich sind (Reproduktion; Autopoiesis). Aber der nämliche Prozess – der selbstverständlich immer auch von *äußeren* Bedingungen abhängig ist – setzt andererseits, gleichzeitig und immanent (aus sich heraus) Selbstgefährdungs-, wenn nicht Selbstzerstörungspotentiale für das Ganze (oder Teilsysteme) frei. Wie es ganz allgemein bei Marx und im Anschluss daran bei Adorno heißt: Reproduktion durch die Krise und/oder den Antagonismus hindurch. Eine bekannte Ausführung dieses Grundgedankens findet sich in Horkheimers und Adornos (offensichtlich an Webers Bürokratiekritik orientierter) Werk über die „Dialektik der Aufklärung“ dort, wo sich die Steigerung des unverzichtbar zweckrationalen Vernunftgebrauchs in der gesellschaftlichen Praxis zur instrumentellen Vernunft verkehrt. Diese ist allein auf die Effizienz der Mittel zur Erreichung eines jeden beliebigen und gleichgültigen Zweckes ausgerichtet und gefährdet dadurch das Autonomieprinzip, die Selbständigkeit, auf deren Chiffren nicht einmal ein absolutes Terrorregime ganz verzichten kann.

3. *Moderne Dialektik*: Darunter verstehe ich sämtliche Überlegungen und Untersuchungen, die implizit oder explizit mit der strikten Antinomie arbeiten und weitgehend auf dieser Ebene bleiben. Ihre Geburtsstätte hat sie wie gesagt in Kants Antinomienlehre (s.o.). Im großen Stil greift Theodor W. Adorno auf die strikte Antinomie zurück, auch wenn er andere Worte zu ihrer Kennzeichnung verwendet. In den meisten (wenn auch nicht allen) Fällen begnügt er sich dabei mit zweipoligen Modellen – etwa mit der Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft. Das Verhältnis dieser beiden Pole zueinander stellt er an zahlreichen Stellen seines Werks explizit nach den Prinzipien der strikten Antinomie dar. Wie gesagt: Er kennt und benennt sie nicht mit diesem Namen. Aber was bei ihm „Vermittlung“ heißt und z.B. als „mutuelle Vermitteltheit der Gegensatzpaare“ spezifiziert wird, ist nicht nur für sein vorherrschendes Verständnis von „Dialektik“ charakteristisch, sondern entspricht der Grundstruktur der strikten Antinomie. Allein dadurch kommt schon eine logisch schärfere Vorstellung von *Dialektik* als im Falle der Minimaldialektik zum Vorschein.

4. *Spekulative Dialektik*: Aber gemessen an Hegels Ansprüchen an das dialektische Denken ist sie noch lange nicht differenziert genug – vorausgesetzt, man hält überhaupt von Hegels Logik etwas, die ebenso oft gedeutet als auch als spekulativ-unlogisch zurückgewiesen wird. „Der Widerspruch“ aus seiner Wesenslogik bedeutet nach meiner Auffassung – vorausgesetzt man geht den Weg des absoluten Idealismus zur *coincidentia oppositorum* nicht mit! – diejenige Argumentationsfigur, welche die Erweiterung der strikten Antinomie über die Wechselseitigkeit von „Gegensatzpaaren“ hinaus repräsentiert. Anders ausge-

drückt: „Der Widerspruch“ im wesenslogischen Sinn bedeutet das Prinzip der *spekulativen Dialektik*. Ich habe die komplexe Konstellation der Momente, welche diese Widerspruchsfigur auszeichnet, an anderer Stelle verständlich zu machen versucht.⁸ Auch Belege dafür, dass es eine Reihe von Aktions- und Ereigniszusammenhänge sowie Prozesse in der gesellschaftlichen Wirklichkeit gibt, denen diese merkwürdige Form der Darstellung am angemessensten erscheint, habe ich angeführt.⁹ Ein Beispiel dafür liefert nicht zuletzt die komplexe Konstellation der normativen Bestimmungen *Zweckrationalität*, *Anerkennung* und *ästhetische Rationalität*, welche man aus den Schriften Adornos extrapolieren kann. Ich behaupte: Sie entspricht sehr weitgehend den Strukturen des Hegelschen Widerspruchsbegriffs.¹⁰ Da hat man dann auch den oftmals vermissten „Maßstab“ der älteren kritischen Theorie. All diese Punkte kann ich hier jedoch nur erwähnen, wahrlich nicht wiederholen.

Wenn der Chor der Anti-Hegelianer oder der geisteswissenschaftlichen Autoren mit szientistischem Wissenschaftsverständnis seine Stimmen erhebt, wird man vernehmen: Das ist alles nichts als blanker „Hegelianismus“, daher spekulativ und für solide und „objektive“ empirische Forschung in den Sozialwissenschaften in gar keiner Weise zu gebrauchen! Darüber kann man sich fruchtbar, furchtbar oder mangels Interesse gar nicht streiten. Darum geht es hier überhaupt nicht: Ich wollte nur meiner Verwunderung darüber Ausdruck geben, was starke Denker im Angesicht von Adornos Schriften nicht alles fertig bringen. Sie bringen locker eine amputationschirurgische Deutung seines Werks zustande, die bei aller Sympathie den Eindruck erweckt, als habe er seine Version der kritischen Theorie der Gesellschaft allenfalls rhetorisch auch als *dialektische* Theorie der Gesellschaft bezeichnet. In den folgenden Vorträgen werde ich zu zeigen versuchen, wie die strikte Antinomie sowie Versatzstücke der spekulativen Widerspruchsfigur die Ordnung seines Diskurses anleiten, wenn er sich mit jenen konkreten Materialien beschäftigt, welchen er sein Leben lang die höchste Aufmerksamkeit geschenkt hat. Das sind natürlich Einzelheiten aus den Bereichen von Musik, Kunst, Literatur und philosophische Ästhetik. Meine These war und ist in diesem Zusammenhang: Das nachgelassene Werk „Ästhetische Theorie“ ist der Text, woran man „Dialektik“ bei Adorno am klarsten nachvollziehen und den Eindruck gewinnen kann, dass auch er – wie im Falle seines Rationalitätsbegriffs – die Figur der „Vermittelheit der Gegensatzpaare“ unterschwellig ein Stück weit in Richtung auf das Hegelsche Widerspruchskonzept, wenn nicht sogar bis zu dessen Begriff des „Begriffs“ geführt hat oder hätte. So oder so: Die amputationschirurgischen Deutungen von Adornos Werks halte ich für eine Vermessenheit. Denn es wird das falsche Maß genommen.

⁸ Vgl. dazu J. Ritsert: Antinomie, Widerspruch und Begriff. Aspekte der Hegelschen Spekulation, Frankfurt/M 2011 (Manuskript).

⁹ Vgl. J. Ritsert: Dialektische Argumentationsfiguren in Philosophie und Soziologie. Hegels Logik und die Sozialwissenschaften, Münster 2008.

¹⁰ Vgl. dazu: J. Ritsert: Moderne Dialektik und die Dialektik der Moderne, Wiesbaden 2009; S. 212 ff.

Abschnitt 2

Kants Oxymoron und der Begriff der „Mimesis“ in der „Ästhetischen Theorie“ Adornos.

„Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert,
ohne ihr sich zu entziehen; ...“ (ÄT 87).

Es geht hier nicht um die Frage, wie Adornos Spätwerk über „Ästhetische Theorie“ im Detail zu interpretieren sei. Es geht auch nicht darum, wie er einzelne Kunstwerke konkret untersucht und bewertet. Es geht vielmehr darum, wie eine *dialektische* Darstellung des Materials bei ihm aussieht, wenn er sich mit dem Verhältnis von bildender Kunst, Literatur, Musik und Gesellschaft beschäftigt. Bevor dies geschieht, möchte ich gleichwohl auf einige allgemeine Motive aufmerksam machen, die sein Verständnis von Ästhetik als Lehre vom Kunstschönen entscheidend beeinflusst haben: In diesem Abschnitt skizziere ich zunächst den Begriff der *Mimesis* und danach Kants berühmtes Oxymoron von der *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*. Dadurch wird zugleich eine Brücke zu einem Grundgedanken der Hegelschen „Vorlesungen über die Ästhetik“ (WW 13) geschlagen.¹¹ Hinzu kommt schließlich noch die klassische, für Adorno wesentliche Unterscheidung zwischen *Wesen, Erscheinung und Schein* in der Metaphysik und Erkenntnistheorie seit Platon.

Mimesis

Mimesis oder – wie er auch sagt – das *mimetische Vermögen* stellen zweifellos Schlüsselbegriffe des gesamten Adornoschen Kunstverständnisses dar. Leicht zu fassen sind sie nicht. Die Kategorie der „Mimesis“ lässt sich historisch weit zurück bis in die kultische Praxis der alten Griechen und in die Philosophie von Platon und Aristoteles hinein verfolgen.¹² Im alten und neuen Griechischen bedeuten sie so viel wie „Nachahmung“. Aber „Mimesis“ ist keineswegs einfach mit jenen Mustern blanker Nachahmung gleichzusetzen, welche aus der Natur als „Mimikry“, als gelungene Anpassung eines Organismus an äußere Gegebenheiten zu Zwecken der Tarnung bekannt sind. Die Ursprünge dieses Begriffs sind vielmehr in der *Orchestik*, also in der Kunst des kultischen und pantomimischen, von Musik und Gesang begleiteten Tanzes von Gruppen zu suchen. Bei der tänzerisch-musikalischen *Mimesis* geht es nicht zuletzt darum, etwas Inneres überhaupt erst zum Vorschein zu bringen und zugleich Eindruck auf die Teil-

¹¹ Ein „Oxymoron“ verkoppelt zwei sich ausschließende Begriffe miteinander: „alter Knabe“ beispielsweise oder eben: „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.

¹² Zur Etymologie dieser Kategorie vgl. H. Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954. Vgl. auch J. Früchtl: Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.

nehmer und Zuschauer zu machen. Pantomimen sollen ja bis auf den heutigen Tag eine konstruktive, keineswegs passive, sondern kunst- und phantasievolle Nachahmung äußerer Sachverhalte sowie die Außendarstellung seelischer Vorgänge leisten. Ausdrucksmittel ist beim Tanz – ähnlich wie im Stummfilm – die Körperbewegung. Körperbewegungen stellen non-vokale Gesten, nicht-begriffliche Aktionen dar, die andere gleichwohl „lesen“ oder „verstehen“ sollen und oftmals können. Bei Walter Benjamin erscheint Mimesis als das menschliche Vermögen, „Ähnlichkeiten hervorzubringen“, also bildhafte Analogien für Einsicht, Verhaltensmöglichkeiten und Mitteilungen zu nutzen.¹³ Benjamins Wort vom „gefühlten Wissen“ wird dem ein Stück weit gerecht.¹⁴ Platon hat die mimetische Kunst im Einklang mit seiner Ideenlehre deswegen kritisiert, weil sie die Erscheinungen der trügerischen Sinnenwelt bloß nachahme. Für Aristoteles ist diese Bedeutungszuweisung viel zu eng. Er versteht Mimesis keineswegs als bloß passive Angleichung irgendeiner Darstellung an das durch die Sinne Vorgegebene. Durch mimetische Kunst wird vielmehr etwas Verborgenes oder an sich Mögliches auf den Wegen überlegter künstlerischer Aktivität überhaupt erst zum Vorschein gebracht. Der Bildhauer arbeitet die Statue im buchstäblichen Sinn aus dem Marmor heraus, worin sie an sich immer schon steckt. Bei Adorno erfährt der Mimesisbegriff allerdings einige charakteristische Veränderungen und Ergänzungen. Kennzeichnend dafür sind vor allem die *gegensätzlichen* Wertigkeiten, die er dem mimetischen Vermögen zuweist. Die *Negativität* der Mimesis zeigt sich insbesondere bei Akten der Anpassung durch Selbstaufgabe des menschlichen Individuums. Beispiele dafür liefert die schon früh in der Menschheitsgeschichte versuchte Kompensation der Ohnmacht der Einzelnen gegenüber den Naturgewalten auf den Wegen der Nachahmung in der Form ritueller Angleichung an äußere Gewalten. Davon handelt eingangs zum Teil die „Dialektik der Aufklärung“. Dem entspricht heute beispielsweise die blanke Anpassung an die Macht des Schicksals, die den Einzelnen in Gestalt selbst erzeugter „Sachzwänge“ der Wirtschaft oder anderer Erscheinungsformen verdinglichter Lebensumstände gegenübertritt oder vorgegaukelt wird. Die *Positivität* der Mimesis hingegen besteht in Einstellungen und Handlungen, bei denen sich das Individuum gerade *nicht* auf den Wegen der Selbstaufgabe an äußere Zwänge anpasst, sondern – seiner selbst bewusst – für den Eigensinn von Andersseiendem offenhält, sich ihm nicht angleicht, sondern empathisch „anschmiegt“ – wie Adorno das gelegentlich ausdrückt. Darin besteht gleichsam die Rationalität des mimetischen Vermögens. Vielen Rationalisten und Empiristen erscheint Einsicht durch Einfühlung allerdings als ein völlig irrationales Verfahren, das keine triftigen und intersubjektiv verbindlichen Einsichten liefern kann. Allenfalls als „Einfall“, als phantasievolle Gewinnung einer Einsicht, die dann mit exakten Methoden zu überprüfen ist, kann so etwas wie „Mimesis“ Gewicht im *Gewinnungszusammenhang*, nicht aber im *Begründungszusammenhang* der

¹³ W. Benjamin: „Lehre vom Ähnlichen“ und „Über das mimetische Vermögen“ (GS II 204 + 210).

¹⁴ W. Benjamin: GS VI,; 18.

Forschung erlangen. Zudem gibt es Leute, für die „Empathie“ oder „Gefühl“ geradenwegs Gegenbegriffe zu „Vernunft“ darstellen – so als gäbe es keine rationalen Gefühle. Das Gegenteil von Mimesis in der Kunst bezeichnet Adorno auch als das „das Konstruktive“ (vgl. ÄT 32). Gemeint ist die gezielte künstlerische Bemühung als gestaltende Kraft, als planvolle Gestaltung des künstlerischen Materials und als erfolgreiche Bearbeitung von Problemen, welche die Geschichte der Kunstfertigkeiten offen gelassen hat oder lässt. Man denke etwa an die Gewinnung der Zentralperspektive in der Malerei. Deswegen beschreibt Adorno ästhetische Rationalität auch als das zielgerichtet „im Kunstwerk ... einheitsstiftende, organisierende Moment“ oder als Formgesetz der Kunst (ÄT 88). Doch mit der doppelten Wertigkeit des *Mimesisbegriffs* wird zugleich die Frage aufgeworfen, in welchem genaueren Verhältnis er zu dem von Adorno explizit gebrauchten, normativen Begriff der *ästhetischen Rationalität* und dessen möglicher Doppelwertigkeit er steht. Zur Erinnerung: Die Norm der Rationalität impliziert ja ihrerseits zwei in einem schwierigen logischen Verhältnis zueinander stehende Bestimmungen: *Zweckrationalität* und das *Autonomieprinzip*. Auch diese Prinzipien sind beide in sich selbst doppelwertig (+ und –). Zweckrationalität bedeutet das oberste und unverzichtbare Prinzip beim Mitteleinsatz im Zuge erfolgreichen Handelns – so weit so gut (Positivität). Seine Verkehrung in instrumentelle Vernunft mit ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Vernunftstatus der jeweils verfolgten Ziele und Zwecke verkörpert jedoch ihre Verkehrung in die Negativität. Beim Autonomieprinzip („Ich“) zeigt Adorno, dass es nur in der Idee, als kontrafaktische Annahme unbedingt ist, während ihm in der Realität allemal Erscheinungsformen der Heteronomie *intern* als Bedingungen „beigemischt“ sind – wie er es gelegentlich ausdrückt. Heteronomie bedeutet aber ebenfalls etwas Doppelwertiges (s.u.). Wie die Bestandteile des Adornoschen Rationalitätsbegriffes und ihre Wertigkeiten miteinander vermittelt sind, das habe ich an anderen Stellen etwas ausführlicher darzustellen versucht.¹⁵

Ästhetische Urteile

Ästhetische Vernunftprädikationen lassen sich auch als *triftige* Urteile über die „Schönheit“ der Natur und/oder künstlerischer Artefakte verstehen. In dieser Form stellen sie *ein* zentrales Thema der „Kritik der Urteilskraft“ von Kant dar. Bei ihm heißen derartige ästhetische Prädikationen „Geschmacksurteile“.¹⁶ Eine Teilmenge der ästhetischen Urteile überhaupt bilden die diejenigen über das Angenehme: „Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt“ (KdU B7). D.h.: Als *angenehm* empfinden wir diejenigen Sachverhalte, Ereignisse oder Vorgänge, welche unseren Vorlieben und Abneigungen bequem sind. Sie bereiten uns daher „Lust“ und/oder wir beurteilen sie in Bezug auf unsere Bedürfnisse mit Wohlgefallen, mithin als *nützlich*. So gesehen handelt es sich

¹⁵ Vgl. J. Ritsert: *Moderne Dialektik und die Dialektik der Moderne*, Münster 2011, S. 212 ff. und ders.: *Gerechtigkeit, Gleichheit, Freiheit und Vernunft*, Wiesbaden 2012, S. 103 ff.

¹⁶ Vgl. ausführlicher J. Ritsert: *Die Rationalität Adornos*, Seminarunterlagen 14, a.a.O.; S. 55 ff.

um utilitaristische, auf den individuellen Nutzen bezogene Geschmacksurteile. Damit kommt – anders ausgedrückt – zudem unser persönliches *Interesse* ins Spiel, gleichgültig, wie es zustande gekommen ist. Dementsprechend versteht Kant unter „Interesse“ ein individuelles Begehren und/oder Wollen, das sich auf das Dasein oder die Hervorbringung von Etwas richtet, das unser Wohlgefallen erregt oder erregen könnte (KdU B14). Solche Urteile sind in dem Sinne „subjektiv“, dass ihre Geltung vom System der Triebe, Präferenzen und Bedürfnisse (des jeweiligen Individuums) abhängig ist. Von diesem Typus der Geschmacksurteile unterscheidet Kant „Urteile über das Schöne“. Urteile über das Schöne bezeugen nach seiner Auffassung vor allem ein „uninteressiertes und freies Wohlgefallen“, sozusagen ein „interesseloses Wohlgefallen“. D.h.: Es geht um das reine Wohlgefallen an Dingen als solchen, unabhängig davon, ob wir sie nun zu unserem Nutzen vorfinden, herbeiführen oder hervorbringen können. Man kann einen Palast als „schön“ empfinden, ohne dass man ihn auf seinem Grundstück haben möchte. Doch sind diese ästhetischen Urteile letztlich nicht auch nur eine Geschmackssache des *einzelnen* Subjekts? Diese Frage verneint Kant. Es gibt nach seiner Auffassung Urteile über ästhetische Qualitäten von Sachverhalten, die „objektiv“ im Sinne von „intersubjektiv verbindlich“ sind und nicht einfach nur der zufälligen persönlichen Wertschätzung der einzelnen Person oder Gruppen entstammen. Sie fallen auch nicht einfach nur „intersubjektiv“ in dem Sinne aus, dass die Geschmacksurteile der einzelnen Personen von *allgemein* in einer Kultur zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten verbreiteten Wertideen in eine vergleichbare Richtung gelenkt werden. Die Eigenschaft „schön“ wird den Sachverhalten selbst zugeschrieben – unabhängig von unseren jeweiligen individuellen Präferenzen! Aber wie ist das logisch möglich? Dies kann man als eine Schlüsselfrage der „Kritik der Urteilskraft“ ansehen. Wir sprechen zweifellos alltagsweltlich oftmals so, *als ob* Schönheit eine *Eigenschaft an sich* von irgendwelchen Gegenständen wäre. Natürlich sind diese Qualitäten – so sie tatsächlich Objekten zukommen – nicht mit Merkmalen zu verwechseln, die ihnen von Natur aus eigen sind. Also nicht z.B. mit solchen *empirischen* Eigenschaften wie eine bestimmte Farbe oder ein bestimmtes Gewicht. Bei ästhetischen Qualitätsurteilen spielen diese konkreten empirischen Merkmale von Sachverhalten nach Kants Lehre allenfalls dann eine besondere Rolle, wenn man ihnen ein „Zusammenstimmen“ ihrer einzelnen Erscheinungsformen nachsagen kann. Gleichwohl hält er intersubjektiv verbindliche ästhetische Urteile im Kern deswegen für möglich, weil es grundsätzliche Bedingungen gibt, unter denen eine *jede* Beurteilung und Untersuchung von Gegebenheiten, auch von Naturgegebenheiten, überhaupt erst für alle Subjekte gleichermaßen möglich ist. Ein entscheidendes Beispiel dafür liefert die reflektierende Urteilskraft. Das ist die diejenige Urteilskraft, welche den einzelnen Sachverhalten und Ereignissen allgemeine Zusammenhänge des Geschehens entnimmt. Sie kann nach Kants Lehre die Mannigfaltigkeit der empirischen Zusammenhänge des äußeren Geschehens nur aufgrund einer *apriorischen* Annahme gleichsam induktiv zu allgemeinen Naturgesetzen zusammenfassen. Der Witz dabei ist, dass „Zusam-

menstimmung der Natur zu unserem Erkenntnisvermögen von der Urteilskraft zum Behuf ihrer Reflexion über dieselbe nach ihren empirischen Gesetzen a priori vorausgesetzt“ wird (KdU BXXXVI). D.h.: Wir können eine derartige Naturerkenntnis nur im Rahmen der *logischen Voraussetzung* anstreben, dass das äußere Geschehen eine innere Ordnung enthält, die im *Einklang* mit Ordnungsprinzipien unseres allgemeinen Vernunftvermögens überhaupt steht. Anders ausgedrückt: Wir müssen Natur so betrachten, *als ob* es gleichsam eine ordnende Hand gebe, welche Bereiche der chaotischen Ereignisfülle zu einem geordneten System so gefügt hat, das sie zu den allgemeinverbindlichen Operationsprinzipien vernünftigen Erkennens auf der Subjektseite gleichsam „passen“. Die „Zweckmäßigkeit der Natur ist also ein besonderer Begriff a priori, der lediglich in der reflektierenden Urteilskraft seinen Ursprung hat“ (KdU B XXVIII).¹⁷ Das klingt zwar (im Einklang mit Kants Lehre von unserem „Empfindungsvermögen“) nach einer Organisation völlig heterogener, von außen (letztlich von den Dingen an sich) herkommender Eindrücke, die von den Formprinzipien der „Sinnlichkeit“, des „Verstandes“ und der „Vernunft“ aktiv geordnet („synthetisiert“) werden. So gesehen beurteilen wir die Dinge tatsächlich so, „also ob“ sie eine ihnen selbst zukommende Ordnung aufwiesen. Es würde sich – zugespitzt formuliert – gleichsam um eine nützliche Funktion des Geistes handeln (Fiktionalismus). Doch z.B. in den „Prolegomena“ finden sich die folgenden Passagen, die auf ein zentrales mit diesem Argument verbundenes Problem aufmerksam machen: Aussagen über die „Natur in formeller Bedeutung“, d.h. Natur „als der Inbegriff der Regeln (Formprinzipien – J.R.) verstanden, unter denen alle Erscheinungen stehen, wenn sie in einer Erfahrung als verknüpft gedacht werden sollen“, lagern selbstverständlich auf der *Subjektseite* der Erkenntnis, auf der Seite der „Beschaffenheit unseres Verstandes“ (Prol. 187). Es geht um unabdingbare Bedingungen der Möglichkeit einer *allgemeinverbindlichen* Erkenntnis. Wie Kant sagt: Operationen der Vernunft stehen hier „unter einer (logischen – J.R.) Bedingung ..., die sie allgemein verbindlich macht“ (Prol. 165). Er spricht demgegenüber auch von „empirischen Gesetzen der Natur“. Sie drücken *empirische* Erfahrungen im Medium von Empfindungen, Wahrnehmungen, Beobachtungen aus. Doch sind die Eindrücke als solche völlig chaotisch? An dieser Stelle wird erneut eine kaum entscheidbare Streitfrage über Interpretationsmöglichkeiten des Kantischen Naturbegriffs aufgeworfen: Gibt es bei allgemein verbindlicher Naturerkenntnis nur die *Prinzipien* („Grundsätze) der Erkenntnis der Natur als logische Bedingungen der Möglichkeit „unserer“ (gemeint sind wir als kommunizierende Vernunftwesen) verbindlichen Erkenntnis der *physis*? Ist damit die bei Kant sprachlich *ebenfalls* geäußerte Annahme, dass es *regelmäßige* Ereigniszusammenhänge *draußen* in der Natur (jetzt also im Objektbereich!) gibt, tatsächlich nur eine nützliche *Fiktion*, worauf sich unsere Urteilskraft grundsätzlich stützen muss? Oder könnten wir im Gegensatz dazu weder syste-

¹⁷ Die „reflektierende Urteilskraft“ vertritt bei Kant gleichsam die Induktion, den Rückschluss von Einzelheiten auf ihren regelmäßigen Zusammenhang.

matisch etwas erkennen, noch praktisch (z.B. technisch) etwas gestalten, gäbe es keine Regelmäßigkeiten (regelmäßigen Ereigniszusammenhänge) *tatsächlich* „draußen“ im Gegenstandsbereich? Im letzteren Fall hätte das „Zusammenstimmen“ sehr viel mit der Passform von Strukturen unserer Gedankengebilde mit *wirklichen* Ereigniszusammenhängen „draußen“, also mit Isomorphie zu tun! Wie immer man sich im Detail zu dieser Streitfrage verhält, zwei Umgangsformen damit führen nach meiner Auffassung auf jeden Fall schnurstracks in die Sackgasse: (a) In eine Sackgasse führt die Dichotomisierung dieser gesamten Problematik im Rahmen naiver Subjekt-Objekt-Modelle. (b) Das Gleiche lässt sich einer wirklich radikal konstruktivistische Position nachsagen, wie sie z.B. Ian Hacking als „universellen Konstruktivismus“ verspottet: „Wir brauchen jemanden, der (wirklich ernsthaft – J.R.) behauptet, jedwedes Objekt, gleichgültig welches – die Erde, deine Füße, Quarks, das Aroma des Kaffees, Kummer, Eisbären in der Antarktis –, sei in irgendeinem nicht trivialen Sinn sozial konstruiert.“¹⁸ Er möge sich melden. Aber auch ein wirklich radikaler Nominalismus, der sehr viel ernster zu nehmen ist, wird darauf bestehen: Ob es nun die Dinge an sich Kants gibt oder nicht, ob das nur für unsere Sinneseindrücke gilt (Kant) oder nicht, hinter allen Eindrücken vom Bestehen einer Organisation bzw. von Zusammenhängen in „der Natur“ draußen, steckt nichts mehr und nichts weniger als die Funktion von Ordnungsprinzipien (Kategorien, Regel) des Denkens bzw. der Sprache, die dem Arrangement unserer Wahrnehmungen und Empfindungen dienlich sind. Solchen nominalistischen Grundzügen der Erkenntnistheorie entsprechend sagt daher z.B. Max Weber, das Leben biete uns, „sobald wir uns auf die Art, in der es uns unmittelbar entgegentritt, zu besinnen suchen, eine schlechthin unendliche Mannigfaltigkeit von nach- und nebeneinander auftauchenden und vergehenden Vorgängen, >>in<<uns und >>außer<<uns“ (GWL 171).¹⁹ Realisten welcher der vielen existierenden Spielarten auch immer werden demgegenüber zumindest darauf bestehen, dass es *Regelmäßigkeiten* in der äußeren und/oder inneren Natur „draußen“, im Objektbereich geben muss, damit wir überhaupt *gesetzesartige* Aussagen formulieren und überprüfen können. So trifft z.B. K. R. Popper eine Grundunterscheidung zwischen normativen Gesetzen (Geboten, Verboten, Rechten) und Naturgesetzen, wobei er betont, ein „Naturgesetz“ stelle „eine strikte, unveränderliche Regelmäßigkeit“ – ich denke: nicht bloß im Kopf – dar. Wenn unsere *Gesetzesaussagen* bestehende Regelmäßigkeiten zutreffend erfassen, dann sind sie wahr, wenn nicht, dann sind sie halt falsch – die vermutete Regelmäßigkeit des Geschehens gibt es gar nicht.²⁰ Demnach *gibt* es also tatsächlich Naturgesetze oder zumindest empirische Regelmäßigkeiten des Geschehens. Der Apfel fällt nicht nach allgemei-

¹⁸ I. Hacking: Was heißt >soziale Konstruktion<. Zur Konjunktur einer Kampfvokabel in den Wissenschaften, Frankfurt/M 1999.

¹⁹ In dieser Aussage ist natürlich der Nachhall der Kantischen Lehre von der chaotischen Mannigfaltigkeit der Sinnesdaten zu vernehmen, die *wir* (Vernunftwesen) durch die reinen Formen der Anschauung (Raum und Zeit) sowie die Stammbegriffe der reinen Vernunft zu systematischen Ordnung bzw. zur Einsicht in die „Dinge als Erscheinung“ fügen.

²⁰ K. R. Popper. Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Erster Band, Bern 1957, S.91.

nem Eindruck der Betrachter vom Baum, er verhält sich den Gesetzen der Gravitation entsprechend. Hinter diesen Unterschieden der erkenntnistheoretischen (ontologischen) Positionen steht der uralte, sich ständig und in ständigen Variationen abspielende Streit über Nominalismus oder Realismus in der Logik und Erkenntnistheorie, also über Grundlagen all unserer Erkenntnis.²¹ Ein ebenfalls nicht „abschließend“ bearbeitetes Problem der Kantinterpretation lässt sich demnach in der Frage zusammenfassen: Bedeutet die Vorstellung einer tatsächlichen Naturordnung „draußen“ nichts mehr und nichts weniger als eine nützliche Fiktion oder gibt es Regelmäßigkeiten in der erfahrenen Welt selbst, mit denen Ordnungsprinzipien unser Erkenntnisbemühungen *zusammenstimmen können oder nicht*? Ich gehe von der zweiten Möglichkeit aus, obwohl Fiktionen, Utopien, Pointierungen, Idealisierungen, Metaphern und Analogien ein ebenso unverzichtbares wie nützliches (zweckgerechtes) Erkenntnismittel sein können!²² Die Brücke zwischen derartigen Überlegungen und den Urteilen über das Schöne schlägt Kant auf jeden Fall durch das Argument, dass das Erreichen irgendwelcher von Absichten von angenehmen Gefühlen begleitet werde. Ein angenehmes Gefühl wird auch durch die Erreichung von Einsichten in Sachverhalte hervorgerufen. Unsere Gefühlswelt bleibt gleichwohl die Basis aller Geschmacksurteile. Im Falle der Urteilskraft ist (z.B.) „die entdeckte Vereinbarkeit zweier oder mehrerer heterogenen Naturgesetze unter einem sie beide befassenden Prinzip der Grund einer sehr merklichen Lust ...“ (KdU B XLIII). Nochmals: Spricht Kant hier über *tatsächliche* Gesetz- oder Regelmäßigkeiten? Sein entscheidendes Argument lautet nach einer Interpretationsmöglichkeit: Es sind nicht irgendwelche empirischen Eigenschaften der Dinge, die angesichts unseres gegenwärtigen Begehrens diese Lust hervorrufen, es handelt sich vielmehr um das angenehme Gefühl, das entsteht, wenn wir erkennen, dass die Struktur irgendwelcher Einzelheiten mit unserem ihre Erscheinung strukturierenden Denken zusammenstimmt. Da die letztinstanzlichen Vernunftoperationen als logische „Bedingungen der Möglichkeiten“ von Erkenntnis überhaupt nach Kant bei allen Subjekten gleich sind, *ist in dieser Hinsicht Intersubjektivität der Urteile möglich*. Es wird somit eine „Zweckmäßigkeit“ im Sinne der Angemessenheit der Struktur von Gegebenem an grundlegende, erfahrungsstrukturierende Aktivitäten unseres Erkenntnisvermögens als angenehm erlebt. Entscheidend ist: So interpretiert handelt es sich *nicht* um die Zweckdienlichkeit irgendwelcher Sachverhalte angesichts unserer individuellen Präferenzen! Damit erweist sich eine berühmte paradoxe Formulierung in der Kantischen Ästhetischen Theorie

²¹ Kant nennt als weitere Beispiele für die Grundvorstellung einer gleichsam ordnenden Hand das Ökonomieprinzip der Theoriebildung, das ja auch heute noch hochgehalten wird: Die Urteilskraft setzt voraus, „dass die Natur auch in Ansehung ihrer empirischen Gesetze eine gewisse unserer Urteilskraft angemessene Sparsamkeit und eine für uns fassbare Gleichförmigkeit beobachtet habe, und diese Voraussetzung muss, als Prinzip der Urteilskraft a priori, vor aller Vergleichung vorausgehen“ (KdU; Einl. zur 1. Fassung). Ein weiteres klassisches Beispiel wäre die *lex parsimoniae*. Die Natur nimmt immer den kürzesten Weg und macht keine Sprünge. Sind hierbei „Gleichförmigkeit“ oder diese „lex“ als Fiktionen oder als reales Geschehen anzusehen?

²² Diese Bestandteile von Theorien werfen Tauglichkeitsfragen und keine Wahrheitsfragen auf, obwohl sie zur Gewinnung zutreffender Einsichten unverzichtbar sind.

als alles andere denn paradox. Sie lautet: „*Schönheit* ist die Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie *ohne Vorstellung eines Zwecks* an ihm wahrgenommen wird“ (KdU B61). Diese besondere Vorstellung eines Zwecks zielt offenkundig *nicht* auf Nützlichkeit und Zielgerechtigkeit im üblichen Sinn. Gleichwohl passt etwas zusammen. Von daher stammt denn auch das berühmte Oxymoron Kants von der *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*.²³ Es weist auf jeden Fall und ganz eindeutig darauf hin, dass ästhetische Rationalitätsurteile für ihn von anderer Qualität sind als utilitaristische, bei denen es darum geht, ob etwas – die Präferenzen und empirischen Zielsetzungen eines Individuums vorausgesetzt – diesem nützt oder nicht! Das ist ein entscheidender, Adornos „Ästhetische Theorie“ zentral beeinflussender Punkt! Es gibt insbesondere eine – nach meiner Auffassung – ganz entscheidende Verbindung zwischen Kants Oxymoron der Zweckmäßigkeit ohne Zweck und Adornos komplexer Verhältnisbestimmung von Mimesis und ästhetischer Rationalität: Den Ausgangspunkt dieser Verbindungslinie bildet die Tatsache, dass ästhetische Rationalität im nämlichen Verhältnis zur Zweckrationalität steht wie der kategorische Imperativ zu den hypothetischen Imperativen.²⁴ Denn dieser bedeutet in einer Lesart ja dasjenige Prinzip, welches die Bewertung verschiedener Muster zweckrationalen Vorgehens als *Verkehrung* in Strategien der instrumentellen Vernunft, als Missachtung des freien Willens der anderen Subjekte erlaubt. Genau diesem Vorbild entsprechend legt Adorno zahlreiche seiner ästhetischen Rationalitätsurteile an. Dafür nur einige wenige Belege aus einer ganzen Fülle möglicher anderer: „Die Geschichte der Moderne ist eine der Anstrengung zur Mündigkeit, als der organisierte und gesteigert sich tradierende Widerwille gegen das Kindische der Kunst, die kindisch freilich erst wird nach dem Maß der pragmatistisch engen Rationalität. Nicht weniger jedoch rebelliert Kunst gegen diese Art von Rationalität selbst, die über der Zweck-Mittel-Relation die Zwecke vergisst und Mittel zu Zwecken fetischisiert“ (ÄT 71). Ich lese das so: Die moderne Kunst kann sich einerseits einem wesentlichen Trend der kapitalistischen Gesellschaft nicht entziehen. Auch sie folgt dem Zug der abendländischen Rationalisierung in Gestalt der Ausbreitung des Prinzips der Zweckrationalität in alle möglichen und unmöglichen Lebensbereiche hinein. Damit ergibt sich ein Gegenzug zum „Kindischen“, zum Spielerischen an der Kunst (Schiller). Aber wahre Kunst wendet sich zugleich gegen die Tatsache, dass das unabdingbar Spielerische der künstlerischen Produktion aufgrund unreflektierter Orientierung an den Maßstäben einer „pragmatistisch engen Rationalität“, einer Orientierung an den Maßstäben

²³ Ein „Oxymoron“ als Redefigur besteht aus einer Verbindungen zweier gegensätzlicher Begriffe: „alter Knabe“ beispielsweise.

²⁴ Hypothetische Imperative zeigen als *Imperative der Geschicklichkeit* an, wie Mittel erfolgreich für die Erreichung von Zielen beim Umgang mit Dingen eingesetzt werden können. Als *Imperative der Klugheit* zeichnen sie andererseits den Kurs beim strategischen Umgang mit anderen Personen vor, die jedoch nur wie Mittel für die eigenen Zwecke austariert werden. Der kategorische Imperativ bedeutet hingegen das übergeordnete Auswahlprinzip für diejenigen Maximen, welche unsittlich sind, weil sie die Würde des anderen Subjekts bedrohen, seine Autonomie unterdrücken und – so könnte man ergänzen – die Strategien der Selbsterhaltung durch Arbeit mit der rücksichtslosen Ausplünderung von Lebensgrundlagen verkoppeln.

der unbedingten Effizienz als nichts denn „kindisch“, mithin völlig abschätzig bewertet wird. Auch die Kunst – so wie Adorno sie versteht – rebelliert auf ihre Weise gegen die Verkehrung von Zweckrationalität zur instrumentellen Vernunft, der letztlich jedes Mittel recht ist und zum Selbstzweck wird.²⁵ „Solange der utilitaristisch verkrüppelte Fortschritt der Oberfläche der Erde Gewalt antut, lässt die Wahrnehmung trotz aller Beweise des Gegenteils nicht vollends sich ausreden, was diesseits des Trends liege und vor ihm, sei in seiner Zurückgebliebenheit humaner und besser. Rationalisierung ist noch nicht rational, die Universalität der Vermittlung nicht umgeschlagen in lebendiges Leben...“ (ÄT 102). Kurzum: Ästhetische Rationalität versteht sich als ein besonderes Medium der Utilitarismuskritik – so wie der kategorische Imperativ, welcher die Achtung der Würde der anderen gebietet, eine politisch-praktisch Kritik repressiver Beziehungen des einen zu den Willens- und Lebensäußerungen anderer ermöglicht. Darüber hinaus schreiben ästhetische Rationalitätsurteile im Stile Adornos – wiederum ähnlich wie der kategorische Imperativ – unseren Handlungen eine bestimmte *praktische* Orientierung vor. Diese kann sogar in verschiedenen Fällen im Gegensatz zu *Zweckrationalität überhaupt* stehen. Dann erweist sich ästhetische Rationalität als eine gleichermaßen unverzichtbare Haltung in der Praxis, welche jedoch ausdrücklich *nicht* auf die Verwendung, Benutzung, geschweige denn auf die machtgestützte Ausnutzung von Gegebenheiten zielt – Zweckmäßigkeit ohne Zweck! Eine so geartete praktische Haltung kann sowohl gegenüber der Natur als auch gegenüber anderen Personen eingenommen werden. Am klarsten wird sie von Hegel an einer Stelle seiner „Vorlesung über die Ästhetik“ zusammengefasst: „Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so dass auch ein Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Außendingen bekämpft und überwunden“ (WW 13; 155 f.). Es handelt sich um die Haltung des Freilassens statt des Benutzens und Ausnutzens. Etwas von diesem Grundgedanken scheint natürlich auch im Begriff der „Mimesis“ als „Anschmiegen“ – wie Adorno formuliert – wider.

Kunst als rationale Form der Kritik von (Zweck-)Rationalität (ÄT 87) wird in der „Ästhetischen Theorie“ an verschiedenen Stellen zudem ausdrücklich als „Kritik der naturbeherrschenden Ratio“ beschrieben. (ÄT 209) Kunst, so heißt es beispielsweise, „ergreift Partei für die unterdrückte Natur; dem verdankt sie die Idee einer anderen Zweckmäßigkeit als der von Menschen gesetzten; ...“ Dieser Gedanke entspricht ebenfalls der Idee einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Adorno erhebt die Kunst gar zum „geschichtliche(n) Sprecher unterdrückter Natur“ (ÄT 365). Mindestens genau so scharf richtet sich seine an Kri-

²⁵ Mit welcher dialektischen Virtuosität Adorno in der „Ästhetischen Theorie“ argumentiert, kann man seiner schönen Bestimmung der „Unmündigkeit aus Mündigkeit“ als „Prototyp des Spiels“ an gleicher Stelle entnehmen.

terien ästhetischer Rationalität orientierte Kritik gegen Gewalt als *ultima irratio* im Interesse der Instrumentalisierung des fremden Willens, also gegen die strikte Negation von Anerkennungsbeziehungen. Fast ist man geneigt zu sagen, Adorno ziele mit all dem auf die *Moral* der Kunst und damit auf die *Vermittlung* der anerkennenden mit der ästhetischen Rationalität. Denn Gewalt als äußerste Form rein zweckrational kalkulierender (strategischer) Beziehungen zu anderen Menschen, wodurch diese zu bloßen Objekten (Mitteln) herabgewürdigt werden, bedeutet ja den strikten Gegenpol zum utopischen Moralprinzip der „reinen Anerkennung“ wie es Hegel in seiner Parabel über „Herr und Knecht“ aus der „Phänomenologie des Geistes“ vorstellt. Nach Adornos Auffassung stehen daher auch noch die „aggressivsten Kunstwerke für Gewaltlosigkeit“ ein (ÄT 359) Ästhetische Rationalität, welche wie bei Schönberg, Klee oder Picasso das „expressiv mimetische Moment und das konstruktive ... in gleicher Intensität“ ausbildet, zielt nach seiner Auffassung auf Befreiung vom Leiden und eröffnet den Horizont „ungeschmälerter und darum nicht länger gewalttätiger Rationalität“ (ÄT 381). Diese Aussage impliziert zudem das Spannungsfeld zwischen Mimesis und Ratio. Das „mimetische Moment“ mit seiner doppelten Wertigkeit (+/-) einerseits, das ebenfalls doppelwertige „Konstruktive“ in der Kunst andererseits, werden in einer Art „doppeltem Doppelsinn“ (Hegel: i.e. +/-) miteinander vermittelt. Durch die Vermittlung von Motiven des Hegelschen Anerkennungskonzept mit einer Kritik der instrumentellen (utilitaristisch verkürzten) Vernunft ergibt sich tatsächlich so etwas wie die eigentliche „Moral“ der Kunst, eine Moral, die etwas völlig Anderes darstellt als irgendeine kulturindustrielle „moralische Botschaft“, die am Ende gar in der Form von Propaganda à la sozialistischer Realismus verkündet wird. „Das Schöne in der Kunst ist der Schein des real Friedlichen“ (ÄT 383). Die ideologiekritische Frage lautet nun: In wie weit handelt es sich dabei um einen trügerischen Schein?

Abschnitt 3

Wesen, Erscheinung und Schein in der Kunsttheorie Theodor W. Adornos.

Das Wesen

Es gibt viele, äußerst komplizierte Passagen in Hegels Werk, in denen er sein Verständnis des Begriffes „Wesen“ im Unterschied und im Gegensatz zu dem der „Erscheinung“ erläutert. Ein alles andere als unwesentlicher, die Geschichte der abendländischen Philosophie durchziehender Aspekt des Wesensbegriffes wird z.B. mit der folgenden Kurzdefinition in seiner „Logischen Propädeutik“ angesprochen: Das „Wesen verhält sich als Inneres zu sich als Äußerem, das nur die Darstellung des Inneren ist“ (WW 4; 20). Auf Anhub einsichtig dürfte diese Äußerung gewiss nicht sein.

Kommentar:

Was heißt es, dass das Wesen etwas „Inneres“ darstellt? Eine der möglichen Übersetzungen lautet: Das Wesen ist eine *Substanz* (das „Unbedingte“/ebd.), die etwas Anderem *zugrunde liegt*. Sie liegt einer bunten Mannigfaltigkeit von *Erscheinungen* zugrunde. Erscheinungen verkörpern das „Äußere“. Im Einklang mit bestimmten Thesen Platons werden diese Äußerungen auch *phainomena* (Phänomene) bezeichnet. Phänomene wiederum stellen in allgemeinsten Hinsicht etwas „Sinnfälliges“ dar. Sie umfassen mithin das, was unseren Empfindungen, Wahrnehmungen, Beobachtungen unmittelbar zugänglich ist, (in) unseren Sinnen „erscheint“. So garantieren die Worte und Sätze etwa, die an der Oberfläche einer aktuellen Rede (Performanz) vernehmbar werden, normalerweise keinen direkten Zugriff auf die oftmals gar nicht bewussten Kompetenzen, die den grammatisch-syntaktischen Grund der manifesten Äußerung darstellen.²⁶ So gesehen zielt Hegels Wesensbegriff (neben manch Anderem) auf etwas, das nicht *unmittelbar* sinnfällig und dennoch von *grundlegender* Bedeutung für das Erscheinen der mannigfaltigen Eindrücke ist. Beispiele dafür liefern z.B. auch das Verhältnis von Basis und Überbau bei Marx, die mehrfach erwähnte Beziehung zwischen Kompetenz und Performanz als Grundgedanke der Grammatiktheorie in ihrer Version von Noam Chomsky, die Unterscheidung zwischen Kultur und Struktur bei Kulturanthropologen usw. usf. Entscheidend ist jedoch, dass man sich „das Wesen“ bei Hegel als „Substanz“ nicht so vorstellen darf, als bedeute es – wie er sagt – seiner „Materie“ nach eine „ruhende Sichselbstgleichheit“ als „Einheit der Materie“ (ebd.) –, wobei „ruhende Sichselbstgleichheit“ fälschlich nach einer

²⁶ Der Begriff des „Grundes“ ist vielschichtig. Manchmal (a) wird *Grund* mit der (den) *Ursache(n)* einer Gegebenheit gleichgesetzt. (Leibniz: *causa efficiens* im Sinne von *Daseinsgrund*). (b) „Grund“ oder „Gründe“ werden etwa im Sinne guter Argumente zur Stützung von Meinungen und Vermutungen herangezogen. Urteile sollen *begründet*, Vermutungen durch *gute Gründe* gestützt werden. (Leibniz: *ratio cognoscendi* als *Erkenntnisgrund*). (c) Der „Grund“ als Handlungsantrieb (reflektiertes Motiv). Habe ich gute Gründe, dies zu tun und jenes zu lassen oder nicht? Eine berühmte Streiffrage lautet (d): Sind *Handlungsgründe* gleich Ursachen oder nicht?. Etwas kann schließlich auch (e) auf einer wesentlichen Grundlage oder Grundbestimmung – etwa im Sinne einer Basis – aufbauen (s.o.). Vgl. auch A. Schopenhauer: *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund*, Zürich 2007.

unbewegten, in sich selbst ruhenden Grundlage anhört.²⁷ Eine solche Instanz ist „das Wesen“ bei Hegel gerade *nicht*! „Das Wesen“ ist vielmehr *Prozess* – er sagt: „Bewegung“ – und damit grundsätzlich dynamisch! Natürlich drängt sich sofort die Frage auf, wie sich der Wesensgrund wohl zu den einzelnen Erscheinungen verhalte? Hegels Antworten auf die Frage führen immer wieder an die Wegegabelung zweier möglicher Deutungspfade für den Gang seiner Argumentation. Er sagt: „Das Wesen und sein Dasein sind ... dasselbe. Jenes (das Wesen – J.R.) verhält sich als Inneres zu sich als Äußerem, das nur die Darstellung des Inneren ist“ (ebd.). Insofern entspricht ihm die „Form als ... Einheit der Gegensätze“ (ebd.). Zweifellos Hegels erklärten Absichten und dem Grundzug seiner gesamten Philosophie entsprechend, ist dies wohl so gemeint 1.) Der absolute Geist (die absolute Idee, also letztlich Gott) als *die* Grundbestimmung überhaupt liegt nicht nur allen Erscheinungen zugrunde, sondern in einem langen Arbeitsprozess begreift dieses Übersubjekt alles gleichsam ihm dem Anschein nach entfremdet Entgegenstehende („Unterschiede“ und „Gegensätze“) letztlich als Bestimmungen *seiner selbst* (absoluter Begriff). Insofern verhält sich das Wesen als Inneres *zu sich selbst* in allem Äußeren, allen Erscheinungen, die nur konkrete „Darstellungen des Inneren“ selbst sind. Insofern erweist es sich nach den Prinzipien der Identitätsphilosophie als „Einheit des (scheinbaren – J.R.) Gegensatzes“ (ebd.). An anderer Stelle spricht Hegel analog dazu von der „Einheit Entgegengesetzter oder“ vom „*Grund*“. Unter diesen Voraussetzungen liest sich z.B. auch das von ihm so gern verwendete Verbum „setzen“ (von lat.: ponere) auch auf die Weise, dass sich das Wesen mit und in allen Erscheinungen selbst zum konkreten Dasein bringt. „Insofern das Tun ein Unterschied des Wesens von sich selbst ist und Dasein oder Bestimmtheit (= Konkretion – J.R.) dadurch hervorgebracht wird, ist das Tun setzen“ (WW 4; 17). Der Wortlaut all dieser Passagen schließt jedoch einen zweiten Deutungspfad nicht vollständig aus. 2.) Etwas kann sich zu sich selbst verhalten, in dem es (*immanent*) in unterschiedenen und/oder gegensätzlichen Bestimmungen *erscheint*, ohne dass damit die unterschiedenen und/oder gegensätzlichen Momente ihren Eigensinn, z.B. ihre eigensinnigen Wirkungsmöglichkeiten, ihre Selbständigkeit, ihre einzigartigen Merkmale verlieren oder aufgeben müssten. Sie wären dann auch nicht in der letzten Instanz der Spitze des philosophischen Systems mit dem Wesen *identisch*. In diese Richtung könnte man zum Beispiel die folgende, zunächst einmal völlig unverständlich klingende (gleichwohl für Schüler gedachte!) Aussage Hegels drehen und wenden: „Die *Entgegensetzung*; als Positives und Negatives, worin die Bestimmtheit des einen gesetzt ist nur vermittels der Bestimmtheit eines anderen, von denen zugleich jede ist, insofern die andere ist, aber nur ist, insofern sie nicht die andere ist“ (WW§ 4; 172). Ich mache folgenden Übersetzungsvorschlag: Es gibt eine *Entgegensetzung* (mindestens) zweier Momente. In diesem Fall handelt es sich um zwei Momente mit den einander *entgegen gesetzten* Wertigkeiten „Positivität“ (+) und Negativität (-). Das eine ist haargenau (ohne harmonisierenden Schnittbereich!) das, was das andere *nicht* ist. So weit, so ein völlig üblicher Wortlaut. Aber gleichzeitig „ist“ (existiert) das eine Moment, nur weil auch das jeweils andere existiert. Die beiden unauflösbar zusammengehörigen Pole bleiben als Pole gleichwohl durch einen *Gegensatz* getrennt und sind nicht als „an und für sich“ *identisch* zu behandeln. So gedeutet handelt es sich allerdings nur eine *Polarität*, um die *äußere* Abhängigkeit zweier gegensätzlicher Bestimmungen – wie beim Nordpol und beim Südpol. Die Wesenslogik geht an dieser Stelle jedoch einige entscheidende Schritte weiter. (a) „Das Wesen scheint in diese seine Momente“ (WW 6; 36). Das Wesen W „scheint in“, d.h.: erscheint *in* jedem der einzelnen Momente, stellt ein materiales Implikat der einzelnen Erscheinungen E dar. „Das Wesen“ hält also die einzelnen Phänomene nicht nur äußerlich zusammen, sondern stiftet auch ihr „inneres Band“. (b) „Das Wesen“ ist „unendliche Rückkehr in sich“ und stellt „eine Bewegung“ dar. Wie immer diese Grundbestimmung auch weiter zu qualifizieren sein mag, sie weist er-

²⁷ Das klassische Beispiel für diese Vorstellung liefert natürlich Aristoteles' „unbewegter Beweger“ (theos). Er liegt allen Bewegungen zugrunde, deren letzter, seinerseits unbewegter und unbedingter Anstoßgrund er darstellt.

neut darauf hin, dass W keine statische Substanz darstellt, sondern dynamisch, zudem als *reflexiver* (Hegel: „in sich zurückgehender“) *Prozess* abläuft. Ich habe eingangs und bei verschiedenen anderen Gelegenheiten verständlich zu machen versucht, dass es in dieser Wesensanalyse zugleich um elementare Aspekte der spekulativen Dialektik bzw. von Adornos „Prinzip der Dialektik“ geht. Darauf brauche ich jetzt nicht noch einmal zurück zu kommen.

Erscheinung

„*Das Wesen muss erscheinen*“ (WW 6; 124; Herv.i.Org.; ENZ § 131). Hegel gibt dieser Bemerkung in seiner „Vorlesung über die Ästhetik“ eine viel kommentierte Wendung: „Doch der *Schein* selbst ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene ...“ (WW 13; 21; Herv. i. Org.).

Kommentar:

Eine Wesensbestimmung, die nicht unmittelbar in Erscheinung tritt, etwa eine Idee der reinen praktischen Vernunft, der nichts, aber auch gar nichts im konkreten Dasein der Besonderheiten und Einzelheiten in der gesellschaftlichen Wirklichkeit „entgegenkommt“, wäre in der Substanz *völlig* substanzlos. Das Wesen muss erscheinen, es muss ins Dasein treten. Es „erscheint“ zum einen als „äußeres“ Band, das die Einzelheiten zusammenschließt. Doch darüber hinaus erscheint das Wesen bzw. der Wesensprozess *in* den unterschiedenen/gegenseitlichen Momenten. Er ist zugleich ihr „inneres Band“. Selbst wenn Wesensbestimmungen einer Erscheinung sowie einzelne Erscheinungen einander strikt entgegengesetzt sind, liegt *in* der Bestimmung E immer zugleich auch ihr Gegenteil W oder Bestimmungen von W (WW 4; 130). So gehen die Wissenschaftssoziologen der Edinburger Schule davon aus, „das Interesse“ liege durchweg noch den abstraktesten naturwissenschaftlichen Theorien zugrunde – was immer da genau unter „Interesse“ zu verstehen ist.²⁸ Kein Wunder, dass dies alles analytischen Philosophen höchst verdächtig, wenn nicht widersinnig *erscheint*. Es handelt sich für sie nur um den *Schein* philosophischen Tiefsinns.

Der Schein

Wie bunt der Begriff des „Scheins“ schillert, kann man sich schnell durch einen kurzen Blick auf die Alltagssprache klar machen: So kann etwas den *Anschein* erwecken, es wiese diese und keine anderen Eigenschaften auf. Es bedarf daher des genaueren Hinsehens, der Beobachtung, des Nachdenkens, um „dahinter“ (in Richtung auf das Eigentliche, das Wesen), der Sache „auf den Grund“ zu kommen. Ist das alles so einfach, wie es uns vorkommt? Es geht nur „scheinbar“ so und nicht anders zu. Etwas „kommt uns so vor“ als sehe es so und nicht anders aus. Doch wir sind uns der Eindrücke nicht ganz sicher. Ein Ereignis oder ein Mensch kann auch den „Anschein erwecken, als ob ...“ Manchmal wächst sich der Anschein zur Illusion aus. Dann nehmen wir etwas wahr, das zwar für uns da ist. Aber wir nehmen es wie im Falle von Vexierbildern als etwas wahr, was es „in Wahrheit“, seinem Wesen nach gar nicht ist oder gar nicht gibt. Man kann aber letztendlich auch dem Schein als einem reinen Trugbild erliegen oder

²⁸ Vgl. dazu J. Ritsert: Wert. Warum uns etwas lieb und teuer ist, Wiesbaden 2013, Kapitel 7.

Schein gezielt als *Täuschung* einsetzen. Rationalisierungen stellen in der psychoanalytischen Theorie eine Art mit formal rationalen Argumenten gut begründeter Selbsttäuschung dar, so wie sie auch bestimmten Arten von Ideologien nachgesagt wird. Am extrem negativen Ende der Bedeutungsskala fällt „Schein“ natürlich mit Lug und Trug zusammen.

Hegel setzt sich in seiner „Vorlesung über die Ästhetik“ u.a. mit der Ansicht auseinander, eines der Mittel, das die Kunst gebraucht, sei „die *Täuschung* ... Denn das Schöne hat sein Leben in dem *Scheine*“ (WW 13; 17; Herv. i. Org.). Doch das bedeutet nicht, die Kunst erzeuge bewusst Trugbilder. „Schein“ bezieht sich an dieser Stelle weniger auf Täuschung und Illusion, sondern viel eher auf die Fülle konkreter Impressionen und Phantasien, die wir empfangen und/oder in künstlerischer Form wiedergeben. Dem entspricht die ursprüngliche Bedeutung des altgriechischen Wortes „aisthesis“, das so viel wie „Empfindung“ oder „Wahrnehmung“ bedeutet, also sich auf die Fülle konkreter Sinnesindrücke und nicht – wie heute üblich – primär auf das Kunstschöne bezieht.²⁹ Für Hegel stellt sich also die Kunstschönheit „dem *Sinne*, der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft dar, sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Tätigkeit und ihrer Produkte erfordert ein anderes Organ als das wissenschaftliche Denken“ (WW 13; 18). Insofern entwickelt sich Kunst zwar im Bereich der *aesthesis*, der Sinnesempfindungen und des Anschaulichen, im Bereich der Erscheinungen, aber nicht in der Form des *unvermittelten* oder gar passiv empfangenen Eindrucks; denn sie kann nicht zuletzt *befreiend* wirken. Denn nach Hegel „ist es gerade die *Freiheit* der Produktion und der Gestaltungen, welche wir in der Kunstschönheit genießen. Wir entfliehen, so scheint es, jeder Fessel der Regel und des Geregelteten; vor der Strenge des Gesetzmäßigen und der finsternen Innerlichkeit des Gedankens suchen wir Beruhigung und Belebung in den Gestalten der Kunst, gegen das Schattenreich der Idee heitere, kräftige Wirklichkeit“ (ebd). Kunst bedeutet daher so etwas wie den spielerischen, gleichwohl geregelten Stilbruch.³⁰ Sie erzeugt zwar einen schönen Schein und nimmt dennoch zugleich „den Schein und die Täuschung“ von den Erscheinungen ein Stück auf frei gestaltende oder spielerische Weise hinweg (WW 13; 22).

Kommentar:

Der Begriff der „Täuschung“, worauf sich Hegel an der zitierten Stelle bezieht, ist also nicht schlechthin mit Lug, Trug und Ideologie gleichzusetzen. Er hängt eher mit einer Kritik der klassischen Verhältnisbestimmung von Wesen und Erscheinung bei Platon zusammen. Dieser ist ja der Meinung, die heterogenen Sinnesindrücke sowie die Erfahrungen des Alltagsbe-

²⁹ Erst später wird die „Ästhetik“ vorwiegend als Lehre vom Kunstschönen verhandelt. Die entscheidenden Anstöße zur Entwicklung der Kunsttheorie zu Beginn der Moderne hat das Werk „Aesthetica“ von A. G. Baumgarten (1714-1762) gegeben.

³⁰ Ein Gedanke, den man ähnlich auch in F. Nietzsches Kunsttheorie wiederfinden kann. „Geregelter“ Stil- und Regelbruch deswegen, weil nicht einmal eine rein „aleatorische“, von einem Zufallsgenerator erzeugte Kunstproduktion ohne Struktur bleiben kann. Man könnte auch sagen: Kaum etwas führt zu einem übersichtlicheren Resultat als eine Serie von zufälligen Würfel- oder Münzwürfen. (alea = Würfel).

wusstseins (*doxa*) seien *grundsätzlich* nicht geeignet, an das „wahre Wesen“, das im Sein der vollkommenen und ewigen Urbilder (Ideen) jeder Einzelheit einer Gattung besteht, heranzukommen. Das schaffe nur das reine Denken. Immerhin kann auch für ihn das, was uns erscheint, also in den Sinnen vorkommt, für praktische Zwecke des Alltagshandelns völlig hinlänglich sein – nur nicht für die Einsicht in die Ideenwelt, in das wahre Wesen, das allen Einzelheiten zugrunde liegt. In den konkreten Phänomenen verschränken sich die notwendigen *Erscheinungen* (die Mannigfaltigkeit der Sinneseindrücke) mit *Schein*, indem man sich täuscht, also trotz aller Anstrengungen einem Irrtum unterliegen kann. Das ist etwas anderes als die absolute Negativität in Gestalt der vorsätzlichen Täuschung als Lug und Trug oder gezielter Legendenbildung. In der zitierten Aussage Hegels wird der Weg aus der bloßen Unmittelbarkeit empfindsamer Eindrücke vorgezeichnet. Bei der Kunstschönheit „genießen“ wir die „*Freiheit* der Produktion und Gestaltungen“, Spielerisches, Regelaufbrechendes und gezielte Konstruktion zugleich.

Bei Kant gibt es das Konzept des *notwendigen Scheins*. Dieser entsteht, wenn wir – unvermeidlicher Weise! – über die Grenzen hinaus denken, die uns durch die gleichzeitige Unmöglichkeit gesetzt sind, Einsichten in das Wesen als Welt der „Dinge an sich“ zu erzielen und dann doch so tun, als redeten wir über ein „Ansichsein“ völlig unabhängig von unseren Bedingungen der Möglichkeit der Erkenntnis. Damit bewegt sich das Denken nach Kant notwendigerweise in einer Dialektik des „notwendigen Scheins“. Das ruft sofort den Begriff des „notwendig falschen Bewusstseins“ in der Ideologienlehre von Marx in Erinnerung. „Notwendig“ wird in diesem Falle allerdings oftmals als „kausal“ – vor allem aufgrund der jeweiligen Klassenlage – „determiniert“ gedeutet. Was immer vom Determinismus bei dieser Gelegenheit zu halten sein mag, Ideologien enthalten das Potential eines kollektiven sich und andere *Hinwegtäuschens* über bestehende Machtverhältnisse, das in Ideen des kulturellen Überbaus investiert ist und/oder mehr oder minder gezielt in den medialen Umlauf gebracht wird. Man denke etwa an Herrschaftslegenden im Sinne Max Webers, die für die Beherrschten selbst etwa den Schein des gottgegebenen Status der Beherrschten im System sozialer Ungleichheit erzeugen.

Adorno hat sein Leben lang an der überlieferten Unterscheidung zwischen Wesen, Erscheinung und Schein festgehalten. Noch in seiner Vorlesung aus dem Jahre 1968 zur Einleitung in die Soziologie verkündet er den Studierenden: „Das metaphysische, vorkritische Denken (die Philosophie vor Kants Vernunftkritiken – J.R.) hat mit dem Begriff des Wesens zentral operiert, hat mit einem Gegensatz von Wesen und Erscheinung operiert, das ist von der Aufklärung weggeräumt worden; die kritische Theorie operiert demgegenüber gleichwohl mit dem Begriff des Wesens – Marx hat ihn ausdrücklich von Hegel übernommen –, infolgedessen ist das kritische Denken hinter der Aufklärung zurück“ (ELS 82). Das heißt selbstverständlich nicht, die kritische Theorie sei rückständig und unaufgeklärt. Es heißt nur, dass Sie diejenigen Thesen einer scheinbar radikal nominalistischen Aufklärung verwirft, welche Aussagen über „Wesensbestimmungen“ grundsätzlich als metaphysisch zurück weist. Dem Nominalismus ist etwas nur „für uns“ aufgrund unserer Relevanzkriterien und nicht „an sich“ *wesentlich*. Dadurch wird nach Adorno die Wissenschaft aber „auf das bloße Phänomen (= die Erscheinung – J.R.) vereidigt. Indem man die Frage nach dem Wesen als Illusion (= Schein – J.R.), als ein mit der Methode nicht Einzulösendes tabuiert, sind die Wesenszusammenhänge – das, worauf es in der Gesellschaft eigentlich ankommt – a priori vor der Erkenntnis geschützt“ (Soz 208). In seiner „Ästheti-

schen Theorie“ spielen diese drei Kategorien eine besonders nachhaltige Rolle, wobei sich dort insbesondere an seinem Begriffs des „Scheins“ sowohl die *dialektische* Struktur der Aussagenordnung als auch seine spezifische Verhältnisbestimmung von „Positivität“ und „Negativität“ der Wertungen exemplarisch ablesen lässt. Einen ganz eindeutig *positiven* Akzent weist die Kategorie „Schein“ im Sinne des *Vorscheins* der Idee der Versöhnung auf! „In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum Versöhnenden“ (ÄT 202). Zu Adornos umstrittener Kategorie der „Versöhnung“ gehört nicht nur die Idee einer von der Ausplünderung der Natur im ökonomischen Interesse von Herren Abstand nehmende Haltung, sondern natürlich auch die normativ überragende Stellung des Autonomieprinzips. Denn nach seiner Auffassung würde Utopie in Form einer unverstümmelten Rationalität erst wirklich, „sobald sie nicht länger das Individuierte (das autonome Subjekt – J.R.) unterdrückte, an dessen Entfaltung Rationalität ihr Lebensrecht hat“ (ÄT 452). Erst „das starke und entfaltete Subjekt“, das jedoch immer zugleich Negativität in sich einschließt, weil es das „Produkt aller Naturbeherrschung und ihres Unrechts“ ist, „hat auch die Kraft, vorm Objekt zurückzutreten und seine Selbstsetzung“ als Herrschaft zu widerrufen (ÄT 397), also sich der Negativität entgegenzusetzen. In Abwandlung eines Wortes von Hegel (WW13; 151) könnte man sagen, das Schöne in der Kunst bestimme sich im Hinblick auf die Rolle des Autonomieprinzips „als das sinnliche *Scheinen* der Idee“ der reinen Anerkennung, das ja schon bei Hegel ausdrücklich mit der Lehre vom Kunstinteresse, das „seinen Gegenstand frei für sich bestehen lässt“, also mit der Haltung des Freilassens „des Objekts“ verkoppelt ist (WW 13; 60). Dieser Vorschein praktischer Vernunft setzt sich zwar aus rein *kontrafaktischen* Annahmen zusammen, sie könnten jedoch der Einsicht in den immensen Grad der Entfernung der Wirklichkeit von diesen „positiv“ getönten Vorstellungen, der Einsicht in „gesellschaftliche Negativitäten“ zweckdienlich sein. Trotz Adornos großen Vorbehalten gegenüber dem Geist – wie er sagt – „ausgepinselter“ Utopien, wäre es völlig falsch, seine Idee der Versöhnung bloß als einen schönen, womöglich nützlichen, wenn auch von ihm nicht näher bestimmten *Schein* zu verstehen, dem die Negativitäten des irdischen Jammertals als totaler Verblendungs- und Unterdrückungszusammenhang schroff entgegengesetzt sind. Adorno ist trotz aller gegenteiliger Eindrücke, den er auf zahlreiche Interpreten ausgeübt hat, kein Theoretiker des „stahlharten“ modernen „Gehäuses der Hörigkeit“ (Weber). Selbstverständlich weiß auch er, der nicht selten als Praxisflüchtling in die Kunst beschrieben wird, dass sich ohne Idealisierungen wie die einer „ungeschmälerten und darum nicht länger gewalttätigen Rationalität“ (ÄT 381) sowie ohne *tatsächlich*, in der Wirklichkeit vorfindliche Spuren gelingender Individuierung zum Subjekt als Prinzip, ohne die sich das wie immer auch meilenweit davon entfernte gesellschaftliche Getriebe, sowohl der gesamte Betrieb der Selbsterhaltung, als auch der eigennütziger strategischer Selbstbehauptung gar nicht reproduzieren könnte. Denn „einzig das autonome (Subjekt – J.R.) vermag sich kritisch zu wenden gegen sich und seine illusionäre Befangenheit (den Schein –

J.R.) zu durchbrechen“ (ÄT 178). Allein die „absolute“, die totale Vernichtung von Lebensbedingungen und menschlicher Existenz im „Kampf auf Leben und Tod“ (Hegel) schreitet noch zur potentiell selbstzerstörerischen Tilgung all jener „Chiffren“ (Adorno) von Restvernunft fort.

Hinter solchen Überlegungen scheint auf eine gewisse Weise der so gern und grundsätzlich missverstandene Spruch Hegels zu stehen: „Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig“ (RPh § 6). Das bedeutet natürlich nicht, das empirische Dasein sei grundsätzlich vernünftig, so wie es vorzufinden ist, sondern, dass die Gegebenheiten überhaupt nur in dem Grade das Prädikat „wirklich“ verdienen, wie sie „der Idee“, bei Adorno: der Idee der versöhnten Gesellschaft entsprechen. Man könnte bei dieser Gelegenheit auch an Marx` berühmte, auf die Idee einer klassenlosen Gesellschaft gerichtete Aussage erinnern: „Andererseits, wenn wir nicht in der Gesellschaft, wie sie ist, die materiellen Produktionsbedingungen und ihnen entsprechenden Verkehrsverhältnisse für eine Klassenlose Gesellschaft verhüllt vorfinden, wären alle Sprengversuche Donquichoterie.“³¹ Insofern gibt es nur im Grenzfall der „absoluten Negativität“, also der nackten, unvermittelten Gewalt überhaupt keine Spuren der „Positivität“ als *Vorschein* der Vernunft mehr. Die Kernvorstellung seiner zweifellos oftmals im Vagen bleibenden Idee der „versöhnten Gesellschaft“ fasst Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ z.B. in Aussagen wie den folgenden zusammen:

- 1.) „Aber die Emanzipation der Gesellschaft von der Vorherrschaft ihrer Produktionsverhältnisse hat zum Ziel die reale Herstellung des Subjekts, welche die Verhältnisse bislang verhindert haben ...“ (ÄT 178).
- 2.) „Die Idee der Freiheit, der ästhetischen Autonomie verschwistet, hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte. So auch die Kunstwerke: Je freier von auswärtigen Zwecken sie sich machten, desto vollständiger bestimmten sie sich als ihrerseits herrschaftlich organisierte“ (ÄT 34).

Das erste Zitat verweist ganz eindeutig auf die Schlüsselsemantik des so oft vermissten „Maßstabes“ der „älteren kritischen Theorie“. Adorno hat ihn einmal auch zu einer Notiz im Hinblick auf die Ziele einer kritischen empirischen Sozialforschung verdichtet. Seine und Horkheimers Forschungen über das, „was Menschen denken und wollen“, solle „einzig ihrer Freiheit dienen“ (SoZ 479 f.). Was an solchen Stellen unter „Freiheit“ zu verstehen ist, fasst er in seiner Vorlesung zur „Lehre von der Geschichte und der Freiheit“ so kurz zusammen: Von „einer Freiheit der Gattung oder einer Freiheit der Gesellschaft“ könne nicht die Rede sein, „wenn diese Freiheit nicht als Freiheit der Individuen innerhalb der Gesellschaft sich realisiert. Das Individuum ist gewissermaßen der Prüfstein der Freiheit“ (LGF 247). Dass damit nicht die abstrakte Wahl- und Entscheidungsfreiheit des nutzenmaximierenden Marktgänger, vielmehr die Tatsache gemeint ist, dass „von der Einrichtung der Welt und der Beschaffenheit der Welt ... eben

³¹ K. Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf), Frankfurt/M o.J. S. 77.

tatsächlich“ abhängt, „wieweit das Subjekt zur Autonomie kommt, wieweit sie ihm gewährt wird oder verweigert“, dürfte ausgesprochen sinnfällig sein (LGF 308).

Das zweite Zitat (ÄT 34) zeigt einerseits, dass für Adorno die moralisch-politische „Idee der Freiheit“ mit der Idee ästhetischer Autonomie, der Idee der autonomen Kunst „verschwistert“ ist. Logisch exakter als die Metapher der Verschwisterung dieser beiden „positiven“ Ideen ist selbstverständlich der Rückgriff auf Struktur eines dialektischen Vermittlungsverhältnisses, so wie er es etwa als „mutuelle Vermittlung der Gegensatzpaare“ oder „Vermittlung ohne Mitte“ erwähnt. Aber der Autonomie der Kunst ist nach Adorno nicht nur die Positivität der „politischen Idee der Freiheit“ beigemischt, sondern immer zugleich auch Negativität etwa in der Form des „Scheins“ als gesellschaftlich induzierte Illusion. Das zweite Zitat verschärft diese normative Grundvorstellung der Vermittlung von *Positivität* und *Negativität*. So heißt es etwa: Je autonomer die Kunstwerke gegenüber äußeren (gesellschaftlichen) Zwecken werden, desto mehr prägt sich ihnen Heteronomie sogar in der Form der „herrschaftlicher Organisation“ ein. Allerdings klingt der Begriff der „Herrschaft“ an dieser Stelle auf eine irreführende Weise doppeldeutig. Zum einen hört er sich (negativ) nach der politischen Übermacht des Herrn über den Knecht an. Zum anderen kann er (positiv) als erfolgreiche Bearbeitung (künstlerische Gestaltungskraft) im Angesicht von geschichtlichen Problemen gelesen werden, die das Material für die jeweiligen Kunstfertigkeiten aufwirft. Um an dieser Stelle im Verständnis einen Schritt weiter zu kommen, empfiehlt es sich, sich die komplexe Verhältnisbestimmung von Kunst und Gesellschaft in der „Ästhetischen Theorie“ noch etwas näher anzuschauen.

Abschnitt 4

Zum Verhältnis von Kunst, Natur und Gesellschaft in der „Ästhetischen Theorie“.

Die Kunst ist *immanent* mit *gesellschaftlichen* Bestimmungen vermittelt, denen sie sich gleichwohl entgegensetzt. Kunst versteht sich daher als „die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“, ohne sich inneren Zusammenhängen mit äußeren gesellschaftlichen Bestimmungen entziehen zu können (ÄT 19). So wohnt ihr trotz der für sie konstitutiven Idee einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck die „äußere“ Zweckrationalität immer auch als „das Konstruktive“ inne. Das „Konstruktive“ entspricht weitgehend der zielgerichteten Bearbeitung des jeweiligen künstlerischen Materials – Farben, Töne, Marmor etc. Es gibt also keine „Kunst, die nicht als Moment in sich enthält (!), wovon sie sich abstößt“ (ÄT 24). Das gilt sogar für ihren strikten Gegenpol: für Herrschaft als allgemeinste Erscheinungsform gesellschaftlicher Negativität (Heteronomie als Zwang): „Die Opposition der Kunstwerke gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese. Sie müssen dem herrschaftlichen Verhalten sich angleichen, um etwas von der Welt der Herrschaft qualitativ Verschiedenes zu produzieren.“ (ÄT 430). Diese Angleichung mindert keineswegs die Bedeutung der rationalitätskritischen und herrschaftskritischen Funktionen der Kunst: „Mag immer der Geist in ihr (= der Kunst - J.R.) weiter Herrschaft ausüben, in seiner Objektivierung befreit er sich von seinen herrschaftlichen Zwecken“ (ÄT 173). Es handelt sich also wieder einmal um ein Ordnungsmuster der Aussagen, das der Elementarbestimmung einer inneren Vermittlung in sich der Gegensätze, auch denen der mit den jeweiligen Momenten verbundenen gegensätzlichen Wertigkeiten entspricht. Adorno hat das alles in seiner Vorlesung zur „Einführung in die Dialektik“ aus dem Jahre 1958 auf eine besonders knappe Formel gebracht: Das „Wesen des dialektischen Verfahren ist, dass die Antithesis aus der Thesis selber herausgenommen wird ...“ – und umgekehrt (ED 59). „Herausnehmen“ bedeutet hier natürlich: Etwas als Implikat seines strikten Gegenteils erkennen. Es geht ihm also wie immer um eine „Vermittlung ohne Mitte“. Sie bestimmt als Ausgangspunkt nicht anders als die grundlegende Verhältnisbestimmung von Individuum und Gesellschaft die genauere *dialektische* Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft, ihre *Syntax*. Der *semantische* Kern dieser Verhältnisbestimmung wird in der These vom Doppelcharakter der modernen Kunst zusammengefasst und z.B. in der knappen Bemerkung zusammen gefasst: „Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social* teilt ohne Unterlass der Zone ihrer Autonomie sich mit“ (ÄT 16). Allein dieses Zitat hat vieles in sich. In sich hat es m.E. die folgenden Thesen:

1. Den Begriff „fait social“ (soziale Tatsache) hat Adorno im Anschluss an Émile Durkheim gewählt. Sicher kann man damit die nicht so arg überraschende Einsicht in Verbindung bringen, dass auch das „autonome“ Kunstwerk nur unter „äußeren“ gesellschaftlichen Regeln, Bedingungen und Zwängen in ihrer jeweiligen historischen Ausprägung erscheinen kann. Zudem sei die Trivialität gewagt: „Autonom“ bedeutet nicht, einem *jeden* gesellschaftlichen Einfluss entzogen zu sein. Dagegen sprechen allein schon die Kunstmärkte.
2. Im Einklang mit Adornos Grundvorstellung vom „Prinzip der Dialektik“ spielt der Begriff der „sozialen Tatsache“ zudem auf die vermittlungslogisch schärfere Annahme des Erscheinens „äußerer“ gesellschaftlicher Bestimmungen im „Inneren“, im Formgesetz und der Ausdrucksqualität des einzelnen Kunstwerkes selbst an. Um nur ein ganz einfaches Beispiel zu wählen: Stilprinzipien verschiedenartiger Werke – barocke, klassische, romantische etc. – bedeuten mehr als nur den Ausdruck einer Gestaltungstechnik. Sie verkörpern *in* ihrem künstlerischen Erscheinen immer auch soziale Orientierungen, Normen, Regeln und Kriterien bestimmter Epochen.
3. In seiner 12. Vorlesung zur Einleitung in die Musiksoziologie, die mit „Vermittlung“ überschrieben ist, wird der entscheidende Schritt über den Verweis sowohl auf äußeren gesellschaftlichen Bedingungen und Zwänge, denen die Kunst unterliegt hinaus, als auch auf Stilprinzipien kurz und bündig so beschrieben: Die Aufgabe der Musiksoziologie besteht in der „gesellschaftliche(n) Dechiffrierung musikalischer Phänomene selbst“, in der „Einsicht in ihr wesentliches Verhältnis zur realen Gesellschaft, in ihren inneren sozialen Gehalt und ihre Funktion“ (EM 204). Es geht also nicht allein um äußere Abhängigkeiten und Wirkungen der Kunst, sondern auch um ihren inneren *sozialen* Gehalt. Zum dem besonders im Hinblick auf musikalische Kunstwerke schwierigen Begriff des „sozialen Gehaltes“ lässt sich zumindest eines mit aller Deutlichkeit sagen: Er erschöpft sich bei Adorno keineswegs in der Analyse geschichtlich veränderlicher Stilprinzipien der Kunstproduktion einer Epoche.
4. Wie weit seine Vorstellungen von einem inneren gesellschaftlichen Gehalt der Kunst zur Verwunderung und Skepsis einer Reihe seiner Kritiker reichen, machen Passagen wie die folgenden klar: „Gerade als Artefakte aber, Produkte gesellschaftlicher Arbeit, kommunizieren sie auch mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen sie ihren Inhalt“ (ÄT 15). Und dieser Inhalt entstammt in vielen Hinsichten der gesellschaftlichen Wirklichkeit („Empirie“), findet sich darin in vergleichbarer Ausprägung vor. So zieht nach Adorno „das inhaltliche Moment von künstlerischer Moderne ... seine Gewalt daraus, dass die jeweils fortgeschrittensten Verfahren der materiellen Produktion und ihrer Organisation nicht auf das Bereich sich beschränken, in dem sie unmittelbar entspringen. In einer von der Soziologie kaum noch recht analysierten Weise strahlen sie von

dort aus in weit von ihnen abliegende Lebensbereiche, tief in die Zone subjektiver Erfahrung hinein, die es nicht merkt und ihre Reservate hütet“ (ÄT 58). Dass sich Thesen wie diese immer auch an Marx` Grundunterscheidung zwischen Basis und Überbau und in diesem Rahmen am Schema von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen orientieren, ist sinnfällig. „Kaum etwas dürfte in den Kunstwerken getan oder erzeugt werden, was nicht sein wie immer auch latentes Vorbild in gesellschaftlicher Produktion hätte“ (ÄT 351) Oder: „Der Vorrang der Produktionssphäre in den Kunstwerken ist der ihres Wesens als der Produkte gesellschaftlicher Arbeit gegenüber der Kontingenz ihrer subjektiven Hervorbringung“ (ÄT 393). Die Verbindung der Adornoschen Kunsttheorie zur Marxschen Lehre von Basis und Überbau kommt schließlich auch in der zentralen These zum Vorschein: „Schlüsselcharakter hat Technik für die Erkenntnis von Kunst; sie allein (!) geleitet die Reflexion ins Innere der Werke; freilich nur für den, welcher ihre Sprache spricht“ (ÄT 317). Nicht zuletzt über die Materialgestaltung vermitteln sich demnach gesellschaftliche Bestimmungen in das Innere der autonomen Kunstwerke. Aber der Nachsatz, den Adorno seiner These hinzufügt, ist von besonderer Bedeutung für deren Verständnis. „Technik“ führt nur denjenigen in das „Innere der Werke“, der ihre *eigene* und *eigenständige* Sprache spricht. Er ist wahrlich der Letzte, der einem orthodoxen Produktivkraft- bzw. Technikdeterminismus das Wort redet. Im Gegenteil: Das Kunstwerk spricht nicht nur eine eigene Sprache, es setzt natürlich immer auch die gestalterische Kraft eines Subjektes, „das Überwiegen freier Verfügung über die Mittel durch Bewusstsein“ (ÄT 316), insofern „Kontingenz der subjektiven Hervorbringung“ voraus

5. Den Startpunkt der Ausführungen bis zu diesem Punkt bildete die These vom „Doppelcharakter der modernen Kunst“ als autonom und fait social zugleich. Dieser Doppelcharakter, sagt Adorno, teile sich „ohne Unterlass der Zone ihrer Autonomie sich mit“ (ÄT 16). Dieser Nachsatz bringt eine entscheidende Ausdifferenzierung seiner Elementarfigur der „Vermittlung der Gegensätze in sich“ zum Vorschein. Denn er weist darauf hin, dass die autonome Kunst ihre Eigenständigkeit zwar nur unter der Voraussetzung förderlicher gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und Veränderungen entfalten kann, aber dass der Gegensatz zwischen gesellschaftlicher Heteronomie und künstlerischer Autonomie sich *als Gegensatz* den Ausdrucksformen dieser Selbständigkeit (künstlerischer Autonomie) selbst *einprägt*. Ganz abstrakt ausgedrückt: Der Gegensatz zwischen Autonomie und Heteronomie stellt ein *immanentes* Merkmal von Autonomie selbst dar. Das gilt umgekehrt auch für den Pol der Heteronomie – „Vermittlung der Gegensätze in sich“. Deswegen finden sich so viele Aussagen mit der folgenden logischen Struktur in Adornos Gesamtwerk, die viele seiner Interpreten und Kritiker jedoch als „Paradoxien“ missverstehen: „Ihr (der Kunstwerke – J.R.) gesellschaftliches Wesen bedarf der

Doppelreflexion auf ihr Fürsichsein (= Autonomie – J.R.) und auf ihre (inneren und äußeren – J.R.) Relationen zur Gesellschaft. Ihr Doppelcharakter ist manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren und widersprechen sich selbst“ (ÄT 337). Dialektik verlangt offensichtlich etwas mehr als die Formulierung oder Feststellung einer Paradoxie, also von Aussagen, die im äußeren Gegensatz zur „doxa“, zu alltagsweltlichen Missverständnissen stehen.

6. Eine weitere charakteristische Differenzierung dieses Grundmusters der Ordnung des Adornoschen Diskurses ergibt sich aufgrund der gegensätzlichen Wertigkeiten, die – wie wir mehr fach gesehen haben – mit dem Begriff der „Heteronomie“ als Gegenbegriff zu „Autonomie“ bei ihm verbunden sind. Gewiss ist es in seinen Schriften so, dass er unter „Heteronomie“ vorwiegend die *Negativitäten* der Verdinglichung, Entfremdung, Nötigung, des Zwangs und der Repression versteht. Aber, dass „Heteronomie“ auch *Lebensbedingungen* meinen kann, war ihm selbstverständlich geläufig: „Gesellschaft (ist) nicht bloß die Negativität ..., sondern noch in ihrer fragwürdigsten Gestalt der Inbegriff des sich produzierenden und reproduzierenden Lebens der Menschen“ (ÄT 335). Für den blanken Kulturpessimismus oder den Nihilismus hatte er wahrlich nichts übrig. Denn mit einer „stereotype(m) Formel der Nichtigkeit“ als uneingeschränkte Skepsis und damit als „unterschiedslose Bestreitung jedes Positiven“ würde die kritische Theorie in der Tat ihre eigenen Maßstäbe der Kritik völlig außer Kraft setzen. (vgl. DdA 36)? Zudem bezieht sich die Idee einer Autonomie der modernen Kunst nicht allein darauf, dass die Kunstwerke eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck und damit (u.a.) eine gleichsam nicht-diskursive Kritik der für die moderne Gesellschaft charakteristischen Verkehrung von Zweckrationalität in instrumentelle Vernunft verkörpern. Die Autonomie der Kunst steht darüber hinaus in einem *inneren* Zusammenhang mit den positiven Gehalten der ethisch-politischen Idee einer *Autonomie des Subjekts*. Die „Idee der Freiheit“, die kontrafaktische Annahme eines unter fördernden Rahmenbedingungen der Institutionen, Organisationen, schließlich der Struktur des gesellschaftlichen Ganzen unbedingt freien Willens der Einzelheit, ist nämlich „ästhetischer Autonomie verschwistert“ (ÄT 34). Denn „allgemein() verwirklichte Rationalität hätte erst dann in mehr als bloßen „Chiffren“ tatsächlichen Bestand, wenn sie im strikten Gegensatz zu den vorherrschenden Formen der Strategien rationaler Beutegreifer auf Märkten oder im Widerstand gegen den stummen Zwang entfremdeter Verhältnisse nicht „länger das Individuierte unterdrückte, an dessen Entfaltung Rationalität ihr Lebensrecht“ und – so ergänze ich – kritische Theorie ihren Maßstab hat (ÄT 452). Von gleichem normativem Gewicht sind Adornos Thesen über Kunst (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) als Antithesis zu historischen Strategien der Naturzerstörung um bestimmten Macht- und Appropriationsinteressen, letztlich des „Prinzip(s) der Gewalt, des Zerstörenden“ willen

(ÄT 75). Demgegenüber stehen Kunstwerke immer auch ein Stück weit „für Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit“ ein (ÄT 98). „Unmittelbarkeit“ klingt zunächst ähnlich wie der alltagsweltliche Spruch von der „unberührten Natur“. Dieser ist jedoch als eine Art Mischung von Utopie und Ideologie (Schein) im Umlauf.³² Für Adorno handelt sich eher um den *Vorschein* von Unmittelbarkeit, während die Natur in der historischen Wirklichkeit sowohl durch gesellschaftliche Arbeit für den Lebensunterhalt als auch durch die „Gewalt des Zerstörenden“ höchst negativ *vermittelt* ist. Es entsteht der schöne Schein des Unvermittelten, während Natur – etwa als „Kulturlandschaft“ – immer zugleich ein Mittel zu irgendwelchen menschlichen Zwecken darstellt. Insofern kann die Naturschönheit in der Tat auf kontradiktorisch klingende Weise als „vermittelter Statthalter von Unmittelbarkeit“ begriffen werden.

7. Authentische Kunstwerke hängen der „Idee der Versöhnung der Natur“ nach (ÄT 100) und ähneln sich durch diese Haltung des *Freilassens* dem moralischen Autonomieprinzip der Ethik an, das ja die Achtung der Selbständigkeit des anderen Subjekts gebietet und der Repression des freien Willens der Anderen strikt entgegengesetzt ist. Deswegen ist der Wahrheitsgehalt der Kunst nach Adorno nicht „vom Begriff der Menschheit“, von der humanistischen Idee anerkannter Würde der Individuen als Subjekte abzulösen (ÄT 358). Deswegen stehen Kunstwerke, „noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit“ (ÄT 359). Substantielle Rationalität wäre daher erst dann verwirklicht, „sobald sie (als instrumentelle Vernunft – J.R.) nicht länger das Individuierte unterdrückt, an dessen Entfaltung Rationalität (als Autonomieprinzip – J.R.) ihr Lebensrecht hat“ (ÄT 452).
8. Natürlich ist und bleibt Adorno weit von jedem naiven Utopismus entfernt. Denn sowohl die Idee ethisch-politischer als auch die künstlerischer Rationalität stehen nach seiner Auffassung durchweg in einem *inneren* Zusammeng mit Heteronomie und zwar auch in ihrer Erscheinungsform als gesellschaftliche *Negativität*. „Ästhetische Rationalität und Irrationalität werden gleichermaßen vom Fluch der Gesellschaft verstümmelt“, die heutzutage nicht zuletzt in der „falschen (instrumentellen – J.R.) Rationalität vom Profit gesteuerter Industrie“ besteht (ÄT 306). Wie radikal er die Vermittlung ästhetischer Rationalität mit gesellschaftlichen Negativitäten denkt, machen beispielsweise Aussagen wie die folgenden deutlich: „Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschuss gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft“ (ÄT 16). Oder: „Keine Kunst, die nicht negiert in sich enthält, wovon sie sich abstößt“, wozu nicht zuletzt die bestehenden Produktionsverhältnisse

³² Vgl.: „Was an Natur als ein Geschichte Entrücktes und Ungebändigtes erscheint, polemisch einer geschichtlichen Phase (unserer Zeit – J.R.) an, in der das gesellschaftliche Gespinnst so dicht gewoben ward, dass die Lebendigen den Erstickungstod fürchten. In Zeitläuften, in denen Natur den Menschen übermächtig gegenübertritt, ist fürs Naturschöne kein Raum“ (ÄT 102).

gehören (ÄT 24). Ohne dass damit einem deterministischen Basis-Überbau-Modell auch nur ansatzweise das Wort geredet würde, betont er sogar: „Was im Kern der Ökonomie sich zuträgt, Konzentration und Zentralisation, die das Zerstreute an sich reißt und selbständige Existenzen einzig für die Berufsstatistik übrig lässt, das wirkt bis ins feinste geistige Geäder hinein, oft ohne dass die Vermittlungen zu erkennen wären“ (ÄT 54). „Konzentration“ und „Zentralisation“ stellen in diesem Zusammenhang natürlich Kategorien der Marxschen Theorie der Monopolbildung im Kapitalismus dar. Die Schlüsselthese der Adornoschen Musiksoziologie lautet, der „volle musikalische Gehalt“ berge „gesellschaftliche Sinnesimplikate“ in sich (EM 206). Aber das heißt gewiss nicht, dieser gesellschaftliche Gehalt der Musikstücke stelle grundsätzlich den Effekt *ökonomischer* Faktoren und Prozesse wie Konzentration und Zentralisation der Kapitalien dar. Gleichwohl steht für Adorno aufgrund des „sozialen Gehaltes“, den Kunstwerke grundsätzlich aufweisen fest, dass „ästhetische und soziologische Fragen der Musik ... unauflöslich konstitutiv miteinander verflochten“ sind (EM 207). Wie und auf welche Weise jedoch diese Schlüsselthese von der „objektiven gesellschaftlichen Konstitution“ der Werke authentischer Kunst im Einzelnen zu „dechiffrieren“ und wie stichhaltig sie ist, das stellt eine gute Frage vor allem an die verschiedenen Monographien Theodor W. Adornos zu Musik, Literatur und Kunst dar. Ich kann sie hier nicht im Einzelnen beantworten. Die Vorschläge dafür sind jedenfalls sind jedenfalls vielfältig und kontrovers.³³

Seiner elementaren dialektischen Argumentationsfigur einer „Vermittlung der Gegensätze in sich“, auch seinen Vorstellung vom Vermittlungsverhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, fügt Adorno selbstverständlich eine Reihe von Differenzierungen und Ergänzungen hinzu. Im Artikel „Individuum“ aus den „Soziologischen Exkursen“ schreibt er: „Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft lässt sich aber auch nicht trennen von dem zur Natur. Die Konstellation zwischen den drei Momenten ist dynamisch. Es genügt nicht, in ihre perennierende Wechselwirkung sich zu beruhigen, sondern eine Wissenschaft von der Gesellschaft hätte wesentlich die Aufgabe, die Gesetze zu erforschen, nach denen jene Wechselwirkung sich entfaltet, und die wechselnden Gestalten abzuleiten, die Individuum, Gesellschaft und Natur in ihrer geschichtlichen Dynamik annehmen“ (SE 43). Damit stößt man frontal auf die Schwierigkeiten des Adornoschen Gesetzesbegriffes. Eine bis heute einflussreiche Analyse des Begriffs des „Gesetzes“ haben Popper, Hempel und Oppenheim vorgeschlagen. Ihre Grundformel für eine nomologische (gesetzesförmige) lautet: $(x) p \rightarrow q$. Lies: Für alle Fälle der Art x gilt überall, jederzeit und ausnahmslos: Wenn p eintritt, dann tritt auch q ein. Es ist eine brisante Frage, wie sich Wahrschein-

³³ Vgl. dazu beispielsweise H.-J. Hinrichsen: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven. In: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm: Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2011, S. 85 ff.

lichkeitsgesetze (wenn p, dann x mit einer Wahrscheinlichkeit > 0.5) zu dieser Formel für streng nomologische Zusammenhangsaussagen verhalten. Es ist eine ebenso gewichtige Streitfrage, ob auch die Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften bei ihren Erklärungen und Prognosen auf Gesetze zurückgreifen können (müssen), die sich nicht auf historische *Regelmäßigkeiten* des Geschehens beschränken, sondern *universelle, notwendige* und/oder *höchst wahrscheinliche* Ereignis- und/oder Handlungszusammenhänge ausdrücken. Wie immer die verschiedenartigen Antworten auf diese Fragen auch lauten mögen, eines ist sicher: Adornos Gesetzesbegriff ist genau so wenig mit dem nomologischen zu vergleichen, wie die Verwendung der Kategorie „Wechselwirkung“ bei ihm darauf hinweist, dass Kausalität als der oberste, alle konkreten Zusammenhänge prägende Relationstypus verstanden werden müsste. Er denkt wohl eher an Vorbilder wie das „Gesetz vom tendenziellen Fall der Profitrate“ oder „das Wertgesetz“ bei Marx.³⁴ Für jene Marxinterpreten, deren streng ökonomistisches Wissenschaftsverständnis im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert an der Newtonschen Mechanik orientiert war, bedeutet das „Gesetz vom tendenziellen Fall der Profitrate“ ein Quasi-Naturgesetz, das der immer wieder falsifizierten Prognose des demnächst mit eiserner Notwendigkeit eintretenden Zusammenbruchs des Kapitalismus als Voraussetzung diene. Doch es hat sich inzwischen herumgesprochen, dass das „Gesetz vom tendenziellen Fall der Profitrate“ keine universelle Gesetzesaussage im Newtonschen oder im Hempel-Oppenheimerschen Sinn darstellt. Es ist im besten Fall als eine Trendaussage anzusehen, die sich einerseits auf *historisch* und nicht allgemein-menschliche Phänomene wie vor allem „Mehrwert“, „Kapital“ und „Profit“ bezieht, wobei die Trendvorhersage von der Stichhaltigkeit bestimmter Annahmen hinsichtlich der Konstanz einiger historischer Randbedingungen abhängig ist. Wenn Adorno von den „Gesetzen der Vergesellschaftung“ spricht, dann geht es in erster Linie um mittel- oder längerfristig bestehende *regelmäßige Zusammenhänge von Ereignissen* in weiteren oder engeren raum-zeitlichen Grenzen. Das Marxsche „Wertgesetz“, dessen elementaren Merkmale und Phasen sich trotz aller teilweise einschneidenden Veränderungen im Verlauf einer Epoche bis heute reproduziert haben, liefert letztendlich auch Adorno ein maßgebliches Beispiel dafür. Die Bezugnahme auf *historische Regelmäßigkeit des Geschehens* (wie der „Wirtschaftskreislauf“) halten allerdings selbst Popperianer wie Hans Albert für eine sinnvolle Maßnahme und sprechen in diesem Falle von „Quasigesetzen“. Doch all dies schließt den anderen Tatbestand überhaupt nicht aus, dass es universelle *Systemprobleme* gibt, mit denen die Menschengattung – bei aller Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit, der geschichtlichen Versuche, mit elementaren Problemen wie dem umzugehen, wie die Mittel für den individuellen und kollektiven Lebensunterhalt zu gewinnen und zu verteilen seien – *mit Notwendigkeit* und das heißt nun: „Bei Strafe des Untergangs“ (Marx) immer schon und

³⁴ Vgl. ausführlicher J. Ritsert: Gesellschaft, Heft 2 der „Materialien zur Kritischen Theorie der Gesellschaft, Frankfurt/m 2009.

irgendwie zu Rande zu kommen musste. Historisch spezifische Abläufe (und Gestaltungsversuche) einerseits, veränderliche, aber zugleich geschichtlich durchgängige Probleme wird Adorno wahrscheinlich auch dann im Auge gehabt haben, wenn er sich in der „Ästhetischen Theorie“ mit dem Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und *Natur* beschäftigt.³⁵

Zwischenbemerkung.

Nicht nur das Kantische Oxymoron von der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, sondern auch die Lehre vom „Erhabenen“ in der KdU spielt eine nicht unerhebliche Rolle für Adornos Kunstverständnis. „*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist“ (KdU 333; Herv. i. Org.). „Groß“ ist natürlich nicht im Sinne etwa von „lang“ oder „hoch“ (*quantitas*), sondern stattdessen im Sinne von „unerreichbar und dennoch vorbildlich“ (*magnitudo*: ebd.) zu lesen. Es handelt sich also um etwas, „*was über alle Vergleichung groß ist*“ (ebd.), demgegenüber wir uns – wie vor allem im Angesicht von übermächtigen Naturgewalten – letztendlich klein fühlen (müssten). „*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist*“ (KdU 335; Herv. i. Org.) und damit jeden Maßstab des konkret Erfahrbaren, „*jeden Maßstab der Sinne übertrifft*“ (KdU 336; Herv. i. Org.). Ich kann hier nicht die komplizierte Argumentation Schritt für Schritt nachzeichnen, die bei Kant von einem spezifisch gewendeten Begriff der *Achtung* zur These von Doppelcharakter unserer Gefühle hinführt, die dann entstehen, wenn wir vor dem Erhabenen stehen und schließlich die Rolle bestimmen, welche die Bewältigung der Furcht vor übermächtigen Naturgewalten bei ästhetischen Urteilen spielt.³⁶ Nur so viel sei gesagt, dass *Achtung* im Kontext der KdU als „Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Erreichung einer Idee, *die für uns Gesetz ist*“ definiert wird. „Für uns Gesetz“ ist aber nicht zuletzt auch *Achtung* als Anerkennung des freien Willens, der Autonomie der anderen Subjekte (Sittengesetz). Das Sittengesetz stellt eine kontrafaktische Annahme, eine *Idee* dar. D.h.: Das individuelle Verhalten, der Verlauf von Interaktionen, die Struktur von Institutionen, Strukturen und Prozesse in der Gesamtgesellschaft, sind in konkreter historischer Situation von dieser Idee deutlich, oft abgründig weit entfernt, auch wenn das tatsächliche Getriebe sich ohne ihm immanente „Chiffren“, ohne den *realen* Vorschein von Bestimmungen der reinen praktischen Vernunft nur um den Preis des nackten Kampfes auf Leben und Tod reproduzieren könnte. Aus dieser Spannung zwischen verpflichtender Zielsetzung und ihrer Unerreichbarkeit entsteht jene Zwiespältigkeit der Gefühle, die Kant folgendermaßen beschreibt: Einerseits ist „das Gefühl des Erhabenen ... ein Gefühl der Unlust“ angesichts der Kluft zwischen verpflichtender Idee und der Unmöglichkeit, sie als Ganzes, uneingeschränkt in der Wirklichkeit *erfahren* zu können. Andererseits bedingt das klare Bewusstsein von der Notwendigkeit, von der Verpflichtung, die Idee trotz jener Kluft anzustreben zu sollen, ein positives Gefühl (KdU 344). Wenn wir die Natur „im ästhetischen Urteile“ als eine Übermacht erfahren, die gleichwohl „über uns keine Gewalt hat“, der wir uns nicht unterwerfen, dann erfahren wir sie in diesem Sinne als „*dynamisch-erhaben*“ (KdU 3348; Herv. i. Org.).

Entscheidend bleibt also in Kants ästhetischer Theorie der Bezug auf Gefühlsqualitäten. „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht (wie bei der Identifikation von Sachverhalten und der Erklärung von empirischen Zusammenhängen mit Hilfe von Kategorien – J.R.)

³⁵ Vgl. J. Ritsert: Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk, Studententexte zur Sozialwissenschaft Band 4, 2. Auflage, Frankfurt/M 1996, S. 72-84.

³⁶ „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist über das Schöne“ (KdU 349).

durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben“ (KdU 279). Nur ist in diesem Falle „Lust oder Unlust“ weiterhin nicht mit Nutzen oder Kosten gleich zu setzen. Denn eine zentrale Rolle in der Lehre von der Naturschönheit spielt für ihn nun einmal das Gefühl fürs Erhabene. „Erhabenheit“ wiederum lässt sich als Ehrfurcht ohne Furcht, als Beeindruckung des Subjekts angesichts eindrucksvoller Naturphänomene, mithin als Beeindruckung lesen, die – anders als etwa die Furcht von Küstenbewohnern angesichts eines Tsunami – von allen Angst und Ohnmachtsgefühlen befreit und somit befreiend ist. Ich fürchte, dass kein neoklassischer Nationalökonom, seine Lehre von Nutzen und Kosten irgendwie mit dem „Erhabenen“ in Verbindung bringen würde.

Adorno verleiht der Idee einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck sowie der Erhabenheit von Natur eine gesellschaftskritische Wendung. Authentische Kunst setzt sich nach seiner Auffassung immer auch all jenen Erscheinungsformen instrumenteller Vernunft als gesellschaftliche Praxis *entgegen*, wodurch wir „Gewalt über Natur“ ausüben (ÄT 75). Die Kunstwerke ergreifen auf ihre Weise „Partei für die unterdrückte Natur; dem verdankt sie die Idee einer anderen Zweckmäßigkeit als der von den Menschen (als instrumentelle Vernunft – J.R.) gesetzten“ (ÄT 428). Damit wendet sich moderne Kunst entschieden gegen das „unterm Kapitalismus Unterdrückte“, und Unterdrückung, Ausnutzung und Ausplünderung erfahren seiner Auffassung nach unter den herrschenden Verhältnissen vor allem das Tier, die Landschaft, die Frau (ÄT 99). Kunstwerke hängen somit der „Idee der Versöhnung von Natur“ nach, „indem sie sich vollkommen zu zweiter“ Natur machen (ÄT 100). Grundsätzlich setzt sich ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik allen Tendenzen zur utilitaristischen Reduktion von Vernunft auf die unbedingte Effizienz samt all ihren Verkehrungen zur instrumentellen entgegen. Daher gilt für ihn: „Solange der utilitaristisch verkrüppelte Fortschritt der Oberfläche der Erde Gewalt antut, lässt die Wahrnehmung trotz aller Beweise des Gegenteils nicht vollends“ die Möglichkeit einer vernünftigen Praxis ausreden, die von der kontrafaktischen Annahme einer Moral der reinen Anerkennung ebenso wie von der Idee ästhetischer Rationalität angeleitet wird. Beide Formen der Praxis haben die „positiven“ Bestimmungen einer Haltung des Freilassens statt der technischen oder strategischen, wenn nicht gewaltförmigen Bemächtigung von Natur, Artefakten und anderen Subjekten zur Voraussetzung. Kurzum: Für Adorno ist „in den Kunstwerken ... der Geist nicht länger der alte Feind der Natur“ (ÄT 202) ... „Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung“ (ÄT 207). Dass derartige Thesen, die der Kunst die Leistung einer „tendenzielle(n) Kritik der naturbeherrschenden ratio“ (ÄT 209) zutrauen, nicht ohne kontrafaktische Annahmen, Ideen auskommen, war ihm klar. Deswegen verstößt er des Öfteren gegen sein angebliches oder tatsächliches Verbot, die Utopie – wie er sagt – „auszupinseln“. So werden in der „Ästhetischen Theorie“ auf einem abstrakten Niveau schon Möglichkeiten der Reproduktion des individuellen und kol-

lektiven Lebens ins Auge gefasst, denen erst in jüngster Zeit einige Konsequenzen für tatsächlich etwas veränderte Naturverhältnisse der Gesellschaft zukommen (können). Es handelt sich um Ideen wie die „sanfter“ oder „alternativer Technologien“ oder „schonender Eingriffe in die Natur“, „Nachhaltigkeit“, „fair trade“, „Energiewende“ etc. „Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke mit dem, was Natur von sich aus sagen will“ und in der Form des Erhabenen uns sagt. „Verändert könnte das werden erst von einer Umlenkung der technischen Produktivkräfte, welche diese nicht länger bloß an den gewollten Zwecken, sondern ebenso an der Natur bemisst, die da technisch geformt wird. Entfesselung der Produktivkräfte könnte, nach Abschaffung des Mangels, in anderer Dimension verlaufen als einzig der quantitativer Steigerung der Produktion“ (ÄT 75 f.). Von anderer Indexzahl für den gesellschaftlichen Reichtum als nur für die Steigerung des Güter- und Dienstleistungsstoßes, also des Bruttosozialprodukts, kann man derzeit ebenfalls mehr sehen, lesen und hören als einige Zeit zuvor. An anderer Stelle heißt es: „Technik, die, nach einem letztlich der bürgerlichen Sexualmoral entlehnten Schema, Natur soll geschändet haben, wäre unter veränderten Produktionsverhältnissen ebenso fähig, ihr beizustehen und auf der armen Erde ihr zu dem zu helfen, wohin sie vielleicht möchte“ (ÄT 107). Daher sind die befreienden Erfahrungen mit Kunst sowie mit der Erhabenheit von Naturphänomenen als dialektisch miteinander vermittelt zu studieren: „Als pure Antithesen aber sind beide (Kunst und Natur – J.R.) aufeinander verwiesen: Natur (Naturerhabenheit – J.R.) auf die Erfahrung einer vermittelten, vergegenständlichten Welt, das Kunstwerk auf Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit“ (ÄT 98).

Abschnitt 5

Kulturindustrie – Eine Dichotomie zwischen den höheren und den niederen Künsten?

„Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen radikal gegeneinander (KTÄ 84).

„Insbesondere Adorno befürchtet, dass für das breite Publikum seine Auslieferung an die Massenkunst den Glauben zur Folge haben wird, dass Situationen – insbesondere die gesellschaftliche Realität – nicht anders sein können, als sie vorfindlich sind“ (PMA 78).

„Man hat Adorno als Snob und bildungs-elitär wahrgenommen und daran ist jedenfalls so viel, dass wir die Art von Bildung einfach nicht mehr haben – noch ganz abgesehen, was er daraus machte.“ (KI 28).

Der mit „Kulturindustrie“ überschriebene sowie mit dem Untertitel „Aufklärung als Massenbetrug“ versehene Abschnitt in Horkheimers und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ (DdA 144 ff.) zählt mit Sicherheit zu den bekanntesten, einflussreichsten, aber zugleich auch zu den umstrittensten Texte der der familien-geschichtlich gern sog. „älteren kritischen Theorie der Gesellschaft“. Eine Reihe charakteristischer, inzwischen zu Standardvorbehalten verfestigter – das erweiternde oder verändernde Nachdenken ersparender – Muster der Kritik an den beiden Autoren macht sich nicht zuletzt an diesem Textstück fest. Im Extremfall münden die Vorbehalte vor allem bei selbsternannten Paradigmenwandlern oder entschlossenen Abrechnungshermeneuten in Interpretationen aus, wodurch der Text genau das gleiche traurige Schicksal wie einige der inzwischen geflügelten Aperçus Adornos erleidet. Man denke zum Beispiel an das *bon mot*: „Das Ganze ist das Unwahre“ oder an: „Es kann kein richtiges Leben im Falschen geben“. Sie werden als völlig eindimensionale und apodiktische Prädikationen gelesen: Das Ganze *ist nichts als* das Unwahre, es ist *überhaupt* kein richtiges Leben im völlig falschen möglich. Verzeihung: Das ist barer Unsinn!

Zu Zitat 1: Das erste der drei oben zusammengestellten Zitate ist von ganz anderer Qualität. Gleichwohl muss es in einer Hinsicht geradezu verblüffen. Denn Rüdiger Bubner, von dem es stammt, war ein hervorragender Kenner der Hegelschen Dialektik und leistete zudem eine sorgfältige und fundierte Kritik an verschiedenen Themen und Thesen in Adornos Werk. Dennoch sieht die angeführte Textstelle bei ihm haargenau nach dem aus, was ich die „amputationschirurgi-

sche Deutung“ der Werke Theodor W. Adornos (s.o. S. 3 ff.) genannt habe. Adorno – einem Hegelianer und Dialektiker! – wird im ersten Zitat in allem Ernst nachgesagt, er stelle die „Autonomie der Künste“ radikal der „gesellschaftlichen Realität“ gegenüber, er *dichotomisiere* also das Verhältnis dieser beiden Momente zueinander. Das ist ein Vorbehalt, den nicht nur Bubner hegt. Noel Carroll beschreibt die Hauptmotive „des philosophischen Widerstandes gegen die Massenkunst“ auf ähnliche Weise, wobei er zunächst dominierende Kritikmuster der von ihm sog. „Mehrheitstradition“ anführt (PMA 15 ff.). Dazu gehört für ihn zentral auch die Ansicht vieler Autorinnen und Autoren, es bestehe eben jener scharfe Kontrast zwischen „hoher Kunst“ und „Massenkunst“ als Kunst für die breite Masse (PMA 17). Im Einklang damit wird auch der Musikästhetik und Musiksoziologie Adornos von verschiedenen Seiten vorgesungen, dass er – was die neue Musik zu seiner Zeit angeht – letztendlich nur den Werken der „neuen Wiener Schule“ Arnold Schönbergs die genuine Zugehörigkeit zu den modernen „höheren musikalischen Künsten“ attestieren würde. Es entsteht durchweg der Eindruck, als sei die *Dichotomisierung* von autonomer Musikkunst und musikalischer Massenunterhaltung durch die Kulturindustrie ebenfalls für die die Ordnung seines Diskurses charakteristisch. Diese Eindrücke haben nach meiner Auffassung wenig bis gar nichts mit seinem tatsächlichen Vorgehen zu tun. Klar, zahlreiche Autoren (aber bestimmt nicht Rüdiger Bubner; im Gegenteil!) bringen – wie es schon seit sehr langen Zeiten in der Geschichte der Philosophie geschieht – vielfältige Argumente gegen die Ansicht vor, es gäbe einen eigenständigen *dialektischen* Stil des Denkens, der Darstellung und der Argumentation. In diesem Zusammenhang heißt es etwa, Dialektiker bewegten sich in den Bereichen vogelwilder Spekulationen, klappriger Dreitakter (Thesis-Antithesis-Synthesis) oder gleiteten sogar in den äußerst schwierigen Versuch ab, eckige Kugeln durch die Gegend zu rollen. Wie immer man zu *dieser* Kontroverse stehen mag, im Zuge einer Analyse von Adornos Werk über die zentrale Stellung der Dialektik in *all* seinen Schriften hinwegzusehen, das zeugt im Rahmen repetitiver Standardkritiken von einer Entschlusskraft (oder von sonst etwas), die (das) ich einfach nicht aufzubringen vermag. Bei Bubner kam schon damals ein zweites in der Zwischenzeit völlig erstarrtes Kritikmotiv hinzu: Die These nämlich, Adorno pflege eine besondere Art von Kulturpessimismus. Zweifellos kann eine Reihe seiner Formulierungen den berechtigten Eindruck erwecken, er beschreibe die moderne kapitalistische Gesellschaft als ein in der Entfremdung geschlossenes System, dessen geistiger Überbau letztendlich den Effekt habe, einen „universalen Verblendungszusammenhang“ (Bubner) zu zementieren (s.o.). Dem entspricht z.B. der mit seiner geschichtsphilosophischen These von der „Entsubjektivierung der Subjekte“ im Einklang stehender Hinweis Adornos auf die Kulturindustrie als gnadenlose Produktionsinstanz von „Pseudoindividualität“.³⁷ Dementsprechend zeige sich in der modernen Massenkultur als Unterhal-

³⁷ Zur historischen Dialektik von Individuierung und Depersonalisierung (Entsubjektivierung) vgl. J. Ritsert: Individuum, Gesellschaft und Geschichte, Materialien zur Kritischen Theorie der Gesellschaft, Heft 3, Frankfurt/M 2011, S. 29 ff.

tungsindustrie, „dass die Individuen gar keine (Subjekte – J.R.) sind, sondern bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen“ darstellen (DdA 184). Es zeichnen sich allem Anschein nach die Umrisse eines lupenreinen Subsumtionsmodells der Subjektivität ab. Die einzelnen, völlig ohnmächtigen Individuen werden aufgrund der geballten Macht der industriellen und kulturindustriellen Produktionsapparate sowie durch die sie tragenden Verwertungsinteressen der Kapitalfraktionen „bruchlos in die Allgemeinheit“ zurückgenommen (ebd.), wenn sich nicht gar „die Erfahrungswelt der Völker ... tendenziell der der Lurche“ annähert (DdA 50). Dem korrespondiert natürlich Max Webers berühmte These, das stahlharte Gehäuse der modernen bürokratischen Hörigkeit wiese die Tendenz auf, die Subjekte auf den „Status altägyptischer Fellachen“ zurückzuwerfen. Das ist die eine Seite. Die andere Seite hängt mit dem in Adornos Geschichtsphilosophie stets mitgedachten *Gegenzug* zu den historisch durchweg vorherrschenden Tendenzen der Depersonalisierung zusammen. Diesen *Gegenzug* beschreibt er auf der höchst abstrakten Ebene seiner geschichtsphilosophischen Kernvorstellung als eine in welchem Grad und mit welchen ungleichen Chancen auch immer verteilte Tendenz zur *Individuierung* der Subjekte. Nur im extremen Stadium der reinen Gewaltförmigkeit der Verkehrsformen oder der bruchlos gelingenden Manipulation des Bewusstseins lassen sich so gut wie keine „Chiffren“ davon mehr aufspüren. Parallel zu der Art und Weise wie Hegel seinen Begriff der „Anerkennung“ zwischen den beiden Extrempunkten des „Kampfes auf Leben und Tod“ und der Idee „reiner Anerkennung“ aufspannt, könnte man also auch bei Adorno gleichsam eine Dialektik von nackter Barbarei und vollkommener Kultivierung zum autonomen Subjekt feststellen. Denn für ihn läuft der „Prozess der Entsubjektivierung ... seit unvordenklichen Zeiten parallel ... mit der geschichtlichen Formation des Subjekts“ (ND 130). Deswegen entwirft seine dialektische Theorie selbst im spezifischen Hinblick auf die kapitalistische Gesellschaft, in der die Individuen tendenziell auf den Status von „Verkehrsknotenpunkte(n) der Tendenzen des Allgemeinen“, der entfremdeten Totalität gebracht werden, ausdrücklich kein reines Marionetten- oder Subsumtionsmodell der Subjektivität. Denn täte man das, so betont er, würden die Menschen „ohne Vorbehalt auf die Normalform des Warencharakters ihrer Arbeit im entfalteten Kapitalismus“, also auf das Bild der reinen Charaktermaske heruntergeschraubt (ND 261). Dementsprechend heißt es am Ende seiner Vorlesung zur „Lehre von der Geschichte und der Freiheit“ im Gegensatz zu sämtlichen Vorwürfen des blanken Kulturpessimismus o.ä.: „Trotzdem geht die Möglichkeit der Freiheit innerhalb der schuldhaft verstrickten Totalität real auf“ (LGF 370). Es gibt so etwas wie ein gebrochenes richtiges Leben im Faltschen. Nochmals: Es geht mir hier überhaupt nicht darum, den Meister als absolut einwandsimmun zu „rekonstruieren“. Einwandsimmunität erreicht kein noch so starker Denker, nicht einmal irgendwelche anderen Statthalter des absoluten Geistes auf Erden als Hegel. Mir geht es nur um den Hinweis, dass Adorno sich ernsthaft und ausdrücklich um eine *dialektische* Darstellung seiner Einsichten und Vermutungen bemüht und bei solchen Gelegenheiten doch wohl etwas mehr

als naive Kontradiktionen oder gar die von ihm wahrlich nicht bevorzugten Dichotomien zustande gebracht hat. Ich hoffe, dies im Abschnitt 3 dieser Vorträge hinlänglich dokumentiert zu haben. Sein Denken bewegt sich nun einmal ganz eindeutig im Rahmen jener auch normativ so komplexen Argumentationsfigur der „Vermittlung der Gegensätze in sich“, ob man das nun für logisch sinnvoll hält oder nicht.

Zu Zitat 2: Das zweite der ausgewählten Zitate im Vorspann zu diesem Abschnitt stammt aus dem Buch von Noel Carroll über: „A Philosophy of Mass Art“ (Oxford 1998). Darin tauchen weitere Motive der Standardkritik an Horkheimer und Adornos Einschätzung kulturindustrieller Produktionen auf. In der Tat geht eine Reihe der kritischen Anmerkungen, die insbesondere Adorno zu den Effekten der Kulturindustrie macht, in die Richtung, dass zahllosen Menschen der Glaube eingepflegt werde, die gesellschaftliche Realität könne nicht anders sein, als sie nun einmal ist. Nicht zufällig wurde das Prädikat „alternativlos“ jüngst zum Unwort des Jahres gewählt. Die Wurzeln dieses Kritikusters sind tief in Adornos „Verdopplungsthese“ eingegraben. Sie spielt eine zentrale Rolle in seiner Ideologietheorie. So heißt es etwa, die Kulturindustrie „bietet als Paradies denselben Alltag (immer – J.R.) wieder an“, in dem die Leute ohnehin stecken (DdA 169). Eine Grundtendenz der Ideologienbildung in der sog. „Konsumgesellschaft“ der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart wird daher in der These zusammengefasst: „Indem der gesellschaftlich wirksame Geist sich darauf beschränkt, den Menschen nur noch einmal das vor Augen zu stellen, was ohnehin die Bedingung ihrer Existenz ausmacht, aber dies Dasein zugleich als seine eigene Norm proklamiert, werden sie im glaubenlosen Glauben an die pure Existenz befestigt“ (SE 178).³⁸ Die *Verdoppelung* besteht mithin darin, dass der *Schein* sich ausbreitet, das, was gesellschaftlich der Fall ist und praktisch von herrschenden Mächten verfestigt und verteidigt wird, könne gar nicht anders sein, als es ist oder abläuft – es sei eben „alternativlos“. Die Kulturindustrie arbeitet daher kräftig daran, dass die ihr „Ausgelieferten“, sich „unmittelbar mit der Wirklichkeit ... identifizieren“ (DdA 151). Deswegen verhindert sie zwangsläufig die Bildung autonomer, „selbständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen“, verschärft also die Tendenz zur „Entsubjektivierung der Subjekte“ in ihrer zeitgenössischen Erscheinungsform.³⁹ Allem Anschein nach zeichnet sich dabei erneut das Bild einer vollständigen Subsumtion der Subjekte jetzt unter die letztendlich vom Profitinteresse bewegte Gesamtgesellschaft ab. Für alle ist in der scheinbar alle Bedürfnisse befriedigenden Konsumgesellschaft etwas „vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert“ (DdA 147). In eine ähnliche Richtung zielt Carroll mit seiner Feststellung, die Mehrheit der Meinungen in

³⁸ Vgl. z.B. auch: „Die neue Ideologie hat die Welt als solche zum Gegenstand. Sie macht vom Kultus der Tatsache Gebrauch, indem sie sich darauf beschränkt, das schlechte Dasein durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tatsachen zu erheben“ (DdA 176).

³⁹ Th. W. Adorno: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M 1967, S. 69.

der Tradition des „philosophischen Widerstandes“ gegen die moderne Massenkunst trüge (a) ein „Passivitätsargument“ vor (PMA 30 ff.). Während die Rezeption authentischer Kunstwerke Reflexion, interpretatorischen Aufwand, breite Kenntnisse über die Kunst selbst und ihre Geschichte voraussetzt, schluckt die Masse der Konsumenten all die flachen Erzeugnisse der Kulturindustrie gleichsam als das Allerselbstverständlichste. Massenkunst ist dem Anschein nach darauf angelegt, für eine „passive Zuschauerschaft“ unmittelbar „zugänglich zu sein“ (PMA 36). Bei Adorno heißt es dementsprechend in der Tat: „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat“ (DdA 152). (b) Zu den klassischen Argumenten von traditionellen Kritikern gehört zudem das von Noël Carroll sog. „formula argument“. Es bezieht sich auf die Standardisierung und Schematisierung der Inhalte kulturindustrieller Produktionen. Dieses Standardisierungsargument spielt in der Tat eine gewichtige Rolle in Adornos Kritik der Kulturindustrie. Für seine These von der nur „flüchtig getarnte(n) Identität aller industriellen Kulturprodukte“ (DdA 148) seien hier nur zwei Beispiele angeführt: „Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet“ (DdA 149) – „In der Kulturindustrie ist das Individuum (als Subjekt – J.R.) illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise“ (DdA 183). (c) Selbstverständlich spielt das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Kunstmarkt, also das Problem Kommodifizierung von Produkten der in der bürgerlichen Gesellschaft sog. „Hochkultur“, die Frage nach den Konsequenzen der profitorientierten Vermarktung von Kunstwerken eine zentrale Rolle in der traditionellen Kritik an der Kulturindustrie, nicht nur bei Adorno. Bei ihm kann man dazu beispielsweise lesen: „Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie. Hier wie dort erscheint das Gleiche an zahllosen Orten, und die mechanische Reproduktion desselben Kulturprodukts ist schon die desselben Propaganda-Schlagworts“ (DdA 194). Die Produktionstechniken der Kulturindustrie bestimmen so „gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, dass er (der Freizeitler – J.R.) nichts anderes mehr erfahren kann, als die Nachbilder des Arbeitsvorganges selbst“ (DdA 163). Es setzt sich letztendlich „die im System liegende Notwendigkeit“ durch, „den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands zu geben“ (DdA 168). Carroll referiert und kritisiert überdies noch das „Freiheitsargument“ (freedom argument), das „Anfälligkeitsargument“ (susceptibility argument) und das „Konditionierungsargument“ (conditioning argument). Es handelt sich um Kritikmuster, die in der Tat auch bei Theodor W. Adorno eine zentrale Rolle spielen:

1. *Entsubjektivierung als Erziehung zur Unmündigkeit?* Mit der These von der „Auslieferung des breiten Publikums an die Massenkunst“ wird auf Tendenzaussagen Adornos angespielt, die ebenfalls erhebliche Vorbehalte

hervorgerufen haben. Zeichnet er nicht das Bild des Publikums als einer Masse, die den Manipulationstechniken in den Medien der Kulturindustrie hilflos ausgeliefert ist? Manchmal scheint er diese Überlegungen sogar zu einer Theorie der Verschwörung kulturindustrieller Rackets gegen ihre trickreich manipulierten Adressaten zuzuspitzen. „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat“ (DdA 152). „Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Schranken gesetzt“ (DdA 171). Die Kulturindustrie scheint nach dieser Skizze eine Art Erziehung der Menschen zur Unmündigkeit zu betreiben. Denn „was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert“ (DdA 157). Carroll stellt sich dieses düsteren Bildes wegen die Frage: „Warum hegt Adorno die Befürchtung, die Massenkunst sei schädlich für die Entwicklung des autonomen, freien Individuums?“ (PMA 74). Am Ende wird die „letzte Erinnerung an Subjektivität selbst noch abgeschafft und durch die desto reibungslosere Arbeit der selbsttätigen Ordnungsmechanismen ersetzt“ (DdA 43). Betreibt Kulturindustrie also die totale, wenn nicht totalitäre Entsubjektivierung der Subjekte?

2. *Verschwörungstheorie?* Selbst in der ursprünglichen Fassung des Essays (eher Fragments) über „Kulturindustrie“ in der „Dialektik der Aufklärung“ findet sich kein wirklich eindeutiges Bild von Rackets, Strukturen und Prozessen, welche die Entsubjektivierung der Subjekte gleichsam als bedingten Reflex herbeiführen. Es gibt letztendlich auch für Adorno keine direkten Zugriffe der Kapitalherren auf das Sein, Bewusstsein und Unbewusstsein der Individuen, denen der eindeutige Erfolg einschränkungslos garantiert wäre. In der Kulturindustrie als Amüsierbetrieb ist „die Verfügung über die Konsumenten ... durchs Amusement vermittelt“ (DdA 162). Insofern gibt es einen „Zirkel von Manipulation und rückwirkenden Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt“ ((DdA 145). Das Bedürfnis der Individuen, so manipuliert es in bestimmten Hinsichten auch sein mag, kann in anderen sich eigensinnig rückwirkend bemerkbar machen und die Produzenten kulturindustrieller Güter ihrerseits zu u.U. völlig unerwünschten (weil z.B. kostenintensiven) Reaktionen nötigen. Eine naive Verschwörungstheorie kann also wahrlich nicht gemeint sein. Denn „Nachfrage ist noch nicht durch den simplen Gehorsam ersetzt“ (DdA 162).
3. *Eine Disjunktion zwischen höheren und niederen Künsten?* Zu den Gründen, warum Adorno ein so düsteres Bild von den Auswirkungen des kulturindustriellen Produktionsapparates zeichnet, gehört auch seine These, die Vertreter der kulturindustriellen Interessen beriefen sich darauf, dass das Interesse von Millionen von Menschen an diesen Produktionen es

technologisch unabdingbar mache, „an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern“ zu beliefern (DdA 145). Insofern hingen die standardisierten Erzeugnisse mit einer Menge vergleichbarer Bedürfnissen der Konsumenten selbst zusammen. Das ist das Standardisierungsargument: „Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig ausführt“ (DdA 160). Die Quotenrechnung beim Fernsehen gilt z.B. als eines der Anzeichen dafür, einen „breiten Geschmack“ getroffen und das Angebot auf sehr viele Menschen erfolgreich zugeschnitten zu haben. Die derart auf „Zugänglichkeit“ angelegten Produkte der Massenkultur setzen weitgehend eine passiv „empfangende“ Haltung und keine wirklich aktive Anteilnahme der Konsumenten voraus (vgl. PMA 36). „Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden“ (DdA 163). Diese und zahlreiche andere Motive der Adornoschen Kritik an der Kulturindustrie haben den naheliegenden Eindruck erweckt, für ihn gebe es einen reinen Gegensatz zwischen der „hohen“ oder „ernsten Kunst“ der Moderne in Malerei, Literatur und nicht zuletzt der Musik auf der einen Seite und den „niederen“ Künsten der Zerstreungs- und Unterhaltungsbetriebe zur Produktion von Massenkunst auf der völlig anderen. So hat „ernste Kunst ... jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Triebrod stehen, dazu benutzen können, sich treiben lassen“ (DdA 161). Die klischierete Unterscheidung zwischen E- und U-Musik deutet in die nämliche Richtung. Für viele Interpreten entsteht auf diese Weise der Eindruck, Adorno dichotomisiere auch das Verhältnis der höheren zu den niederen Künsten. Dieser Eindruck lässt sich auch so zusammenfassen: „Avant-Garde-Kunst ist reflexiv, wo hingegen Massenkunst im Allgemeinen nachahmend verfährt“ (PMA 32 f.).

Aber der durch die eine charakteristische Seite von Adornos Aussagen zweifellos gestützte Eindruck einer Dichotomisierung nicht nur des Verhältnisses von hoher (ernster) Kunst und der Massenkultur als Amüsierbetrieb und Freizeitindustrie bleibt für jeden nicht bloß von Ablehnung beseelten Interpreten verwunderlich und erklärungsbedürftig, wenn man sich klar macht, dass er ausdrücklich eine *dialektische* Theorie der Gesellschaft, auch eine *dialektische* Theorie der Kultur im Auge hatte. Diese kann nun ganz gewiss nicht einfach bei einfachen Gegensätzen, geschweige denn bei Kontradiktionen oder dem diese Problematik eher verschleiernenden als erhellenden Begriff der „Paradoxie“ stehen bleiben. Um anzudeuten, was aus dieser Behauptung folgt, greife ich auf einen Versuch zur Auslegung von einigen Interpretationshypothesen zurück, die mein leider verstorbener Freund Heinz Steinert zur Erhellung, Erweiterung und Transformation von Adornos Begriff und Theorie der „Kulturindustrie“ vorgeschlagen hat. Es geht darum, die Notizen zu jenen Eingangszitaten noch etwas zu vertiefen.

Steinert hält die verbreitete Einschränkung des Begriffs der „Kulturindustrie“ auf einschlägige Massenmedien wie Rundfunk, Film, Fernsehen und Internetbare mit Recht für viel zu eng. Daher lautet sein erstes Theorem:

Theorem 1: „Kulturindustrie ist nicht nur eine Medientheorie“ (VGGE 134).

Dieser Aussage zufolge wäre es irreführend, die Kulturindustrie mit den Massenmedien – das Internet eingeschlossen – gleichzusetzen. Hinzurechnen sind genauso gut lokale Feste und Feiern, Museen, Ausstellungen, Lesungen, künstlerische Aktivitäten auf den Straßen. Kurzum: „Mit Kulturindustrie haben wir es bei jeder veröffentlichten Äußerung zu tun, selbstverständlich auch in Wissenschaft, Politik und Beratung, Design, Planung und Konstruktion“ (ebd.). „Äußerung“ meint hier wohl geistige Äußerungen insbesondere in der Form von gesprochenen und geschriebenen Texten aller Art, Bildern, Lautfolgen wie in der Musik, Tanz, Artefakten von Künstlern. Doch zu eigentlichen Bestandteilen der Kulturindustrie werden diese Gebilde erst durch ihre Abhängigkeit von modernen industriellen Produktions- und Verteilungsweisen sog. „Kulturgüter“ als *Waren*. Für Steinert gilt daher: „Das Kriterium der Warenförmigkeit bleibt das zentrale Bestimmungsstück“ kulturindustrieller Hervorbringungen. Angesichts der Warenförmigkeit der geistigen Erzeugnisse in der Moderne gibt es so gut wie keinen Bestandteil der „objektiven Kultur“, der nicht zur Ware geworden ist oder zur Ware werden könnte.

Zwischenbemerkung: „Objektive Kultur“ ist ein Begriff, den Georg Simmel vorgeschlagen hat und der nicht zufällig an Hegels Kategorie des „objektiven Geistes“ erinnert: „Die Kulturinhalte bestehen aus jenen Gebilden, deren jedes einem autonomen Ideal untersteht, nun aber betrachtet unter dem Blickpunkt der von ihnen getragenen und durch sie hindurchbewegten Entwicklung unserer Kräfte über das Maß hinaus, das wir als das bloß natürliche ansehen“ (SzS 97). Die objektive Kultur umfasst letztendlich das *an sich* insgesamt verfügbare Gattungswissen, das in konkreter geschichtlich-gesellschaftlicher Situation nur *selektiv von uns* erinnert und praktisch in Anspruch genommen werden kann. „Wir“ stellen in diesem Falle die Mitglieder eines wie eng oder weit auch gezirkelten Kulturkreises (etwa in der Form eines gemeinsamen Sprachraumes) dar. Doch das einzelne Subjekt in der Moderne – da mag es noch so viel bei „Google®“ oder „Wikipedia“® nachschauen – kann bewusst und vorbewusst immer nur über einen Bruchteil des an sich vorhandenen, immer umfänglicher, reichhaltiger und komplexer werdenden Wissensreservoirs auch nur seiner eigenen „Kulturgemeinschaft“ (Simmel) verfügen. Die „subjektive Kultur“ ist also grundsätzlich selektiv. Deswegen „operieren auch die kenntnisreichsten und nachdenkensten Menschen mit einer immer wachsenden Zahl von Vorstellungen, Begriffen, Sätzen, deren genauen Sinn und Inhalt sie nur ganz unvollständig kennen“ (SzS 98). Ein Grundzug der Modernisierung besteht für Simmel daher im „Auseiandertreten der subjektiven und der objektiven Kultur, nicht zuletzt aufgrund der Erweiterung des Wissens durch die wachsende geistige Arbeitsteilung (SzS 95 ff.), deren Preis allerdings die Fachbornierung sein kann.

Dass die Produkte der Kulturindustrie inhaltlich auf „Marktgängigkeit“ angelegt sind, hat sich auch unabhängig von der Quotenrechnung für „anspruchsvolle“ Fernsehproduktionen oder Bestsellerlisten für „seriöse“ Romanproduktionen herumgesprochen. Aber so hoch die „hohe“, „ernste“ und „autonome“ Kunst auch immer gehängt werden mag, sie ist für Adorno alles andere denn dem Zug zur Universalisierung der Warenform in der kapitalistischen Gesellschaft entzogen. Es ist und bleibt nun einmal seine *dialektische* Grundthese, es gäbe keine moderne Kunst, die nicht „negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt“ (ÄT 24) – und dies gilt auch und gerade für die Warenförmigkeit von stratosphärisch hoch fliegenden geistigen Produkten. Es gibt im Kapitalismus auch in dieser Hinsicht keine „unveräußerlichen Güter“ mehr, welche die klassische Sozialphilosophie von den marktgängigen als unantastbar abgrenzen wollte. Die „hohe“ Kunst lässt den inneren Zusammenhang ihres „Formgesetzes“ (Adorno) mit der Warenwelt selbst da noch erkennen, wo sie als „Statthalter der nicht länger vom Tausch“, also vom Prinzip der unbedingten Effizienz „verunstalteten Dinge“ andererseits gelungen ist und den höchsten Ansprüchen genügt (ÄT 336). Ringt man sich zur Einsicht durch, dass es Adorno mit der Dialektik tatsächlich sehr ernst gemeint hat, dann handelt es sich dabei nicht um eine bloß scheinbare Verbindlichkeit von Aussagen ohne System, wenn er den Doppelcharakter der Kunst als ein „freilich noch in seiner Autonomie sozial determinierten Autonomes und Soziales“ beschreibt (ÄT 312). Und selbstverständlich ist das Verbum „determinieren“ an solchen Stellen nicht als „kausal notwendig bestimmen“, sondern als „Vermittlung der Gegensätze in sich“ zu lesen. Deswegen kann man schon in der „Dialektik der Aufklärung“ zum Beispiel lesen: „Mit der Billigkeit der Serienprodukte de luxe aber und ihren ihrem Kompliment, dem universalen Schwindel, bahnt eine Veränderung im Warencharakter der Kunst selber sich an“ (DdA 186). Aussagen wie diese könnte man aber auch so lesen wollen: Die „hohe und ernste“ Kunst wird Schritt für Schritt auf das Niveau der „niederen Künste“ der profitorientierten Unterhaltungsmaschinerie heruntergeschraubt. Am schlechten Ende wird die hohe Kunst dann durch die bloße Spekulation auf den Effekt auf Konsumentenmärkten „um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war.“⁴⁰ Das scheint immer mehr der Fall zu sein. Wenn ich mir eine dramatische Zuspitzung erlauben darf: Heißt das, die ernste Kunst werde sukzessive auf das Niveau von Sendungen wie das „Dschungelcamp“ oder Kochsendungen wie „Deutschland sucht den Suppenstar“ heruntergewirtschaftet? Ebnet sich womöglich der Gegensatz zwischen der klischeehaft sog. „E-Musik“ und der „U-Musik“ deswegen ein, weil die erstere sich am Ende immer mehr dem Standard nur oberflächlich variiertes Tonfolgen und Taktgebungen, etwa der „Hitpa-

⁴⁰ Th. W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie*, in ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt 1967, S. 60.

rade der Volksmusik“ als ein Paradebeispiel für Kulturindustrie annähert?⁴¹ Das Fazit könnte dann allein lauten: Entweder wird die Kunst auf den Massengeschmack, wenn nicht gar auf den Kitsch heruntergeschraubt, um überhaupt noch irgendeine Form der Aufmerksamkeit zu finden oder die „autonome Kunstproduktion“ verharret auf dem Niveau eines „Schaffens“, das sich nur noch „reflexiv“ oder „autopoetisch“ mit sich selbst beschäftigt und ob der Reaktion eines Publikums außerhalb der Kreise tatsächlich oder vorgeblich „kunstverständiger“ Experten völlig unbekümmert zeigt. Doch das wäre nichts mehr eine andere Version der merkwürdigen Ansicht, Adorno dichotomisiere das Verhältnis von autonomer Kunst und Kulturindustrie. Genau gegen diese Ansicht wendet sich eine weitere These von Heinz Steinert.

Theorem 2: „Kulturindustrie ist nicht der Gegensatz zu ewiger Kunst (VGGE 134.).

Damit wird auf einen Standardvorbehalt gegen Adornos Theorie der Kunst und Kulturindustrie angespielt, der sich zweifellos auf zahlreiche solide Belege für seine Berechtigung stützen kann. Steinert fasst ihn folgendermaßen zusammen: „Er (Adorno – J.R.) hatte als historisch spezifisches Gegenbild zur ‚Kulturindustrie‘ das ‚autonome Kunstwerk‘ á la Schönberg, dessen kurze Blüte und dessen Untergang er begleitete und artikulierte. Durch diesen eingegengten Gegenbegriff als Folie der Kritik konnte die Theorie der Kulturindustrie nur das Ende der Kunst, das Ende der politischen Öffentlichkeit, das Ende des Individuums konstatieren“ (K 179).⁴² Auch die schon mehrfach erwähnte geschichtsphilosophische These von der „Entsubjektivierung der Subjekte“ wird bei Gelegenheiten wie diesen mit der Standardkritik an der (scheinbaren) Dichotomisierung von Kunst und Kulturindustrie bei Adorno in Verbindung gebracht. In die nämliche Richtung gehen schließlich auch Hinweise wie der von Carroll, für diejenigen, welche hohe Kunst und Kulturindustrie in einem strikten Gegensatzverhältnis sehen, verlange „die authentische Kunst die aktive“ Begegnung mit den Werken, sie „verlange Arbeit“. Demgegenüber stütze sich die Massenkunst auf die passive Rezeption hoch standardisierter und formalisierter Produktionen, die für das notorisch tiefe Niveau des durchschnittlichen, ohnehin manipulierten Massengeschmacks maßgeschneidert sind (PMC 35 f.). Doch der Annahme, Adornos Darstellung gründe in einer strikten Disjunktion zwischen authentischer Kunst und banalisierter Massenkultur, lässt sich allein schon mit dem Hinweis begegnen, dass er alles andere denn der Meinung war, die „hohe“ Kunst der Moderne schwebte über den Niederungen der Warenform aller übrigen Werke in der bürgerlichen Welt und habe sich den grundlegenden Marktmecha-

⁴¹ Viel komplexer sind in diesem Zusammenhang die sehr strittigen Ansichten, die Adorno bei seiner Kritik der Jazz-Musik vertreten hat. Vgl. dazu H. Steinert: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992.

⁴² Zu Adornos Einschätzung der neuen Musik Schönbergs und ihrer Entwicklung vgl. Th. W. Adorno: Kriterien der neuen Musik (GS 16; 170) und ders.: „Das Altern der neuen Musik“ in „Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“, Göttingen 1956, S. 120 ff.

nismen der Kulturindustrie jemals vollständig zu entziehen vermocht. Das genaue Gegenteil ist der Fall: Die Produktion „autonomer Kunstwerke“ verlangt nach Adornos Ansicht zwar die Anstrengung, sich der „reinen Vernutzung“ zu entziehen, sie kann sich jedoch weder von den äußerlichen Bedingungen der universalisierten Tauschgesellschaft befreien, noch den *Inhalt* der Kunstwerke in einen völlig unvermittelten Gegensatz zu diesem „äußeren“ Geschehen stellen. Denn sämtliche Werke der authentischen Kunst der Moderne sind nach der zentralen These Adornos „autonom und fait social“ zugleich. Nochmals: Nicht nur gesellschaftliche Negativitäten, das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Autonomie und gesellschaftlichem Tatbestand schlägt sich für ihn immer auch im Inneren der „Zone ihrer Autonomie“ selbst nieder (ÄT 16). Von „Ewigkeitswerten“, die wie die Platonischen Ideen in aller Ewigkeit über den Niederungen des geschichtlichen Geschehens schweben und von dessen Kalamitäten völlig unberührt bleiben, hat Adorno sowieso sein Leben lang ganz und gar nichts gehalten. Es gibt zwar jede Menge *striker Gegensätze* zwischen den Mechanismen, Strategien und Effekten kulturindustrieller Erzeugnisse und den verschiedenen Werken der „autonomen Kunst“ der Moderne, das bedeutet jedoch überhaupt nicht, die letzteren könnten Erhabenheit im Sinne der Absolutheit, also der vollständigen Unabhängigkeit vom gesellschaftlichen Getriebe in Anspruch nehmen. Wahrlich nicht! Es gibt für ihn definitiv „keine Kunst, die nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt“ (ÄT 24). Deswegen macht es in bestimmten Hinsichten auf die Kunst wieder einmal gar keinen Sinn, zwei „Momente“ einander im Stile einer als strikte Disjunktion verstandenen Dichotomie gegenüber zu stellen. Anders ausgedrückt: Es macht keinen Sinn, den „Gegensatz“ zwischen Kulturindustrie und „ewiger Kunst“ einfach als strikte Disjunktion zu behandeln. Wie aber sind dann die „dialektisch vermittelten“ Gegensätze zwischen diesen beiden Bereichen zu begreifen? Das dritte Theorem von Heiz Steinert eröffnet bestimmte Möglichkeiten, erste Schritte in die Richtung auf Antworten auf diese Frage zu unternehmen.

Theorem 3: „Kulturindustrie ist nicht die Ablehnung von Unterhaltung“ (VGGE 135).

Klischees wie das von der „ernsten Kunst“, die so wie das U und das E in der Musik im Gegensatz zur „reinen Unterhaltung“ steht, sind völlig fehl am Platz. Doch erneut kann die Berufung auf eine, zweifellos an vielen Textstellen vorherrschende Seite der Adornoschen Darstellung schnell in die Enge der Einseitigkeit entschlossener Deutungen seiner Werke führen. Es ist ohne Zweifel so: „Kunst und Zerstreung“, die Hochkultur der ernsthaften Werke einerseits, den sog. „Unterhaltungswert“ andererseits scheint Adorno an zahlreichen Textstellen tatsächlich wie zwei „unversöhnliche Elemente der Kultur“ zu behandeln (DdA 162). Aber Heinz Steinert betont nach meiner Auffassung mit Fug und Recht, dass dies *nicht* sein letztes Wort sein kann und auch nicht ist. „Absurdität, glücklichen Unsinn und die körperliche Kunst im Zirkus verwendet Adorno als

Beispiele für das ‚Bessere‘, das Kulturindustrie bietet“ (VGGE 135). Mehr noch: Die die sog. „ernste Kunst“ würde einen herben Qualitätsverlust erleiden, wollte sie den Versuch machen, sich vom Charakter der zweckfreien und mit Materialien und Formprinzipien „spielenden“ Gestaltung von Material vollständig abzulösen. Nicht zuletzt aus dieser ihr *immanenten* Spannung heraus kann sie es womöglich fertig bringen, eine „Gegenwelt“ aufscheinen zu lassen, in der die „Ahnung des anderen, des Möglichen“ zuhause ist (VGGE 134). Adorno kritisiert natürlich mit aller Schärfe das Amüsement, wo es zu jener schlechten Unterhaltung herabsinkt, die unter Umständen noch stumpfsinniger als die sie unterbrechenden Werbespots ausfallen kann. Mit nämlicher Entschiedenheit wendet er sich jedoch gegen die Ideologie des Bildungsbürgers, für den am Ende nur die ernste Musik und die ernste Literatur überhaupt noch das Adelsprädikat „Kultur“ im Unterschied zur „Zivilisation“ samt dem ganzen Punk der Unterhaltungsindustrie verdienen. Er fragt sich ohnehin, „wen die Unterhaltungsindustrie noch unterhalte.“⁴³ Gleichwohl ist seine Ansicht wohl plausibel, „nach der ‚Zauberflöte‘ haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.“⁴⁴ Aber das bedeutet letztlich auch für ihn nicht, dass nicht nur die „Zweckfreiheit ohne Zweck“ und damit auch ein Gegenzug gegen den Ernst und die Strenge der alltäglichen Lebenswelt ohne einschneidenden Qualitätsverlust aus Kunstwerken gestrichen werden könnte. Es ist nicht nur so, dass er Jacques Offenbach nachsagt, bei diesem verbänden sich „höchst originelle und doppelbödig Erfindung, bunte Phantasie, glücklich leichte Hand ... mit Texten, an deren sinnvollen Unsinn die Liebe von Karl Kraus entflammen durfte“ (EM 33). Er merkt – man höre und staune! – sogar an, es gäbe auch „bei Schlagern, bei Musik, die kaum zur Kultur rechnet, eine spezifische, schwer zu beschreibende Qualität, die von den Hörern honoriert wird. Die sogenannten *Evergreens*, Schlager, die nicht zu veralten scheinen und die Moden überstehen, bezeugen die Existenz dieser Qualität“ (EM 46). Wem klassische Musik und Operettenmusik fremd sind, wird das alles auch an der Rockmusik ablesen können. Es ist natürlich meinem fortgeschrittenen Alter geschuldet, wenn ich bei dieser Gelegenheit gleichsam automatisch an die allseits geschätzten Beatles, sondern zudem an Jim Morrison und die „Doors“ oder an „Pink Floyd“ (den Text von „The Wall“ ausdrücklich eingeschlossen!) erinnere. Es geht wohl doch um eine „ästhetische Qualität“, die oftmals *quer* zu scheinbar reinen Gegensätzen wie zwischen „ernst und heiter“, „wahre Kunst und bloßes Amüsement“, „hohe Kunst und niedere Kulturindustrie“ etc. liegt. Die These von Rüdiger Bubner: „Der universale Verblendungszusammenhang der gesellschaftlichen Realität und die totale Autonomie der Kunst stehen (bei Adorno – J.R.) radikal gegeneinander“ erscheint auf diesem Hintergrund als ganz ungewöhnlich vereinfacht, wenn sie nicht – wie ich in der Tat meine – schlechthin falsch ist (KTÄ 84; oben S. 41 ff.).

⁴³ Th. W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 10.

⁴⁴ Ebd.; S. 12.

Theorem 4: „Kulturindustrie ist nicht die Beschimpfung der verachteten Massen von Rezipienten“ (VGGE 135).

Der Abschnitt „Kulturindustrie“ in der „Dialektik der Aufklärung“ predigt keine Verachtung der passiven Massen durch die Mitglieder einer snobistischen intellektuellen Kulturelite. Heinz Steinert vertritt die Meinung, dass – umgekehrt – eher die Intellektuellen zu kritisieren sind, insoweit sie die Produktion eines Kunstwerkes nur noch in der Perspektive seiner Verwertbarkeit auf Märkten betrachten oder – so könnte man ergänzen – umgekehrt seine angeblich lupenreine Zweckfreiheit als *l'art pour l'art* und damit sich selbst feiern. „Die Theorie der Kulturindustrie ist keine Publikums-, sondern eine Intellektuellenbeschimpfung“ (ebd.). Selbst im Falle derjenigen Aussagen, welche die Massen bei Horkheimer und Adorno in der Tat wie Marionetten gesellschaftlicher Zwänge, als zu „blo- ße(n) Agent(en) des Wertgesetzes“ herabgesunkene Charaktermasken⁴⁵ und damit als reine Verfügungsmasse von Kulturrackets erscheinen lassen, erschöpft sich ihre Kritik ganz und gar nicht in diesem schwarzen, gelegentlich sogar verschwörungstheoretisch ausschauenden Bild. Selbst wenn es um die Manipulationsversuche von Kulturbonzen und ihre Stäbe oder die gar nicht so „geheimen Verführer“ der Reklamescheinwelt geht, verweisen sie auf einen Zirkel von Manipulation und *eigensinnig* rückwirkenden Bedürfnissen. Die Drahtzieher können gewinnträchtige Verhaltensmuster der Konsumenten allenfalls in Grenzfällen wie bedingte Reflexe provozieren. Nicht nur das, nach Horkheimer und Adorno wissen erstaunlich viele Konsumenten durchaus über Defizite der Kulturindustrie Bescheid (DdA 145). Oftmals bleibt allerdings „ihnen nur wenig Möglichkeit, nach dieser Einsicht zu handeln. Also spielen sie ironisch und halb im Ernst mit“, meint dementsprechend auch Heinz Steinert. (VGGE 135).

Theorem 5: „Kulturindustrie ist nicht die Produktionsform der Wissensökonomie.“

In der Soziologie der Bundesrepublik gehörte es eine Zeitlang geradezu zum alltagsweltlichen Brauchtum, wenn auch ohne Bindestrich geschriebene Bindestrich-Gesellschaftsbegriffe in die soziale Welt zu setzen.⁴⁶ Deren nahezu unüberschaubares Spektrum reicht von A bis Z, etwa von der *Agrar-Gesellschaft* bis zur *Zivil-Gesellschaft*. Unter „W“ findet sich auch der Typenbegriff *Wissens-Gesellschaft*. Einer der einflussreichsten Theoretiker der Wissensgesellschaft ist Daniel Bell (1919-2011), der – wie eine Reihe anderer Autoren⁴⁷ – eine Ent-

⁴⁵ Th. W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M 1951 ff., S. 307.

⁴⁶ Nach meinem Eindruck hat sich diese Tendenz deswegen deutlich abgeschwächt, weil sich der veränderte Kapitalismus inzwischen wieder so deutlich bemerkbar gemacht hat, dass Typenbegriffe unter der Rubrik E wie „Erlebnis-Gesellschaft“ oder unter S wie „Spaß-Gesellschaft“ inzwischen fast nach Ironie klingen.

⁴⁷ Zur damaligen Diskussion s. z.B. Lucian Kern (Hrsg.): *Probleme der postindustriellen Gesellschaft*, Frankfurt/M 1984. Oder A. Touraine: *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt/M 1972 und danach noch v.a.m.

wicklung der klassischen *Industriegesellschaft* in Richtung auf die *postindustrielle Gesellschaft* registriert.⁴⁸ Zum Werden (coming) der postindustriellen Gesellschaft gehören nach Bell u.a. zwei zentrale Tendenzen: (a) der Zug zur *Dienstleistungsgesellschaft* sowie eben (b) der in Richtung auf eine *Wissensgesellschaft* verlaufende Trend. „Wissen“ – um bei diesem exemplarischen Autor zu bleiben – versteht Bell ganz allgemein „als Sammlung in sich geordneter Aussagen über Fakten oder Ideen, die ein vernünftiges Urteil oder ein experimentelles Ergebnis zum Ausdruck bringen und anderen durch irgendein Kommunikationsmedium in systematischer Form übermittelt werden ...“. Für die postindustrielle Gesellschaft als Wissensgesellschaft ist die „wissenschaftliche und technologische Revolution ...oder, wie ich es in meinen Schriften formuliert habe, die zentrale Stellung des theoretischen Wissens als Axialprinzip der sozialen Organisation“ (vor allem nicht mehr die agrarische und industrieproletarische Handarbeit – J.R.) charakteristisch, „wobei die Aufgliederung in die Klasse der Wissenschaftler und Techniker einerseits und die Außenstehenden andererseits das Kennzeichen des neuen Schichtungssystems bildet.“⁴⁹

Steinert verwendet bei seinem Theorem 5 stattdessen den Begriff der „Wissensökonomie“ und versteht darunter vor allem Prozesse der „Kulturwarenproduktion“ (K 72 ff.). Das Kriterium der Warenförmigkeit bleibt das zentrale Bestimmungsstück“ für kulturindustrielle Arten und Weisen der Erzeugung von „Ideen“ bzw. „Wissen“ im weitesten Sinn von Inhalten des objektiven Geistes *sive* des kulturellen Überbaus *sive* der objektiven Kultur (K 30). Er betont jedoch mit Nachdruck, dass der Ausdruck „Kulturindustrie“ *nicht* in einer rein technologischen Perspektive auf den Ausstoß von Kulturinhalten nach den Prinzipien und Regeln betrieblich-industrieller Massenproduktion von normierten „Kulturgütern“ zu beschränken ist. Unter einem rein betriebswirtschaftlichen Blickwinkel erscheint die Kulturindustrie ja gemeinhin als Maßnahmenkatalog zur Ertragssicherung, sowie zum Management und zur Finanzierung von Medien, Medieninhalten und Kulturinstitutionen. So gesehen erscheint die Kulturindustrie affirmativ als ein Apparat, als ein System, ein spezieller Sektor von kapitalistischen effizient oder ineffizient geführten Betrieben, die sich auf Technologien stützen, welche der Verbreitung von Information und Wissen als Kulturwaren in der modernen „Wissensgesellschaft“ dienen sollen. Im Gegensatz dazu versteht Steinert die Kulturindustrie als „intellektuelle Produktion und Konsumtion unter den Imperativen von Warenförmigkeit und der zugehörigen Verwaltungsförmigkeit. Kulturindustrie ist also kein *Bereich* von Gesellschaft, sondern eine *Form*, der intellektuelle Produktion aller Art unterworfen wird“ (VE-EG 135 f.). Das alles ändert nichts an der Tatsache, dass Adorno das Verhältnis von „Warenförmigkeit“ und „autonomer Kunst“ *nicht* einfach wie einen *Gegensatz* bzw. wie eine *Dichotomie* behandelt oder die Kunst gar im hehren Schwe-

⁴⁸ D. Bell: Die nachindustrielle Gesellschaft (The Coming of Post-Industrial Society), Frankfurt/M 1975 ff. Das Präfix „Post“ erfreut(e?) sich ebenfalls ganz besonderer Beliebtheit. Die „Postmoderne“ oder der „Postpositivismus“ liefern zwei Beispiele dafür, wohin die Post abgeht.

⁴⁹ D. Bell, a.a.O; S. 180 (Herv. i. Org.) bzw. S. 112.

bezustand über den Negativitäten der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse verortet.

Rückblick und Zusammenfassung:

Eines der Gespräche, das Adorno mit Hellmut Becker, dem Direktor des Instituts für Bildungsforschung der Max-Planck-Gesellschaft in Berlin führte und das 1969 im Radioprogramm des Hessischen Rundfunk gesendet wurde, ist mit „Erziehung zur Mündigkeit“ überschrieben.⁵⁰ Es erscheint mir nicht abwegig, zu behaupten, eine ganze Reihe der Kritiker Adornos habe den festen Eindruck gewonnen, beim myopischen Blick auf die Kulturindustrie zeichne dieser genau das *Gegenbild* zu seinem autonomieethischen Erziehungsziel, also das Bild einer Erziehung zur *Unmündigkeit*. „Die Unverschämtheit der rhetorischen Frage: ‚Was wollen die Leute haben!‘, besteht darin, dass sie auf dieselben Leute als denkende Subjekte sich beruft, die der Subjektivität zu entwöhnen ihre spezifische Aufgabe darstellt“ (DdA 172). Es ist daher bestimmt kein Zufall, dass der Untertitel des Abschnitts über die Kulturindustrie in der Dialektik der Aufklärung „Aufklärung als Massenbetrug“ lautet. Die Kulturindustrie, so lehrt er allem ersten Anschein nach, provoziert ein völlig eindimensionales Bewusstsein und wirkt ganz entscheidend an der Entsubjektivierung der Subjekte mit. Zwar hat das System der kulturellen Angebote für alle Rezipienten etwas vorgesehen, aber nur „damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werde eingeschliffen und propagiert“ (DdA 147). Jeder soll ein Kulturprodukt finden, das für seinen „Typ“ maßgeschneidert ist und diesen zementiert. Die Reichhaltigkeit der kulturindustriellen Produktionen besteht letztendlich in einer Fülle oberflächlicher Unterschiede, hinter denen jedoch die „Identität aller industriellen Kulturprodukte“ steht (DdA 148). Man denke nur an die inzwischen immens angewachsene Vielfalt der Fernsehkanäle, auf denen letztendlich das Immergleiche angeboten und wiederholt wird. Oder man denke an die „Formate“, worin bemitleidenswerte Mitmenschen vorgeführt werden, die aus welchen Gründen auch immer bereit sind, Erscheinungsformen eines zumindest seelischen Exhibitionismus in Fernsehen und Internet weiteren Auftrieb zu geben. Kulturindustrie betreibt mithin „den Schematismus als ersten Dienst am Kunden“ (DdA 149). Dementsprechend weist etwa der „Plot“ als übergreifende Idee die Qualität einer „Registraturmappe (auf) und stiftet Ordnung, nicht Zusammenhang“ (DdA 150). Man weiß nach den ersten Passagen und Tönen im Grunde immer schon, wie es weiter gehen wird. Diesem radikalen Bild einer Produktion des von Herbert Marcuse sog. „eindimensionalen Menschen“ im Spätkapitalismus entspricht das Zentraltheorem der Adornoschen Ideologietheorie: die Verdoppelungsthese (s.o.). Sie scheint von ihm so weitgehend zugespitzt zu werden, dass die ideologischen Inhalte der Kulturbetriebe letztlich mit dem falschen Bewusstsein in der

⁵⁰ Th. W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, hrsg. von G. Kadelbach, Frankfurt/M 1971, S. 133 ff.

Alltagswelt als schlechthin deckungsgleich, *identisch* erscheinen. „Je dichter und lückenloser ihre (der Kulturindustrie – J.R.) Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, dass die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man (z.B. – J.R.) im Lichtspiel kennenlernt“ (DdA 151). Ich zitiere derart eindeutige Textstellen deswegen, weil sich viele Muster der Standardkritiken darauf mit Fug und Recht berufen können. Und man kann das Sortiment beliebig ausdehnen:

- „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat“ (DdA 152).
- „Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert“ (DdA 157).
- „Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an“ (DdA 169) und so noch eine ganze Weile fort.

Der „älteren“ Theorie der Kulturindustrie werden zu all dem schlichte verschwörungstheoretische Untertöne vorgehalten: Letztlich, so sieht es gelegentlich aus, sind es die profitgeilen Inhaber und Manager kulturindustrieller Monopole, welche die Orientierungen der Menschen in die ihnen opportune Form pressen und diesen dabei vorzugaukeln verstehen, dass sie ihnen allein das ins Haus liefern, was sie als mündige Bürger nachfragen. Kurzum: Adorno scheint die Individuen in der modernen verwalteten Welt nur noch als Funktionäre der Herrschaftsinteressen von Machtcliquen, Rackets und des stummen Zwangs der entfremdeten Verhältnisse, mithin tatsächlich nur als „bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen“ begreifen zu können (DdA 184). Der Fortschritt der Individuation, welcher von der Rhetorik des modernen Individualismus gepriesen wird, ist nach seiner Auffassung völlig „auf Kosten der Individualität gegangen“ (DdA 184). Kulturindustrie erzeugt in verschiedenen Hinsichten Effekte, welche die Subjekte entmündigen und entwürdigenden. Nicht nur ihr kritischer Blick wird immer weiter entschärft, auch jeder Respekt vor künstlerischen Leistungen verdampft: „In der Kulturindustrie verschwindet wie die Kritik so der Respekt; jene wird von der mechanischen Expertise, dieser vom vergesslichen Kultus der Prominenz beerbt“ (DdA 191). Nochmals: Man kann schwerlich bestreiten, dass sich all diese Eindrücke auf kräftige Pinselstriche bei Adorno und Horkheimer stützen können. Das ist und bleibt die eine Seite seiner Argumentation, die *eine* Seite einer Argumentation, die alles andere als so einseitig ist.

Anders einzuschätzen ist der von Horkheimer und Adorno erweckte und empirisch nicht sonderlich abwegige Eindruck, man müsse im Normalbetrieb der gegenwärtigen Kulturindustrie allemal mit der Vorherrschaft gesellschaftlicher „Negativitäten“ (in ihren wechselnden Erscheinungsformen und Graden) rechnen. Deswegen bildet die *Entsubjektivierungsthese* den wie selbstverständlich erscheinenden Ausgangspunkt und das dominierende Thema. Der Hauptakzent der kritischen Analyse der Kulturindustrie liegt daher auf normativen Aussagen

der folgenden Art: „In der Kulturindustrie ist das Individuum (als Subjekt – J.R.) illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise“ (DdA 183). Doch was immer man sonst noch alles von Adornos Geschichtsphilosophie halten und dazu kritisch anmerken mag, die Entsubjektivierungsthese – so habe ich schon an verschiedenen anderen Stellen zu zeigen versucht⁵¹ – liefert gleichwohl nur das *halbe* Bild der Adornoschen *Dialektik* der universalgeschichtlichen Entwicklung. Es werden zwar entschlossene und kräftige Pinselstriche gezogen, sie stiften aber beileibe nicht das ganze Gemälde! „Fortzusetzen“ steht in Klammern auf der letzten Seite des Abschnittes „Kulturindustrie“ aus der „Dialektik der Aufklärung“ aus dem Jahre 1947 (DdA 298). Die Fortsetzung verlangt von einem Dialektiker selbstverständlich Hinweise zumindest auf „Chiffren“, also auf Anzeichen für die historische Erscheinungsform all jener gesellschaftlich veränderlichen Tendenzen zur „Individuierung“, welche denen der „Entpersonalisierung“ *entgegengesetzt* verlaufen. Genau dem entsprechend sind auch für Adorno – bei aller Subtilität von Manipulationstechniken der „umgekehrten Psychoanalyse“, die als Strategie zur profitsichernden Produktion kulturindustrieller Inhalte eingesetzt werden – die Menschen im Spätkapitalismus noch nicht zu reinen Marionetten den Herren bequemer Verhältnisse- und Sachzwänge degradiert worden. Das System von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis hat sich noch nicht zu einem stahlharten Gehäuse der reinen Hörigkeit verfestigt. Ergo: Auch die „Nachfrage ist noch nicht durch simplen Gehorsam ersetzt“ (DdA 162). Mit welchen subtilen *dialektischen* Überlegungen Adorno sich darum bemüht, letztendlich sogar das „entfesselte Amusement“ zu durchdenken, mag das folgende Zitat andeuten: „Amusement, ganz entfesselt, wäre nicht bloß der Gegensatz zur (autonomen – J.R.) Kunst, sondern auch das Extrem, das sie berührt. Die Mark Twainsche Absurdität, mit der die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt, könnte ein Korrektiv der Kunst bedeuten. Je ernster diese es mit dem Widerspruch zum Dasein meint, umso mehr ähnelt sie dem Ernst des Daseins, ihrem Gegensatz; je mehr Arbeit sie daran wendet, aus dem eigenen Formgesetz rein sich zu entfalten, um so sehr verlangt sie vom Verständnis wiederum Arbeit, während sie deren Last negieren wollte. In manchen Revuefilmen, vor allem aber in der Groteske und den Funnies blitzt vor allem Möglichkeit dieser Negation selber auf. Zu ihrer Verwirklichung darf es freilich nicht kommen. Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten ...“ (DdA 169). Er beschreibt hier offensichtlich die leichte Muse einerseits als Extrem, das im strikten *Gegensatz* zum anderen Extrem, zu dem der ernsten Kunst steht. Doch gleichzeitig „berühren“ die Extreme sich – wie er sagt! D.h.: Es gibt nicht nur eine äußerliche Gegensatzbeziehung zwischen den beiden Polen, sondern sie sind logisch zugleich *innerlich* miteinander zusammengeschlossen. Mehr noch: Von dieser inneren „Berührung“ hängt ihre Qualität maßgeblich ab. Adorno zieht als ein Beispiel dafür das

⁵¹ S.o.S. und J. Ritsert: Materialien zur Kritischen Theorie ..., Heft 3, a.a.O.

Spiel mit der Absurdität und dem Humor bei Mark Twain heran, mit dem sogar „die amerikanische Kulturindustrie zuweilen liebäugelt“ (DdA 169).⁵² Solcher Leichtigkeit der Sprache und der Darstellung traut Adorno durchaus die Rolle eines Korrektivs der Kunst als ernster Muse zu! Denn je ernster es Kunstwerke mit ihrem Widerspruch gegen den Ernst der entfremdeten Gesellschaft, dem „Ernst des Daseins“ nehmen, desto mehr ähneln sie sich eben diesem Ernst als eine *Negativität* an. D.h.: Sie verlieren das Spielerische, das etwa Friedrich Schiller als konstitutiv für das menschliche Leben und die Kunst zugleich ansah.⁵³ Je angestrebter und subtiler die künstlerische Arbeit ausfällt, je mehr Anstrengung darauf verwendet wird, das autonome Formgesetz eines Kunstwerkes (beispielsweise das formal durchkomponierte Tongefüge eines Musikstückes) zu entfalten, um so mehr Anstrengung und Arbeit verlangt sie auch vom Rezipienten, „während sie deren Last gerade negieren wollte“ (DdA 169). Insoweit die Leichtigkeit der Unterhaltung nicht wie gewiss in so vielen „Formaten“ der Kulturindustrie durch verstandesarme Vulgarität getilgt wird, bleibt sie also ein Moment, dessen die „hohe“ Kultur selbst bedarf, obwohl sie sich von der Sphäre der Unterhaltung in der Moderne auch radikal geschieden hat. Man könnte sich angesichts derartiger Beispiele an das sokratische Verständnis von Dialektik und die von ihm vorgezeichnete Möglichkeit erinnern, *Dialektik* als die Verbindung der Strenge des Gedankens mit der Leichtigkeit des Humors zu definieren.⁵⁴ Das verstehe ich jedenfalls unter Dialektik unabhängig von ihrer strengen, rationalen Syntax. Umgekehrt wird die „leichte Muse“ schnell und leicht banal. Oftmals schlägt der kulturindustrielle Humor wie in den entnervenden „Comedies“ des werbefinanzierten TV durch seine Armut an ernsthafter Anstrengung ums Gelingen zur schlichten Veralberung des Publikums um. Diesem wird z.B. außerhalb des Fokus der Kamera ein Schild hochgehalten, auf dass die Anwesenden genau wissen, wann sie zu lachen und zu johlen haben. Trotzdem ist sogar Adorno der Meinung, trotz allem scheine durch die „krampfhaft eingeschliffenen Verhaltensweisen“ immer auch „Wut und Widerspenstigkeit“ bei den Konsumenten durch (DdA 181).

Der scheinbare Widerpart der Kulturindustrie, die „autonome Kunst“ als „hohe Kultur“ steht also ebenfalls alles andere als von gesellschaftlichen Negativitäten unberührt da. Letztlich erweisen sich auch die noch so autonomen Kunstwerke immer auch als Erzeugnisse in Warenform. „Kultur ist eine paradoxe Ware“ (DdA 192). Der Warencharakter durchdringt *all* ihre Hervorbringungen bis in die letzte Faser hinein. Gleichzeitig bewegt sich die autonome Kunst in der bürgerlichen Warentauschgesellschaft immer schon im *dialektischen* Spannungsverhältnis *gegen* ihren Warencharakter. Wenn sie gelingt, steht sie nicht zuletzt durch das Prinzip der Zweckmäßigkeit ohne Zweck immer auch im Gegensatz

⁵² Von Mark Twain stammen viele humorvolle Sprüche wie zum Beispiel der, Gott habe den Menschen erschaffen, weil er vom Affen enttäuscht war. Danach habe er jedoch resigniert auf weitere Experimente verzichtet.

⁵³ „Spiel ist im Begriff der Kunst das Moment, wodurch sie unmittelbar über die Unmittelbarkeit der Praxis und ihrer Zwecke sich erhebt“ (ÄT 469).

⁵⁴ Vgl. dazu J. Ritsert: Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997, S. 13 ff.

dazu. „Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, dass sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren; sofern, bis ins achtzehnte Jahrhundert, der Schutz der Auftraggeber die Künstler vor dem Markt behütete, waren sie dafür den Auftraggebern und deren Zwecken untertan“ (DdA 187).

Ein Schlusswort zu einem „Dialektikprojekt“, das mit dieser Vorlesung endet.

Wenn man Dialektik nicht für eine logisch fahrlässige und nur von den Eingeweihten nachzuvollziehende Spekulation hält, wenn man Adorno keine amputationschirurgischen Auslegung antun will, dann ist letztendlich auch das Verhältnis von authentischer Kunst und Kulturindustrie bei ihm als ein *Vermittlungs-* und ganz bestimmt nicht als ein reines Ausschlussverhältnis der beiden „Pole“ zu rekonstruieren. Gewiss weisen zahllose Produkte der Kulturindustrie seiner Diagnose entsprechend *in der gesellschaftlichen Wirklichkeit* die Tendenz auf, dieses Spannungsverhältnis selbst so weitgehend einzuebnen, dass eigentlich nur noch „Marktgängigkeit“, indiziert etwa durch die Quote, die Sellerliste u.ä.m. übrig bleibt. Da gibt es etwa „Erfolgsromane“ als erfolgreich beworbener und gemanagter Schwachsinn.⁵⁵ Dann entscheidet im Grenzfall das selbständige Urteil der Rezipienten tatsächlich so gut wie nicht mehr über Gelingen oder Misslingen der „Produktion“, also über „Qualität“. Es kommt gleichsam zu einer Umkehrung des Kantischen Oxymorons von der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“. Dieses sollte im Rahmen einer Theorie des Schönen auf die gleiche Weise über Haltungen und Praxen der Nutzung und Ausnutzung – also über Zwecke, die die Märkte festlegen – hinausweisen, wie die Würde des Subjekts über seinen Preis in der Form beispielsweise der Marktfähigkeit seiner Talente hinausweist. Am negativ-utopischen Ende derartiger Entwicklungen würden die Forderungen nach Unterhaltung und Entspannung, die als „Freizeitverhalten“ den Menschen die Last der Zwecktätigkeiten für den Lebensunterhalt, der Arbeit mildern sollen, stattdessen das Reich der Zweckmäßigkeit ohne Zwecke ganz aus der sozialen Welt verbannen (vgl. DdA 187). Aber das Heitere, die Unterhaltung, das Amüsement als solche stellen gar nicht das Problem dar, sondern *empirische* Tendenzen in Richtung auf ihren wenig amüsanten Verfall bis hin zum Kitsch, der sich andererseits leicht auch in den Niederungen der „hohen“ Kunst bemerkbar machen kann. Drastisch kann man die Erziehung zur Unmündigkeit beispielsweise an der „Casting-Show“ im Fernsehen ablesen, wo sich in extremen Fällen junge Frauen und Männer als Fleisch gewordene Waren auspreisen und von trickreichen Schwachköpfen veralbern lassen. Adorno würde wahrscheinlich sagen, sie gefallen sich als Rohstoff für eine Industrie, die sie eher zu Schrott verschleißt, als zum Star reifen lässt.

⁵⁵ Wie diese Mechanismen ablaufen, hat jüngst W. d' Avis im Teil I seines Buches: Führen mit Sinn und Verstand. Von der Marketing- zur Informationsgesellschaft, München 2010 beschrieben.

Ich möchte ganz zum Schluss noch auf einen bedenkenswerten Vorbehalt aufmerksam machen, den der Ideologietheoretiker John B. Thompson geäußert hat. Er spricht von einem „Fehlschluss des Internalismus“ bei Horkheimer und Adorno. Dieser besteht nach seiner Ansicht darin, dass man – so ist es in der Tat! – nicht unmittelbar von den Inhalten kultureller Produktionen auf ihre Wirkung bei den Empfängern der jeweiligen Botschaft schließen kann.⁵⁶ Genau diesen Fehlschluss zögen Horkheimer und Adorno jedoch, wenn sie beispielsweise von der Formalisierung und Standardisierung der kulturindustriellen Inhalte auf die zunehmende Entmündigung der Rezipienten und die Gleichsinnigkeit ihres falschen Bewusstseins schlossen. Die Reaktion von Adressaten auf die diversen Botschaften der Kulturindustrie hängt jedoch immer auch von den verschiedenen Arten und Weisen ab, in denen sie von ihnen ausgelegt und angeeignet werden. Dieser Befund ist in keiner Weise zu bestreiten. Bestritten hat das allerdings kein kritischer Theoretiker, ob alt oder runderneuert – auch nicht Adorno als Theoretiker der Kulturindustrie.

Für mich ergibt sich auch im Hinblick auf die Adornosche Analyse und Kritik der Kulturindustrie der ganz eindeutige Befund: Er hatte als sehr ernst zu nehmender Dialektiker *grundsätzlich* nicht die Absicht, mit schlichten Dichotomien wie etwa der zwischen „Kultur“ und „Zivilisation“ oder „hoher“ und „niederer Kunst“ oder „ernste Kunst“ und „heitere Muße“ zu arbeiten. Im Gegenteil: Diese Denkmuster waren ihm genau so verdächtig wie die oftmals unangemessene, harmonisierende Suche nach einer „Mitte“, in der sich die Gegensätze bzw. das Bewusstsein von Gegensätzen abschleifen.

⁵⁶ J.B. Thompson: *Ideology and Modern Culture*, Oxford 1990, S. 105.

Siglengesamtverzeichnis

Siglen im Teil I:

- DSH** = Theodor W. Adorno: Drei Studien zu Hegel, Frankfurt/M 1963 (ES 38).
ED = Theodor W. Adorno: Einführung in die Dialektik (1965/66),
Nachgelassene Schriften (hrsg. von Chr. Ziermann), Berlin 2010.
ENZ = G. W. F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im
Grundrisse (1830), Hamburg 1959.
GMS = I. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Werke in sechs Bänden,
(hrsg. v. W. Weischedel), Band IV, Darmstadt 1963.
LGF = Theodor W. Adorno: Zur Lehre von der Geschichte und der Freiheit
(1964/65). Nachgelassene Schriften (hrsg. v. R. Tiedemann),
Frankfurt/M 2001.
ND = Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt/M 1966.
PdM = Theodor W. Adorno: Probleme der Moralphilosophie (1962). Nachgelassene
Schriften (hrsg. v. Th. Schröder), Frankfurt/M 1996.
RPh = G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821),
Hamburg 1955
SO = Theodor W. Adorno: Zu Subjekt und Objekt. In ders.: Stichworte. Kritische
Modelle 2, Frankfurt/M 1969 (ES 347), S. 151 ff.
Soz = Theodor W. Adorno: Soziologische Schriften I, Frankfurt/M 1979.
VND = Theodor W. Adorno: Vorlesung über Negative Dialektik (1965/66).
Nachgelassene Schriften (hrsg. v. R. Tiedemann), Frankfurt/M 2003.
WW = G. W. F. Hegel: Werke in Zwanzig Bänden, Frankfurt/M 1970 ff.

Siglen im Teil II:

- AKpÖ** = D. Braunstein: Adornos Kritik der politischen Ökonomie, Bielefeld 2011.
ÄT = Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M 1970.
ELS = Theodor W. Adorno: Einleitung in die Soziologie (1968). Nach gelassene
Schriften (hrsg. von Chr. Gödde), Frankfurt/M 1993.
GMS = I. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Werke in sechs Bänden,
(hrsg. v. W. Weischedel), Band IV, Darmstadt 1963.
JRPh = G. W. F. Hegel: Jenaer Realphilosophie, Hamburg 1969.
LGF = Theodor W. Adorno: Zur Lehre von der Geschichte und der Freiheit
(1964/65). Nachgelassene Schriften (hrsg. v. R. Tiedemann),
Frankfurt/M 2001.
MEW = K. Marx/F. Engels:
ND = Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt/M 1966.
RPh = G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821),
Hamburg 1955
Soz = Theodor W. Adorno: Soziologische Schriften I, Frankfurt/M 1979.

Siglen im Teil III:

- ÄT** = Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M 1970.
ED = Theodor W. Adorno: Einführung in die Dialektik (1965/66),
Nachgelassene Schriften (hrsg. von Chr. Ziermann), Berlin 2010.
- ELS** = Theodor W. Adorno: Einleitung in die Soziologie. Nachgelassene Schriften
(hrsg. v. Chr. Gödde), Frankfurt/M 1993.
- GWL** = Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922 ff.
KdU = I. Kant: Kritik der Urteilskraft, Werke in sechs Bänden (hrsg. W. Weischedel),
Band V, Darmstadt 1963.
- LGF** = Theodor W. Adorno: Zur Lehre von der Geschichte und der Freiheit
(1964/65). Nachgelassene Schriften (hrsg. v. R. Tiedemann),
Frankfurt/M 2001.
- ProI** = I. Kant: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als
Wissenschaft wird auftreten können, in: Werke, a.a.O.; Band III.
- PT I** = Theodor W. Adorno: Philosophische Terminologie, Band 1,
Frankfurt/M 1973.
- RPh** = G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821),
Hamburg 1955
- Soz** = Theodor W. Adorno: Soziologische Schriften I, Frankfurt/M 1979.

Weitere Literatur

- Adloff/Mau (Hg.): Vom Geben und Nehmen. Zur Soziologie der Reziprozität,
Frankfurt/M 2005.
- Th.W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben,
Frankfurt/M 1951.
- Th.W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“, Göttingen 1956.
- Th.W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt/M 1964.
- Th.W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M 1967.
- Th.W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker
1959-1969 (hrsg. von G. Kadelbach), Frankfurt/M 1971.
- Th.W. Adorno: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M 1976.
- Aristoteles: Nikomachische Ethik (hrsg. v. F. Dirlmeier), Frankfurt/M 1957.
- Aristoteles: Politik. Schriften zur Staatstheorie, Stuttgart 1989.
- G. S. Becker: The Economic Approach to Human Behavior, Chicago 1976.
- D. Bell: Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt/M 1975.
- W. Benjamin: Gesammelte Schriften in sieben Bänden, Frankfurt/M 1989.
- M. Brocker: Arbeit und Eigentum. Der Paradigmenwechsel in der neuzeitlichen
Eigentumstheorie, Darmstadt 1992.
- A. Caillé: Anthropologie der Gabe, Frankfurt/New York 2008.
- G.A. Cohen: Karl Marx` Theory of History. A Defence, Oxford 1978.
- Th. Collmer: Hegels Dialektik der Negativität. Untersuchungen für eine selbstkritische
Theorie der Dialektik: „selbst“ als „absoluter“ Formausdruck, Identitätskritik,
Negationslehre, Zeichen und „Ansichsein“, Gießen 2002.
- J. Diamond: Guns, Terms, and Steel. The Fates of Human Societies, New York 1999.
- Dixit/Nalebuff: Spieltheorie für Einsteiger. Strategisches Know-How für Gewinner,
Stuttgart 1995.
- U. Eco: Kant und das Schnabeltier, München/Wien 2000.

- J. G. Fichte: Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre, Hamburg 1961.
- M. Friedman: Kapitalismus und Freiheit, Stuttgart 1971.
- J. Fulcher: Kapitalismus, Stuttgart 2007.
- J. Früchtel: Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.
- D. Graeber: Debt. The First 5000 Years, New York 2011.
- U. Guzzoni: Identität oder nicht. Zur Kritischen Theorie der Ontologie, Freiburg/München 1981.
- J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1, Frankfurt/M 1981.
- I. Hacking: Was heißt >soziale Konstruktion<. Zur Konjunktur einer Kampfvokabel in den Wissenschaften, Frankfurt/M 1999.
- G. W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, WW 3.
- M. Heinrich: Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung, Stuttgart 2005.
- H.J.Hinrichsen: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven.
In: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm: Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2011
- M. Horkheimer/Th. W. Adorno:
Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947,
- M. Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt/M 1974.
- E. Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie, Haag, 1976.
- Institut f. Sozialforschung:
Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Band 4, Frankfurt/M 1956.
- R. Jaeggi: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems, Frankfurt/M 2005.
- I. Kant: Kritik der praktischen Vernunft, in: Werke in sechs Bänden (hrsg. v. W. Weischedel), Band IV, Darmstadt 1963.
- I. Kant: Logik. Werke in sechs Bänden (hrsg. v. W. Weischedel), Band III, Darmstadt 1963.
- H. Knoll/J. Ritsert:
Das Prinzip der Dialektik. Studien über strikte Antinomie und kritische Theorie, Münster 2006.
- John Locke: Zwei Abhandlungen über die Regierung (hrsg. v. W. Euchner), Frankfurt/M 1977.
- G. Lukàcs: Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik, Berlin 1923.
- H. Marcuse: Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit, in: Herbert Marcuse: Schriften 2, Frankfurt/M 1989.
- K. Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf), Frankfurt/M o.J.
- Marx/Engels: „Lohn, Preis und Profit“, in: Ausgewählte Schriften, Berlin 1963.
- L. Kern (Hg.): Probleme der postindustriellen Gesellschaft, Frankfurt/M 1984.
- Kneer/Moebius: Soziologische Kontroversen. Beiträge zu einer anderen Geschichte Der Wissenschaft vom Sozialen, Berlin 2010.
- H. Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.
- J. St. Mill: On Liberty and Other Essays, Oxford 2008 (3. Aufl.).
- St. Müller: „Logik, Widerspruch und Vermittlung. Aspekte der Dialektik in den Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011.
- K. R. Popper. Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Erster Band, Bern 1957.

- K. R. Popper: Was ist Dialektik?, in: E. Topitsch (Hrsg.): Logik der Sozialwissenschaften, Köln/Berlin 1965.
- H. Reichelt: Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx, Frankfurt/Wien 1970.
- H. Reichelt: Die Marxsche Kritik ökonomischer Kategorien. Überlegungen zum Problem der Geltung in der dialektischen Darstellungsmethode im 'Kapital', in: I. Fetscher/A. Schmidt (Hrsg.): Emanzipation als Versöhnung. Zu Adornos Kritik der 'Warentausch'-Gesellschaft und Perspektiven der Transformation, Frankfurt/M 2002.
- Resch/Steinert: Kapitalismus, Münster 2009.
- N. Rescher: Dialectics. A Classical Approach to Inquiry, Heusenstamm 2007.
- H. Rickert: Philosophische Aufsätze, Tübingen 1999.
- L. Rudas: Die Klassenbewusstseinstheorie von Lukàcs I, in: Arbeiterliteratur, Wien 1924, Heft 10.
- A. Sen: On Ethics and Economics, London 1987.
- A. Sen: Inequality Reexamined, Harvard 1992.
- A. Sen: Ökonomie für den Menschen. Wege zu Gerechtigkeit und Solidarität in der Marktwirtschaft, München 2002.
- A. Sen: The Idea of Justice, London 2009.
- H. A. Simon: Homo Rationalis. Die Vernunft im menschlichen Leben, Frankfurt/M 1993.
- A. Smith: Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen (hrsg. v. H. C. Recktenwald), München 1999.
- A. Sokal/J. Bricmont: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen, München 1999.
- F. Schiller: Über Anmut und Würde, in F. Schiller: Werke in zwei Bänden, München/Zürich 1953.
- H. Steinert: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992.
- F. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: F. Schiller: Werke in zwei Bänden, a.a.O.
- A. Schlemm: Wie wirklich sind Naturgesetze? Auf Grundlage einer an Hegel orientierten Wissenschaftsphilosophie, Münster 2005.
- A. Schopenhauer: Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, in: Kleiner Schriften I, Zürich 1977.
- A. Thyen: Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno, Frankfurt/M 1989.
- J. B. Thompson: Ideology And Modern Culture. Critical Theory in the Era of Mass Communication, Oxford 1990.
- A. Touraine: Die postindustrielle Gesellschaft, Frankfurt/M 1972.
- J. Vogl: Das Gespenst des Kapitals, Zürich 2010/2011.
- M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, (Studienausgabe hrsg. v. J. Winkelmann), Köln/Berlin 1956.
- D. Wolf: Der dialektische Widerspruch im Kapital. Ein Beitrag zur Marxschen Werttheorie, Hamburg 2002.

Bezugnahmen und Vertiefungen in J. Ritsert:

- Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk, Studententexte zur Sozialwissenschaft Band 4, 2. Auflage, Frankfurt/M 1996.
- Drei Studien zu Adorno, Studententexte zur Sozialwissenschaft Band 16, Frankfurt/M 1998.
- Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997.
- Drei Studien zu Adorno, Studententexte zur Sozialwissenschaft Band 16, Frankfurt/M 1998.
- Soziale Klassen, Münster 1998.
- Ideologie. Theoreme und Probleme der Wissenssoziologie, Münster 2002.
- Dialektische Argumentationsfiguren in Philosophie und Soziologie. Hegels Logik und die Sozialwissenschaften, Münster 2008.
- Schlüsselprobleme der Gesellschaftstheorie. Individuum und Gesellschaft – Soziale Ungleichheit – Modernisierung, Wiesbaden 2009.
- Materialien zur Kritischen Theorie der Gesellschaft, Heft 1-13 2009 ff.
- Moderne Dialektik und die Dialektik der Moderne, Münster 2011.
- Antinomie, Widerspruch und Begriff. Aspekte der Hegelschen Spekulation, Manuskript, Frankfurt/M 2011.
- Theorie der Praxis, Wiesbaden 2012.
- Gerechtigkeit, Gleichheit, Freiheit und Vernunft. Über vier Grundbegriffe der politischen Philosophie, Wiesbaden 2013.
- Wert. Warum uns etwas lieb und teuer ist, Wiesbaden 2013.
- Wider eine amputationschirurgische Deutung von Adornos Werk. In: Colloquia II, Frankfurt/M 2013.