
Sebastian Lübcke

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

Kritisches und Unabgegoltenes in Adornos Konzeption der Kulturindustrie¹

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

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

In dieser Perspektive zeigt sich, inwiefern ökonomische Strukturen und

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

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