

Klaus Nüchtern

**ZU EINIGEN LITERATUR-SOZIOLOGISCHEN THESEN
PETER BÜRGERS**

INSTITUTION KUNST

Es ist durchaus üblich, kulturelle Objekte – von steinzeitlichen Höhlenmalereien über mittelalterliche Schnitzaltäre bis zu den Bildern der neuesten, neuen oder nicht mehr ganz so neuen Wilden – allesamt als Kunst zu bezeichnen. Die Legitimität eines solchen Umganges mit dem Begriff ‚Kunst‘ scheint durch die Tatsache, daß alle diese Objekte als Ausstellungsobjekte, wenn nicht schon nebeneinander so doch im selben Gebäude oder zumindest im Rahmen derselben Institution, der des Museums nämlich, einem mehr oder weniger breiten Publikum präsentiert werden, verbürgt. Tatsächlich verhält es sich aber ein wenig anders, denn der Kunstbegriff – vom zeitgenössischen Bildungsbürgertum als gleichsam natürlich und seit jeher gegeben gehandhabt –, der bei der Betrachtung der Ausstellungsobjekte zur Anwendung gelangt, ist diesen möglicherweise nur mäßig oder gar nicht adäquat, da er in seinen wesentlichsten Bestimmungsstücken nur knappe zweihundert Jahre alt und damit alles andere als natürlich ist.

Die Nichtbeachtung der Historizität der gegenwärtig dominierenden Kunstauffassung kann, wie Peter Bürger zeigt, zur Folge haben, daß bei der Interpretation von historischen Kunstwerken deren spezifisch geschichtlicher Sinn verfehlt wird, weil der Kunstbegriff, auf den der Interpret zurückgreift, jünger ist als das interpretierte Werk. Die Deutung der La Fontain'schen Fabeln als reine Kunstwerke wäre ein Beispiel dafür.¹ In diesem Falle wird der didaktische Charakter der Fabeln unterschlagen, weil der zugrundegelegte Kunstbegriff ein Verfolgen außerästhetischer Zwecke als kunstfremd ablehnt.

Es ist das Verdienst Peter Bürgers, das Problem der historischen Genese des herrschenden Kunstbegriffs als solches benannt und zum zentralen Gegenstand seiner theoretischen Überlegungen gemacht zu haben. Im Mittelpunkt steht dabei der Begriff der ‚Institution Kunst‘,² dessen Einführung von Bürger selbst als Versuch gewertet wird, eine Rahmentheorie zu schaffen, die es erlaubt, die institutionalisierte Form von Kunstproduktion und Kunstrezeption in ihren Auswirkungen und Ursachen zu erfassen, und die darüberhinaus offen genug ist, um Einzelanalysen zu erlauben, die nicht zur bloßen Erläuterung von bereits davor auf theoretischer Ebene festgelegten Bestimmungen verkommen. Peter Bürger dazu selbst:

Ziel des hier zur Diskussion gestellten Ansatzes ist es, die schlechte Alternative von dialektischer und positivistischer Literatursoziologie zu überwinden, genauer: einen Bezugsrahmen zu entwerfen, der erlaubt, kritische Theoreme am historischen Material zu überprüfen. (IK, 174).

Und weiters:

Nimmt man den Gedanken der Historizität der Kate-

gorien ernst, d.h. geht man davon aus, daß die Entwicklung der Kategorien nicht unabhängig ist von dem Gegenstandsbereich, auf den sie sich beziehen, dann werden überhistorische Definitionen in dem Maße problematisch, wie sie mehr sein wollen als bloße Verständigungshilfen. Für eine Theorie des historischen Wandels der Institutionalisierung der Kunst heißt das: sie darf nur von einer formalen Definition des Begriffs Institution Kunst ausgehen, um nicht durch definitivische Festlegungen die Erforschung der historischen Veränderungen der Sache zu blockieren. (IK, 175)

Der Begriff ‚Institution Kunst‘ meint allerdings nicht jene Instanzen wie etwa Verlage, Museen, Theater . . . , die zwischen Einzelwerk und Publikum vermitteln, sondern „die epochalen Funktionsbestimmungen von Kunst in ihrer sozialen Bedingtheit“ (IK, 174).

Für die Institution Kunst, die sich in einer bürgerlichen und zunehmend kapitalistischen Welt als ein eigener und von anderen gesellschaftlichen Bereichen autonomer Teilbereich ausdifferenziert,³ ist die Loslösung von, ja schließlich die dezidierte Opposition zur Lebenspraxis konstitutiv. Für die davorliegenden Epochen war dies keineswegs der Fall:

In der höfisch-feudalen Gesellschaft ist die Kunst (. . .) Teil der höfisch-feudalen Lebenspraxis des Hofadels. Man denke nur an die Bedeutung des Salons und an die Integration von Kunst und Leben im höfischen Fest. Als Teil höfischer Repräsentation und Selbstdarstellung übernimmt die Kunst politische Funktionen; sie dient mittelbar oder unmittelbar der Legitimation absoluter Herrschaft. (IK, 186)

Die historische Veränderung dessen, was immer mit dem gleichen Begriff ‚Kunst‘ bezeichnet wird, läßt sich anhand der Veränderung dreier verschiedener Parameter (Verwendungszweck, Produktion und Rezeption) in einer Skizze darstellen:⁴

	sakrale Kunst	höfische Kunst	bürgerliche Kunst
Verwendungszweck:	Kultobjekt	Repräsentationsobjekt	Darstellung bürgerl. Selbstverständnisses
Produktion:	handwerklich kollektiv	individuell	individuell
Rezeption:	kollektiv (sakral)	kollektiv (gesellig)	individuell

(ThA, 63)

Uns interessiert hier primär die bürgerliche Kunst, auf die auch Bürger sein Hauptaugenmerk richtet. In ihr sind Produktion und Rezeption nicht mehr mit der Lebenspraxis verbunden. Dieser Wandel hat seine Ursache in ökonomischen und sozialen Veränderungen. Mit der Ausbildung des bürgerlichen und kapitalistischen Systems „verlieren die herrschaftslegitimierenden Weltbilder ihre Funktion“ (ThA, 30), da „die zentrale Ideologie der bürgerlichen Gesellschaft in der Basis angesiedelt ist“ (ebd.). In seiner Argumentation bezieht sich Bürger hier auf Jürgen Habermas, der meint:

Weil die soziale Gewalt der Kapitalisten in Form des privaten Arbeitsvertrages als eine Tauschbeziehung

institutionalisiert wird und die Abschöpfung von privat disponiblen Mehrwert an die Stelle *politischer Abhängigkeit* getreten ist, übernimmt der Markt mit seiner kybernetischen zugleich eine ideologische Funktion; das Klassenverhältnis kann in der unpolitischen Form der Lohnabhängigkeit anonyme Gestalt annehmen.⁵

Dadurch wird das Teilsystem Kunst für andere Verwendungszwecke frei.

Die Institution Kunst als bloßen ideologischen Reflex der kapitalistischen Basis im Überbau zu sehen, hieße undialektisch denken, die Komplexität der Sachlage und das Wahrheitsmoment der Ideologie verkennen. Bereits der idealistischen Ästhetik eines Kant, Schiller oder Moritz ist ein Protest gegen die Folgen des Kapitalismus wie Zweckrationalität⁶ und Entfremdung immanent.

In Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ von 1790 wird das Wohlgefallen als „interesselos“ bestimmt.

... dabei wird Interesse durch die ‚Beziehung auf das Begehrungsvermögen‘ definiert (...). Wenn das Begehrungsvermögen diejenige Fähigkeit des Menschen ist, die auf der Seite des Subjekts eine auf dem Prinzip der Profitmaximierung gründende Gesellschaft ermöglicht, dann umschreibt der Kantsche Grundsatz auch die Freiheit der Kunst gegenüber den Zwängen der entstehenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Das Ästhetische wird konzipiert als ein Bereich, der herausgenommen ist aus dem alle Lebensbereiche durchherrschenden Prinzip der Profitmaximierung. (ThA, 58)

In die Ästhetik Schillers findet ein Wissen um die Folgen einer Arbeitsteilung, die eine Klassengesellschaft bedingt und die Menschen zur Verrichtung entfremdeter Arbeit zwingt, Eingang. Durch diese ist die allgemeine und allseitige Ausbildung der vielfältigen menschlichen Anlagen, die Schiller als eine „in der geschichtlichen Entwicklung (...) angelegte Teleologie“ (ThA, 62) betrachtet, verhindert.⁷ Die Funktion der Kunst besteht nun für Schiller darin, „die Totalität des Menschen wiederherzustellen“ (ThA, 62), Humanität zu verwirklichen.

Gerade am Beispiel Schiller lassen sich die Aporien und Widersprüchlichkeiten der Institution Kunst in ihrer Autonomie (= Losgelöstheit von der Lebenspraxis) veranschaulichen. Für die Schiller'sche Ästhetik ist eine Opposition grundlegend: „Auf der einen Seite stehen Wirklichkeit, Körper, Natur als fremde Macht; auf der andern Schein, Form, Mensch und Freiheit“ (KiÄ, 63).

Gerade aber in der Autonomie, der Emanzipation des ästhetischen Scheins von der Wirklichkeit sieht Schiller die Voraussetzung für die Verwirklichung von Humanität und menschlicher Freiheit.

Insofern also das Bedürfnis der Realität und die Anhänglichkeit an das Wirkliche bloße Folgen des Mangels sind, ist die Gleichgültigkeit gegen Realität und das Interesse am Schein eine wahre Erweiterung der Menschheit und ein entschiedener Schritt zur Kultur.⁸

Die folgenreiche Trennung von Kunst und Lebenspraxis wird also von Schiller ganz bewußt propagiert. Er bedauert sogar, „daß wir das Dasein noch nicht genug von der Erscheinung geschieden und dadurch beider Grenzen auf ewig gesichert haben“.⁹ Der weitreichenden Kon-

sequenzen dieser Trennung konnte sich Schiller natürlich nicht bewußt sein.

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zur versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.¹⁰

An diesem Zitat wird die Widersprüchlichkeit nicht nur des Schiller'schen Konzepts sondern der Institution Kunst überhaupt sichtbar: nachdem Schein und Wirklichkeit, Kunst und Lebenspraxis getrennt wurden, soll Kunst (das Reich des Scheins) trotzdem die Wirklichkeit verändern können. Das Verfügen über den Schein soll diese Veränderung leisten, die Vorstellung der Freiheit schon diese selbst sein. Hier ist zweifellos ein gewisser Eskapismus zu konstatieren. Die sogenannte Freiheit der Kunst, die u.a. darin besteht, daß sie „den Bereich sozialer Normen als Gegenstand frei verarbeiten“ (IK, 190) kann, wird durch ihre institutionalisierte Folgenlosigkeit tendenziell neutralisiert. Bürgerlicher Kunst eignet ein affirmatives Moment.¹¹

Mit der Abkoppelung des kulturellen vom ökonomischen und politischen System vollzieht sich die Ausdifferenzierung des Systems Kunst, die die Voraussetzung zu deren Selbstkritik darstellt. Diese Selbstkritik der Institution Kunst, so die grundlegende These Bürgers, wird durch die historischen Avantgardebewegungen (Dadaismus und Surrealismus) geleistet. Anstoß zu dieser Selbstkritik gab die völlige Trennung von Kunst und Lebenspraxis.

Existierten die Kunstwerke vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in einem Spannungsfeld zwischen Einzelwerk und Institution Kunst, je eigenem (politischen) Gehalt des Werks und dem institutionellen Autonomiestatus, so fallen Ende des 19. Jahrhunderts im Ästhetizismus institutioneller Rahmen und Gehalte zusammen. Damit ist die Ausdifferenzierung des Teilsystems Kunst vollendet:

Erst in dem Augenblick, wo auch die Gehalte ihren politischen Charakter verlieren und die Kunst nur noch Kunst sein will, ist die Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst möglich. Dieses Stadium wird am Ende des 19. Jahrhunderts im Ästhetizismus erreicht. (ThA, 34)

BEZUGSPUNKT ADORNO

„Nichts ist heute einfacher, als die ästhetische Theorie Adornos zu kritisieren“ (KiÄ, 128). Und weiters: „Die Anerkennung der Leistung Adornos darf aber nicht den Blick dafür verstellen, daß seine Ästhetik für uns historisch ist“ (KiÄ, 11). Diese Erkenntnis bedeutet für Bürger nun aber keineswegs, daß Adorno als vermeintliche Leiche abseits des Pfades durch die Geschichte der Ästhetik liegengelassen und dem Vermodern preisgegeben wer-

den könne. Gerade Adorno stellt für Bürger einen ständigen Bezugspunkt dar, auf den er immer wieder zurückkommt,¹² in Auseinandersetzung mit dem er seine eigene Position entwickelt.

Als historisch muß die Ästhetik Adornos u. a. deshalb betrachtet werden, weil sie auf die Kritik der historischen Avantgardebewegungen an der Institution Kunst zwar reagiert, sie allerdings falsch interpretiert. Für Adorno zielt der Angriff der Avantgarde eben nicht auf den Autonomiestatus der Kunst, sondern bloß auf das organische (geschlossene) Kunstwerk,¹³ das ein konstitutives Element idealistischer Ästhetik darstellt. Nun ist es zwar richtig, daß im avantgardistischen Kunstwerk¹⁴ das Konstitutionsprinzip des organischen definitiv negiert wird, allerdings versucht Adorno, indem er sein Hauptaugenmerk auf diesen Sachverhalt richtet und den viel entscheidenderen Angriff auf die Institution Kunst verkennt, den avantgardistischen Impuls „innerästhetisch zu bannen“ (KiÄ, 13). Darüberhinaus tritt Adorno dezidiert für die Aufrechterhaltung der Autonomie ein.¹⁵ Daß Adorno „das avantgardistische Projekt der ‚Liquidation der Kunst‘ [Adorno, K. N.], d. h. der Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis, mit der Zerstörung des geschlossenen Kunstwerks gleichsetzt“ (KiÄ, 12), stellt für Bürger den „Anti-Avantgardismus Adornos“ (KiÄ, 13) dar.

Wie Bürger in seinem Buch ‚Zur Kritik der idealistischen Ästhetik‘ nachweist, ist Adornos Ästhetik (und nicht nur diese, sondern etwa auch die Lukács‘) zu einem hohen Ausmaß Kategorien der idealistischen Ästhetik verpflichtet.¹⁶ Das zeigt etwa Adornos ‚Rettung des Scheins‘¹⁷ genauso wie sein bedingungsloses Festhalten am Begriff des Kunstwerks gegen „die Tendenzen einer Auflösung der Kunst in Aktion (Dadaismus), Ausdruck (Expressionismus) und Revolutionierung des Alltags (Surrealismus)“ (KiÄ, 71) oder die Tatsache, daß er Kunst als ein Absolutes denkt,¹⁸ was ihn in die Nähe zu Schelling rückt: Für Bürger ist Adornos metaphysischer Werkbegriff allerdings nur der Ausdruck dessen, „was den institutionalisierten Umgang mit Kunstwerken zugrunde liegt“ (KiÄ, 88) – das Kunstwerk erscheint als ein Absolutes, weil es der institutionalisierte Umgang gleichsam als ein solches erscheinen läßt.

Adornos Absolutheitspostulat hängt vor allem auch damit zusammen, daß für Adorno das Kunstwerk zum Ort der Offenbarung von Wahrheit im emphatischen Sinne wird. Dadurch wird aber – so Bürger – die „Frage nach der gesellschaftlichen Funktion des Kunstwerks bereits auf der analytischen Ebene weitgehend abgeschnitten“¹⁹: „Als Ausdruck seines Wahrheitsgehaltes genügt das Werk sich selbst; jede darüber hinausgehende Funktion muß ihm (in der Sicht Adornos) äußerlich bleiben.“²⁰ Das wird durch das folgende Zitat aus der ‚Ästhetischen Theorie‘ sehr deutlich gezeigt: „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präjudizieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit“ (ÄT, 336f.). Da in Kunstwerken Wahrheit im emphatischen Sinne sich offenbaren soll, wird das Gelingen zum konstitutiven Moment: „Der Begriff eines schlechten Kunstwerks hat etwas widersinniges: wo es schlecht wird, wo ihm seine Konstitution mißlingt, verfehlt es seinen Begriff und sinkt unter das Apriori von Kunst herab“ (ÄT, 246). Der Meinung Adornos nach „protestieren Kunstwerke qua Form gegen die Ver-

dinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen in der kapitalistischen Gesellschaft“.²¹ Daß diese Analyse Bürgers tatsächlich zutrifft, läßt sich anhand eines Zitates unschwer nachweisen:

„Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein Es soll anders sein; wo es nur sich selbst gleiche, wie bei seiner reinen verwissenschaftlichten Durchkonstruktion, wäre es schon wieder im Schlechten, buchstäblich Vorkünstlerischen. Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, sein soll. Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.“²²

Dieser Ansatz Adornos ist allerdings problematisch, denn er „läßt nicht zu, daß es gelungene Werke gibt, denen entweder kein kritischer oder sogar ein affirmativer Gehalt zukommt“.²³

Ein anderer zentraler Aspekt der Adorno'schen Ästhetik, den Bürger einer Kritik unterzieht, betrifft die Entwicklung der modernen Kunst. Nach Adorno ist diese in ihrer Gesamtheit vom Prinzip der Negation von Tradition geprägt. Dies ist, so Bürger, eine Fehlanalyse Adornos, die darauf beruht, daß dieser den Traditionsbruch der historischen Avantgardebewegungen in seiner historischen Konkretheit und Singularität verkennt und zum übergreifenden Entwicklungsprinzip stilisiert. Die Entwicklung der modernen Kunst stellt sich Adorno als eine streng lineare Abfolge künstlerischer Materialien (Verfahren) dar, von denen allerdings jeweils nur eines als genuin modern gelten kann. Was sich der rigiden Innovationslogik, die Adorno für eine historische Notwendigkeit hält, nicht unterordnet, verfällt dem Verdikt des Rückschrittlichen. Dagegen wendet nun Bürger folgendes ein:

„Spätestens seit dem Ende der historischen Avantgardebewegungen hat man von einem Nebeneinander verschiedener Materialstände auszugehen, ohne daß es möglich wäre, einen dieser Materialstände als den avanciertesten zu bezeichnen. Das Nebeneinander von ‚realistischer‘ und ‚avantgardistischer‘ Kunst ist heute ein Faktum, gegen das legitimerweise Einspruch zu erheben nicht mehr möglich ist.“²⁴

Erst die historischen Avantgardebewegungen sind imstande, den künstlerischen Produktionsprozeß als ein freies Verfügen über Kunstmittel (Verfahren) zu begreifen.

Waren zuvor stilistische Normen verbindlich, so wird diese Verbindlichkeit mit der im Ästhetizismus erreichten Ausdifferenzierung des Systems Kunst schließlich hinterfragbar, da erst „die Ausdifferenzierung des Gegenstandsbereichs die Bedingung der Möglichkeit einer adäquaten Gegenstandserkenntnis [ist]“ (ThA, 22). Hinterfragbarkeit ist aber die Voraussetzung für die Möglichkeit von Kritik. Diese wird dann auch konsequenterweise von den historischen Avantgardebewegungen geleistet.

Für Adorno steht die Innovationslogik moderner Kunst in untrennbarem Zusammenhang mit dem Gesetz des Marktes, der fortwährend neue Konsumgüter produzieren muß. Adorno leitet seine Kategorie des Neuen unmittelbar von der Warengesellschaft ab. Für Bürger greift diese

Analyse zu kurz. Außerdem wird Adorno dadurch, daß für ihn „die Kategorie des Neuen in der Kunst notwendige Verdoppelung dessen [ist], was die Warengesellschaft beherrscht“ (ThA, 84), in Widersprüchlichkeiten verstrickt, weil Kunst für ihn doch immer auch Protest gegen Verdinglichung und Entfremdung als Folgen der Warengesellschaft darstellt. Bürger dazu:

Wenn Kunst sich nun diesem Äußerlichsten der Warengesellschaft [sc. der Kategorie des Neuen] anpaßt, so ist schwer einzusehen, wie sie gerade dadurch dieser soll Widerstand entgegenzusetzen können. Der Widerstand, den Adorno in der Kunst als einen unter dem Zwang zur Erneuerung stehenden zu entdecken meint, dürfte sich darin kaum auffinden lassen; er bleibt Setzung des kritischen Subjekts, das kraft dialektischen Denkens im Negativen die Positivität wahrzunehmen vermag. (ThA, 84)

In bezug auf sein eigenes theoretisches Unternehmen ist Bürger bescheiden:

Was heute als Grenze der Ästhetik Adornos erkennbar wird, sollte nicht zu der irrigen Annahme verleiten, damit seien bereits die Umriss einer Ästhetik sichtbar gemacht, die Gegenwärtigkeit beanspruchen kann. Das ist um so weniger der Fall, als die angesprochenen Phänomene zwar in den Gegenstandsbereich einer solchen Theorie fallen, deren bloße Aufzählung selbst aber keinen Theoriestatus hat. Erst wenn es gelingt, die erkennbar gewordene Grenze der Ästhetik Adornos theoretisch zu bestimmen, dürfte zugleich der *theoretische Ort* gefunden sein, von dem aus sich eine Kritik der idealistischen Ästhetik formulieren läßt, die nicht bloß diejenige Adornos wiederholt. (KiÄ, 12)

Aus diesen Sätzen geht klar hervor, welchen Status die Ästhetik Adornos für Bürger hat.

Anmerkungen:

- 1 Siehe dazu: Bürger, Peter: Die Fabeln La Fontaines zwischen aristokratischem Divertissement und bürgerlicher Moralerziehung. In: Ders.: Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum Funktionswandel der Literatur. Frankfurt/M. 1977, S. 21–47. (es 879).
- 2 Siehe dazu: IK (Bibliographie!). Dieser Aufsatz Bürgers ist wohl die beste Einführung in sein theoretisches Werk.
- 3 Der Prozeß der Emanzipation der Kunst von den anderen gesellschaftlichen Bereichen beginnt allerdings schon zur Zeit des Feudalismus in der höfischen Gesellschaft durch die Ent-Sakralisierung der Kunst.
- 4 „Die fettgedruckten vertikalen Linien deuten einen entscheidenden Einschnitt in der Entwicklung, die gestrichelten Linien einen weniger entscheidenden an. ... Das Schema läßt die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung der einzelnen Kategorien erkennen.“ (ThA, 65)
- 5 Habermas, Jürgen: Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus. Zitiert nach Bürger, ThA, S. 30.
- 6 Zweckrationalität ist laut Max Weber das dominante Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft. Sie folgt ihrerseits dem Prinzip der Profitmaximierung und ist der Logik von (Natur)beherrschung unterworfen. Zu diesem Aspekt siehe: Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1971.
- 7 Diese Auffassung ist der Marx'schen durchaus ähnlich.
- 8 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Brief, V. Zitiert nach Bürger, KiÄ, S. 63.
- 9 Ebd.
- 10 Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Zitiert nach Bürger, IK, S. 178.

- 11 Siehe dazu: Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Ders.: Kultur und Gesellschaft 1, Frankfurt/M. 1980, S. 56–102. (es 101)
- 12 Zuletzt in einem, soviel ich weiß, unveröffentlichten Vortrag über ‚Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie‘, den er am 14. März 1985 in Wien gehalten hat. Im folgenden zitiert als: ‚Adorno, Bourdieu‘.
- 13 Das organische Kunstwerk ist nach dem syntagmatischen Strukturmuster gebaut; Einzelteile und Ganzes bilden eine dialektische Einheit. Die adäquate Lektüre wird durch den hermeneutischen Zirkel beschrieben: Die Teile sind nur aus dem Werkganzen, dieses wiederum nur aus den Teilen zu verstehen. (ThA, 107)
- 14 „Im avantgardistischen Werk verweist das Einzelzeichen nicht primär auf das Werkganze, sondern auf die Wirklichkeit“ (ThA, 126). Im avantgardistischen Kunstwerk bilden die einzelnen Teile keine organische Totalität mehr. Sie sind nach einem paradigmatischen Strukturmuster angeordnet und daher untereinander austauschbar. In der Montage etwa werden auch heterogene Teile integriert. Die Bedeutung dieses Verfahrens hat Adorno sehr genau erkannt und beschrieben: „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“ (ÄT, 232)
- 15 Daß aber die Kunst von der unmittelbaren Realität, in der sie einmal als Magie entsprang, qualitativ sich sonderte, ihr Scheincharakter, ist weder ihr ideologischer Sündenfall noch ein ihr äußerlich hinzugefügter Index, als wiederholte sie bloß die Welt, nur ohne den Anspruch, selber unmittelbar wirklich zu sein. Eine solche subtraktive Vorstellung spräche aller Dialektik Hohn. Vielmehr betrifft die Differenz von empirischem Dasein und Kunst deren innerste Zusammensetzung. (Adorno, Th. W.: Erpreßte Versöhnung. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1981, S. 251–280, hier: S. 260f.) (stw 355)
- 16 Adorno äußert sich selbst dezidiert für die Bezugnahme auf traditionelle Kategorien. Siehe dazu: ÄT, S. 393.
- 17 Siehe dazu: KiÄ, S. 67ff.
- 18 Siehe dazu: KiÄ, S. 87f.
- 19 ‚Adorno, Bourdieu‘.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Adorno, Th. W.: Engagement. In: Noten zur Literatur, S. 409–430, hier: S. 429.
- 23 ‚Adorno, Bourdieu‘.
- 24 Bürger, Peter: Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos. In: Ders.: Vermittlung – Rezeption – Funktion, S. 79–92, hier: S. 90.

Im Text wurden folgende Siglen verwendet:

- ÄT ... ADORNO, Theodor Wiesengrund: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1980. (stw 2)
- IK BÜRGER, Peter: Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur. In: Ders.: Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1979, S. 173–199. (stw 288)
- KiÄ BÜRGER, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt am Main 1983. (stw 419)
- ThA ... BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1982. (es 727)