

Raven E. Dietzel

Fetischismus und andere Marxsche
Residuen im Kunstwerk nach Adornos
Ästhetischer Theorie

Studienarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2016 GRIN Verlag
ISBN: 9783668923089

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/463589>

Raven E. Dietzel

Fetischismus und andere Marxsche Residuen im Kunstwerk nach Adornos Ästhetischer Theorie

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

SoSe16

Modul: Autoren, Werke und Diskurse

Veranstaltung: Adornos Ästhetische Theorie

30. August 2016

Neue Studienordnung

Modulhausarbeit

Fetischismus und andere Marxsche Residuen im Kunstwerk nach Adornos Ästhetischer Theorie

Raven Elisabeth Dietzel

Fächer: Philosophie/Germanistik Abschluss Bachelor

Gliederung

1. Einleitung
2. Geteilte Grundlagen
 - 2.1 Dialektik
 - 2.2 Materialistische Gesellschaftskritik
3. Unmittelbare Residuen
 - 3.1 Selbstzweck und Fetischismus
 - 3.2 Wahrheit und Ideologie
4. Mittelbare Residuen
 - 4.1 Der Künstler
 - 4.2 Das gelingende Kunstwerk
5. Zusammenfassung
Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Adornos Ästhetische Theorie kann als der Versuch einer Zusammenfassung sämtlicher seiner Arbeiten in einem letzten Werk gesehen werden. Vor dem Tode nicht beendet, ist es ein zunächst unveröffentlichtes Fragment geblieben, das die Theorie einer Kunst unter dem Einfluss des den Menschen immer mehr verdinglichenden Kapitalismus dennoch vollständig darstellt. Das Kunstwerk kann laut der Ästhetischen Theorie keine Freiheit schaffen, sondern nur der Gesellschaft oppositionell gegenüberstehen und somit verhindern, dass das menschliche Widerspruchserleben gänzlich verschwindet. Es scheint dabei ein Kampf auf verlorenem Posten, denn um der unangenehm Veränderung fordernden Kritik durch das Kunstwerk zu entgehen, ziehen die Menschen freiwillig die gehaltlosen Produkte der Kulturindustrie vor, die sich unter kapitalistischer Hand befindet.

Dass Adorno und die anderen Vertreter der Frankfurter Schule wesentlichen Einflüssen Karl Marx' unterliegen, und seine dialektische Methode in Grundzügen teilen, ist gemeinhin bekannt.

„Zunächst erscheint dieser Versuch, mit der Marxschen Methode, mit der ihr innewohnenden Spannung zwischen allgemeiner Geschichtstheorie und konkreter Geschichtsentwicklung in Einklang zu sein[...]. Der Unterschied liegt aber darin, daß für Adorno und Horkheimer die theoretische bzw. philosophische Seite maßgebend bleibt.“¹

Es ist von daher kein Wunder, dass sich auch in Adornos Ästhetischer Theorie viele Marxsche Residuen finden, die jedoch dem praktischen Aspekt größtenteils fremd geworden sind. Inhalt und Ziel dieser Arbeit soll eine Untersuchung der von beiden Seiten geteilten Kernaspekte sein, um sie im Rahmen der unterschiedlichen Theorieverständnisse zu erläutern.

Dazu kläre ich zunächst die grundlegende dialektische Methode Marx' und die daraus folgende Theorie, insofern Adorno sie mit ihm teilt. Es finden sich bereits hier wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Autoren, die ich nachvollziehen und deren Zustandekommen ich erklären will.

1 Fracchia 1987: 327

Auf dieser Basis werden in Kapitel drei konkrete Einzelbegriffe erklärt, die in Marx' Theorie einen großen Stellenwert einnehmen, und die für das Adornosche Verständnis vom Kunstwerk eine wesentliche Bedeutung haben. Es handelt sich dabei um unmittelbare Residuen, die, wie ich zeigen werde, eine nahe Verwandtschaft zwischen beiden Theorien bedingen.

Im letzten Kapitel löse ich mich etwas von Marx' Theorie, um Aspekte des Kunstwerks zu erklären, die in Adornos Ästhetischer Theorie nur mittelbar über die erläuterten Begriffe von Marx abstammen.

In der abschließenden Zusammenfassung hoffe ich anhand der Ergebnisse der drei Kapitel eine konkrete Antwort auf die Frage geben zu können, wie groß Marx Einfluss auf Adornos Begriff des Kunstwerks eingeschätzt werden kann, und ob Marx' diesen Begriff wohl teilen würde.

2. Geteilte Grundlagen

Zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule:

„[Das Modell] verbindet verschiedene Erkenntnisse aus den Sozialwissenschaften; seine normative Begründungsinstanz ist das Interesse an der Abschaffung gesellschaftlich verursachten Leids. Die Grundthese wurde von Karl Marx inspiriert: Die Entfaltung technisch-wissenschaftlicher Produktivkräfte erlaubt zwar eine autonome, zugleich freie und gerechte Organisation sozialer Beziehungen; diese wird aber durch die private Aneignung des gesellschaftlich erarbeiteten Mehrprodukts verhindert, das weder durch Vernunftgründe noch moralisch zu rechtfertigen ist.“²

2.1 Dialektik

Dialektik ist die „*Identität von Identität und Nicht-Identität*“ - so lautet die Hegelsche Formel, nach der Marx seine Theorie produktiv gestaltete, und zwar nicht nur methodisch sondern auch dem Inhalt nach. Hundert Jahre später, bei Adorno, findet sich Dialektik jedoch nur in einer negativen Form, die bestehende Identitäten durch Kritik der Widersprüche auflöst, ohne eine akzeptable Alternative zu setzen.³

Diese offensichtliche Kluft zwischen den beiden Autoren ist durch die historische Desillusionierung zu erklären, die in der Zwischenzeit stattgefunden hatte. Während Marx in der Zeit des industriellen Aufschwungs schreibt, hat Adornos Generation das Trauma zweier Weltkriege und die tiefen Abgründe der NS-Zeit zu verarbeiten. Sie ist darüber hinaus Zeuge gewesen, wie Marx' dialektisch begründete Prognose einer Revolution des Wirtschaftssystems über den Sozialismus hin zum Kommunismus *nicht* zugetroffen hatte: Der Versuch dazu war in Russland gescheitert; und inzwischen hatte sich in Europa und Amerika der Kapitalismus enorm gesteigert. Das wäre sicherlich Grund genug, um den geschichtlichen Gehalt und die methodische Leistungsfähigkeit der Dialektik⁴ als falsifiziert zu erachten.

Doch so weit will Adorno trotz seines offensichtlichen Pessimismus nicht gehen. Wie viele zeitgenössische Philosophen, hält er an der dialektischen Methode fest,

2 Schweppenhäuser 2009: 154

3 Vgl. Holz 2009: 66f.

4 Vgl. Ebd. 67

weil sie als einzige geeignet erscheint, eine ganzheitliche Betrachtungsweise zu eröffnen:

„Weder durch bloße Wahrnehmung und Subsumierung der einzelnen Tatsachen unter allgemeine Begriffe noch durch die Suche nach einem versteckten Wesen, sondern durch die Konstruktion der Zusammenhänge zwischen und hinter den Tatsachen, durch die die Tatsachen ihre Bedeutung als Teile eines wirklichen Ganzen erhalten, ist die Aufgabe der philosophischen Deutung zu erfüllen.“⁵

Vonstatten geht diese Verganzheitlichung mittels eines Grundrhythmus' aus Widerspruch und Auflösung des Widerspruchs zu einer neuen Einheit, die sich letztlich selbst zum Widerspruch entwickelt.⁶ In der Ästhetischen Theorie ist diese Funktionsweise allgegenwärtig. Adorno unterstellt Kunst ein generelles Spannungsverhältnis zwischen Zwecklosigkeit und Zweckmäßigkeit, durch das sich letztlich ihr ästhetischer Gehalt niederschlägt.⁷ Die paradoxe Formulierung Kants, der Adorno an dieser Stelle explizit folgt, ist offenkundig dialektisch; an anderen Stellen der Ästhetischen Theorie finden Verweise auf weitere Dialektiker, zwischen deren Thesen Adorno die seinigen wiederfindet.

Marx ist in dieser Hinsicht allerdings eine Sonderstellung einzuräumen. Adornos Ideen sind seinen nicht zufällig ähnlich, sondern im Rahmen der Frankfurter Schule klarerweise von ihnen abstammend.⁸ Von daher ist es auch nicht nur die Dialektik im Allgemeinen, die sich in der Ästhetischen Theorie ebenso findet, wie bei Marx. Die beiden Autoren teilen viele Annahmen. Besonders hervorgehoben sei hier der Marxsche Materialismus, von dem Adorno sich trotz gescheiterter Prognosen gar nicht erst zu distanzieren versucht. Letztlich hat er das auch nicht nötig; eine ästhetische Theorie verfolgt doch offensichtlich eine von jeglicher Wirtschaftstheorie grundverschiedene Absicht. So könnte man zumindest meinen.

Indem Adorno sich zum historischen Materialismus nicht all zu klar positioniert, bringt er sich auch nicht in die Situation, sich von Marx' materialistisch begründeter Gesellschaftskritik distanzieren zu müssen. Dies wäre ihm mit Sicherheit auch nicht möglich.

5 Fracchia 1987: 326

6 Vgl. Heiss 1963: 393

7 Vgl. Adorno 1973: 209

8 Vgl. Schweppenhäuser 2009: 154

2.2 Materialistische Gesellschaftskritik

Adorno folgt der von Marx angewandten dialektischen Methode, und in einem gewissen Maße stimmt er sicher auch deren materialistischer Ausdeutung zu, demnach einer ideellen Veränderung stets eine sachliche zugrunde liegt. Marxist ist er jedoch nur in recht abgehobener Form – das Bewusstsein der Arbeiterklasse zu teilen, ist ihm durch sein eigenes kulturelles Elitedenken von vorneherein verweigert.⁹ So spricht Adorno in der Ästhetischen Theorie durchaus von gesellschaftlichen Kämpfen und Klassenverhältnissen¹⁰, erläutert sie jedoch allein im Rahmen ihrer Manifestation durch das Kunstwerk.

Marx selbst enthält sich der Frage nach dem Stellenwert der Kunst weitestgehend, nicht zuletzt deshalb, weil sie seinen Materialismus zu überfordern scheint. Schließlich zeigt Kunst sich stets in einer Art, die dem sonstigen Überbau in Form sozialer, politischer und geistiger Lebensprozesse widerspricht. Also entzieht sie sich scheinbar der Bedingtheit durch die materielle Produktionsweise und stellt auf diese Weise die determinierenden Kraft des Unterbaus in Frage.¹¹

Die Marxsche Geschichtsauffassung und Gesellschaftsanalyse dienen Adorno jedoch nur als Ausgangspunkt für die kritische Theorie.¹² Anders als bei Marx liegt der Fokus der Frankfurter Schule auf dem Subjekt, das bei äußerem Konformismus unter den inneren Konflikten mit der herrschenden Autorität leidet, darüber aber ganz im Sinne des Marxschen Materialismus kein Bewusstsein hat.¹³

„Denn wenn das allgemeine Bewußtsein nur als die theoretische Gestalt dessen gelten kann, wovon das reelle Gemeinwesen die lebendige Gestalt ist, wenn also Inhalt und Form des Bewußtseins abhängen von der Ordnung der materiellen Lebensbedingungen, dann ist zumindest jene Fähigkeit des Menschen in Frage gestellt, die es ihm gestattet, sich als Erkennender der Welt gegenüber sachlich zu verhalten.“¹⁴

Mittels seiner veränderten Perspektive kann Adorno dem oben genannten Problem begegnen: Indem er ihre Nichtkonformität dialektisch als notwendiges Merkmal be-

9 Vgl. Fracchia 1987: 318

10 Adorno 1973: 344

11 Vgl. Barth 1961: 149

12 Vgl. Fracchia 1987: 321

13 Vgl. Schweppenhäuser 2009: 155

14 Barth 1961: 156

stimmt, ordnet er Kunst in die Gesellschaft ein, gibt ihr einen funktionalen Stellenwert. Sie ist kritisches Moment im zunächst unkritischen Überbau, und hat auf diese Weise das Potenzial, Bewusstsein zu konstituieren. Der Marxsche Materialismus ist durch das Kunstwerk also nicht ausgehebelt, sondern hat in ihm vielmehr einen Vermittler, den Marx in seiner zugrundeliegenden Theorie noch nicht vorgesehen hat.

Um einen so deutlichen Unterschied zwischen dem Marxschen und dem Adorno-schen Materialismusverständnis zu erklären, muss man noch einmal den Hintergrund der unterschiedlichen Produktionsstandards hervorheben, vor dem beide schreiben. Marx kritisiert in seinen Werken gewissermaßen einen blanken Kapitalismus, in dem Menschen vorwiegend deshalb leiden, weil sie ausgebeutet werden. Er ist der Überzeugung, dass es zwangsläufig irgendwann zur Revolution kommt, in der die die Produktivkräfte hemmenden Produktionsverhältnisse aufgehoben werden.¹⁵ Effektiv hat diese Revolution jedoch nie stattgefunden. Stattdessen hat Adorno ein knappes Jahrhundert später eine verschärfte Form von Kapitalismus zu kritisieren, die nicht nur ein anderes Ausmaß, sondern auch eine ganz andere Qualität aufweist. In ihr ist die Verdinglichung des Menschen sowie die Vermenschlichung der Ware, wie sie von Marx als Phänomen beschrieben wurden, so auf die Spitze getrieben, dass der Widerspruch von den Menschen faktisch gar nicht mehr erfahren wird.¹⁶

Wie man sieht, finden sich in der Ästhetischen Theorie also durchaus Aspekte der Marxschen Gesellschaftskritik wieder, die aber aufgrund unterschiedlicher Faktenslage auf eine andere Weise angegangen werden. Die Grundthese ist die gleiche, „aber der ganze Umfang ihres Gegenstandes, ihr Ansatz, ihre Vorgehensweise, ihre Richtung und Schärfe scheinen sich für Adorno erst heute mitzuteilen und aufzudrängen.“¹⁷

15 Heiss 1963: 402

16 Vgl. Amlinger 2014: 54

17 Böckelmann 1972: 128

3. Unmittelbare Residuen

Jenseits der allgemeinen dialektisch methodisierten und gesellschaftskritischen Position findet sich in der Ästhetischen Theorie eine Reihe von Begriffen, die bei Marx ganz ähnlich auftaucht. Unterschiede in der Verwendung gibt es bei den beiden Autoren wenn überhaupt im Maß der Bedeutsamkeit, die sie den jeweiligen Begriffen zu rechnen. Der Inhalt bezieht sich klarerweise auf eine Marxsche Idee, nämlich den Doppelcharakter der Ware.

Dieser setzt sich zusammen aus der Objektivität des der Ware zugrundeliegenden Gebrauchsgegenstands, die aber an Bedeutung verliert, sobald er gehandelt wird, und dem der Ware eigenen Wert. Waren werden erst zu dem was sie sind, indem sie ausgetauscht werden. Nur dadurch bekommen sie einen spezifischen Wert, und zwar den des durch sie ertauschten Gegenstandes. Einzig relativ zu anderen Waren können sie also Ware sein. Das ihnen Eigentliche ist demnach gar kein sächlicher, sondern genau dieser relative, nicht-gegenständliche Aspekt.¹⁸

Adorno überträgt Marx Ausführungen auf Kunstwerke, die man offenkundig ebenfalls gegenständlich und nicht-gegenständlich betrachten kann. Sie nähern sich dem Warencharakter allerdings von einer anderen Seite, als es die Gebrauchsgüter nach Marx tun. In erster Linie Selbstzweck ist das nicht-gegenständliche der Kunst, ihr *Kunst-Sein*, ihre wesentliche Eigenschaft, und somit das, was ihren Wert ausmacht. Insbesondere in der Konsumgesellschaft werden Kunstwerke aber nicht autonom gesehen, sondern um bestimmter anderer Eigenschaften willen, sei es eine rein sinnliche Genusssucht, der sie genügen sollen, oder Prestige Gründe. Auf diese Weise erhalten sie einen anderen als ihren Eigenwert, nach dem sie ganz im Sinne des Kapitalismus gehandelt werden können: Kunstgegenstände dienen als Ware.¹⁹

„Der Gebrauchswert der Kunst wird gänzlich in ihrem Tauschwert – der ‚gesellschaftlichen Schätzung‘ – aufgelöst. Insofern wird das Prinzip des Selbstzwecks aller Kunst, das *l’art pour l’art*, zum Fetisch des Marktes [...]. Der ästhetische Schein, in dem zuvor noch das Versprechen auf Besseres aufgehoben war, verdoppelt nun bloß die bestehende Ordnung.“²⁰

18 Vgl. Marx 1890: 49ff.

19 Vgl. Adorno 1973: 32f.

20 Amlinger 2014: 86

Diese Skizze entbehrt allerdings noch einiger wesentlicher Aspekte. Es ist die Dichotomie von Wahrheitsgehalt und Selbstzweck, an der sich das Gelingen eines Kunstwerks entscheidet, und analog dazu die misslungenen Formen Ideologie und Fetischismus, die anhand der Ware in Erscheinung treten. Wie es bei Adorno nach Marx jedoch nicht anders sein könnte, müssen diese Pole für ein ganzheitliches Verständnis des Kunstwerks dialektisch behandelt werden.

3.1 Selbstzweck und Fetischismus

Es ist im Laufe dieser Arbeit bereits aufgeworfen worden: Ein Kunstwerk kann nur gelingen, wenn es selbstzweckhaft ist. Diesen Standpunkt teilt Adorno nicht nur mit Kant, sondern auch mit dem sich selbst außerhalb jeder ästhetischen Theorie stehend sehenden Marx. Dieser äußert in einem Traktat zur Pressefreiheit:

„Der Schriftsteller betrachtet keineswegs seine Arbeiten als *Mittel*. Sie sind *Selbstzwecke*, sie sind so wenig Mittel für ihn selbst und für andere, daß er *ihrer* Existenz *seine* Existenz aufopfert, wenn's not tut[.]“²¹

Selbstzweck zu sein – im Falle der Ware kritisiert Marx genau dies als Fetischismus, dem zu entsprechen eine absurde und offenkundig negativ zu bewertende Eigenschaft ist. Marx und Adorno sind sich jedoch einig, dass bei der Kunst der Fall anders liegt. Ob Literatur, Malerei und Bildhauerei oder Musik, die Notwendigkeit von Kunst ist ihre Nicht-Notwendigkeit.²² Sobald sie als Mittel fungiert, kann sie diesem Anspruch nicht mehr gerecht werden, denn dann bestimmt prudentielle Notwendigkeit im Rahmen eines bestimmten äußeren Zwecks ihre Form und ihren Inhalt. Somit ist sie nur noch Instrument, ihre Autonomie ist verloren und ihr Wert bemisst sich lediglich nach ihrer Zweckmäßigkeit – eine Zweckmäßigkeit, die die Tauschgesellschaft erst für sie erfunden hat, denn der ursprüngliche Kunstgegenstand hatte sich ja dadurch ausgezeichnet, dass er an sich keinerlei Gebrauchswert hatte. Indem es gelingt, die Kunst aus ihrer Selbstzweckmäßigkeit zu lösen, ist aber auch ihr Kunst-Sein verloren. „Die Idee der Kunstwerke [...] den ewigen Tausch von

21 Marx 1842: 71

22 Vgl. Adorno 1973: 373

Bedürfnis und Befriedigung [zu] unterbrechen²³ scheitert auf diese Weise offenkundig. Im Gegensatz zur Ware *muss* ein Kunstwerk laut Adorno also anscheinend Fetisch sein, um zu gelingen.

„Wohl gesteht er diesem vermeintlich unausweichlichen Fetischcharakter zu, daß in seiner übersteigerten Autonomie ein richtiges Element liege, nämlich eine Gegenwehr gegen die hauptsächlich durch Warentausch und Warenproduktion bedingte Heteronomie, Entfremdung, Vernetzung.“²⁴

Adorno hat mittels der meisten seiner Werke daran mitgearbeitet, ein Bewusstsein wie das oben genannte zu formulieren und im Menschen zu installieren. Nun, in seinem unvollendeten letzten Werk, erkennt er jedoch, dass daraus auch eine Schwierigkeit für die Fortexistenz von Kunst resultiert.²⁵ Sobald sie von Künstlern *einzig mit der Absicht* geschaffen wird, Kunst und von daher Selbstzweck zu sein, ist sie zum Scheitern verurteilt. „Die magisch archaischen Fetische gehören [...] zu den Urbildern der Kunstwerke, aber das allein rechtfertigt nicht den Fetischismus der Künstler.“²⁶ Form und Inhalt müssen immer irgendwoher stammen. Menschheitsgeschichtlich entstammten sie das stets dem gegenwärtigen Materialstand und Formniveau; auf diese Weise waren Kunstwerke stets in den Kontext eingebettete Monade, die ihrer Zeit zum Fortschritt gereicht haben.²⁷ Sollen Kunstwerke nun aber unbedingt den Anspruch erfüllen, Selbstzweck zu sein, bleibt dem all zu bewussten Gestalter in seiner Wahl von Form und Inhalt entweder nur Konventionalisiertes und von daher Abgegriffenes oder offensichtlich Gehaltloses. In beiden Fällen ist das Resultat kulturelle Stagnation. Der geschaffene Gegenstand ist kein Kunstwerk, sondern Fetisch in seiner barsten Form. „Die ideologische Sorge, Kultur rein zu halten, gehorcht dem Wunsch, daß in der fetischisierten Kultur damit real alles beim Alten bleibt.“²⁸ Neuerung, Kritik und somit jegliche Relevanz geht damit jedoch verloren.

23 Ebd. 362

24 Erckenbrecht 1976: 119

25 Vgl. Adorno 1970: 338

26 Erckenbrecht 1976: 117

27 Vgl. Adorno 1973: 268

28 Ebd. 367

3.2 Wahrheitsgehalt und Ideologie

Der andere Pol, der Wahrheitsgehalt von Kunst, ist die Bedingung für ihr Gelingen, aufgrund derer Kunst *als Fetisch allein* nicht funktioniert. Ich hatte im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits das Spannungsverhältnis von Zwecklosigkeit und Zweckhaftigkeit angesprochen, das laut Adorno in jeglicher Kunst herrscht. Es ist dies das Verhältnis von den beiden Polen Selbstzweck und Wahrheitsgehalt, nicht zwischen denen, sondern *in* denen Kunst gelingt. Wie oben erklärt, entsteht und steht sie als Selbstzweck. Der Wahrheitsgehalt steckt dabei in der Form und nur über diese vermittelt im Inhalt, indem

„Form [...] als Magnet [wirkt], der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden.“²⁹

Der Inhalt der Kunst entstammt der Welt und betrifft sie, jedoch nicht beides auf die gleiche Weise. Rein mimetisch kann sie nicht gelingen. Sobald ein Werk nichts anderes ausdrückt, als das, was es darstellt, tut es nichts, als *behaupten*; auf diese Weise liegt bestenfalls eine Wahrheitsreferenz vor, von Wahrheitsgehalt kann jedoch keine Rede sein. „Der Schein gehört wesentlich zur Struktur und die Falschheit zur Wahrheit[.]“³⁰ Gibt es ihn nicht, handelt es sich nicht um Kunst, sondern um Ideologie.

„Die Genese des Ideologiebegriffs der *Kulturindustrie* erfolgt jedoch keineswegs immer so einheitlich wie soeben beschrieben, vielmehr kreuzen sich an einigen Stellen zwei Argumentationslinien – Ideologie als (unbewusste) Verdoppelung der Realität zum einen und Ideologie als (bewusste) Manipulation zum anderen[.]“³¹

Dem Marxschen Ideologiebegriff können beide Arten entsprechen. Dem Wortsinn nach meint er erst einmal nur ein falsches Bewusstsein. Im Sinne der Basis-Überbau-Theorie ist jedoch der zweite Fall der wahrscheinlichere, ebenso wie schwerwiegen-

29 Ebd. 336

30 Amlinger 2014: 42

31 Ebd. 88

dere. Die Kulturindustrie befindet sich schließlich wie jede andere Industrie in der Hand von Kapitalisten, die ihre Möglichkeiten natürlich nutzbar machen. Bei Adorno gilt nicht weniger als bei Marx, dass „[d]ie gesellschaftlichen Interessenskämpfe [...] nicht ohne Rückwirkung auf den ideologischen Überbau“³² bleiben.

Aus den Momenten der kulturindustriellen Produktion und des spezifischen Warencharakters der Kunst ergibt sich der Ideologiebegriff.³³ Dadurch, dass die Kulturindustrie verdinglichte Kunstwerke hervorbringt, hat sie durchaus einen ideologischen Einfluss auf das Denken der breiten Masse. In diesem Rahmen braucht sie aber nicht etwa vortäuschen, die als Waren produzierten Kunstgegenstände wären tatsächlich Kunst. Längerfristig könnte sie diesen Schein auch gar nicht aufrechterhalten. Das Umgekehrte fällt dagegen sehr viel leichter: Mit den Gütern der Kulturindustrie die zum Teil neu geweckten Bedürfnisse der Menschen befriedigen. Dabei setzt Ideologie Wahrheit. Die herrschende Klasse legitimiert sich, indem sie „allgemein geltende Vorstellungen und Einstellungen in die Subjekte verankert, die selbst nicht mehr hinterfragt werden.“³⁴ Die Kulturindustrie bietet sich zu diesem Zweck in besonderem Maße an, denn die Menschen erkennen deren Produkte freiwillig an, weil sie ihnen im Gegensatz zum wirklichen Kunstwerk nicht ständig die Unstimmigkeit und Falschheit ihres eigenen Lebens vor Augen führen.³⁵

„Ein Grundbestand von Ideologie ist es, daß sie nie ganz geglaubt wird[...]. Das halbgebildete Bewußtsein beharrt auf dem ‚Mir gefällt es‘, zynisch-verlegen darüber lächelnd, daß der Kulturschund eigens fabriziert wird, um den Konsumenten hinters Licht zu führen[.]“³⁶

Wo ist aber bei alledem das wirkliche Kunstwerk? Unter den Gütern der Kulturindustrie, die ideologisierten Fetisch in Masse produziert, braucht man es nicht zu suchen. Wenn es irgendwo entsteht, dann durch Zufall und nicht durch Planung. In Anbetracht des falsch aufgeklärten Bewusstseins ist der Grad am Rande der Tauschgesellschaft, auf dem die Kunst sich bewegt, schmaler als jemals zuvor geworden: Das Kunstwerk droht stets, auf der einen Seite konsumorientierter Fetisch

32 Barth 1961: 153

33 Vgl. Amlinger 2014: 83

34 Ebd. 31

35 Vgl. Adorno 1973: 32

36 Ebd. 349f.

zu sein, oder mit der Erklärung seiner Ablehnung dessen bereits auf der anderen Seite unter das Kriterium der Ideologie zu fallen, und nicht besser als jede gesellschaftliche oder politische Ideologie zu sein, die zum Kunstwerk völlig ungeeignet ist. Denn „[k]ein Kunstwerk indessen kann gesellschaftlich wahr sein, das nicht wahr auch bei sich selbst wäre[.]“³⁷

37 Ebd. 368

4. Mittelbare Residuen

Im Rahmen der Dichotomie von Selbstzweck und Wahrheitsgehalt und der dialektisch daran anknüpfenden von Fetischismus und Ideologie hatte ich im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet, inwiefern Kunst scheitert und Opfer der Verhältnisse ist, denen Marx seine Gesellschafts- und Kapitalismuskritik widmet. Um Adornos Ästhetischer Theorie gerecht zu werden, will ich nun auch noch den positiven Fall nachzeichnen, und zeigen, wie das Kunstwerk in der Gesellschaft gelingen kann. Zu- vor sei aber noch die Rolle des kunstschaffenden Subjekts knapp erklärt.

4.1 Der Künstler

Natürlich entstehen Kunstwerke nicht aus dem Nichts, sondern werden von Menschen geschaffen, die selbst Mitglieder der Gesellschaft sind. Ihre Werke ergänzen einander nicht lückenlos, zwischen ihnen es gibt sowohl Überlappungen und Widersprüche.

Die Künstler mögen sich selbst oppositionell zur restlichen Gesellschaft sehen, oder auch nicht, „[d]as künstlerische Subjekt an sich ist gesellschaftlich, nicht privat.“³⁸ Das bedeutet, indem ein Künstler Kunst schafft, kanalisiert sich in ihm eine gesellschaftliche Aussage, die sich schließlich im Wahrheitsgehalt des autonomen Kunstwerks niederschlägt, der eine Kritik an der Herrschaft darstellt. „Kunst wird durchs Gesellschaftsganze, will sagen: ihre je herrschende Struktur vermittelt.“³⁹ Das kunstschaffende Subjekt tritt also auf ganz ähnliche Weise hinter die Ästhetische Theorie zurück, wie die einzelnen Subjekte hinter Marx' materialistische Konzeption.

4.2 Das gelingende Kunstwerk

Wie wir gesehen haben, hat Kunst laut Adornos Ästhetischer Theorie eine besondere Stellung zur Tauschgesellschaft. Um nach der Marxschen Warenwerttheorie eingeordnet werden zu können, müsste das Kunstwerk einen Gebrauchswert aufweisen, der nämlich Voraussetzung für das Tauschinteresse ist, durch das es schließlich eine

38 Ebd. 343

39 Ebd. 313

Ware werden und einen Wert haben kann. Das ist beim Kunstwerk aber nicht so; es hat zunächst einmal keinen Zweck außer dem Selbstzweck. „Kunst und Gesellschaft konvergieren im Gehalt, nicht in einem dem Kunstwerk Äußerlichen.“⁴⁰

Die bloße Existenz des Kunstwerks stellt eine Kritik an der Tauschgesellschaft dar. Voraussetzung dafür ist eine irgendwie geartete Verkörperung von deren Widerspruchscharakter durch Form,

„die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes [Kunstwerk], das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.“⁴¹

Wenn die Gesellschaftskritik auch für den Inhalt gilt, im gelungenen Kunstwerk wird man keine Formulierung davon finden. Parteilichkeit ist, wie wir gesehen haben, nämlich immer gleichzusetzen mit Ideologie – das gilt für die Anhänger der Frankfurter Schule übrigens im Falle *jeder* Partei.⁴² Für das Kunstwerk ist eine solche Absichtserklärung des Künstlers schädlich:

„Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts.“⁴³

Dieser Wahrheitsgehalt ist in der Kunst anhand von Allegorien zu entdecken. Es gilt: „Nichts in der Kunst, [...] was nicht aus der Welt stammte; nichts daraus unverwandelt.“⁴⁴ Das ist nicht nur Voraussetzung für den ästhetischen Schein, es eröffnet einem Kunstwerks auch die Möglichkeit, nicht nur auf einen spezifischen Fall bezogen zu werden, sondern einen universellen Anspruch zu erfüllen.

In Wirklichkeit können Kunstwerke dieser Totalität gar nicht gerecht werden.⁴⁵ Ihre autonome Stellung der Gesellschaft gegenüber verlangt von ihnen allerdings, so zu tun, als *wäre* es der Fall. Nur auf diese Weise erfüllen sie den Anspruch, Selbstzweck zu sein, und so sind sie gelungene Gesellschafts- und Herrschaftskritik.

40 Ebd. 339

41 Ebd. 213

42 Vgl. Fracchia 1987: 321

43 Adorno 1973: 344

44 Ebd. 209

45 Vgl. Ebd. 311

5. Zusammenfassung

Nachdem im Zuge dieser Arbeit die einzelnen Aspekte des Kunstwerks verstanden wurden, kann ich ihre Zusammenfassung doch nicht treffender leisten, als Adorno selbst es gegen Ende seiner Ästhetischen Theorie tut.

„Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung. Das Prinzip des Füranderesseins, scheinbar Widerpart des Fetischismus, ist das des Tausches und in ihm verummmt sich die Herrschaft. Fürs Herrschaftslose steht ein nur, was jenem nicht sich fügt; für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose. Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit zugerichteten. Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit.“⁴⁶

Das Prinzip des Fetischismus, durch den Kunstwerke ihren Selbstzweck behalten, ist also genau umgekehrt zu dem von Marx beschriebenen, durch den Gebrauchsgegenstände mit dem Ablegen ihrer eigentlichen Zweckhaftigkeit zur fetischisierten Ware werden. Diese beiden Prozesse haben laut Adorno einen dialektischen Zusammenhang, dessen Synthesis die jeder gelungenen Kunst eigene Herrschaftskritik ist.

Der erste Teil meiner Leitfrage, wie groß Marx Einfluss auf Adornos Begriff des Kunstwerks eingeschätzt werden muss, lässt sich demnach so beantworten, dass Marx' Warenfetischismusbegriff nicht nur der Ahn des Adornoschen Kunstfetischismus ist. Er kommt in der Dialektik des Kunstwerks in unabgeänderter Form unmittelbar vor.

Im Laufe dieser Arbeit war ich desweiteren darauf gestoßen, dass Marx zumindest die Grundannahme des Kunstwerks als Selbstzweck intuitiv mit Adorno teilt. Insofern Adorno den Materialismus nicht wieder von den Füßen auf den Hegelschen Kopf stellt, sehe ich keinen Grund, aus dem Marx seinen dialektischen Folgerungen nicht zustimmen sollte.

Es stimmt, Marx argumentiert stets mit starker Betonung auf der Praxis, wogegen Adorno ein reiner Theoretiker ist. Beide haben für ihre Herangehensweise letztlich gute Gründe, zwischen denen eine Differenz von beinahe einhundert historisch er-

46 Ebd. 337

eignisreichen Jahren liegt. Diese Arbeit an den Marxschen Residuen in Adornos Ästhetischer Theorie hat deutlich gemacht, das man sie allein deswegen noch lange nicht getrennt voneinander denken muss.

Literaturverzeichnis

Quellen

Adorno, Theodor W. (1973): Ästhetische Theorie. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hgg.); Frankfurt/M.: Suhrkamp

Weitere Literatur

Amlinger, Carolin (2014): Die verkehrte Wahrheit. Zum Verhältnis von Ideologie und Wahrheit bei Marx/Engels, Lukács, Adorno/Horkheimer, Althusser und Žižek; Hamburg: Laika-Verlag

Barth, Hans (1961): Wahrheit und Ideologie. 2. erw. Auflage; Erlenbach-Zürich, Stuttgart: Eugen Rentsch Verlag

Böckelmann, Frank (1972): Über Marx und Adorno. Schwierigkeiten der spätmarxistischen Theorie; Frankfurt/M.: Makol Verlag

Erckenbrecht, Ulrich (1976): Das Geheimnis des Fetischismus. Grundmotive der Marxschen Erkenntniskritik; Frankfurt/M.-Köln: Europäische Verlagsanstalt

Fracchia, Joseph G. (1987): Die Marxsche Aufhebung der Philosophie und der philosophische Marxismus. Zur Rekonstruktion der Marxschen Wissenschaftsauffassung und Theorie-Praxis Beziehung aufgrund einer Kritik der Marx-Rezeption von Georg Lukács, Karl Korsch, Theodor Adorno und Max Horkheimer; New York u.a.: Peter Lang

Heiss, Robert (1963): Die großen Dialektiker des 19. Jahrhunderts. Hegel Kierkegaard Marx; Berlin, Köln: Kiepenheuer & Witsch

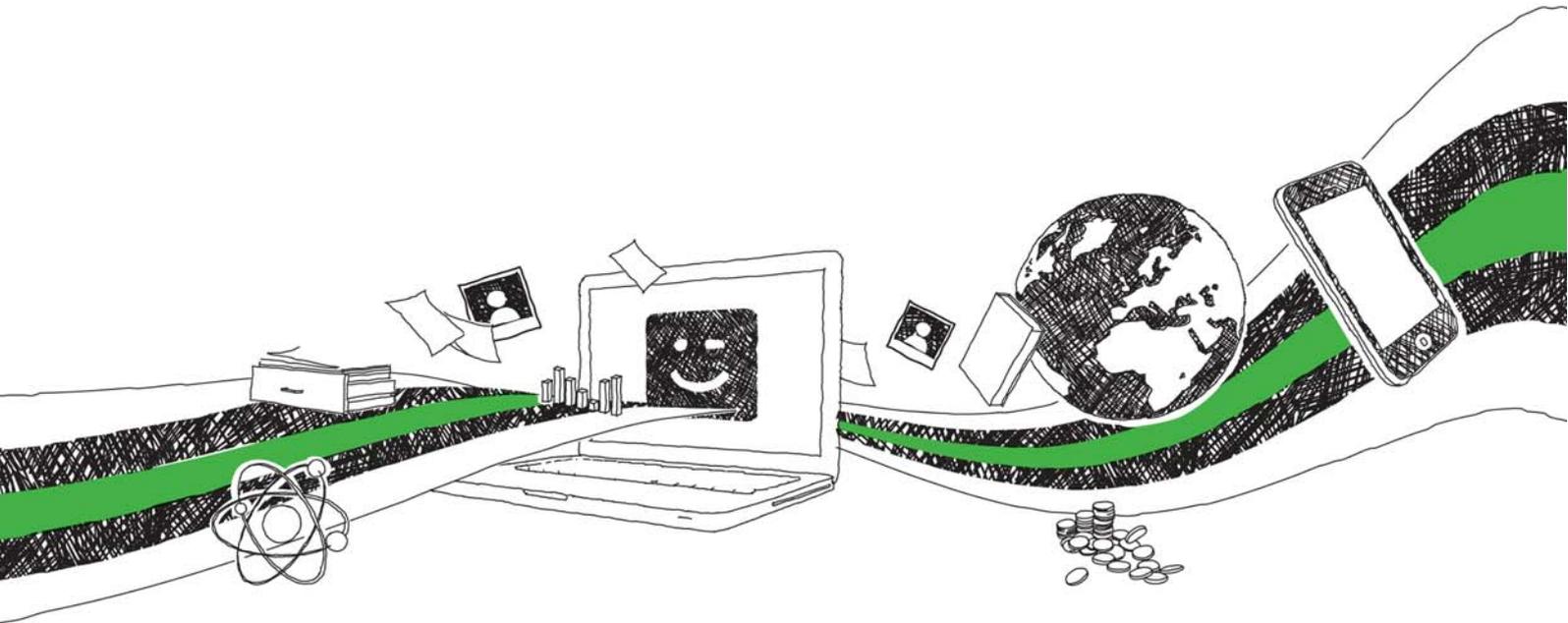
Holz, Hans Heinz (2009): Dialektik; in: Jordan, Stefan/ Nimtz, Christian (Hgg.) (2009): Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe; Stuttgart: Reclam

Marx, Karl (1842): Debatten über die Pressefreiheit; in: Marx, Karl/ Engels, Friedrich (1956): Werke. Band 1; Berlin: Dietz Verlag

Ders. (1890): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 4. durchgesehene Auflage, hg. von Friedrich Engels; Berlin: Dietz Verlag 1975

Schweppenhäuser, Gerhard (2009): Kritische Theorie; in: Jordan, Stefan/ Nimtz, Christian (Hgg.) (2009): Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe; Stuttgart: Reclam

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

