



2020/23 dschungel

<https://shop.jungle.world/artikel/2020/23/nach-ihren-eigenen-gesetzen>

Eine Chance für die von Adorno postulierte ästhetische Autonomie

Nach ihren eigenen Gesetzen

Von **Robin Becker**

Adorno sah in der bürgerliche Kunst eine Sphäre der Autonomie, als das »Zeitalter der Autonomie« bereits seinem Ende nah war. Erster Teil einer Serie zum 50. Jubiläum der 1970 erschienenen »Ästhetischen Theorie« von Theodor W. Adorno.

Ästhetische Autonomie ist heute fragwürdig geworden, wenn nicht gar in Verruf geraten. Sie scheint anachronistisch in einer Zeit, in der die Politisierung der Kunst und die Ästhetisierung der Politik in einem Maße fortgeschritten sind, in dem sie, zuweilen ununterscheidbar geworden, auch ein vormals disparates Verhältnis von Kunst zur Gesellschaft revidieren. In Betonung ihrer sozialen Dimension bekräftigt die Kunst selbst ihre ohnehin nur dürftige Rolle, die ihr von der arbeitsteiligen Gesellschaft im Spätkapitalismus zugestanden wird, und die Beschwörung ihrer gesellschaftlichen Relevanz und Nützlichkeit ist so mühelos und bequem gerade deshalb, weil ihre ästhetische Praxis politisch notwendig zumeist wirkungslos bleibt. Auch die Debatten über den vermeintlichen gesellschaftlichen Gehalt einzelner Kunstwerke wurden in den letzten Jahren zunehmend eher politisch denn ästhetisch geführt, wie jene über die Gemälde von Dana Schutz und von Balthus oder auch die über die Lyrik Eugen Gomringers. Das, was in der Kunst als Gesellschaftliches erfahren wird, ist damit aber bloß reduziert auf ihre Inhalte oder Stoffe.

Nicht also, was das Kunstwerk über Gesellschaft sagt – eben durch ihre Inhalte und Stoffe –, vielmehr wie es das, was es sagen möchte, in der Form vermittelt, ist Ausdruck seines gesellschaftlichen Gehalts.

Wenn auch vordergründig ästhetische Heteronomie, nicht Autonomie, heute das Verhältnis von Kunst zur Gesellschaft kennzeichnet, ist die Idee autonomer Kunst damit aber keineswegs überholt. Denn die dem Kunstwerk tatsächlich heteronomen Inhalte und Stoffe, die für seinen politischen Gehalt scheinbar bürgen, werden gleichwohl durch die immanente Gestaltung eines jeden einzelnen Kunstwerks transzendiert, wodurch sich dieses als ein zwar Gesellschaftliches, aber der Gesellschaft auch Entgegengesetztes zu verwirklichen vermag. Die Dialektik von Kunst und Gesellschaft, die sich darin abzeichnet,

benannte Theodor W. Adorno in der »Ästhetischen Theorie« als Doppelcharakter der Kunst: Sie sei autonom, und gerade hierin – nach seinen Worten – fait social. Was an der Idee des autonomen Kunstwerks zu retten wäre, entzündet sich an dieser dialektischen Figur. Kunstwerke bezeugen gerade durch ihre Autonomie ihren gesellschaftlichen Gehalt. Nicht einfach zu tilgen ist diese Idee auch und gerade 50 Jahre nach Erscheinen der »Ästhetischen Theorie« Adornos, weil über die Frage von Autonomie auch heute jedes einzelne Kunstwerk in seiner individuellen Verfahrensweise entscheidet. Autonomie wäre daher nicht von den ästhetischen Gebilden, in denen sie überhaupt erst vollzogen werden kann, zu abstrahieren.

Auch bei Adorno konkretisiert sich der Begriff der Autonomie an der formalen Gestaltung des Kunstwerks und dem immanenten Prozess, durch den es sich zur Gesellschaft als autonomes behauptet. Die Bedeutung des Begriffs, auch in der »Ästhetischen Theorie«, geht auf seine ursprüngliche Bedeutung im Altgriechischen zurück. Gebildet aus den Wörtern autós (selbst) und nómos (Gesetz) meint er Eigenständigkeit oder -gesetzlichkeit. Ästhetisch gewendet markiert die Idee von Autonomie also eine selbständige Gesetzgebung, die das einzelne Kunstwerke jeweils vollzieht und ihr sich einordnet, was in Terminologie der »Ästhetischen Theorie« deren jeweiliges Formgesetz heißt. Von einer normativen Gattungs- oder Formenlehre, wie sie bis ins 19. Jahrhundert elementarer Bestandteil der philosophischen Ästhetik war und heute vor allem in den Einzelwissenschaften noch immer wieder auftaucht, ist dieses Formgesetz wesentlich verschieden.

Denn anders als formalästhetische Invarianten, nach denen sich die einzelnen Kunstwerke zu richten hätten, zielt Adornos Konzeption des Formgesetzes vielmehr auf die Vermittlung sowohl von Form und Inhalt als auch von Einzelnem und Ganzem im Kunstwerk, das als eine in sich geschlossene, aber dynamische Totalität seinen Zweck aus sich selbst heraus begründet und sich darin verselbständigt gegen alles ihm Äußerliche. Die einzelnen Momente ästhetischer Gebilde, die sich zusammenschließen in einer Einheit und so diese Totalität hervorbringen, sind als solche im Kunstwerk gerade konstitutiv insofern, als sie nicht austauschbar sind, ohne auch das Ganze zu verändern. Das Besondere stiftet überhaupt erst das Allgemeine, das wiederum – anders als gesellschaftliche Totalität – nicht als Zwang dem Besonderen auflastet, sondern dieses einlöst. Das Besondere ist hierin tatsächlich das Besondere als solches: Das, was ein Kunstwerk darstellt, ist die Sache selbst, mag es auch der empirischen Realität entlehnt sein. So ist das Kunstwerk gewissermaßen versöhnte Identität der gleichwohl in ihm auch widerstreitenden Momente; gerade aber durch ihre jeweilige Identität stehen die Kunstwerke, wie es Adorno formuliert, dem Nichtidentischen bei. Nicht zuletzt wäre auch ohne spezifisch ästhetische – also eigengesetzliche – Form keine eigentliche ästhetische Erfahrung möglich, sondern lediglich Erfahrung der dargestellten Gegenstände, die Kunst abbildete. Nicht also, was das Kunstwerk über Gesellschaft sagt – eben durch ihre Inhalte und Stoffe –, vielmehr wie es das, was es sagen möchte, in der Form vermittelt, ist Ausdruck seines gesellschaftlichen Gehalts.

Die Totalität der ästhetischen Form als autonome verhält sich konträr zur Totalität der Warenform, obgleich ästhetische Autonomie erst möglich wurde in der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer spezifische Produktionsweise, der kapitalistischen Warenproduktion.

Sie war deren Voraussetzung. Denn erst durch die Einrichtung einer arbeitsteiligen Gesellschaft konnte eine gesellschaftliche Sphäre entstehen, die der praktischen Zweckrationalität entbunden war, und in der sich die Kunst in ihrer Abkehr von Kirche und Staat als eigenständiger Produktionszweig – gerade auch im handwerklichen und gewerblichen Sinne – entwickeln konnte. Ihre Autonomie haben die verschiedenen Künste jedoch gleichsam in unterschiedlicher Geschwindigkeit, Qualität sowie Intensität ausgebildet, weshalb es im strengen Sinne auch kaum möglich wäre, vom Stand der Autonomie aus die vormals sakrale oder höfische Kunst trotz ihrer kultischen oder repräsentativen Funktion bloß als Herrschaftsdienst zu disqualifizieren. Auch ästhetische Autonomie blieb Repräsentation, nämlich solche bürgerlicher Ideologie.

Das Verhältnis der autonomen Kunst zur bürgerlichen Gesellschaft ist durchaus widersprüchlich. Die bürgerliche Idee der Freiheit, allein partikular verwirklicht, bekundete sich parallel in der Idee der Autonomie der Kunst zwar absolut, aber als Fetisch. Das autonome Kunstwerk erschien, nach einer Formulierung Adornos, als »absolute Ware«. Denn die Kunstwerke waren, was die anderen Waren nur vorgaben zu sein: individuell, durch nichtentfremdete Arbeit produziert, und einzigartig, dem Äquivalenzprinzip des Tausches enthoben. Autonome Kunst war daher Wahrheit und Unwahrheit der bürgerlichen Gesellschaft in einem, was sich in die bürgerliche Philosophie hinein verlängerte. Entsprechend der autonomen Kunst, der die instrumentelle Vernunft fremd war, entfaltete auch das Bürgertum wider das Realitätsprinzip beschränkt eine Sinnlichkeit, die Kant als »interesseloses Wohlgefallen« des ästhetischen Geschmacksurteils theoretisch einholte. Schön dürfe das heißen, was sich dem Subjekt als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« darstelle; so blieb der Gegenstand des Urteils aber noch reduziert auf seine Wirkung auf das Subjekt. Erst über Schiller, die Romantik und Hegel wurde das Schöne als subjektunabhängige Qualität begründet und die Ästhetik, die zuvor primär Wirkungsästhetik war, zu einer Philosophie der Kunst, die als solche, in jeweils unterschiedlicher Weise und zuweilen *avant la lettre*, die Autonomie der Kunst philosophisch fundieren konnte. Erst Adorno aber brachte den gesellschaftlichen Status der bürgerlichen Kunst als autonome an ihrer immanenten Gestaltung auf den Begriff.

Ist ästhetische Autonomie heute aber fragwürdig geworden, so war sie es bereits in der »Ästhetischen Theorie«, eingedenk der Shoah, nicht minder auch als Reflexion der Avantgardebewegungen um die Jahrhundertwende, die mit der »Überführung der Kunst in Lebenspraxis«, wie es Peter Bürger nannte, auch die Aufhebung der Autonomie intendierten. Der Anspruch der historischen Avantgarden, aus der Kunst eine neue Lebenspraxis zu organisieren, hatte aber noch die ästhetische Autonomie selbst zur Voraussetzung. Sie sollte aus ihrer ästhetischen Marginalisierung gesellschaftlich verallgemeinert und somit als ästhetisches Spezifikum aufgehoben werden. Die Versuche blieben, vielleicht bis auf wenige Ausnahmen russischer Avantgardisten nach der Oktoberrevolution, jedoch erfolglos. Vielmehr biederten sie sich den Verfahrensweisen der Kulturindustrie an, die auf die Kunst als deren »Entkunstung«, wie es Adorno bezeichnete, zurückschlug. An genau diesem Punkt setzt die »Ästhetische Theorie« ein: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.« Das Verhältnis der Kunst zum Ganzen, in der Hochphase der bürgerlichen Gesellschaft eben

ihre Autonomie, war geschichtlich gewachsen und vor dem Absterben nicht a priori gefeit. Zwar hatte Adorno noch Mitte der sechziger Jahre in Auseinandersetzung mit Sartres Essay »Was ist Literatur?« die Möglichkeit politischen Engagements in der Kunst allein den autonomen Werken zugeschrieben, aber was Adorno einmal über Marx sagte, er habe die elfte Feuerbachthese autoritär vorgetragen, weil er sich ihrer selbst nicht ganz sicher war, dürfte vielleicht auch für den Begriff der Autonomie in der späten Ästhetik Adornos gelten. Sie war nicht nur Ausdruck und Kontemplation einer Krise des Sinns, des Werkcharakters, sondern insbesondere auch einer Krise der Autonomie, die die Geschichte der modernen Kunst von jeher begleitete, auch, weil die Kunst in Versuchen, Autonomie zu dementieren, deren Krise immer wieder selbst hervorbrachte. Zwar sei die Autonomie der Kunst nicht unwiderruflich, so Adorno, aber in der historischen Dimension eines »Zeitalters der Autonomie«, wie es bei ihm heißt, steht die »Ästhetische Theorie« möglicherweise an dessen Ende. Die Rede von einem Ende der Kunst meint bei Adorno das Ende der modern-autonomen.

Fragwürdig ist Autonomie heute nicht nur, weil sie bloß noch als spezifische Eigenschaft der Ware Kunst gegenüber anderen Waren erscheint, sondern nicht zuletzt durch ihre falsche Aufhebung in der Gegenwartskunst in entweder marktconforme oder engagierte, worauf der Kunsthistoriker Wolfgang Illrich immer wieder hingewiesen hat. Dadurch aber erschöpft sich Autonomie nicht vollends: In der Negation äußerer Zwecke bleibt ein Anteil von Autonomie als Selbstzweck auch heute jedem Kunstwerk inhärent, wenn es sich nicht selbst als solches negieren möchte. Zeitgenössische Kunst täte gut daran, sich der inkommensurablen Kraft von Autonomie zu erinnern. Und was von deren Ideal heute fortlebt, davon könnte Kunst auch nach dem Ende ihres Zeitalters noch zehren.